

## Le silence des limites dans la littérature. Deux exemples : Michel de Montaigne et Marguerite Duras\*

Zlatka Timenova-Valtcheva  
Professora na Universidade Lusófona  
Maya Timenova  
Professora na Universidade de Plovdiv

**Abstract:** The paper studies the concept of limit in literary discourse. Two aspects are discussed: 1) the limit as a necessary structuring element in the process of verbal nomination; 2) the limit as a verbal constraint which appeals to be defeated in case of extreme experience, as death, love, desire, Shoah. We analyse two examples dealing with the language restriction in the literary practice: Montaigne's essays and Duras' novels. Montaigne adopts a specific style of unlimited judgements and topics accumulation in a spontaneous order and logic with the purpose of revealing the deepest profile of human nature. Duras practices a minimalist writing that ruins the linear syntactic structure and the narrative model, achieving an effect of silence thus providing the possibility of unlimited meaning.

**Résumé:** L'article étudie les concepts de limite et de silence dans le langage et dans le discours littéraire. Les réflexions s'appuient sur deux exemples de dépassement des limites en littérature : 1) « Les Essais » de Montaigne qui détruisent les limites du langage par le génie d'une écriture de l'abondance ; 2) les romans de Duras où l'effet du silence, atteint par l'écriture minimaliste, offre la possibilité d'un sens illimité.

**Palavras Chave:** Língua, limite(s), silêncio, discurso literário

---

\*Communication présentée au colloque international « L'idée de frontière dans la littérature », organisé par l'Université de Sofia, Département des langues romanes, Sofia, 25-27 février, 2005.

Depuis *La crise de vers* mallarméenne le langage poétique va jouer son retrait et la critique littéraire va évoluer en termes d'inachevé, d'indicible et de silence. « Tout devient suspens » écrit Mallarmé, « disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs ; /.../» Pourtant, l'unique médiateur du tout et du rien sera toujours le langage. Mallarmé en est conscient : « rien ne demeurera sans être proféré ; /.../» dit-il un peu plus loin dans le même texte. Le langage reste maître de son déploiement et de son effacement. Le silence sera perçu « comme une entité que régit la loi de l'intermittence /.../, puisant sa réalité à une alternance rendue perceptible, du continu au discontinu<sup>2</sup>.»

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<sup>3</sup>. » La poétique va sanctionner l'indicible et le silence, elle va s'intéresser à *cette hésitation prolongée entre le son et le sens* (Valéry). En effet, n'est-ce pas la tension troublante d'une telle hésitation qui détermine la spécificité littéraire de nombreux textes en prose et en vers, aussi bien anciens que modernes?

La parole germe dans le silence de la pensée, l'écriture progresse par intermittence. L'oubli de Perceval devant les trois gouttes de sang sur la neige, ou devant l'éclat d'un cortège mystérieux, relance le récit de Chrétien de Troyes. L'indicible du moi incite Montaigne à écrire. Le rejet du *multiloquium*, le refus de la parole institutionnalisée et les silences du dialogue fondent des textes d'Alain Robbe-Grillet et de Beckett. Le silence de l'histoire fait avancer le récit de Marguerite Duras. Nathalie Sarraute intitule une de ses pièces *Silence*, la valeur dramaturgique du personnage principal est dans sa position de réticence. Ainsi, l'entreprise littéraire a-t-elle souvent évolué entre parole et silence, entre excès et retenue ? Pour dire l'indicible sans tronquer la vérité de l'expérience intime, pour exprimer le monde sans limiter son infini par le discours, l'écrivain doit-il dominer le verbe et son envers, c'est-à-dire le langage dans sa totalité?

La rhétorique classique pense la figure du silence au travers la problématique des passions et signale la force de l'ambiguïté de cette figure. Les rhétoriciens modernes, par exemple ceux du Groupe  $\mu$ , affirment que toute suppression d'unités (une des opérations rhétoriques substantielles) peut être complète. Dans le cadre

---

<sup>1</sup>MALLARMÉ, Stéphane: *Crise de vers, Œuvres complètes* par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1945, p. 367.

<sup>2</sup>LALA, Marie-Christine : "A la pointe du style" dans *Le silence*, Revue *Autrement* n° 185, 1999, p. 114.

<sup>3</sup>VALÉRY, Paul : *Oeuvres*, T.II, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1960, p.628.

