

L'émergence du silence dans l'œuvre de Marguerite Duras

MONIQUE PINTHON

*Faculté des Lettres et Langues [IUFM]
Université de Poitiers*

Résumé : *Marguerite Duras a placé assez tardivement son écriture sous le signe du silence mais la critique a souvent eu tendance à considérer le silence comme un « toujours-déjà-là » de l'écriture durassienne, privilégiant les œuvres de la maturité où le silence culmine. Nous avons choisi de nous intéresser à l'évolution de cette écriture empruntant un itinéraire de raréfaction. Elle choisit en effet comme thème quasi unique de son œuvre le désir, l'émergence du désir. Ce choix engendrera la faillite du langage socialisé, l'émergence d'un langage affectif, corporel qui débouchera sur l'écriture blanche.*

Mots-clé : désir, cri, chant, silence, ineffable.

Resumen: *Marguerite Duras ha tardado cierto tiempo en situar su escritura bajo el signo de silencio, pero la crítica ha tendido a menudo a considerar el silencio como un « siempre-ya-allí » de dicha escritura, insistiendo en las obras de madurez, donde el silencio llega a su punto álgido. Hemos decidido ver la evolución de esta escritura a lo largo de un camino donde escasean las palabras. En efecto, la autora decide hacer de la aparición del deseo casi el único tema de su obra. Esta elección tendrá como resultado el fracaso del lenguaje socializado y la aparición de un lenguaje emocional y corporal que desembocará en la escritura en blanco.*

Palabras clave: deseo, grito, canto, silencio, inefable.

Abstract: *Marguerite Duras placed late writing under the sign of silence, but criticism has often tended to regard the silence as an "always-already-there" of duras writing, emphasizing the works of maturity where silence rises. We chose to look at the evolution of this writing along a path of scarcity. She chooses indeed almost unique theme of her writing, the emergence of desire. This choice will result in the collapse of socialized language, the emergence of an emotional language, body leading on writing white.*

Keywords: desire, scream, song, silence, inefable.

Marguerite Duras évoquant sa création, lors d'un entretien accordé à Michel Field, dans le cadre du *Cercle de Minuit*, a placé son écriture sous l'égide du silence : « J'écris des livres dans une place difficile, c'est-à-dire entre la mu-

sique et le silence. Je crois que c'est quelque chose comme ça. » (Duras/Field, 1993) En littérature, contrairement à la musique, le silence est paradoxal. En effet, pour la musique « le silence est ce qui permet aux sons d'exister distinctement, pour l'écriture il représente l'impossible achèvement en ce que celle-ci est à la fois son antidote et son porte-parole. » (Boué, 2009 : 10) La critique, pour sa part, a maintes fois analysé les modalités du silence de l'écriture durassienne, mais, le plus souvent, elle s'est focalisée sur les œuvres écrites dans le sillage du *Ravissement de Lol V. Stein*, plus particulièrement sur la plus emblématique de cette écriture du silence, *L'Amour*. Ce faisant, elle a posé le silence comme un déjà-là de l'écriture. Or, à l'évidence, au cours des vingt années qui ont précédé la création du *Ravissement* —elle a publié son premier roman *Les Impudents* en 1943—, le silence ne s'est imposé que progressivement ; il a été une lente conquête sur la parole, sur le langage. C'est cet itinéraire de raréfaction que nous nous proposons d'analyser ici : comment des textes bavards se sont peu à peu épurés jusqu'au silence.

1. « DÉTRUIRE, DIT-ELLE »

