

Marguerite Duras, un humanisme paradoxal

Maïa Minnaert *

Patrick Vauday **

Résumé

Marguerite Duras a tenté dans son œuvre de faire entendre la spécificité de la position féminine, et elle a lié cette spécificité à un certain rapport au silence, au silence des femmes dans tous les sens du terme, leur silence assumé, celui auquel elle sont réduites, ainsi que leur absence du discours humaniste : silence des femmes, silence sur les femmes.

Mais les femmes de Duras restent enfermées dans un jeu masculin, où seules les règles masculines mènent le jeu pervers de domination.

Mots clés

Duras; féminin; silence; humanisme; perversion; en-tiers.

Abstract

Marguerite Duras, in her writings, tried to make heard the specificity of the womanly's position. She linked this specificity to a specific connection with a silence. A women silence in all the possible meaning : an assumed silence, the one she is reduced to, and the one revealing their non-existence in the humanist discours, the silence of women and the silence on women.

But the women characters of Duras stay enclosed in a male game, where only male's rules lead the perverted game of domination.

Key words

Duras; womanly; silence; humanism; perversion; entire (in-third).

* Doctorante en philosophie à l'Université Paris 8.

** Ancien élève de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, docteur en philosophie (Paris 8), ancien directeur de programme au Collège international de philosophie, maître de conférences à l'Université Paris 9 puis professeur émérite à l'Université Paris 8.

Introduction au silence

Marguerite Duras a tenté dans son œuvre de faire entendre la spécificité de la position féminine, et elle a lié cette spécificité à un certain rapport au silence, au silence des femmes dans tous les sens du terme, leur silence assumé, celui auquel elle sont réduites, ainsi que leur absence du discours humaniste : silence des femmes, silence sur les femmes.... Mais il n'est pas certain que Duras soit réellement sorti de la problématique humaniste traditionnelle et c'est cette difficulté qu'il va être question d'analyser ici.

Le travail qui suit est la tentative de définir, ou au moins d'approcher au mieux, le silence féminin. Celui qui se retrouve partout où l'on ne l'attend pas, là où on ne l'entend pas, peut-être le regard se détourne-t-il avant même d'y prêter attention. Le silence fait peur, il exprime quelque chose, en de nombreuses occasions c'est une nécessité d'expression des plus intenses, le silence alourdit l'espace de l'écoute ; qui le porte peut difficilement y échapper, le fuir sans sauter à pieds joints dans le centre de la domination, là où les princesses se pavanent de bonheur, ou alors choisir de marcher à petit pas dans la direction opposée, en tiers.

Dans ce travail, fait à tâtons, il est nécessaire d'expliquer plusieurs termes qui reviendront sans cesse. Les termes sont, le corps, la vie, la voix et l'en tiers.

En tiers c'est ce que définissait notamment Deleuze de l'inclusion disjonctive, voire excluante. Volonté de ne pas même voir ce dont on a malgré tout besoin, d'exclure une ou des parties de ce qui est interne et nécessaire au système. Tous ceux qui ne veulent ou ne peuvent convoiter ni même approcher ou encore moins respecter le pouvoir sont malgré tout dans le système de ce pouvoir. L'inclusion contient ce qu'elle rejette pour ne pas risquer d'être destituée de sa référence à la Totalité, le pouvoir systémé incluant toutes les disjonctions qui le maintiennent. C'est donc bien sûr dans ce tiers, la disjonction de l'inclusion, que se trouvent ces femmes décrites par/dans une autre réalité, cette place à part qui éventuellement leurs permet d'arriver à autre chose que la place définie par la Totalité. « Le corps plein de la terre n'est pas sans distinction. Souffrant et dangereux, unique, universel, il se rabat sur la production, sur les agents et les connexions de production. »¹.

