

Spécial Topic / Dossier spécial :

Marguerite Duras, une voix fantôme : roman, théâtre, cinéma

## Corps sans voix, crime silencieux Quelques réflexions sur *L'Amante anglaise*

Malgré l'intitulé du colloque qui suppose que chacun travaille sur la question de la voix chez Duras, je parlerai aujourd'hui du silence.

Je commencerai par quelques remarques préliminaires.

Le silence est une notion complexe. Le mot peut signifier, chez l'être humain, l'absence de paroles aussi bien que l'absence de voix.

Or, l'absence de paroles et l'absence de voix semblent se recouvrir dans la plupart des cas. Elles reviennent à une seule et même absence, car, pensons-nous dans la plupart des cas, on n'arrête de parler qu'en se taisant.

En fait, rien n'est moins sûr. Parce que ce n'est pas toujours par la voix que la parole s'articule. Freud fait une observation intéressante à propos d'une jeune patiente hystérique, Dora (on sait aujourd'hui que son vrai nom était Ida Bauer), qui, tout en affirmant qu'elle n'a jamais pratiqué la masturbation dans son enfance, fait, sur le divan et sous les yeux attentifs de l'analyste, un geste tout à fait significatif, qui consiste à ouvrir un petit porte-monnaie, à y introduire le doigt et à le refermer, etc. Quelle était alors la vraie parole — celle qu'articulait la bouche ou celle qui s'avouait dans cet « acte symptomatique » ? Pour Freud, c'est une évidence. D'où la leçon qu'il n'hésite pas à donner au lecteur, sinon à la jeune patiente elle-même, solennellement :

Celui qui a des yeux pour voir et des oreilles pour entendre constate que les mortels ne peuvent cacher aucun secret. Celui dont les lèvres se taisent bavarde avec le bout des doigts ; il se trahit par tous les pores. C'est pourquoi la tâche de rendre conscientes les parties les plus dissimulées de l'âme est parfaitement réalisable <sup>1</sup>.

Peut-être est-ce là un cas un peu trop particulier. Je n'ai d'ailleurs pas l'intention de faire de ces paroles qui ne passent pas par la voix l'objet d'une quelconque « psychologie ». Il suffit tout simplement de constater qu'il y a des paroles sans voix, que la parole déborde pour ainsi dire le champ de la voix, le champ de ce qui s'articule par la voix. Bref,

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, trad. Marie Bonaparte et Rudolph Loewenstein, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 57.

la parole ne s'y réduit pas.

Mais il y a également un « débordement » du côté de la voix. La voix, à son tour, a une réalité qui ne se réduit pas à celle de la parole. Il y a des cris sans paroles, des gémissements sans paroles, des fredonnements sans paroles, etc. La voix peut être là, sans donner lieu à aucune parole. Ainsi la parole et la voix ressemblent-elles à des ensembles, au sens mathématique du terme, qui ne se recouvrent qu'en partie seulement, chacun débordant sur l'autre. Ce sont deux choses distinctes.

Pourtant telle n'est pas la seule manière de saisir le décalage entre parole et voix. Il y a un autre point de vue qui nous permet de le faire. Quand la voix s'entend-elle vraiment ? Autrement dit, quand touche-t-on à la réalité de la voix d'une autre personne ? N'est-ce pas au moment même où l'interlocuteur parvient à la fin de sa parole, qu'il vient juste de ponctuer son énonciation ? Débarrassée alors de la signification qu'elle véhiculait durant l'énonciation, la voix s'entend pour la première fois comme telle, et pour de bon. Quand on écoute la parole de quelqu'un, on n'entend pas sa voix, on entend seulement ce qu'il dit. C'est seulement lorsque s'achève le propos que nos oreilles sont disponibles pour entendre la voix comme telle, avec tous ses « grains » ou pas, mais dans son *fading*, dans son chemin vers la disparition. En effet, la voix ne s'entend que comme reste, que comme résidu de la parole, et c'est là seulement qu'on rencontre la « personnalité » de la voix, voire sa « subjectivité ».