Les déflagrations de l'Histoire, à travers le génocide de la seconde guerre mondiale et l'horreur d'Hiroshima, ont engendré une souffrance intolérable. Le déchaînement monstrueux de la violence a produit une crise des valeurs, de la signification qui a engendré un vacillement du sens, une réticence de la parole aboutissant au silence. Marguerite Duras, évoquant le retentissement de cette tragédie sur elle-même, se bornera à un constat de mutisme : face à la découverte des charniers allemands des camps de concentration ou à l'annonce de la bombe sur Hiroshima par le biais du titre d'un journal, elle se souvient : « Je ne pleurais pas, j'étais apparemment comme d'habitude sauf que je ne pouvais plus parler du tout. » (Duras, 1980 : 41) La parole et l'écriture se trouvaient soudainement confrontées à l'indicible, elles s'avéraient, l'une et l'autre, incapables de représentation. Tant d'horreur donnait le sentiment que le silence seul convenait, davantage même qu'il s'imposait, parce que « Jamais cataclysme n'a été plus apocalyptiquement exorbitant, jamais sa représentation n'a été prise en charge par si peu de moyens symboliques. » (Kristeva, 1987 : 231) Profondément ébranlée par ce déchaînement de l'horreur, Marguerite Duras choisit le silence ou plus exactement il s'impose à elle. Elle n'écrira pas sur la guerre, en tout cas pas de texte théorique, déclaratif, mais la douleur va infuser profondément son écriture, la mort et la douleur vont devenir « la toile d'araignée du texte ». (ibidem)

Cette crise des valeurs va se doubler d'une crise du langage. Cette crise signifie une brisure, une séparation métaphysique entre l'homme et le monde ; en

humanisant l'homme, le langage l'éloigne du monde. Or, l'écrivain aspire à retrouver par sa parole l'union des choses et des mots, il aspire à retrouver l'unité perdue. Mais dans cette quête une autre difficulté surgit : le langage s'avère inapte à traduire le réel car l'expérience du monde est absolument singulière tandis que les mots renvoient à des catégories abstraites et universelles. Passer de l'une à l'autre, c'est inévitablement gauchir la réalité. L'écriture est confrontée à des limites, à ce que Marguerite Duras elle-même appelle des « manques graves ». (Duras, 1987 : 36) Á propos du personnage de la jeune femme au cœur du récit *Les yeux bleus cheveux noirs* par exemple elle constate : « ...je suis la seule [...] à voir son sourire et son regard. Je sais que jamais je ne pourrai vous le décrire. Vous le faire voir. Jamais personne. » (Duras, 1987 : 36) L'écrit est pris en défaut, il achoppe sur l'ineffable. C'est le même constat que chez Yves Bonnefoy, mais alors que le poète va contourner l'écueil en mimant la précision au moyen de lourdes circonlocutions, en accumulant les périphrases, Duras va adopter une démarche radicalement inverse. Elle choisira d'épurer toujours davantage la langue. Á partir de *Moderato cantabile* l'écriture change. Comme le fait remarquer Madeleine Alleins le langage « est dépouillé de ce qu'on lui accorde si volontiers, la confiance en ses pouvoirs de saisie. » (Alleins, 1953 : 158) L'économie des moyens stylistiques inaugurée avec ce roman, considéré pendant longtemps par l'auteure comme le véritable début de sa carrière, ne cessera de se radicaliser dans les œuvres suivantes pour aboutir à une écriture dépouillée jusqu'au dénuement.

Cependant, sans nier l'ancrage historique du silence chez Marguerite Duras, on ne saurait le réduire à cette seule dimension. Elle va, en effet, connaître un autre bouleversement, d'ordre privé celui-là qu'elle évoque pour la première fois dans *Les Parleuses* :

Une expérience érotique très, très violente et —comment dire ça ?— j'ai traversé une crise qui était ...suicidaire, c'est-à-dire... que ce que je raconte dans *Moderato cantabile*, une femme qui veut être tuée, je l'ai vécu...et à partir de là les livres ont changé. (Duras/Gauthier, 1974 : 59)

Ce double bouleversement va retentir profondément sur l'écriture et modifier les relations entre privé et public. Un titre l'atteste plus que tout autre, l'impose comme une évidence, *Hiroshima mon amour*. L'histoire personnelle de la française et du japonais qui vont s'aimer à Hiroshima est inséparable de la mémoire de l'événement atomique. Les frontières entre Histoire et vie privée s'estompent jusqu'à se perdre, s'effacer totalement, en même temps que l'écriture évolue profondément et s'achemine vers ce que l'on nommera « l'écriture blanche ».