¹ Deleuze, « sauvages, barbares et civilisés » p 181

La vie, celle des femmes, c'est une place qui leurs est imposée, épouse, mère, prostituée ; il fut un temps, les femmes n'avaient qu'un titre à la fois, désormais, pour une égalité des sexes, elles se doivent d'être les trois à la fois. Épouse carriériste, mère aimante et prostituée attrayante. La vie de ces femmes est en bordure du centre Totalitaire, socialement tracées, les femmes doivent s'y soumettre pour être considérées comme ayant "réussi sa vie" où une quantité de compléments d'objets s'accumulent inévitablement derrière chacun de ces titres, cases, ces compléments étant les plus évidents, les inévitables.

Le corps féminin est pour la perpétuation de l'humanité et la reproduction économique. Il faut à la Totalité le maintenir sous son joug, le contrôle total des naissances. Il s'étend désormais jusqu'à l'intérieur du ventre des femmes. Au quotidien, le corps des femmes ou devons-nous dire de la Femme, est objet de l'Homme, il est exposé, vendu ou volé, prostitué et modelé à ses désirs et bons vœux. Fantasmé, il est présumé coupable des déviances masculines. Objet publicitaire, objet de l'amant, mari, voisin de comptoir... Payer pour ou le voler au coin d'une rue, ce corps est coupable aux yeux de ceux qui le prennent. Éventuellement puni, absurdité et destruction restent choses possibles pour les mains de la Totalité, dans le privé comme dans le public.

La voix, elle se doit d'être douce répétition du langage masculin ou rester inexistante. Le langage masculin incluant la position de victime, il est possible de traiter de l'objectivation pour autant que le thème reste sans résolution autre que leurs violents modes de répression ou fausse punition ; la voix féminine doit rester sans concept, sans pensée, inaudible, frêle ou criante (des cris de l'hystérique qui sonnent si rassurants aux oreilles des hommes...).

Alors, ces termes posés, il semble déjà possible de saisir les contours du silence, le silence est, l'étouffement que créent ces définitions réductrices, la volonté, le besoin d'en sortir et donc de reconstruire les bases d'une compréhension de soi en tant que femme. Comprendre ce silence, et où se retrouver entière.

I

Le silence est une étape, prise de conscience douloureuse que le corps des femmes est constamment volé, que leur voix est ignorée et cela saccage leurs vies si elles ne se

décident pas à rester princesse qui sort de sa boîte à musique pour danser en rond autour de son axe, princesse qui doit être admirée, sauvée, ou que sais-je encore. Constantes, répétitions, du corps, de la voix, de la vie dans cette tentative de compréhension. Silence comme tentative de chercher les mots qui virevoltent autour de ce silence qui prend une forme autant interne qu'externe, cela dépend. Dépend de l'individu (avec ses affects et symptômes) et du contexte socio-historique. Ce contexte n'aidant probablement que peu à la résolution, car il est majoritairement étranger aux femmes. Le silence pouvant être de différentes formes, parfois seulement externes, pas d'écoute sociale donc pas d'expression alors que les pensées grouillent, virevoltent, s'empressent de trouver une sortie. L'inclusion disjonctive est sentie, comprise, puis acceptée mais reste l'impossibilité de l'exprimer. Le silence peut être parfois juste interne, le silence envahissant l'esprit pour n'y laisser qu'une brume dense voilant toutes constructions de pensées. Les sensations et intuitions qui surgissent de l'inclusion disjonctive ne parviennent pas à se construire, se développer, se stabiliser. Et aussi peut-il donc être les deux à la fois, l'incapacité d'exprimer extérieurement, de vive voix, ce qui ne parvient pas même à se formuler intérieurement. Il reste donc ces termes pris dans un silence singulier (de chacune) et la logique pour l'en extraire. Ici, "dans le silence, le corps vivote" il a fallu recouper les termes, les généraliser, les mélanger : "corps + vie + voix".