C'est la voix dans cet état-là, dénudée de signification, écoutée comme résidu de la parole, que Lacan inscrit dans le registre de ce qu'il appelle l'objet petit *a*. Il y a un clivage entre la parole et la voix, comme entre la chaîne signifiante et l'objet *a*. On ne jouit pas de la parole et de la voix de la même manière. La jouissance provenant du signifiant est récupérée au niveau de la signification, donc du sens, alors que celle qui tient à l'objet porte sur le pulsionnel. Bref, la voix comme objet *a* s'entend, je ne dis pas en dehors de la parole, mais dans sa *marge*, où elle se présente comme objet sur lequel s'accroche la pulsion. On voit bien que sans cette marge où s'entend la voix dans sa matérialité irréductible à celle du signifiant, Roxane ne se rendrait pas compte que celui dont la voix l'a tant charmée autrefois, quand elle l'a entendue de son balcon, était en fait Cyrano et non Christian. Edmond Rostand savait bien, je crois, ce qu'il en est du clivage de la parole et de la voix.

Or le problème est que ce clivage s'efface dans le silence. C'est peut-être l'un des effets les plus saisissants du silence que de voiler le clivage entre parole et voix, pour la raison toute simple que j'ai dite, à savoir que l'on arrête de parler en se taisant. Bien sûr il y a des paroles sans voix, c'est vrai, comme chez la patiente de Freud, mais là, est-il possible de retrouver le même clivage qu'il y a entre la parole et la voix ? Je ne pense pas. Le statut d'objet *a* est un privilège de la voix dans son rapport à la parole prononcée. Et c'est cela qui, à mon avis, retient l'attention de Marguerite Duras, ou plutôt son intuition,

## CORPS SANS VOIX, CRIME SILENCIEUX

si je puis dire, quand elle écrit *L'Amante anglaise* (1967) — ou plutôt quand elle travaille sur le fait divers qu'elle adapte, et ce depuis *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* (1960). Voilà une première remarque préliminaire.

Ma deuxième remarque préliminaire porte sur la singularité du silence chez les femmes, telle que Marguerite Duras l'évoque dans son dialogue de 1976 avec Michelle Porte. Au tout début de l'entretien, faisant remarquer que toutes les femmes de ses livres ont « habité » sa maison de Neauphle-le-Château, Duras déclare :

Il n'y a que des femmes qui habitent les lieux, pas les hommes. [...] La durée dans laquelle elles baignent, c'est une durée d'avant la parole, d'avant l'homme. L'homme, quand il ne peut pas nommer les choses, il est dans la perte, il est dans le malheur, il est désorienté. L'homme est malade de parler, les femmes, non. Toutes les femmes que je vois ici se taisent d'abord ; après, je ne sais pas ce qu'il en adviendra, mais elles commencent par se taire, longuement. Elles sont incrustées dans la pièce, comme insérées dans les murs, dans les choses de la pièce. Quand je suis dans cette pièce-là, j'ai le sentiment de ne rien déranger à un certain ordre, comme si la pièce elle-même, enfin, le lieu, ne s'apercevait pas que je suis là, qu'une femme est là : elle y avait déjà sa place. Sans doute je parle du silence des lieux<sup>2</sup>.

Le silence d'une femme fusionne ainsi avec celui du lieu. Il est frappant de voir que pour Duras, inspirée par Michelet, ce fait est lié à la chasse aux sorcières. Je poursuis la citation :

Michelet dit que les sorcières sont venues comme ça. Pendant le Moyen Age, les hommes étaient à la guerre du seigneur ou à la croisade, et les femmes dans les compagnes restaient complètement seules, isolées, pendant des mois et des mois dans la forêt, dans leurs cabanes, et c'est comme ça, à partir de la solitude, d'une solitude inimaginable pour nous maintenant, qu'elles ont commencé à parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages, c'est-à-dire à entrer, à, comment dirais-je ? à inventer l'intelligence avec la nature, à la réinventer. Une intelligence qui devait remonter à la préhistoire, si vous voulez, à la renouer. Et on les a appelées les sorcières, et on les a brûlées<sup>3</sup>.

