

LE SILENCE DE LA PHRASE CHEZ MARGUERITE DURAS

Zlatka Timenova-Valtcheva

Résumé:

Parler du silence en littérature paraît paradoxal, le fait littéraire relevant de la parole. Pourtant, silence et verbe ne sont pas dissociables. Penseurs et critiques postmodernes semblent interpellés par le silence éloquent qu'un nombre considérable d'écrivains contemporains mettent en œuvre par leurs textes.

Marguerite Duras est un de ces écrivains. Nous nous proposons d'analyser un certain nombre de formes syntaxiques du silence dans ses écrits romanesques.

Mots-clés: silence, langue, phrase, écriture

Resumo:

Falar do silêncio na literatura parece paradoxal, o próprio da literatura sendo a representação através do verbal. No entanto, o silêncio e a palavra são indissociáveis. Filósofos e críticos pós-modernos parecem cada vez mais interessados no silêncio eloquente que se manifesta pelos textos de um grande número de escritores contemporâneos.

Marguerite Duras faz parte destes últimos. O objectivo do nosso artigo é analisar algumas das formas sintáticas do silêncio nos seus textos narrativos.

Palavras-chave: silêncio, língua, proposição, escrita

I. Introduction

Depuis longtemps déjà la critique littéraire a caractérisé Duras comme un écrivain du silence tout en cherchant à déployer avant tout le contenu, souvent improbable, de ce silence.

Mais, c'est surtout le « style Duras » qui ne laisse aucun lecteur indifférent. Accepté ou rejeté le texte durassien ne laisse pas de troubler. Une partie de l'explication de ce phénomène réside dans le fait que Duras écrit en mots et en silences. Le silence fonctionne comme un non-mot. Les mots écrits servent de signes à des mots absents, à venir. Comment l'écriture fait-elle donc signifier son absence ?

Pour proposer une réponse à cette question et puisqu'il s'agit de littérature, nous sommes tenus d'observer d'abord les caractéristiques et le fonctionnement des unités verbales, mots, phrases, énoncés, sans toutefois les isoler de la totalité texte/contexte.

La primauté du mot chez Duras est indéniable pour quiconque se penche sur ses textes. Ce phénomène rend la phrase particulièrement intéressante. En effet, les mots entraînent la phrase, tandis qu'elle leur offre la possibilité d'une perspective sémantique pour ensuite se dérober et très souvent s'effacer. Le lecteur lit l'élan avorté de la phrase.

Voilà comment Duras explique l'apparition 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 Alazet 49)

C'est donc la charge sémantique du mot, affective ou idéale qui, comme un aimant, attire 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 » (Duras, *Le Ravissement* 47), reprend son cours, « fatiguée de mourir toujours sans en mourir » (Duras, *La vie matérielle* 107. Nous empruntons à Duras cette belle formulation à propos de Lol.).

La phrase se fait et se défait pour signifier sans pour autant dire. Elle évolue dans l'hésitation de l'agencement et dans *l'indiscipline de la ponctuation*. L'écriture *déshabille* les mots de leurs valeurs communes 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 [...]. (Duras, *Les yeux verts* 77-78)

La phrase adopte donc une forme ouverte, inachevée, interrompue paraît-il dans son mouvement vers l'accomplissement du sens. Mais les brèches ainsi entrouvertes dans le tissu de l'énoncé se font lire, elles signifient l'attente d'un mot, d'une phrase, d'un sens en silence.

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 :

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. (50)

Une question surgit naturellement : comment les bribes de phrases, les restes d'énoncés construisent-ils un texte cohérent ? Comment les phrases syntaxiquement dérégulées, libres de toute contrainte grammaticale, transmettent-elles un message ?

Nous allons chercher une réponse à ces questions dans le modèle de la phrase.

II. Le modèle de la phrase

Observons d'abord 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 solide 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'agencement de ces signes, verbaux ou non verbaux, 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. (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. (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 commun, 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 composants retrouvent la fraîcheur de leur signification et, libres des conventions grammaticales, ils peuvent contracter des sens inattendus. La phrase durassienne est sémantiquement saturée.

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. (129)

Unité 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.

En fait, la phrase durassienne prend ses libertés par rapport à l'objet de référence. Elle élabore et transmet un savoir référentiel incertain, souvent informulable.

La phrase renvoie à son propre effort de dire la chose. Son référent, c'est elle-même. L'arrangement syntaxique avoue le malaise de la langue, révèle la défaite de celle-ci devant un vouloir dire. Mais, par la force du paradoxe, l'absence de mot appelle le mot et « toute absence de sens appelle le sens » (Marc Augé). Le silence de la phrase durassienne est donc éloquent.