En psychanalyse il serait un deuil du corps trop longtemps laissé dans les mains des autres. Est-il nécessaire de développer davantage sur cette entre-deux très certainement non-conceptualisable, mais reste une nécessité pour les femmes qui l'expérimentent, de l'exprimer à son maximum, de comprendre tous ces affects et symptômes pour les démonter méthodiquement, logiquement, en fonction des singularités. L'inclusion disjonctive, probablement pas nommée comme telle, est sentie, intuitionnée, et se crée donc la nécessité de la penser, la comprendre, l'accepter pour se redéfinir hors de ce malaise créé par le refus de cette définition de femme-objet/"égale de l'homme".

Duras et l'un-silence

Nous avons jusque-là tenté de définir un silence en particulier, un silence dû à un refus de ces définitions masculines qui perturbent toutes expressions langagières internes

et/ou externes à soi, il en existe plusieurs et ce travail sur les œuvres de Duras va pouvoir nous permettre d'en lister d'autres.

Suite à un travail effectué précédemment uniquement sur le silence dans *India Song*, nous élargissons désormais notre analyse sur plusieurs œuvres et avec une définition plus élaborée du silence, que nous cherchons, mais donc aussi sur une plus claire idée du silence en général. Pour rappel, dans *India Song* nous avons traité le silence de Anne-Marie Stretter, la ballerine dansant en rond dans sa boîte musicale. La question se pose désormais, est-ce le silence dégrossi plus haut ? Le silence exprimant l'en-tiers ? D'autre part, le silence étant présent dans plusieurs œuvres de Marguerite Duras, sont-ils tous les mêmes ? Pour tenter d'y répondre nous nous focaliserons sur les personnages de Duras, nous traiterons en premier lieu de certains personnages féminins qui semblent porter un silence puis nous verrons d'autres récurrences autant chez les personnages créés par Duras que dans les œuvres en tant que telles.

Les plus grands silences dans les personnages féminins de Duras sont portés par Anne-Marie Stretter et Lola Valérie Stein, autrement nommée Lol. V. Stein. Stretter, ne disant pas un mot, dans *India Song*, est au centre de ces hommes qui hurlent leurs désirs de la posséder, elle, elle danse jusqu'à l'épuisement, corps lent d'une chaleur intense ou d'une soumission extrême, aucun geste brusque n'est digne d'une aussi grande féminité. Ce silence, il est fort probable qu'il soit celui de la ballerine que nous avons imagée, le silence de la soumission, celui de la disjonction inclusive, elle existe pour nourrir les désirs masculins. Quant à Lol. V. Stein, "elle est folle"², enfermée dans son silence après le deuil de son mariage, "on ne peut pas guérir de ça"³. Pourtant, son silence n'est ni fou ni mortel, il est pervers, elle ne donne de la voix que pour instaurer son décor, manipuler ouvertement ceux qui l'entourent. Duras donne alors une définition du silence de Lol. « Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute de mot. [...] ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son

² « Le ravissement de Lol. V. Stein » éd. Folio, p77

³ Idem, p78

centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. »⁴ Lol. fait donc résonner son désir dans l'observation des deux amants, l'épouse qui trompe et l'amant qui la trompe, avec Lol, celle qu'il aime désormais. Elle re-vit avec lui ce qui aurait dû la rendre folle ou la tuer et rit de ces absurdités. Le silence pervers, le désaveu⁵ d'un manque, aveuglement, elle s' imagine combler le trou avec un silence.