2. LA FAILLITE DU LANGAGE

Dans la pensée grecque, la parole, le « logos » signifiait non seulement le mot, la phrase, le discours mais aussi l'intelligence et la raison. C'est pourquoi, d'une façon générale, la parole symbolise la manifestation de la raison. Or, à la suite des surréalistes, Marguerite Duras refuse la raison, la logique, comme « la plus haïssable des prisons ». (Breton, 1928 : 169) Lorsque ce langage des échanges sociaux ordinaires subsiste dans son œuvre, il ne tarde pas à se détraquer, à révéler son inanité. Ainsi, au cours du récit de chacune des soirées mondaines évoquées au fil des oeuvres, qu'il s'agisse du dîner offert par Monsieur Desbaresdes dans *Moderato cantabile*, de celui organisé par Lol V. Stein ou du bal de l'ambassade à Calcutta dans *Le Vice-consul*, le langage se dissout à force de banalité. Le constat du narrateur de *Moderato cantabile*, dans un commentaire redondant des bribes de dialogue rapportées, résume l'inanité de ces conversations : « Et on débouche peu à peu sur une conversation généralement partisane et particulièrement neutre. » (Duras, 1958: 95) Les échanges de la femme du consul d'Espagne avec le vice-consul, dans le récit éponyme, lors du bal donné à l'ambassade de Calcutta, illustrent aussi l'insignifiance du langage ordinaire. Alors qu'elle monologue sur la lèpre, « il n'écoute rien. Elle cesse de parler. » (Duras, 1965 : 115) Une seconde fois au cours de la soirée elle l'aborde : « Il lui répond à peine. Elle s'en va. » (ibid. : 121)

L'autre forme de langage dévaluée par Marguerite Duras est celle de « l'homo economicus », incarnée par le représentant en machines à laver dans *Nathalie Granger*. Non seulement son discours de bateleur est en lui-même mensonger, lorsqu'il vante les qualités de son produit comme supérieures à toutes celles des autres produits de même nature, mais il l'est doublement car il enferme celui qui le profère dans le plagiat :

Il est tenu d'imiter le patron, de se dégrader, de rejoindre les rangs des patrons —et cela pour survivre. Il est tenu d'imiter son langage, son maintien, son aisance— même s'il monte quarante étages par jour pour faire un seul repas. » (Duras, 1973 : 52)

Ce langage tronqué, purement utilitaire, masque l'humain derrière une mécanique commerciale, il est totalement dépourvu d'authenticité.

3. LE LANGAGE ÉMOTIONNEL

Les personnages durassiens récusent l'image d'un langage logique, rationnel. Le seul langage qu'ils connaissent est le langage affectif, celui de l'expres-

sion spontanée de leurs émotions, de leur désir. Ce langage émotionnel se manifeste d'abord sous la forme du cri, « ultime recours des personnages pour entrer dans la réalité du désir. » (Bremondy, 1985 : 52) Á partir de *Moderato cantabile* le cri éclate, déferle d'œuvre en oeuvre. L'émotion est si forte qu'elle ne peut être contenue ; l'exprimer devient une nécessité d'ordre physique comme l'attestent les cris déchirants du vice-consul à l'adresse d'Anne-Marie Stretter, à la fin de la soirée donnée à l'ambassade. Après qu'il a crié, il se met à sangloter sans prononcer un mot, en même temps qu'il tremble de tous ses membres. Le tremblement redouble le cri, participant lui aussi du langage émotionnel. Si, la plupart du temps, le cri signifie l'accession au désir, il peut arriver qu'il marque la fin de l'amour, la mort du désir et la souffrance qui l'accompagne. On pense au cri de Véra Baxter, sourd, terrible :

La turbulence extérieure. Silence autour d'elle. Sur la terrasse de la villa, des gens : ils sont sortis et écoutent —dirait-on— le cri de Véra Baxter. Comme si ce cri était audible dans toute la ville, les parcs, partout. Qu'il annonçait la mort d'un amour. (Duras, 1980 : 59)

Ce cri est l'expression émotionnelle la plus juste d'un état inauguré il y a longtemps mais indicible jusqu'alors. Ce cri sonne comme une libération, il permet à Véra Baxter d'exprimer enfin ce qu'elle avait à dire depuis si longtemps sans y être parvenue jamais, car les mots, quels qu'ils soient, étaient impuissants à traduire cette violence intérieure, ce déchirement.