Suite à ces remarques, Michelle Porte évoque certains personnages féminins des romans et des films de Duras : l'Isabelle de *Nathalie Granger*, l'Élisabeth de *Détruire dit-elle*, l'héroïne éponyme de *Baxter*, *Véra Baxter*. Mais c'est aussi le cas, bien sûr, de Claire Lannes dans *L'Amante anglaise*, qui reste dans le jardin de sa maison, assise sur un banc

---

<sup>2</sup> Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977), OC3, p. 181-182.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 182-183.

pendant des heures, dans un silence absolu. Or l'essentiel de ces remarques de Duras, c'est que, par leur silence « d'avant la parole », les femmes peuvent avoir avec le lieu un rapport singulier, impossible chez les hommes qui sont désorientés dès qu'ils sont privés de parole. Il s'agit peut-être d'un rapport primitif, voire sauvage, qui remonte « à la préhistoire », mais d'un rapport doté d'une voie de communication, si j'ose dire, avec le lieu, avec la nature, avec tout ce qui existe « avant la parole ». Le circuit langagier étant coupé, voilà que s'ouvre l'écluse d'un autre circuit, primaire chez elles, absent chez les hommes, qui permet aux femmes disons d'être là, dans une accommodation parfaite avec l'univers. Qu'est-ce que cela veut dire ? Ou plutôt : quelles sont les conséquences de ce mode d'existence des femmes qui peuvent rester dans un état d'avant la parole ? Plus précisément, quel effet peut avoir ce mode d'existence singulier des femmes sur leur rapport avec les autres femmes ? Voilà une seconde remarque préliminaire à mon approche de Marguerite Duras aujourd'hui.

### **Le crime**

Je vais donc prendre *L'Amante anglaise*, publié d'abord comme roman en 1967, puis adapté au théâtre en 1968, avec un succès unanime à chaque fois. Comme on le sait, l'histoire s'inspire d'un fait divers qui eut lieu à la fin des années 1940 et que Duras présente en ces termes au seuil de l'édition définitive de la pièce en 1991 :

Le crime évoqué dans *L'Amante anglaise* s'est produit dans la région de l'Essonne, à Savigny-sur-Orge, dans le quartier dit de « La Montagne Pavée » près du Viaduc du même nom, rue de la Paix, en décembre 1949.

Les gens s'appelaient les Rabilloux. Lui était militaire de carrière à la retraite. Elle, elle avait toujours été sans emploi fixe.

Il y avait eu deux enfants, deux filles.

Le crime avait été commis par la femme Rabilloux sur la personne de son mari : Un soir alors qu'il lisait le journal, elle lui avait fracassé le crâne avec le marteau dit « de maçon » pour équarrir les bûches.

Le crime fait, pendant plusieurs nuits, Amélie Rabilloux avait dépecé le cadavre. Ensuite, la nuit, elle en avait jeté les morceaux dans les trains de marchandises qui passaient par ce viaduc de la Montagne Pavée, à raison d'un morceau par train chaque nuit.

Très vite la police avait découvert que ces trains qui sillonnaient la France avaient tous ceci en commun : ils passaient tous justement sous ce viaduc de Savigny-sur-Orge.

Amélie Rabilloux a avoué dès qu'elle a été arrêtée<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> *Le Théâtre de L'Amante anglaise* (1991), OC2, p. 1033. Une première version de la pièce, très proche du texte définitif de 1991, avait paru en 1968 sous le même titre que le roman.

## CORPS SANS VOIX, CRIME SILENCIEUX

Avant d'écrire *L'Amante anglaise*, Duras s'était déjà servie de l'affaire Rabilloux en 1960, pour en tirer une pièce — son premier ouvrage proprement théâtral — *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*. Elle y transposait le crime à Épinay-sur-Orge, non loin de Savigny-sur-Orge, tandis que, dans *L'Amante anglaise*, il s'agit de Viorne, une commune imaginaire mais toujours dans la banlieue parisienne. Mais ce qui frappe, c'est que dans l'une et l'autre de ces histoires, elle fait intervenir un changement capital qui transforme, je ne dis pas complètement, mais dans une grande mesure, la portée du crime commis : ce n'est plus le mari qui est tué, mais la cousine du couple, et cette cousine est sourde et muette de naissance. Pourquoi ce changement qui est loin d'être anodin ? D'où vient cette idée que la victime d'un crime commis dans une commune de banlieue où les gens vivent dans un anonymat sans drame, soit une femme sourde et muette, donc *sans voix* ?