Dans « L'été 80 » Duras prend place, elle est personnage, elle est celle qui observe par la fenêtre les amants. Un enfant et une monitrice à peine majeure, Aurelia Steiner. Ici le silencieux est l'enfant, la jeune femme s'invente cet amour interdit, le protège du non-danger telle une mère et le caresse d'une main d'amante. Les événements sont rapportés par l'observatrice qui les entrecoupe de faits divers qui ne l'intéressent pas, et finit par avouer la raison de cette perte de temps, de cet espionnage, son amant à elle qui semble ne plus la faire rêver, ne plus la faire s'évader, ou n'est-ce qu'un jeu ? « Vous êtes là. Nous regardons dehors »⁶ « Je les regarde en votre présence. [...] Vous sans qui je n'en dirais rien. »⁷ « Je les regarde. Vous me regardez les voir. Comme eux nous sommes séparés »⁸. L'observatrice se souvient soudainement de cette évasion : « oui, c'est ça, devant lui supplicie de désir et de douleur, au bord d'en perdre la vie, dans la jouissance éperdue d'en mourir »⁹. Elle compare Aurélia à son amant, l'enfant silencieux, c'est elle. Il attend la mort elle dit¹⁰, mais ne précise pas de qui. « Tout serait possible dans la retombée d'un seul mot que je ne sais pas écrire et qui dirait l'intelligence indéfiniment approximative de ce désespoir »¹¹. La Duras de « L'été 80 » ne semble pas bien différente de la Lola que l'on vient de voir, elle invente des évasions, crée de la matière pour ne pas faire voir ce qu'il se passe véritablement dans cette chambre de bord de mer. Pour la folie meurtrière qu'elle ne vit pas avec son amant, elle invente des femmes qui y seraient parvenues, jeu de rôle, Duras se joue Steiner, seulement la mort prend des allures fantas(ma)tique et

⁴ Idem. p48

⁵ « Le désir et la perversion » chap. "Le couple pervers", éd. Seuil, Jean Clavreul

⁶ « L'été 80 », éd. Mdouble, p95

⁷ Idem. p96

⁸ Idem. p97

⁹ Idem. p97-98

¹⁰ Idem. p98

¹¹ Idem. p101

avoue être l'enfant silencieux qui ne sait nommer le moindre de ses désirs de lui-même. Celui qui suit les règles du jeu à la lettre.

Pour étayer un peu plus ce soupçon, « Dix heures et demie du soir en été ». Maria, l'épouse cocue en connaissance de cause, partant malgré tout en vacances tous ensembles, avec les acteurs de sa torture, ne finit pas une journée sans s'embrumer par l'alcool. A l'heure du titre, Maria est témoin de l'aventure entre son mari et l'amie. Elle reste là, les regarde, l'orage arrive et là, elle finit par parler toute seule à l'ombre de l'assassin du village, Rodrigo Paestra. Celui qui tua la ravissante jeune femme qu'il avait récemment épousée mais qui s'était aussi vite trouvé un amant.¹² Elle ne dira rien concernant la tromperie, ce n'est que plus tard qu'elle fera part de son sentiment d'abandon face au suicide de Rodrigo « Je n'ai pas assez bu pour... [...] Et pour me désespérer trop de l'abandon de Rodrigo Paestra. Tu sais ce que c'est, je m'étais promis de jouer une grande partie avec Rodrigo Paestra. Et puis voilà, voilà qu'elle a échoué aussitôt entreprise. C'est tout. »¹³. Peu avant elle annonce attablée avec les deux amants : « Nous lui aurions fait une belle existence, commence Maria, et peut-être je l'aurais aimé. »¹⁴. Ce n'est que juste après, alors que Maria fait une sieste et que les deux amants en profitent pour louer une chambre pour une heure juste à côté et l'empressement de ce dernier, Pierre, à rejoindre son épouse après l'effort de la tromperie qu'il est possible de discerner le jeu. Cet homme qui semble aimer sa femme d'une grande tendresse, où tout se dit sans détour ni pincette hormis cette aventure qui n'est que trop visible. C'est le soir même que l'époux rejoint sa femme pour lui déclarer sa flamme plus que jamais brûlante du désir qu'il a pour elle, comparée aux autres. Mais trop tard elle lui répond calmement.¹⁵ Elle ne semble pas vouloir que la danse à trois cesse ni qu'il en prenne véritablement les rênes. Le silence humidifié par l'alcool face à cette infidélité ne semble pas être une impuissance mais un désir, une souffrance jouissive. Semblable à celui de Lola, ce silence est celui qui cache le désir, d'aimer à regarder une femme aimer son mari qui pleure de ne pas le posséder.