### *Le silence des limites dans la littérature*

de leur conception « /.../ 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 /.../ »<sup>4</sup> » En effet, les auteurs de *Rhétorique générale* partent de la litote pour remarquer que « si la diminution » dont parle Fontanier est poussée à l'extrême, elle aboutit au *silence*, /.../. Si la litote opère une suppression *partielle* des sèmes, le silence opère la suppression *totale* des signes<sup>5</sup>. » Il est important de noter que selon la visée des rhétoriciens du Groupe  $\mu$ , le silence est ouverture et liberté pour le récepteur qui se voit offrir une multiplicité de sèmes sans être pour autant obligé de choisir.

Au sein d'autres cultures, comme par exemple les cultures orientales, le silence éveille l'intelligence qui est une coïncidence avec les choses, une porosité, une ouverture vers un savoir profond, intime, total, inscrit dans une parole tue, dans l'ombre du sens d'un mot absent, dans le vide logique entre deux phrases juxtaposées. Bref : dans le rapport entre l'extériorité et l'intériorité.

Lao-zi, le fondateur du Taoïsme, dit : « La grande musique n'a guère de sons<sup>6</sup>. » La grande musique, c'est la pulsation secrète et inaudible du cosmos. Le silence est perçu comme une plénitude suprême.

En Chine, les poètes des Tang ont surtout le souci « d'introduire dans la langue une dimension en profondeur, celle justement du vrai vide /.../. Ce vide qui /.../ est considéré par la pensée chinoise comme le lieu où les entités vivantes ou les signes s'entrecroisant, s'échangeant de façon non univoque, lieu par excellence où se multiplie le sens<sup>7</sup>. »

Conçu comme une métabole qui résulte de la suppression totale des signes ou comme une aposiopèse (interruption du tissu syntaxique), le silence en littérature évoque l'idée de limite et, en même temps, celle d'ouverture et d'infini.

Nous pouvons penser les limites dans un contexte physique (les limites de nos forces physiques), dans un contexte psychologique (les limites de la mémoire), dans un contexte social (les limites dans nos relations interpersonnelles), dans un contexte philosophique (les limites du langage et du monde pensé), culturel (la limite comme mesure) ou politique. Nous connaissons des expériences limites, individuelles ou collectives, comme l'amour, l'extase, la mort ou la Shoah. L'ambivalence de l'idée de limite paraît évidente : seuil, épuisement, impossibilité,

---

<sup>4</sup> Groupe  $\mu$ , J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, ... : *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p.128.

<sup>5</sup> Ibid, pp.133-134.

<sup>6</sup> *Philosophes taoïstes*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1980, p.44.

<sup>7</sup> CHENG, François : *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1996, p.38.

fin et en même temps dépassement, déplacement, ouverture. 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 le désir de dépassement d'un impossible. La limite est une nécessité d'ordre et un appel de liberté.

La perspective positiviste de la connaissance postule l'hétérogénéité des mots et de la pensée, des mots et du monde, tandis que selon la théorie nominaliste les choses n'existent qu'à travers le langage. Au sein de ces deux conceptions de la connaissance, le langage est conçu comme un modèle qui organise, donc, qui pose 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, qui a profondément réfléchi dans le *Tractatus* sur la structure et les limites de la pensée, partant de l'analyse de la structure et des limites du langage, énonce l'affirmation suivante, devenue emblématique : « Les limites de mon langage sont les limites de mon monde. » Plus tard, il va affirmer la nécessité d'inventer de nouveaux langages qui puissent dire la vérité de notre monde sans Dieu, sans sujet, sans centre.

Par ailleurs, notre conscience est toujours aux prises avec un reste d'indicible, qui, selon Christine Baron, « 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<sup>8</sup>. » La conscience de l'indicible met en question les limites du langage et les certitudes de la nomination. 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<sup>9</sup>. »

Sur le plan de l'activité verbale, les genres fonctionnent comme des modèles limitatifs qui organisent le flux verbal et assurent le passage du message. M. Bakhtine souligne la nécessité des genres au sein du discours : « Si les genres du discours n'existaient pas, /.../ et qu'il nous faille les créer pour la première fois dans le processus de la parole, /.../ l'échange verbal serait impossible<sup>10</sup>. » Cependant, notre discours évolue entre l'exigence de la règle et l'exception à la règle.