Le cri, hors du langage, hors de toute syntaxe, exclut son auteur de la temporalité tout en signifiant l'innommable. Á l'image de celui du vice-consul, dans le film *India Song*, le cri, d'une œuvre à l'autre :

... se délivre comme une pluie qui tombe. Il est partout, hors de l'écran, il accapare les dimensions, les espaces ; il entoure, se disperse, erre. La voix de Lonsdale devient géographique. Un opéra. Tout se dépouille jusqu'à la plus obscène pureté. (Forrester, 1975 : 135)

Celui ou celle qui éprouve le désir ne peut que crier et, s'il ne va pas jusqu'à l'accomplissement, il en ressent au moins le besoin. Ainsi, le narrateur du *Ravissement de Lol V. Stein*, Jacques Hold, apercevant Lol dans le champ de seigle depuis la fenêtre de la chambre de l'hôtel des Bois, en proie à l'émotion la plus vive, éprouve jusqu'à la souffrance la tentation de crier. Mais le cri cette fois-là ne sera pas proféré, il restera étouffé, réprimé, tout comme celui d'Anna retrouvant par hasard le marin de Gibraltar, alors qu'elle ne l'a pas revu depuis trois ans : « Et quand il m'a souri d'un petit air d'excuse, parce que, je l'ai com-

pris, un certain soir, à Shangai, il n'était pas remonté à bord, j'ai eu envie de crier tellement je l'ai reconnu. » (Duras, 1952 : 221) Le cri lui-même va s'abolir dans le silence. Le silence devient une sorte de chambre d'échos, résonnant de cris contenus, à l'image de celui d'Anne-Marie Stretter : « Debout, simple et tranquille Anne-Marie Stretter danse dans ce cri qu'elle n'a jamais arrêté de crier en silence. » (Forrester, 1975 : 135) La fiction rejoint le mouvement même de l'écriture : « Écrire, c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. » (Duras, 1993 : 34) Silence et cris en viennent à se substituer les uns aux autres dans la fiction comme dans l'acte d'écriture.

Parfois le cri est relayé par la plainte ou par le chant. Un premier exemple nous est donné par *Moderato cantabile*. Lorsque, quelques jours après le meurtre, Chauvin, au cours d'une de leurs rencontres dans le bar sur le port, évoque, pour Anne Desbaresdes, le souvenir du crime, Anne gémit : « Une plainte presque licencieuse, douce, sortit de cette femme. » (Duras, 1958 : 33) Dans *Le Vice-consul*, le chant de la mendicante prend peu à peu le relais des cris du vice-consul : « Ils écoutent, ce ne sont pas des cris, c'est un chant de femme, ça vient du boulevard. Á bien écouter, on doit crier aussi mais beaucoup plus loin, bien au-delà du boulevard où devrait se trouver encore le vice-consul. » (Duras, 1965 : 151)

Ce cri c'est le cri originaire. Ce langage est totalement corporel. Relisons ce que dit l'auteure elle-même à propos de Lol V. Stein : « oui, elle est incapable de réfléchir, Lol V. Stein ; elle s'est arrêtée de vivre avant la réflexion. » (Duras/Porte, 1977 : 98) L'exemple le plus frappant, en ce qui concerne Lol, se situe lors de son retour à S. Thala, après dix ans d'absence. Chaque jour elle marche à travers la ville ; c'est alors que les pensées surviennent, les pensées et donc le langage puisque le langage n'est pas l'expression après coup d'une pensée déjà constituée mais lui est consubstantiel :

Pensées naissantes et renaissantes, quotidiennes, toujours les mêmes qui viennent dans la bousculade, prennent vie et respirent dans un univers disponible aux confins vides et dont une, une seule, arrive avec le temps, à la fin, à se lire et à se voir un peu mieux que les autres, à presser Lol un peu plus que les autres de la retenir enfin. (Duras, 1964 : 45)

Cette pensée qui émerge c'est bien sûr celle du bal, au casino de T.Beach, de ce bal au cours duquel le fiancé de Lol, Michael Richardson, s'est éloigné pour toujours, en compagnie d'une autre femme. Il s'agit donc bien de la scène originaire. La scène primitive, au sens où Freud l'entendait, enfouie depuis dix ans, va ressurgir, comme portée jusqu'à la mémoire de Lol par le mouvement de son corps dans la marche. Le cri résulte de la poussée des pulsions inconscien-

tes que le langage rationnel tente habituellement d'endiguer. Mais pour être la manifestation la plus spectaculaire de la parole désorganisée, il n'en est pas la seule.