¹² « Dix heures et demie du soir en été » éd. Folio, p43

¹³ Idem. p136

¹⁴ Idem. p129

¹⁵ Idem. p150

Dans ces trois dernières œuvres, le silence n'est donc pas le même que celui de Stretter qui est pure soumission, celui-ci est volonté de pouvoir ou de souffrance, désaveu de désirs, jeu vraisemblablement pervers.

Dans de nombreuses œuvres de Marguerite Duras, des récurrences sont présentes autant sur certaines thématiques que chez les personnages en tant que tels, comme sortes de cases descriptives où y associer les personnages, ainsi que leurs sonorités. Commençons donc par la fin, les sonorités des noms des personnages, voir des villes. La plus flagrante coupure de sons se trouve dans « Le ravisement de Lol. V. Stein », le titre parle de lui-même concernant les silences exprimés par des interruptions. D'autre part, dans cette œuvre les noms d'Anne-Marie Stretter et de tous les autres personnages présents sont constamment écrits en entier à l'exception de celui de Lola Valérie Stein ainsi que des noms de villes qui ne sont jamais nommés autrement que : T. Beach, U. Bridge et S. Tahla. L. V. Stein et les villes où elle a vécu sont donc coupés, abrégés, contrairement aux personnes qui font partie de son histoire. Serait-ce la présence du silence dans les noms même ? Les personnages qui se taisent, qui sont tus ; les villes où les histoires ne sont pas vraiment racontées par les personnages concernés, chuchotées par les passants qui croisent Lol. sans oser l'aborder. L'abréviation des noms est assez commune dans les écrits de Duras, on la retrouve dans « India Song » où cette fois le nom d'A-M Stretter est également morcelé alors que ceux des villes ne le sont pas. Par opposition, certaines œuvres ne contiennent aucune abréviation et les noms sont répétés, entièrement, page après page. C'est le cas dans « Moderato Cantabile », où Anne Desbordes (à l'exception de Mademoiselle Giraud, l'enseignante de piano) est la seule à avoir un nom. De même dans « L'amant » où chaque ville et chaque personnage a un nom, sont cités entièrement, à l'exception de l'amant même. La honte de cette jeune fille pour avoir un amant chinois, elle le cache au grand nombre et le reste ne lui adresse jamais la parole. Cet amant est exclu du rang social de la jeune fille, peu importe qu'il soit riche, il est donc gardé sous silence en surface, il est sans nom, rien d'autre qu'un amant faible d'aimer autant une aussi jeune femme. Dans « Dix heures et demi du soir en été », Rodrigo Paestra est le seul à avoir un nom de famille et est constamment nommé en

entier. Il ne dira pas plus de dix mot¹⁶. Et finalement, dans « La maladie de la mort » et dans « L'homme atlantique » aucun nom n'apparaît, silence mortel.

Le silence reste présent partout, dans les non-nommés, dans les coupés, les entre-noms, les points d'abréviations. Le ravisement de Lol. V. Stein se trouve justement dans ces points, ces silences, ces phrases coupées où tous restent accrochés, bouche-bée.

La deuxième récurrence de sonorité est dans les noms encore une fois, mais différemment. Les noms donnés aux personnages principaux, Stretter (1966)¹⁷, Stein (1976) et Steiner (1980). Malheureusement nous ne sommes pas dans la capacité de développer cette récurrence phonique de ces noms de femme que Duras a créée. Cela ferait sans doute l'objet d'une étude spécifique.