Tout grand écrivain invente son langage. Duras n'en fait pas exception. Mais ne sont pas nombreux ceux qui se servent de la langue pour mobiliser son autre, le silence qui, tel une ombre, accompagne toute manifestation verbale.

La liberté syntaxique de l'écriture durassienne représente un terrain fertile à la recherche stylistique. Ses phrases offrent diverses formes de mise en échec de la langue.

III. Formes syntaxiques du silence

1. L'élément circonstanciel

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

La phrase suivante, prise dans *Le vice-consul*, est un exemple de concentration de circonstanciels qui ouvrent la période syntaxique 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. (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 en elle-même véhiculant sa valeur sémantique propre et 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 [...]. (Duras, *Le vice-consul* 31)

2. La proposition incise

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

Parfois les amoureux surpris, ils ne la voyaient jamais venir, sursautaient. (Duras, *Le Ravissement* 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. (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.

Ces incises qui interrompent l'ordre syntaxique, 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.

Quant au silence, il est perçu comme l'effet de l'introduction d'un point de vue subjectivant dans un récit à focalisation externe, objectivant. 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 incertaine, substituée souvent par le regard qui embrasse l'objet en silence.

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 revivifiée et qui devient plus forte que son sens concret habituellement perçu. 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 du message et d'attente d'un autre message non exprimé, mais dérangeant par sa potentialité.

Souvent le verbe est accompagné par un pronom complément tandis que l'antécédent 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. (Duras, *Le Ravissement* 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.

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 ou isolé entre deux virgules. C'est le manque d'un mot, d'un chaînon 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.

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. (Duras, *Les yeux bleus* 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 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, éborgé par. (Duras, *Les yeux bleus* 132)

De même que dans les exemples précédents, rien ne suggère l'agent de éborgé par. La phrase s'interdit de continuer, elle s'éteint brusquement, comme si elle perdait le souffle. Ce mot effacé, matériellement 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.

5. Le verbe dans la phrase

En ce qui concerne les éléments de la phrase, c'est le verbe qui est privilégié. L'exemple qui suit témoigne d'un emploi spécifique des temps du verbe qui est fréquent dans les textes de Duras.

La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide. (Duras, *Le Ravissement* 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 sur le processus d'accomplissement du mouvement et sur l'image de ce 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. (Duras, *Dix heures* 674)

La transition entre l'accomplissement de l'action de *passer* et le résultat de cette action, exprimé par le passé composé, est donnée implicitement 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.

Les quelques formes syntaxiques du silence que nous avons passées en revue entrent en combinaison avec d'autres formes du silence sur le plan de la narration, de l'histoire et des personnages. La cohérence de l'œuvre est assurée ainsi par le silence qui invite à supposer un sens en abîme, à imaginer une histoire au-delà des mots, un monde différent¹.

IV. Conclusion

Tout en intégrant le courant de l'esthétique postmoderne, l'œuvre de Duras s'impose 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 paradoxe 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 » (302) du langage qu'Aristote signale déjà dans la *Rhétorique*. Mais l'étrangeté chez Duras possède une double dimension : 1) écart par rapport à l'usage commun de la langue française et élaboration de son propre langage littéraire; 2) éloignement inconscient par rapport aux normes grammaticales du français et emploi de certaines normes de la langue vietnamienne. Duras écrit le français comme une étrangère. Son style d'écriture évolue dans un entre-deux langues. L'étonnement viendrait de cette hybridité peu commune. L'attente de lecture est contrariée. Le lecteur se trouverait confronté à un texte qui signifie sans dire et à une écriture étrange qui cultive le vide. Mais, c'est un vide qui a pour fonction de « laisser venir l'imprévisible, l'évidence » (Duras).

¹ Pour une analyse plus détaillée nous renvoyons à notre thèse de doctorat, *Le silence littéraire et ses formes dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Universidade de Coimbra, Faculdade de letras, 2008.

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*, Paris : Lettres Modernes Minard, 2002.
- Aristote. *Rhétorique*. Paris : Le livre de Poche : classiques de la philosophie. 1991.
- Benveniste, E. *Problème de linguistique générale 2*. Paris : Tel Gallimard, 1974.
- Calle-Gruber, M. «*La scène la phrase ou qu'est-ce qu'un ton en littérature ?*». In *Marguerite Duras, la tentation du poétique*. Paris: PSN, 2002.
- Duras, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris: Gallimard (Folio, 2623), 1987.
- . *Les yeux verts, Marguerite Duras*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1996.
- . *Les parleuses*. Paris: Minuit, 1974.
- . *Le vice-consul*. Paris: Gallimard, 1965.
- . *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard (Folio, 810), 1964.
- . *Les yeux bleus, cheveux noirs*. Paris: Minuit, 1986.
- . *Dix heures et demie du soir en été*. Paris: Quarto Gallimard, 1997.