4. LA PAROLE INCOMPRÉHENSIBLE ET/OU LACUNAIRE

Parfois le vice-consul bafouille ou prononce des mots sans suite, parfois il parle de façon inintelligible. Son langage rejoint alors celui de la mendicante. Lorsqu'elle rôde autour des jardins de l'ambassade, en quête de nourriture, ou bien qu'elle attend, cachée dans les lauriers, le départ des invités, il arrive qu'elle parle, « qu'elle raconte quelque chose que personne ne comprendrait. » (Duras, 1965 : 149) D'autres fois, « elle chante et parle, elle fait des discours inutiles dans le silence profond. » (ibid. : 181) Personne ne peut comprendre ce qu'elle dit car elle parle seulement le cambodgien, sa langue originelle, et elle refuse d'en apprendre une autre. De son parler natal il ne reste bientôt plus qu'un mot, « Battambang », mais doté à ses yeux d'un pouvoir quasi magique : « Battambang la protégera, elle ne dira rien d'autre que ce mot dans lequel elle est enfermée, sa maison fermée. » (ibid. : 62)

Le langage de Lol V. Stein paraît, au premier abord, moins rudimentaire, moins fragmentaire et pourtant, après le choc occasionné par le départ de son fiancé, Michael Richardson, elle a cessé presque complètement de parler : « Sa difficulté devant le recherche d'un seul mot paraissait insurmontable. » (Duras, 1964 : 24) Puis, petit à petit, le temps passant, elle recouvre l'usage de la parole ; cependant elle continue à éprouver de la difficulté pour terminer ses phrases qui souvent demeurent inachevées, à l'image de cette question adressée à Jacques Hold : « Mais si un jour je... elle cogne sur le mot qu'elle ne trouve pas – est-ce qu'ils me laisseront me promener ? » (ibid. : 139) Un autre exemple significatif de la parole lacunaire de Lol nous est donné par le récit du dîner mondain. Alors qu'une jeune femme lui pose une question, en apparence anodine, sur son ancienne maison de U. Bridge où elle a vécu dix ans, avant de revenir habiter la maison de ses parents à S. Thala, la réponse est différée, suspendue :

Lol ne répond pas tout de suite [...] Elle s'immobilise sous le coup d'un passage en elle, de quoi ? de versions inconnues, sauvages, des oiseaux sauvages, de sa vie, qu'en savons-nous ? qui la traversent de part en part, s'engouffrent ? puis le vent de ce vol s'apaise ? Elle répond qu'elle ignore avoir jamais habité. La phrase n'est pas terminée. (ibid. : 145-146)

Cette réponse atteste que son langage ouvre sur l'inconnu et c'est précisément pourquoi il fait peur, pourquoi il effraie tous ceux qui s'en tiennent pru-

demment à un langage logique, rationnel. Cette parole-là rejoint le cri. Comme lui, elle dépeuple, elle fait le vide, elle efface. Rappelons le cri du vice-consul : « Charles Rossett n'oubliera jamais : le lieu se vide s'agrandit. Des lumières ont été éteintes. On enlève les plateaux. On a peur. L'heure du vice-consul est arrivée. Il crie. » (Duras, 1965 : 146) La langue de Marguerite Duras s'avère bien être celle « de tout ce que les êtres enfouissent et ramènent en mots rares, elliptiques, tendus au niveau du langage audible. » (Vircondelet, 2000 : 13)