En littérature, les codes génériques sont des modèles structurants, qui

---

<sup>8</sup> BARON, Christine : « Indicible, littéraire et expérience des limites (de Blanchot à Wittgenstein) » dans *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Murabrunel et Karl Cogard, Paris, l'Harmattan, 2002, p.292.

<sup>9</sup> BARTHES, Roland : *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.72.

<sup>10</sup> BAKHTINE, M. : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p.285.

### *Le silence des limites dans la littérature*

indiquent les contours du rapport de l'écrivain au monde. Mais, ces contours ne sont-ils pas toujours mobiles ? Adoptant une autre perspective, nous dirions qu'au sein de la création littéraire, la *mimésis* pose les limites que l'imagination repousse.

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<sup>11</sup>. » 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 ?

Le langage impose les limites matérielles du signe et les limitations référentielles du sens. En même temps, le langage gère lui-même 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 d'un 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 limite annonce l'avènement du silence. C'est le silence des limites. Un silence lourd de paroles tues qui laissent supposer un langage autre, apte à signifier l'extase, la jouissance, la terreur, le désir, le deuil. Ainsi, le silence possède-t-il une valeur double : limite du dicible et promesse de franchir cette limite, fin et début, effacement du signe et élan vers la *signifiance* (R. Barthes).

L'œuvre littéraire évolue dans une tension du limité et de l'illimité. L'horizon de l'indicible et du silence fascine et menace l'écrivain qui met à l'épreuve les ressources du langage afin de détruire la gangue du dire usuel et de construire l'attente d'un dire problématique et aux sens multiples. Ainsi, le langage joue-t-il *sa propre mort* (R. Barthes) et tend-il à *silencier* (F. Jullien), à amuir la parole pour échapper à ses propres limites, pour ouvrir les voies vers une expérience de la totalité en passant par le néant. 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 têtue et fuyant, lisse et échappé »,

---

<sup>11</sup> *Institution oratoire*, VI, 2, Edition Budé, p.31-32

celui qui « paraît ouvrir le champs du sens totalement <sup>12</sup>. » Le troisième sens serait libéré du langage articulé, 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 signifiante »<sup>13</sup> où participent, par exemple, *le grain de la voix*, le regard, le blanc entre deux mots, l'écran noir...

L'histoire littéraire offre diverses pratiques d'écriture qui questionnent les limites du langage. Diverses écritures *limites*... Nous en avons choisi deux : l'essai de Montaigne et le roman de Duras. Notre choix met en évidence deux possibilités de se situer par rapport aux limites : une première consiste en une écriture de « l'excroissance », de « l'abondance » et de l'expansion, celle de Montaigne ; la deuxième position est représentée par une écriture de la suppression, de la réduction. C'est l'écriture minimaliste de Duras qui atteint même le noyau prédicatif de la phrase. Théoriquement, la structure de notre langage ne suppose pas de fin à l'opération d'expansion. C'est l'ordre logique et les conventions culturelles qui imposent des limites à la compréhension d'un texte en expansion. L'opération contraire, la réduction, possède un terme. C'est le silence complet. L'écriture de Duras est un élan vers l'horizon où ce silence règne. Mais l'horizon n'est jamais atteint. Le silence de Duras est régénérateur, il relance la parole, l'histoire. Le texte construit l'indicible et l'inavouable pour mieux faire entendre les vibrations du sens en silence. Les deux pratiques d'écriture déjouent les limites du langage et de l'ordre logique.

Dans *l'Été 80* Duras fait une réflexion sur l'écriture de Montaigne : « C'est pour continuer à vivre après la mort de La Boétie que Montaigne a commencé à écrire. /.../ Si Montaigne avait écrit *de* sa douleur, celle-ci aurait convoyé tout l'écrit du monde. Or, il n'écrit que comme pour ne pas écrire, ne pas trahir, justement en écrivant. De la sorte il nous laisse sans lui, émerveillés, comblés mais jamais en allés avec lui dans sa liberté<sup>14</sup>. » Sans vouloir faire un rapprochement facile et gratuit, nous ne pouvons pas omettre un fait évident : Montaigne et Duras écrivent « sur le corps mort du monde, et, sur le corps mort de l'amour<sup>15</sup>. » C'est dire que les deux écrivains ont eu des expériences limites. Montaigne a vécu l'expérience de la peinture impossible du moi. Duras a vécu le tourment *de la faille identitaire* (Catherine Bouthors-Paillart). Ils ont écrit naturellement, dans la liberté de l'écriture. Duras voulait dire « la noblesse de la banalité »,

---

<sup>12</sup> BARTHES, Roland : *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p.45.

