

## LES SILENCES DU DIALOGUE ROMANESQUE DANS *MODERATO CANTABILE* DE MARGUERITE DURAS

ZLATKA TIMENOVA VALTCHEVA

Universidade Lusófona de Lisboa  
P. O. Box 1664  
1016-001 Lisboa  
Portugal  
ztimenova@netcabo.pt

**Abstract:** This paper deals with the silences of dialogue in *Moderato Cantabile* by Marguerite Duras. The starting hypothesis is that silence is a phenomenon of constructive and significant absence which could justify a choice of writing. The concrete question which we would like to analyze is how fictional dialogue creates meaningful silences.

**Keywords:** absence, silence, writing, dialogue, Marguerite Duras

### I. Langue et silence

Le caractère sémiotique de la pensée humaine relève du rapport du présent et de l'absent, intrinsèque à tout signe qui se présente à la place de la chose (absente). Au cours de l'échange verbal, le silence éloquent est perçu comme une absence signifiante de paroles prononcées ou de mots écrits.

Sur le plan du langage, le rapport entre présence et absence pourrait être pensé à partir du dynamisme de l'arbitraire et du motivé, fondateur du signe linguistique. Le découpage linguistique (sons/pensées), c'est-à-dire le rapport entre le signe et le monde réel, est arbitraire. Cependant, dans la communication, c'est la nécessité de motivation de ce même rapport qui prime et permet ainsi l'attente d'un nouveau découpage à la suite de la perception d'une absence d'équilibre entre la langue et le réel, entre quelque chose qui est dit et quelque chose qui fuit la parole. La frontière entre la *parole parlée* et la *parole parlante* (dans la terminologie de M.-Ponty) est mobile, changeante.

Le silence éloquent est tributaire de cette frontière flottante entre ce qui se dit et ce qui reste au bord des mots<sup>1</sup>.

Ainsi, le discontinu que la langue instaure se trouve-t-il dépassé par le silence éloquent qui inaugure le continu comme un mouvement perpétuel de signifiante, comme un passage du pensé à l'im-pensé, bonheur et inquiétude du verbe.

Selon cette hypothèse le silence est un *fait de langage* qui a ses fondements dans l'acte sémiotique et possède les mêmes fonctions que la langue : syntaxique, sémantique et pragmatique.

## 2. Silence et communication verbale

Dans la communication interpersonnelle le silence est aussi important que la parole. Le refus de paroles est un acte pragmatique aussi chargé de sens que l'exercice de la parole. Le silence n'est pas un vide, il est interprétable.

Etudiant le rapport entre parole, mot et silence sur le plan de l'énonciation, Pierre van den Heuvel (1985:67) 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.

Dans cette optique, Van Den Heuvel attribue au silence la même valeur qu'à la parole. Il est considéré comme «l'acte de la non-parole» qui possède une signification.

La signification du silence est interprétable bien qu'elle soit difficilement formulable, les hypothèses d'interprétation étant multiples, car basées sur un contexte extralinguistique très large.

Dans le cadre de l'énonciation, le silence du locuteur s'apparente à un comportement, à une attitude, à un choix. Le silence éloquent est une réaction individuelle tout comme le rire, par exemple, dont Ducrot (1991:19) affirme qu'il «se donne pour involontaire—ce qui permet au rieur de prouver par son rire le ridicule de son adversaire», sans recourir donc aux paroles.

<sup>1</sup>Pour plus de détails voir: Z. Timenova Valtcheva: *Le silence littéraire et ses formes dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras* (doctoral dissertation), Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 2008.

Le silence ouvre un espace sémantique vertical qui s'associe à la dimension horizontale de la parole. 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, agencé, 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. C'est un espace synchrétique où le sens prend son origine dans la douleur de la séparation, de la limitation, de la distinction.

### 3. Le silence en littérature

En littérature le silence est analysable comme un *fait d'écriture*. Pour étudier le silence littéraire, 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.

Dans *Paroles perdues*, Arnaud Rykner (2000:49) formule une réflexion quelque peu radicale qui oriente le débat vers la finalité du silence littéraire :

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.

Suivant cette perspective, 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 à la langue qu'il doit apprivoiser pour délimiter, donner forme, organiser, appeler à vivre et offrir aux autres 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 la langue, réductrice 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 le silence dont le sens est *le tout autre* que le mot insuffle, mais ne dit pas.

Nous retrouvons une idée semblable chez Barthes (1984: 279):

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.

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

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, perceptible grâce à certains procédés d'écriture, mis en œuvre par l'écrivain.

Dans le texte romanesque, le silence n'existe que par les mots et les mécanismes narratifs et il est discernable comme un *effet de sens*.

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 installe le sens entre les mots et il le prolonge après le mot. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, silences et mots sont également valorisés par le poète. Dans *Les Interviews de Mallarmé*, textes présentés et annotés par Dieter Schwarz (1995: 28), 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 [...].