5. UN ITINÉRAIRE DE RARÉFACTION

Au refus du langage rationnel de ses personnages répond le refus des syntagmes figés ; Marguerite Duras va, au fur et à mesure qu'elle avance dans sa création, de plus en plus récuser les contraintes de la gangue syntaxique. Ce qu'elle cherche à atteindre c'est « une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. » (Duras, 1993 : 96) La phrase est un espace clos qui fragmente la réalité, la réduit, la mutile. C'est pourquoi sa désintégration s'impose ; la phrase éclate, à l'image de celle prononcée par Lol V. Stein, disant que « Tatiana est nue sous ses cheveux noirs. » (Duras, 1963 : 115) Le sort réservé à la phrase est emblématique du travail de déconstruction : « La phrase vient de mourir, je n'entends plus rien, c'est le silence, elle est morte aux pieds de Lol. » (ibid. : 116) Mais la réception de la phrase par celui auquel elle s'adresse, Jacques Hold, atteste du nouveau pouvoir du mot, libéré du conditionnement syntaxique auquel la langue ordinaire le soumet habituellement. Désormais, il acquiert une toute autre résonance : « j'entends : 'nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux.' Les deux derniers mots surtout sonnent avec une égale et étrange intensité. » (ibidem) Ce dépeuplement de la phrase, inauguré avec *Moderato cantabile* ne cessera de se radicaliser dans les œuvres suivantes pour culminer dans *L'Amour*, publié en 1971.

Une autre manifestation du silence est un dialogue indigent dans lequel abondent mots uniques, syntagmes minimaux. Au fil des œuvres, le dialogue ne cesse de se raréfier ; alors qu'il occupait la quasi-totalité du *Square* ou de *Moderato cantabile*, Marguerite Duras saisit l'instant où « les hommes deviennent capables de dialogue » (Blanchot, 1959 : 214), sous l'impulsion du désir. Chez elle, la parole cerne au plus près les mouvements du désir : les hésitations, les silences qui souvent se glissent dans le dialogue, le suspendent, sont comme autant de signes du désir, de son affleurement, de sa bouleversante fulgurance. Dialogues troués, dépouillés à l'extrême, ils débordent de la force obscure du désir. Á

cet égard, le dialogue qui suit entre le voyageur et la femme dans *L'Amour* apparaît tout à fait exemplaire :

Il la regarde.
Arrêté devant elle il la regarde.
Elle doit voir quelque chose de la violence du regard. Elle cherche la destination de cette violence, elle s'étonne, elle demande :
— Qu'est-ce qu'il y a ?
— Je vous regarde.
Elle dit, elle demande :
— Il n'y a pas de voyage, n'est-ce pas ?
— Non. Nous sommes à S.Thala, enfermés —il ajoute— je vous regarde. (Duras, 1971 : 115)

La relation du dialogue avec le récit n'est plus logique ou chronologique, mais affective ; le dire est ailleurs, autre part, tout entier dans l'affect. L'aveu de l'homme, par deux fois réitéré, « Je vous regarde », acquiert une plus grande intensité, comme un surcroît d'existence, confronté à la répétition du récit : « Il la regarde ». Le récit est promu chambre d'écho du dire. En même temps que la phrase se défait, le dialogue s'amenuise jusqu'à s'abolir dans le silence, comme l'attestent ces notations récurrentes dans *L'Amour* : « Elle se tait », « Ils se taisent », « Elle ne répond pas », « Il ne dit rien ».

Et l'on constate qu'à la suite de ce récit, Marguerite Duras va adopter, pendant une dizaine d'années, un autre moyen d'expression, le cinéma, comme si elle ne pouvait aller plus loin dans l'ascèse de l'écriture, comme si elle avait atteint une sorte de seuil indépassable. Elle privilégie désormais l'écriture filmique car « dans l'image vous écrivez tout à fait, tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre. » (Duras, 1977 : 91) Cependant, il n'y a pas rupture entre les deux supports ; l'écriture, en effet, donnait déjà à voir, le mot libéré des contraintes syntaxiques se faisait image. L'abondance des phrases nominales et des substantifs en témoignait. Á cet égard, le début du récit intitulé *L'Amour* s'avère exemplaire :