Concernant une toute autre récurrence, que nous avons évoquée, certains personnages reviennent à plusieurs reprises dans différentes œuvres. C'est évidemment le cas entre autres de textes tels « Le vice-consul » et « India song » où la majorité des personnages s'y retrouvent – à l'exception de Michael Richard qui devient Michael Richardson – mais également dans « Le ravisement de Lol. V. Stein » ainsi que dans « L'amant ». C'est la récurrence de la mendicante qui attire notre attention ici. Présente dans (au moins) trois différentes œuvres¹⁸. Quel est l'intérêt pour Duras de la présence de cette femme sans nom, aux pieds en putréfaction d'avoir trop marché dans les marécages, ayant abandonné son enfant, "la folle" qui chante inlassablement dans les parcs, finalement soignée par la mère 'aimante' (dans « L'amant »). Elle semble être une reprise de souffle, une parenthèse à la fois douce et atroce, pause libératrice de l'enfermement que subissent toutes ces femmes soumises. La mendicante est vraisemblablement au moins en-tiers.

Pour finir sur les récurrences au niveau des personnages féminins, il nous faut désormais aborder ce qui fut supposé plus haut, les "cases" dans lesquels Duras pause ses personnages. Les cases ici font références aux définitions masculines des femmes dans la société. Nous sommes parvenus à dégager trois cases dans lesquelles les personnages sont parfois tout simplement décrits comme tels. Les trois formes de féminité sont, la prostituée, l'épouse-mère, et l'amante. Il est évident qu'une circulation se fait souvent

¹⁶ « Dix heures et demie du soir en été » pp 83-84

¹⁷ comme première apparition dans « Le vice-consul »

¹⁸ « Le vice-consul », « India Song », « L'amant »

entre les trois car ces images de femmes, étant vues d'un point de vue d'homme, peuvent se modifier. Une prostituée peut devenir une amante et même finir mère de ses enfants. Ces trois images sont donc bien connues et Duras ne semble pas vouloir en faire sortir les femmes de ses œuvres.

Pour ce qui est des personnages de prostituées nous avons retenu sans trop de souci « La maladie de la mort » où la jeune fille passant les nuits chez cet homme qui attend la mort sans le savoir, est simplement nommée « la prostituée » alors qu'elle annonce ne pas l'être. En connaissance de cause, cet homme ne parvient pas à la voir autrement, c'est donc bien l'homme qui définit cette femme de prostituée. La jeune femme ne semble pas s'intéresser de la place dans laquelle l'homme la met, elle est spectatrice de sa fin à lui.

Dans « L'amant » la jeune fille est décrite dans la narration, par la mère et les "on-dit" comme telle. Elle-même ne semble pas se débattre beaucoup pour sa défense, après tout, il est riche et chinois, aucune autre raison ne peut exister pour une jeune femme blanche. Ce n'est que trop tard qu'elle s'avoue être devenue son amante sans qu'elle s'en fût rendue compte. Ici, ce n'est pas un homme qui classe la jeune fille dans la prostitution, ce sont les autres femmes, en quelque sorte, ancrées dans les influences sociales de définitions ultérieurement créées par des hommes. Ici il semble que le refus de changer de position est plus proche d'une rébellion ou d'un caprice d'enfant que d'une soumission de femme, car cet homme l'aurait voulu pour épouse.

Enfin, dans « 10 heures et demi du soir en été » la prostituée est Claire, celle qu'on pensait être l'amante, ce fait n'est dévoilé comme tel qu'une fois dans la chambre d'hôtel, elle-même semblant s'en rendre compte, fond alors en larmes. C'est bien Pierre (le mari infidèle) qui lui fait comprendre sa nouvelle position, sans qu'elle n'en ait rien demandé. Dépossédée de sa propre image, elle tombe dans le mensonge envers son amie et l'inquiétude de perdre celui qui l'a rendue sien, sa prostituée à lui. « On frappe à la porte C'est Claire. –vous tardiez, dit-elle – elle est pâlie tout à coup. –Vous venez ? Ils viennent. »¹⁹ Désespérée et soumise, elle ne semble pas tentée de sortir de cette image. La soumission encore une fois, de Claire pour Pierre et de Pierre pour Marie.