Pour simplifier mon travail, je vais ici mettre de côté *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*. Entre *Les Viaducs* et *L'Amante anglaise*, il y a beaucoup de points communs aussi bien que des différences — qui vont de la composition aux détails du récit —, et les allers-retours entre les deux histoires prendraient du temps et compliqueraient le fil de mes propos, même si la comparaison ne serait déjà pas sans intérêt. De plus, dans le temps qui sépare *L'Amante anglaise* des *Viaducs*, Duras a écrit *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), qui, à mon sens, a permis à Duras d'approfondir sa compréhension de la folie féminine, ce qui me semble changer la donne et j'y reviendrai.

Dans *L'Amante anglaise*, donc, le couple est formé de Pierre et Claire Lannes ; tous deux sont originaires de Cahors, où ils se sont mariés il y a 24 ans ; ils se sont installés à Viorne deux ans plus tard. Pierre a 57 ans, il est fonctionnaire au ministère des Finances, vérificateur à l'enregistrement. Depuis que Claire se montre indifférente à son égard, il la trompe avec d'autres femmes ; tous les voisins le savent. Claire, sans emploi fixe après avoir travaillé comme femme de service à l'école communale, a vécu dans sa jeunesse un grand amour avec un agent de police, et cet amour lui a laissé l'impression indélébile d'un bonheur parfait. Alors que dans *Les Viaducs de Seine-et-Oise*, le mari reste amoureux de sa femme, qui en retour lui porte de la tendresse, il en est tout autrement dans *L'Amante anglaise* : Claire n'a peut-être jamais aimé son mari ; après les années de passion, Pierre a perdu tout sentiment amoureux pour sa femme. S'ils ne se sont pas séparés, c'est seulement parce que Pierre se sent plus libre avec Claire qu'avec aucune autre femme (Claire n'est jamais jalouse) et que celle-ci compte sur la paye de son mari. Entre eux, il n'y a rien qui tienne, à part une palpable inertie.

Or chez les Lannes, une autre femme vit depuis 21 ans : Marie-Thérèse Bousquet, une cousine de Claire, également originaire de Cahors, sourde et muette de naissance, mais qui sait lire sur les lèvres et peut ainsi tout comprendre. Marie-Thérèse avait 19 ans, quand Pierre l'a fait venir chez eux pour s'occuper du ménage. Claire ne fait jamais la cuisine, ni rien du tout sauf sa propre chambre et sa propre lessive. Pierre est content de

Marie-Thérèse, il sait que sa vie avec Claire dépend du travail de celle-ci. Aussi apprécie-t-il beaucoup sa cuisine, dont il affirme qu'elle est la meilleure qu'il connaisse. Ainsi Marie-Thérèse s'est-elle occupée pendant 21 ans de tout le ménage des Lannes, et c'est à peine si Claire exagère quand elle dit : « La maison lui appartenait. Je n'aurais pas pensé à trouver ce qu'elle faisait bien ou mal<sup>5</sup>. » Or c'est cette Marie-Thérèse, sa propre cousine (elle-même souligne qu'« elle était vraiment de [s]a famille<sup>6</sup> »), que Claire tue un beau matin de printemps, de très bonne heure.

Évidemment, toute la question est de savoir pourquoi Claire a fait cela. Pourquoi elle a tué sa cousine sourde et muette, puis dépecé le corps, dont elle a jeté les morceaux, un par un, dans les trains de marchandise qui passent au-dessous du viaduc de Viorne. En ce qui concerne la deuxième partie de ce crime, à savoir le dépeçage, nous aurions tort d'y voir un quelconque acharnement qui serait censé témoigner d'une haine profonde à l'égard de la victime. Claire en donne une explication rationnelle, pragmatique si j'ose dire, selon laquelle il n'y avait pas d'autre moyen de se débarrasser du très gros corps de Marie-Thérèse — Duras lui donne 100 kilos dans le roman, 80 dans la pièce. D'ailleurs le dépeçage ne lui a procuré aucun plaisir :

Vous ne pouvez pas vous imaginer ce que c'était fatigant cette boucherie la nuit dans la cave, jamais, jamais je n'aurais pas cru. Si on vous dit que j'ai ajouté du crime au crime en faisant ce que j'ai fait dans la cave, dites que c'est faux<sup>7</sup>.