<sup>13</sup> Ibid, p.58.

<sup>14</sup> DURAS, Marguerite : *L'Été 80*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p.68.

<sup>15</sup> Ibid, p.67.

Montaigne voulait mettre son érudition au service d'un parler « tel sur le papier qu'à la bouche ». Montaigne a inventé l'écriture de l'essai. Devenu plus tard un genre, l'essai ne cesse de mettre en cause ses limites. Duras a composé des romans dont la trame narrative intègre le silence qui met à mal les limites du dicible et du récit.

## **I. L'essai de Montaigne**

Selon Claudie Martin-Ulrich<sup>16</sup>, si au XVI<sup>e</sup> siècle le langage questionne ses limites, c'est en termes d'imitation et d'expression. La réflexion se construit autour de l'inexprimable et de l'inimitable, la personne étant considérée dans l'irréductibilité de son génie. Le texte fondateur, c'est le *Ciceronianus* d'Erasme, publié en 1528. Le débat est centré sur l'inimitabilité de l'Orateur (« on naît Cicéron, on ne serait le devenir ») en passant par une comparaison avec la peinture qui ne découvre que la surface de la personne.

Or, Montaigne cherche à se peindre, à se représenter « du dedans de son âme ». Il doit donc trouver un modèle d'écriture différent du modèle dominant et va stigmatiser, comme Erasme, son maître, tout respect rigide d'une forme, tout artifice, toute rhétorique extérieure au moi. Il va essayer un langage et une écriture qui puissent traduire l'objet de sa pensée, les « chimères et monstres fantasques » qui hantent son esprit. Et il trouve l'écriture du registre : il va enregistrer, « mettre en roule, enroller » les mouvements incessants de son esprit et de son âme. Une opération sans fin... Etant convaincu que « nous sommes par tout vent <sup>17</sup> », cette écriture va lui permettre de saisir l'unité du surgissement de la pensée dans l'instant et la multiplicité des jugements dans l'accumulation libre et naturelle des instants. Ainsi, va-t-il jouer au bord de l'unité et de la totalité ? La liberté de l'instant va le mener plus loin que l'ordre réglé et extérieur.

L'écriture du registre se présente sous une forme labyrinthique et ouverte et défie les conventions et la logique. Cette écriture figure l'illimité de la pensée et les profondeurs insondables de la nature humaine. La spontanéité naturelle de la parole signifie l'insolite des instants rapprochés. Montaigne va se trouver en s'écrivant. Il va se perdre aussi et rejoindre l'Autre dans le mouvement perpétuel de la pensée et de l'écriture. A tel point qu'il va dire : « Je suis toujours un autre<sup>18</sup>. » Montaigne instaure avec l'écriture un rapport personnel : « Instrument de recherche

---

<sup>16</sup> Cf. Bibliographie

<sup>17</sup> MONTAIGNE, Michel de : *Oeuvres complètes*, sous la direction de Thibaudet et Rat, Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1962, III, 13, p.1087

<sup>18</sup> Ibid, II, 12, p.549 b.

philosophique, moyen de connaissance et de maîtrise de soi, peinture, miroir, corps, ami, enfant, l'écriture est l'Autre et le Tout de Montaigne<sup>19</sup>. » Si Montaigne n'a pas trouvé « le tout de rien », n'a-t-il pas trouvé l'écriture du tout ? L'écriture libre de signifier le tout, prenant diverses formes d'énoncés au gré de leur jaillissement. La forme littéraire ouverte épouse l'essence du monde illimité, de l'expérience humaine, du vécu intime.

Cependant, la forme ouverte qui s'élabore par registre et accumulation des moindres mouvements du moi, ne pourrait signifier le tout qu'à travers le fragment, l'inachevé. La totalité du moi va résonner dans les silences qui prolongent les phrases, dans le sens des rapprochements inattendus, dans l'hiatus, l'ellipse, dans les détours logiques surprenants. Accumulation et abondance par oubli de l'ordre réglé et extérieur pour enregistrer le moindre mouvement de la pensée intime dans la liberté de l'inachevé, dans le doute de l'hiatus et de l'ellipse. Expérience donc de l'abondance verbale qui marque l'esthétique du XVI<sup>e</sup> siècle et, en même temps, fragmentation de l'écrit et suspens pour échapper à la tentation de « nous entregloser ». Le contexte seul est maître du sens des mots et des lacunes.