¹⁹ « 10 heures et demi en été », p150

Dans la même œuvre se trouve l'épouse-mère, Marie (bien-sûr), qui tient compagnie à sa fille dans une chaleur étouffante d'avant l'orage imaginant, sans violence, que Pierre et Claire deviennent amants à cet instant même. C'est elle, telle une mère soigneuse, qui se donne la peine de rester sous la pluie à regarder Rodrigo, lui parler calmement, rassurante et finalement par le faire sortir de sa cachette incertaine. Et enfin, comme nous l'avons dit, finit par repousser son mari après son infidélité décevante. A l'image des mères que décrit Duras, elle est l'autorité souffrante. La position de mère attendue par la société aussi longtemps que la souffrance est interne, cachée, gardée sous silence, ce que fait Marie en buvant.

En position de mère l'on retrouve celles de Lol.²⁰ ainsi que celle de la jeune étudiante à Saïgon²¹, les deux ayant posture d'autorité, maléfiques cette fois, elles frappent, ordonnent et humilient. De la mère de Lol., on n'en sait guère plus. De celle présente dans « L'amant » – il est difficile de savoir qui est qui, la narration étant faite pour laisser penser à un roman autobiographique – cette mère est présentée avec la plus grande négativité possible, la déception de l'enfant solitaire, la narration semble malgré tout excuser l'abandon de la mère pour la fille car elle est "la seule qui ramènera de l'argent", autonome elle n'aurait donc pas besoin de ses soins. N'ayant pas de parents sur qui compter ni parler, elle s'en est trouvée un.

Tout autrement, l'épouse-mère de « Moderato Cantabile » est frêle, sans une once d'autorité. D'épouse on ne sait rien, le mari est absent du tableau dessiné par Duras. Anne Desbaresdes semble désirer devenir amante, qu'il se passe quelque chose dans sa routine, qu'on lui adresse la parole, qu'on la regarde. Mais elle n'y parvient que pour un instant, l'homme assis en face, "trop respectueux" il semblerait, ne lui offrira pas cette peine, la honte de l'épouse infidèle. Dans le caractère qui lui s'est construit, elle redevient donc seule et reste soumise aux obligations sociales, remettant ses désirs au silence qui l'accompagne dans ses promenades quotidiennes.

Enfin, dans une opposition totale, l'épouse-mère est également Aurelia Steiner, celle qui protège cet enfant et l'aime à en mourir. Ce n'est que finalement par obligation, après promesse d'une retrouvaille dramatique en adulte, qu'elle le laisse prendre son

²⁰ Dans « le ravissement de Lol. V. Stein »

²¹ Dans « L'amant »

envol. Chantant pour lui, la tête enfoncée dans le sable, elle est le fantasme masculin d'une mère-épouse hystérique, celle qu'ils aiment à la folie. Elle est décrite comme ayant une voix d'une grande fragilité, aux bords des larmes, et d'une grande beauté. « Je vous ai envoyé les lettres d'Aurelia Steiner, d'elle, écrites par moi, et vous m'avez téléphoné pour me dire l'amour que vous aviez pour elle. Après, j'ai écrit d'autres lettres pour vous entendre parler d'elle, de moi qui la recèle et qui vous la livre comme je l'aurais fait de moi-même dans la folie meurtrière qui nous aurait unis. »²² L'épouse-mère parfaite, tellement qu'elle mériterait la mort. Cette voix d'une aussi grande fragilité pourrait être associée à celle de Stretter, celle que l'on entend uniquement dans le film, la voix soumise, aussi frêle que sont corps prêt à être possédé. Duras aurait-elle rêvé d'être ainsi ? L'apogée du fantasme masculin ? La femme qu'on aime d'un regard. Alors peut-être n'aurait-il pas été nécessaire de jouer, de s'inventer des histoires de pouvoir mortel et de soumission jouissive, elle l'aurait été toute à la fois la Stretter, Steiner et Stein. La soumise à en devenir folle. Folle d'amour pour ces hommes qui ne font rien pour elle, à en mourir. Être la disjonction inclusive pure.