Ou encore :

Comment porter un corps de quatre-vingts kilos dans un train ? Comment couper un os sans la scie ? On dit : il y avait du sang dans la cave. Mais comment éviter, vous et moi, qu'il y ait du sang ? Je mourrai avec les souvenirs de la cave. Je les emporterai avec moi<sup>8</sup>.

Dans toutes ces répliques, le propos de Claire me semble parfaitement cohérent. Il n'y a donc là aucun doute. Cette « porcherie » n'était pas du tout ce qu'elle voulait, fût-ce par haine ou par la vengeance. Elle aurait préféré l'éviter et, comme ce n'était pas possible, elle a mis des lunettes noires, éteint la lumière de la cave pour ne pas voir ce qu'elle faisait du corps, souhaitant en elle-même que son ami Alfonso soit là pour l'aider. D'ailleurs, même si Claire ne dit jamais où elle a enterré la tête de Marie-Thérèse, on

---

<sup>5</sup> *L'Amante anglaise* (1967), OC2, p. 734 (*Le Théâtre...*, OC2, p. 1068).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 736 (*Le Théâtre...* dit : « elle était vraiment de mon sang », p. 1069).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 746.

<sup>8</sup> *Le Théâtre...*, OC2, p. 1081-1082 (*L'Amante anglaise*, OC2, p. 757).

## CORPS SANS VOIX, CRIME SILENCIEUX

aurait également tort de croire qu'elle l'a profanée ou violemment traitée. À mon avis, il n'y a ici aucune raison de douter de sa décence, de sa bonne conscience, voire de sa sensibilité, quand on l'entend dire : « Pour la tête j'ai fait ce qu'il fallait »<sup>9</sup>.

Il serait donc inutile de chercher la raison du crime de ce côté-là, c'est-à-dire du côté du dépeçage. En tout cas, il ne serait pas utile de le faire à partir de l'apparente « atrocité » du crime, pour en conclure à une haine profonde, un violent désir de vengeance, etc. L'interrogation est à poursuivre de l'autre côté du crime, c'est-à-dire du meurtre lui-même : pourquoi Claire a-t-elle tué sa cousine Marie-Thérèse ? Le véritable mystère tourne autour de cette question. Dans *L'Amante anglaise*, Duras met en scène un personnage-moteur qui mène l'enquête. Nommé « l'Interrogateur » dans la pièce, il se présente comme quelqu'un qui tente de faire un livre sur le crime. C'est pour ce motif qu'il interroge et enregistre d'abord le serveur du café du quartier, Robert Lamy (celui-ci n'apparaît pas dans la version théâtrale), puis Pierre et enfin Claire. Il est évident que ce personnage fonctionne comme un double de l'écrivaine, à qui il permet de faire avancer l'enquête. Mais peut-on espérer, à travers cette enquête, aboutir à une vérité ? C'est assez problématique, d'autant qu'on connaît le goût de Duras pour faire tourner le récit ou l'action autour d'un trou. L'histoire de *L'Amante anglaise* finit ainsi sur le découragement de l'Interrogateur, qui laisse Claire parler toute seule. Et le lecteur a le pressentiment de cette fin décourageante dès qu'il entend cet échange aussi stérile que significatif :

L'INTERROGATEUR : Et s'il y avait une raison mais inconnaissable. Une raison ignorée ?

CLAIRE : Ignorée de qui ?

L'INTERROGATEUR : De tous. De vous. De moi.

CLAIRE : Où est cette raison ignorée ?

L'INTERROGATEUR : En vous ?

CLAIRE : Pourquoi en moi ? Pourquoi pas en elle, ou dans la maison, dans le couteau ? ou dans la mort ? oui, dans la mort. À force de chercher sans trouver, on dira que c'est la folie, je le sais. Tant pis.<sup>10</sup>

Cette lucidité, en quelque sorte incongrue, de Claire suffit pour qu'on désespère que l'enquête atteigne la vérité, du moins au sens ordinaire du terme. Mais l'absence de réponse est-elle ici le dernier mot de Duras ? J'en doute. Il serait certes trop optimiste d'espérer aboutir à une vérité qui sera bien là, articulée telle quelle dans le texte. Mais nous allons peut-être trouver des fragments, des amorces, des étapes qui sinon nous mèneront à la vérité, du moins nous feront entrevoir un possible chemin vers elle :

---

<sup>9</sup> *L'Amante anglaise*, OC2, p. 732 (*Le Théâtre...*, OC2, p. 1066).