L'écriture du registre, ouverte et libre, va donner naissance à un genre, celui de l'essai. Pour Montaigne ce fut plutôt une méthode. Il se peint en « s'essayant » dans une écriture qui fait différence à l'époque par sa fidélité au provisoire, à l'inachevé, au rapport naturel entre la pensée et le monde. La peinture du moi donne naissance à l'expérience d'une écriture. « Toute cette fricassée /.../ », dit-il, « n'est qu'un registre des essais de ma vie<sup>20</sup>. » Cette méthode lui permet de « se tenir à la rive », à la limite entre l'insuffisance du jugement et l'élan de l'imagination, entre la sérénité de la promenade intellectuelle et l'agitation de l'âme, entre l'impossibilité de dire le moi en fuite et l'espoir d'aller toujours plus loin dans une telle entreprise risquée et sans fin. Ainsi, la conscience de la nature insaisissable du moi donne origine à une prose ouverte, où le moindre frémissement de la pensée et de l'âme est enregistré dans la grâce de la spontanéité naturelle qui met en question ordre, structure et logique. « Il n'est description pareille en difficulté à la description de soy-mesme »<sup>21</sup> dit Montaigne. Cette difficulté provoque l'écriture et repousse ses limites toujours plus loin. Nous ne sommes jamais « en allés » avec Montaigne dans l'imprévisibilité de sa plume... Il reste maître de l'illimité de son désir.

---

<sup>19</sup> DEFAUX, Gérard : « Rhétorique et représentation dans les Essais », dans *Rhétorique de Montaigne*, Actes réunis par Frank Lestringant, Paris, Librairie Honoré Champion, 1985, p.48.

<sup>20</sup> MONTAIGNE, Michel de : op.cit., III, 13, p.1056 b.

<sup>21</sup> MONTAIGNE, Michel de: *Oeuvres complètes*, sous la direction de Thibaudet et Rat, Bibl.de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1962, II, 8, p.364, a.



## II. Le roman de Duras

L'œuvre de Duras pose le problème de limite sur plusieurs plans que nous allons à peine signaler :

- *le plan de la langue/culture* : le métissage de Duras, bien que phantasmatique, situe sa pensée et son écriture à la frontière de deux langues/cultures, l'occidentale et l'orientale. L'influence de la période vietnamienne paraît indiscutable à la suite de l'étude de Catherine Bouthors-Paillart<sup>22</sup> qui démonte avec minutie les mécanismes du métissage linguistique et culturelle de Duras. Nous dirons que Duras construit son écriture dans une zone limite où le français et le vietnamien, aussi différents qu'ils soient, existent simultanément : le vietnamien en tant qu'un sens *in absentia* et le français en tant qu'une langue «réinventée» pour accueillir au sein de ses structures, devenues insolites, les pulsions de ce sens et le rendre pertinent.

- *le plan générique* : les textes de Duras problématisent les limites entre la poésie et la prose, d'une part, et, d'autre part, entre le scénario et le roman, la chronique et la prose romanesque, le fait divers et le récit romanesque.

- *le plan stylistique* : l'écriture de Duras met en cause les limites du langage en procédant par suppression. Depuis *Moderato cantabile* (1958) sa prose devient de plus en plus dépouillée, amuïe, déliée. Les mots, les phrases, le récit installent des silences qui disent plus qu'ils ne taisent. Duras veut « rétablir la littérature avec son silence profond »<sup>23</sup>. La tension de la parole et du silence, du limité et de l'illimité a pour résultat des textes qui laissent entendre plus, en disant moins, par leur organisation parataxique, par la rupture des segments syntaxiques, par l'évidement du récit. C'est un projet d'écriture que Duras énonce à plusieurs reprises au cours de ses entretiens, publiés plus tard, tels que *Les parleuses*, *La vie matérielle*. Ce projet semble nourri par «un passé qui ne passe jamais», par « la profondeur muette de l'enfance », par « l'appartenance indicible à la terre des mangues, des plaines à riz »... Bref : par l'énergie sourde d'une langue/culture lointaine, mais toujours vivante dans la liberté du flou catégoriel des mots, dans les liens syntaxiques brisés, dans les structures narratives éclatées. L'expérience limite que le drame identitaire chez Duras représente, l'angoisse de l'entre-deux investit son écriture d'un manque qui met en question structures linguistiques et modèles littéraires canoniques pour ressurgir dans un silence éloquent et inquiétant. Absence et perte deviennent des motifs de création.