Un homme.
[...] la plage, la mer.
[...] La mer, la plage...
Un autre homme [...]
Á gauche, une femme aux yeux fermés. Assise. (Duras, 1971: 7-8)

Cette écriture ne décrit pas, elle donne littéralement à voir : le mot libéré des contraintes syntaxiques se fait image. Ce pouvoir s'accroît encore du fait de

la disposition typographique détachant le mot, l'isolant sur la ligne : l'être, le lieu ou la chose évoqués acquièrent ainsi une présence nouvelle, une densité abolies par l'usage courant qui tendait au contraire à les faire disparaître derrière un écran de fausse familiarité. Personnages et objets deviennent présents jusqu'à l'obsession, le pouvoir du mot s'amplifie sous l'effet de sa répétition. Le passage cité nous en offre un exemple à travers la reprise des mots « plage » et « mer ». Dans ce cas précis l'impact de la répétition est d'autant plus fort qu'elle intervient dans une construction en chiasme. C'est à l'émergence du monde et du désir que nous convie l'auteure et, dans cette perspective, l'acte de nommer devient véritablement « un acte métaphysique d'une valeur absolue. » (Sartre, 1947 : 264)

CONCLUSION

À l'inverse du discours dominant dans lequel la parole se doit de s'appropriier le monde pour mieux le dominer, à l'inverse de ce discours où la prise de parole équivaut à la prise de pouvoir, le langage chez Marguerite Duras procède du refus du savoir, du refus des certitudes. La révélation du désir naissant ne saurait s'accommoder d'un tel discours dénommatif, les mots pour le dire restent à inventer à partir de la faillite du langage socialisé. Il n'y a pas de mots à la hauteur de cette force ravageante du désir, il n'y a qu'un « mot-absence, un mot trou, creusé en son centre d'un trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner... » (Duras, 1964 : 48) « L'ombre interne », ce lieu où, selon Marguerite Duras, se foment l'écriture est bien un lieu de dynamisme et de contradictions, un lieu où le sujet écrivant se livre au combat entre l'ombre et la lumière, les mots et le silence. Les mots de Marguerite Duras « épurés des utilitarismes, accèdent par leur seule rythmique au chant du monde. » (Vircondelet, 2000 : 10) Par la place qu'elle fait au silence, le lecteur se trouve forcé « de constater l'inconnu, qui est peut-être, qui demeurera peut-être l'inconnaissable. » (Alleins, 1953 : 159)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLEINS, Madeleine (1953) « Un langage qui récuse la quiétude du savoir », *Le dossier de Moderato canta-bile, Moderato cantabile et la presse française* : Paris, Minuit, coll. 10/18.
- BLANCHOT, Maurice (1959) *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard.
- BREMONDY, Gisèle (1985) « La destruction de la réalité », *L'Arc*, n° 98.

- BRETON, André (1928) *Nadja*, Paris : Gallimard.
- BOUÉ, Rachel (2009) *L'Éloquence du silence*, Paris : L'Harmattan.
- DURAS, Marguerite (1958) *Moderato cantabile*, Paris : Minuit.
- DURAS, Marguerite, (1964) *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris : Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1965) *Le Vice-consul*, Paris : Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1973) *Nathalie Granger*, Paris : Gallimard.
- DURAS, Marguerite et GAUTHIER, Xavière (1974) *Les Parleuses*, Paris : Minuit.
- DURAS, Marguerite (1977) *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris : Minuit.
- DURAS, Marguerite (1980) *Les Yeux verts*, Cahiers du cinéma.
- DURAS, Marguerite (1980) *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, Paris : Albatros.
- DURAS, Marguerite (1987) *La Vie matérielle*, Paris : P.O.L.
- DURAS, Marguerite (1993) *Écrire*, Paris : Gallimard.
- FORRESTER, Viviane (1975) « Territoires du cri », *Marguerite Duras*, Paris : Albatros, coll. Ça/Cinéma.
- KRISTEVA, Julia (1987) *Soleil noir dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1947) *Situation I*, Paris : Gallimard.
- VIRCONDELET, Alain (2000) *Marguerite Duras et l'émergence du chant*, Paris : La Renaissance du livre.