<sup>10</sup> *Le Théâtre...*, OC2, p. 1078 (*L'Amante anglaise*, OC2, p. 748).

pourquoi pas ? Tout ce qu'il faut, c'est nous garder de nous précipiter !

### Des pistes

Il y a quand même des pistes où nous nous sommes laissés entraîner et qui semblent mettre en valeur, disons, une *fatalité*. Pierre témoigne que, depuis certain temps, le comportement de Claire est de plus en plus étrange, que celle-ci a jeté la radio dans le puits par exemple et qu'il a besoin de la faire surveiller tout le temps par Marie-Thérèse. Mais ce qui fait dire à Claire : « J'étais un égout avant le crime. Maintenant, moins<sup>11</sup> », ce n'est pas seulement ce qui se passait en elle, même si — et elle avoue que parfois elle se sent folle —, il y a chez elle des signes assez flagrants de folie, dont ce délire récurrent selon lequel la nuit « la police battait des étrangers dans les caves de Viorne, ou d'autres gens<sup>12</sup> ». Aussi se passait-il quelque chose dans la maison, dégradation ou suffocation, impasse ou étouffement, que Claire résume en ces termes : « Voyez, il y avait déjà des choses qui n'allaient pas bien dans la maison<sup>13</sup>. » Et cette impression est plus ou moins partagée, voire confirmée par son mari, surtout quand celui-ci raconte son « rêve de crime » où il a tué, « par erreur » dit-il, Marie-Thérèse Bousquet.

À partir de ce rêve, et à travers le dialogue avec Pierre, qui reconnaît avoir eu envie de se débarrasser de Claire, voici la conviction de l'Interrogateur :

Je crois que vous ne souhaitiez pas seulement vous débarrasser de Claire, mais aussi de Marie-Thérèse — vous deviez souhaiter que les deux femmes disparaissent de votre vie, afin de vous retrouver seul. Vous avez dû rêver de la fin d'un monde. C'est-à-dire du recommencement d'un autre. Mais qui vous aurait été donné.<sup>14</sup>

En effet, c'est évidemment Pierre qui tire le plus grand bénéfice du crime. Après la mort de Marie-Thérèse et l'arrestation de Claire, il est maintenant complètement libéré de sa vie d'avant. Comme l'Interrogateur le prévoit, il va bientôt commencer une autre vie avec une autre femme. En cela, tout s'est passé comme si Claire avait voulu réaliser le souhait de son mari. On serait même tenté de dire que, sans connaître la théorie de Jacques Lacan, Duras a composé l'un des paradigmes les plus dramatiques de la thèse bien connue : le désir de l'homme est le désir de l'Autre ! Mais laissons cette thèse pour le moment. L'essentiel est que non seulement du côté de Claire mais aussi du côté de

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 1085 (*L'Amante anglaise*, OC2, p. 759).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1084 (*L'Amante anglaise*, OC2, p. 759).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1071.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1062 (*L'Amante anglaise*, OC2, p. 728-729).



Pierre, on attendait quelque chose de grave qui marquerait, ou même forcerait, une rupture. Une pente descendante était déjà là, qui menait à une « fin », à la « fin d'un monde », comme le dit, lucide, l'Interrogateur. Dans ces conditions, il ne serait pas exagéré de dire que le crime, chez eux, était une question de temps.