---

<sup>22</sup> Cf. Bibliographie

<sup>23</sup> DURAS, Marguerite: *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 117.

Par ailleurs, l'écriture minimaliste de Duras s'inscrit dans une perspective esthétique qui va de Mallarmé à Blanchot et selon laquelle « le langage poétique se lèverait sur fond d'absence de l'objet » et le littéraire pourrait s'énoncer en termes « d'ontologie négative qui légitime sa référence au silence et à l'indicible<sup>24</sup>. » Ce qui ne se peut énoncer conditionne le dicible. C'est le silence de l'histoire dont parle Duras et qui fait avancer son récit. Une grande partie de la littérature des années 50/70 du siècle passé est née du silence et de l'indicible.

Nathalie Sarraute, Beckett, Duras, Pascal Quignard, parmi d'autres, ont défié les limites du langage, chacun à sa manière. Jetant le doute sur l'admis culturel et la normalité grammaticale, leurs textes ont creusé le langage et ont mis à l'épreuve ses capacités de dire le monde et de signaler en même temps un sens en dehors des limites de ce dire. Sarraute réfléchit sur l'impossibilité du mot de nommer le tropisme dans la plénitude de son surgissement, Beckett inscrit l'histoire dans une impossibilité de transmettre les sensations (*Mal vu*) du personnage (*elle*) par des paroles (*Mal dit*), les textes de Duras sont tissés de phrases qui s'éteignent au profit de silences prégnants.

Deux questions se posent devant l'analyse : Quelle est l'aventure de la lecture du silence ? Comment le silence s'inscrit-il dans le tissu du texte et dans le cours de la narration ?

Pour chercher une réponse à la première question la démarche se veut extrinsèque : partir de l'instance du lecteur, appartenant à un modèle culturel qui détermine une attente de lecture où le silence est perçu comme un effet. Citons Mireille-Calle Gruber : « C'est lire, et lire la lecture : ce qui conduit à déchiffrer comment le texte s'écrit et non pas comment il s'est écrit ; car sans fin il s'écrit, à chaque parcours d'une instance lectrice<sup>25</sup>. » Une explication de Marguerite Duras vient à l'appui : « 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<sup>26</sup>. » L'effet de silence des textes de Duras *fictionnalise* l'instance du lecteur réel. Ce dernier devient narrataire, il passe de la sphère du référent à la sphère du signifié. Les limites entre écriture et lecture s'estompent.

La réponse à la deuxième question suppose deux approches distinctes qui se complètent. La première approche, relevant de la rhétorique, poserait le silence comme un effet d'écriture. La deuxième approche chercherait les paramètres du silence dans le croisement des deux langues/cultures, l'occidentale et l'orientale.

---

<sup>24</sup> BARON, Christine : op.cit., p.291.

<sup>25</sup> GRUBER, Mireille-Calle: *L'effet-fiction. De l'illusion romanesque*, Paris, Libr. A.G. Nizet. 1989, p.13

<sup>26</sup> DURAS, Marguerite: *Les yeux verts*, Cahiers du cinéma, 3122-313, juin, 1980, p. 49

### *Le silence des limites dans la littérature*

La rhétorique, classique et moderne, situe le silence parmi les figures de la passion. En outre, toute figure qui opère une interruption à la suite d'une suppression ou d'une perturbation dans un enchaînement syntaxique culturellement prévu et grammaticalement impliqué crée l'effet de silence : l'aposiopèse (interruption radicale de l'enchaînement syntaxique), l'anacoluthie (rupture dans la suite des dépendances syntaxiques), l'hyperbate (perturbation de l'organisation syntaxique attendue, rallonge), l'ellipse, l'asyndète (absence d'outils de liaison), la litote (dire moins pour faire entendre d'avantage), la parataxe, l'oxymore (rapprochement de deux termes de sens contraires).