Concernant l'amante dans les œuvres de Duras, se trouve la jeune de Saïgon que nous avons dit ne s'être pas rendue compte de devenir l'amante de l'Amant. Anne-Marie Stretter est l'amante par excellence, la beauté silencieuse, celle pour qui les hommes se battraient pour qu'elle soit leurs, ne serait-ce qu'un instant (l'instant que l'on paye ?). Dans « L'été 80 » l'amante est la narratrice, il en est de même, ou plus justement, il en fût de même dans « L'homme atlantique », déclaration d'amour mortelle d'une amante abandonnée. Finalement, dans « Le ravissement de Lol. V. Stein », l'amante est tout d'abord Anne-Marie Stretter, puis Tatiana Karl, qui sera déplacée par Stein dans la case de prostituée et prendre sa place d'amante.

Ces trois "cases" que Duras manie avec beaucoup d'agilité dans ses œuvres imposent un silence. Silence que l'on retrouve donc partout, dans presque chaque page, titre et nom. Chaque "case" imposant un silence différent à ces femmes, le silence se modifie donc à leur image. Le silence de la prostituée est une évidence, elle n'est que "corps". L'amante est à cacher, garder sous silence, elle est fruit défendu de l'homme, péché mortel. Enfin, l'épouse-mère, son silence est plus subtil, il est dans la non digestion

²² « L'été 80 » p 67-68

du "dévouement inné", une frustration désespérante de désir non assouvi voire inavouable.

Enfin, la dernière récurrence à laquelle nous ferons appel pour traiter du silence dans les œuvres de Duras est celle de la mort. La mort semble être partout dans ses œuvres. Autant dans les événements que dans les personnages mêmes. L'intérêt porté par l'auteure sur la mort laisse à penser que le silence, plus ou moins présent en fonction des œuvres, semble s'accorder (à contrario) avec la présence affirmée de la mort. A se demander si les différentes formes de silence ne seraient pas ce qui cache ce trou béant qu'est la mort pour Duras.

Le silence dans les œuvres de Duras s'insère partout et sous une multitude de formes. Que ce soit le silence, des personnages féminins en tant que tels dû à leurs positions sociales et/ou à un éventuel jeu pervers ; des personnages "casées" en tant qu'ils sont socialement définis d'un point de vue d'homme et dont Duras ne sort pas ; de par l'auteure par ses prises de paroles et ses coupures de noms ; ou encore par la mort pesant sur toutes les œuvres. Le silence apparaît donc pluriel, multiple, il apparaît également majoritairement imposé par une définition masculine, la Femme comme étant soit la prostituée, l'amante ou l'épouse-mère, les hommes ne considèrent pas qu'il existe d'autres femmes que celles-ci. Finalement, la seule femme qui n'est officiellement pas dans le jeu des hommes est la mendicante de Calcutta, mais celle-ci n'est pas ce qu'on appellerait silencieuse, elle chante et respire la joie d'une liberté sans frontière. Il apparaît désormais possible de démentir notre travail précédent sur *India Song* et poser que les silences présents chez Duras sont d'autres silences que celui que l'on définit dans ce travail. Des silences féminins imposés par des définitions d'hommes. Duras, ne sortant pas de ces définitions peut alors être considérée comme écrivant pour des hommes, alimentant leurs fantasmes à eux, et non ceux des femmes. Duras étant une femme nous pouvons nous questionner sur ses désirs à elle, mais encore une fois, le jeu étant tellement présent dans ses œuvres, ne serait-elle pas prise dans une forme de soumission, ses désirs sont ceux que les hommes lui expliquent : « Qu'est-ce que tu aimes le plus ? Il avait cherché à comprendre la question, il avait cherché encore et puis il avait dit : je ne sais pas [dit l'enfant]. Puis il lui avait demandé ce que c'était pour elle et elle avait répondu avec sa

lenteur à lui, elle lui avait dit : comme toi, la mer. Elle avait attendu. Tu le savais ? Il avait fait signe, oui. »²³

²³ « L'été 80 », p 100