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 (1901 [1979]:XVI) 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.

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.

En temps de crise et de pensée négative, la fonction représentative de la langue est mise en doute, les paroles appellent le silence pour exprimer ce qui échappe à 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. La langue humaine est considérée inapte à exprimer un monde décentré et une vérité multiple. Selon Klossowski (1963:131), «les noms des choses et des êtres ne leur appartiennent plus aujourd'hui d'une manière légitime [...]». Un grand 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 formes variées de cet effacement servent de signifiant au silence qui devient le *signe en absence* d'une pensée nouvelle, imprécise et prometteuse. La littérature récupère sa force à partir de la tension de l'inexprimable, 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 mobilisent l'éloquence du silence pour transmettre la tension du multiple, de l'incertain, de l'inachevé. La tension de l'indicible, expérience limite ou défaillance de la langue, qui perturbe le dicible et inaugure 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.

### 3.1. Le silence chez 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, selon Pascal Quignard (2002:115), «cesse d'être un pont entre Ego et Cosmos». 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. Pierre Klossowski (1963:131) considère l'intelligentzia de l'époque des années 60 en France comme

[...] 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.

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'amuissement de la langue pour retrouver le silence des *paroles impossibles du sujet*, de la solitude du corps et de la déchirure du cœur, le silence d'un sens perdu, d'une *absence centrale*.

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 l'héritage scripturaire. Ce rapport dialectique caractérise tout grand écrivain. Nonobstant, dans le cas de Duras, la critique littéraire signale plutôt «un art qui échappe à la pratique belle-lettriste», «[...] un art d'écrire autrement» (Michelucci 2003:97).

Il existe «un style Duras» (D. Bajomée) d'être au monde, de penser le monde, mais aussi de créer le monde par les mots et les formes. Paul Otchakovsky-Laurens (2006:174) 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.

Chez Duras, être au monde et penser le monde, c'est vivre la langue (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 à la langue son silence, donc, son autre, son différent. L'écriture s'affirme dans cette différence interne à la langue pour suggérer le sens comme «un désir, une jonction» (Duras 1993:212), un *éternel voyage* des mots vers l'horizon de la pensée.

#### 4. Le dialogue romanesque dans *Moderato cantabile*

Une grande partie de nos actes sont des actes verbaux. Les histoires que nous nous racontons sont souvent celles de nos échanges verbaux. Selon Jean Molino (2003:197) «le récit de paroles désigne, à l'intérieur de la narration, la reproduction des actes de paroles des personnages».

Le discours narratif a recours à plusieurs mécanismes de représentation de la parole de l'autre. Rappelons que la linguistique et la critique littéraire

distinguent trois moyens canoniques de transmission 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 possède une valeur et des marques spécifiques. Le « discours commentatif » (Pierre Van Den Heuvel) accompagne souvent 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 communicative : sont décrits interlocuteurs, lieu, temps.

L'échange dialogique dans les textes romanesques de Duras adopte ces modalités pour s'en éloigner et se perdre dans un bavardage délirant ou dans un murmure onirique ou encore dans l'impossibilité de formulation et d'enchaînement des répliques. Le silence aurait un rôle essentiel pour la représentation des paroles troublantes et souvent balbutiantes des personnages. Nous voudrions nous demander par quels moyens le récit de paroles donne forme aux silences des personnages.

#### 4.1. Les silences du dialogue dans *Moderato Cantabile*

Le texte de *Moderato Cantabile* annonce les caractéristiques d'une nouvelle écriture qui va marquer la deuxième période de l'œuvre de Duras. C'est une écriture fragmentaire et lacunaire, ténue et en même temps instinctive, précipitée.

Mais dans ce roman qui surprend d'abord par le nombre restreint de pages, il persiste encore des éléments d'une écriture classique et un souci de chrono-logie de l'histoire racontée.

Cet état intermédiaire du récit romanesque rend le texte plus intéressant pour l'analyste. Les silences y résonnent plus fortement.

La structure narrative qui prédomine dans *Moderato Cantabile* est le récit de paroles, adoptant le plus souvent la modalité 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. Les énoncés narratifs ne font que seconder les paroles des personnages.

Le récit romanesque émerge du croisement de deux histoires d'amour également impossibles. La première est introduite par le cri, le langage de la passion et de la mort. Le récit maintient cette histoire entre le *vouloir savoir* et le *non pouvoir savoir*. Ce régime bloque la parole et l'histoire est représentée

à partir de l'impossibilité d'être racontée. Le cri, qui se situe entre parole et silence, est l'indice de l'intensité de l'histoire que les mots ne peuvent pas saisir. La deuxième histoire d'amour est celle qui surgit entre Anne et Chauvin. Le régime de cette histoire est le récit de paroles. La relation amoureuse est véhiculée par l'échange dialogique entre les deux personnages. Cependant, l'essentiel de l'histoire est dans les *paroles silencieuses*. La douleur de l'amour impossible n'est pas racontable.