Chez Duras les figures les plus caractéristiques sont l'aposiopèse, l'anacoluthie, la parataxe, l'ellipse. Ce sont donc avant tout des figures qui fonctionnent sur le plan syntaxique. Prenons deux exemples, tirés des premières pages du *Vice-consul* (Gallimard, 1966).

- enchaînement parataxique : « Elle se réveille, sort, /.../. Elle rencontre quelqu'un sur un chemin et demande la direction de la plaine des Oiseaux. On ne connaît pas, on ne veut pas répondre. » (p.15)

- exemple d'anacoluthie : « Abandonner, on trouvera comment, la façon d'abandonner./.../Mais elle rêve, la faim, un temps très court, très vite elle revient et écrase. » (p.19)

Ces mêmes figures ne sont pas moins pertinentes sur le plan narratif où elles épousent le manque, la solitude, le désir inquiétant, les pulsions de la mort et de l'amour. La suppression, sous forme d'aposiopèse ou d'ellipse, qui entrave le parcours narratif attendu, ne détruit pas pour autant la diégèse, complétée et prolongée par des silences éloquents suscités par l'alternance du continu et du discontinu. Le lien parataxique caractérise également la structure du récit. Dans plusieurs romans de Duras (*Moderato cantabile*, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *Dix heures et demie du soir en été*, *L'amante anglaise*,...) deux histoires sont juxtaposées, l'une racontée, l'autre non racontée, mais pas moins signifiée par le récit, l'une banale, l'autre sublime dans son impossibilité. Le rapport parataxique des deux histoires délimite un espace narratif vide qui crée l'effet de silence soutenu par une promesse d'intelligence. Une promesse que la narration ne résout pas, mais l'effet du silence prolonge au-delà des limites du narratif. Ainsi, une histoire n'est racontée que pour signifier une autre histoire, la vraie, l'unique qui ait de l'importance et dont l'absence et l'impossibilité sont signifiées par les silences du langage et du récit.

Dans l'œuvre romanesque de Duras, les figures de la narration, qui suscitent l'effet de silence, sont :

- le personnage de l'enfant (*infans* «qui ne parle pas»), présent dans presque tous les romans. La figure de l'enfant évoque la totalité en devenir, avant l'acte qui détermine et la parole qui réduit.

- les personnages féminins et masculins. Les noms tronqués de certains des personnages féminins (Lol V. Stein, Emily L.), ainsi que l'indicible de leur psychisme dramatique impliquent un vide qui va appeler l'effet de silence. Les personnages masculins sont moins nombreux, le Vice-consul, le marin de Gibraltar, mais l'effet de silence qu'ils suscitent est tout aussi important : le premier ponctue le récit par son cri, qui, suspendu entre le dicible et l'indicible, accentue le silence du désir ; le deuxième introduit la tension du silence par la totalité de sa présence dans l'absence.

- le suspens du temps et la création d'un instant d'éternité au sein de la fiction ont pour effet le silence. Par exemple, le bal dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, la réception à l'Ambassade de France dans *India Song*, les rencontres d'Anne et Chauvin dans *Moderato cantabile*, l'attente du marin dans *Le marin de Gibraltar*, sont des scènes qui opèrent une suppression du temps narratif. Les actes des personnages n'ont pas de dimension temporelle, l'absence de paroles résonne. Il se produit un effet d'approfondissement du sens dans le silence et l'immobilité de l'extase. L'écho de ce sens en silence se fait entendre après la lecture, tel l'écho d'une pièce musicale après le dernier accord exécuté.

N'est-ce pas l'illimité du langage, accompli par l'écriture du silence... ?

## Bibliographie

Bouthors-Paillart, Catherine : *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de M. Duras*, Genève, Droz, 2002.

Friedrich, Hugo: Montaigne, Paris, Gallimard, 1968.

Martin-Ulrich, Claudie : «Le génie de l'indicible : Erasme et du Bellay», dans *Limites du langage : indicible ou silence*, Articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, l'Harmattan, 2002.

Mathieu-Castellani, Gisèle : *Montaigne. L'écriture de l'essai*, Paris, PUF, 1988.

Mura-Brunel, Aline : *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

Nakam, Géralde : *Montaigne et son temps*, Paris, Gallimard, 1993.