Voyons comment le silence des personnages intègre les dialogues pour compléter les paroles prononcées 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 dialogique. Le silence y est perçu comme un fait. Au lieu de répondre le personnage se tait. *Le fait de silence* est décrit par divers verbes qui dénotent le manque de réponse. Ainsi, dès le début du roman, la conversation entre l'enfant et Mlle Giraud se heurte au mutisme de l'enfant qui *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 produit la sensation d'un manque 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 qui sous-tend tout l'épisode.

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 pa-

roles prononcées est signifié implicitement par la description de la situation et des actes des personnages. Le récit ne remplit donc pas les pauses prolongées entre les répliques par des explications ou des réflexions sur les paroles prononcées des personnages ou sur celles à venir. Le temps qui s'écoule ainsi entre les répliques est signifié comme un temps de silence qui engloutit la conversation, mais qui fait attendre une autre 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<sup>2</sup>.

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 accentue et les actes de la patronne ponctuent.

Le temps qui s'écoule entre les répliques est surtout porteur de silence dans l'épisode qui décrit 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 servirait 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.

<sup>2</sup> Marguerite Duras : *Moderato Cantabile*, Paris : Minuit, 1958 : 47. Désormais désigné par le sigle Mc, suivi du numéro de la page.

– 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<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>.

– 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<sup>5</sup>.

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 dialogue et le retient dans la pudeur d'une histoire inavouable. Le discours narrativisé déclare la difficulté et la lenteur qui

<sup>3</sup> Mc, 101–102.

<sup>4</sup> Mc, 46–47.

<sup>5</sup> Mc, 120.

marquent le dialogue et laissent percevoir un silence désolant. Le récit ne cherche pas à transmettre un savoir, Anne *ne sait plus*, mais cela n'a pas d'importance. L'important n'est pas dans le savoir, mais dans l'impossibilité du savoir. 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 dialogue 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 et grâce au contexte diégétique, la néantisation ainsi soulignée, crée l'effet d'une amplification du sens englouti par ce *rien* à partir duquel l'histoire éclate dans les silences du dialogue. 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 [...] <sup>6</sup>.
- 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 [...]. <sup>7</sup>.

La conversation 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. 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

<sup>6</sup> Mc, 58.

<sup>7</sup> Mc, 59.

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 de 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<sup>8</sup>.

Le récit de paroles se présente sous la forme de style direct libre qui le rend plus proche de l'oralité. L'échange dialogique 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.

<sup>8</sup> Mc, 49.

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<sup>9</sup>.

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 dialogue sur les faits, menacé chaque fois d'éclater en paroles, accroît la sensation de l'importance des faits. L'importance en elle-même, sans objet concret formulé, comme l'importance du désir sans objet.

## 5. En guise de conclusion

Les silences de l'échange dialogique dans *Moderato cantabile* sont aussi chargés de significations que les paroles prononcées. Le récit réussit ainsi à transmettre la plénitude de la parole dialogique qui participe du dire et du taire. Les paroles prononcées servent à suggérer l'importance d'autres paroles non prononcées et impossibles à prononcer où une autre histoire se dessine, celle de l'insuffisance des mots à transmettre la passion. Le lecteur subit les élans suspendus de la narration et du dialogue et cherche l'événement dans le silence tendu du désir. Ainsi par ce court roman Marguerite Duras s'engage dans la voie de l'écriture de l'absence où la tension narrative, créée par le silence, garde l'histoire dans l'ombre insaisissable du sens.

<sup>9</sup> Mc, 93.

**Bibliographie**

- Barthes, R. (1984) : *Le bruissement de la langue*. Paris : Essais, Seuil.
- Ducrot, O. (1991) : *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann.
- Duras, M. (1993) : *Le monde extérieur*. Paris : P.O.L.
- van den Heuvel, P. (1985) : *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*. Paris : Librairie José Corti.
- Klossowski, P. (1963) : *Un si funeste désir*. Paris : Gallimard.
- Maeterlinck, M. (1901 [1979]) : *Préface au théâtre, t. 1*. Bruxelles : Slatkine reprints.
- Michelucci, P. (2003) : La motivation des styles chez marguerite duras : cris et silence dans *Moderato Cantabile* et *La Douleur*. *Etudes françaises* 39 : 96–107.
- Molino, J. (2003) : *Homo fabulator*. Paris : Actes Sud.
- Otchakovsky-Laurens, P. (2006) : La musique immédiate des choses. *Europe* 1 : 169–174.
- Quignard, P. (2002) : *Les ombres errantes*. Paris : Grasset.
- Rykner, A. (2000) : *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*. Paris : José Corti.
- Schwarz, D. (ed.) (1995) : *Les interviews de Mallarmé*. Neuchâtel : Ides et Calendes.