Il ne faut d'ailleurs pas oublier que Claire elle-même a fait un rêve de crime, de ce même crime qu'elle allait commettre dans la réalité. Le fait que Pierre ait fait un même rêve n'aurait jamais été révélé si Claire n'avait pas fait ce rêve et si elle ne lui en avait pas parlé. En ce sens, on pourrait aussi dire que c'est plutôt Pierre qui se montre complaisant envers le rêve de sa femme, tout en faisant lui-même un rêve comparable. Or le problème est qu'à suivre cette piste, on n'arrive pas à comprendre pourquoi c'est Marie-Thérèse que Claire a tuée. C'est là tout le problème. Pourquoi elle et non Pierre ? D'ailleurs cette question n'est pas absente de l'enquête, quand Pierre dit que dans la logique de sa folie, c'est lui que Claire aurait dû tuer. On peut également se rappeler que dans l'affaire Rabilloux, c'est-à-dire dans le crime réel, c'est le mari qui avait été tué par sa femme. Dès lors la question de savoir pourquoi c'est Marie-Thérèse qui est tuée est redoublée par celle de savoir pourquoi Duras a inventé le personnage de Marie-Thérèse, avec ce trait particulier d'être sourde et muette, pour être tuée par l'héroïne de *L'Amante anglaise*. Pourquoi est-ce cette femme, qui vit dans un univers silencieux, que la folie de Claire doit choisir comme victime ?

J'ai parlé tout à l'heure de la « marge » où peut avoir lieu le clivage entre la parole et la voix. La question porte sur le fait qu'elle est à jamais, et pour toujours, absente chez Marie-Thérèse. Quel aurait pu être alors l'effet de cette absence sur la personne de Marie-Thérèse dans son rapport à Claire, ou plutôt, sans ambages, sur la relation entre ces deux femmes ?

La voix en tant qu'objet *a* est le seul élément irréductible à la parole, qui consiste dans une chaîne prononcée du signifiant et qui, de ce fait même, s'aliène dans une signification déterminée non pas par celui qui parle, ni d'ailleurs par celui qui l'écoute, mais par la loi autonome du lieu du signifiant lui-même. Autrement dit, seul l'objet voix peut dans ces conditions laisser exister l'autre qui vous parle, en lui-même, et pour ainsi dire au-delà de la chaîne signifiante parlée. Dès lors, paradoxalement si l'on tient à la terminologie ordinaire, on peut considérer que c'est bien là, en cet objet, que nous rencontrons de la façon la plus décisive la subjectivité de l'autre (l'autre qui vous parle), ou plutôt son noyau le plus intime. Roxane finit par se rendre compte que ce qu'elle aimait, ce n'était pas une parole superbement stylisée avec bien des artifices poétiques et rhétoriques, mais la voix elle-même de Cyrano, dénudée de tous ces artifices.

Or, la mutité de Marie-Thérèse privait Claire de toute possibilité d'être présente comme objet *a*. Cela ne signifie pas qu'elle ne pouvait jamais se présenter comme objet *a* ; au contraire, il lui restait d'autres voies, d'autres possibilités pour le faire — et

le texte ne manque pas d'évoquer les relations sexuelles qu'elle entretenait avec des hommes, notamment des Portugais. Mais sur le plan de la communication langagière, qui n'occupe pas une petite place dans la vie quotidienne, cette marge n'est pas donnée à Marie-Thérèse, cette profondeur si j'ose dire, où l'on peut rencontrer *ce qu'il y a de plus irréductible dans sa subjectivité*. Dès lors, d'une part, Marie-Thérèse restait pour les Lannes un objet, non pas au sens d'objet *a* mais au sens d'objet comme les autres, d'objet sans subjectivité, d'objet instrumental à la limite. Il s'agit d'un objet qui résisterait moins, quand on veut le tuer... D'autre part, ce manque de profondeur de Marie-Thérèse se traduirait en une platitude qui représenterait bien celle de la vie menée par les Lannes depuis des années. Claire, qui semble étouffée dans sa vie avec Pierre et Marie-Thérèse, sauf quand elle passe du temps seule dans son jardin, n'aurait-elle pas voulu se débarrasser de sa vie elle-même, tout en se débarrassant de cette platitude qui la représentait et qu'elle voyait dans la personne de Marie-Thérèse ? Sans doute cette hypothèse convient-elle mieux aux *Viaducs de la Seine-et-Oise* qu'à *L'Amante anglaise*. Dans les *Viaducs*, le couple se plaint explicitement de sa vie anonyme, jusqu'à insinuer que c'est pour en sortir qu'ils ont tué leur cousine. Cette hypothèse semble moins pertinente pour *L'Amante anglaise*. Il faudra chercher des raisons supplémentaires.

### **Ravage déplacé**

Ainsi sommes-nous conduit à poursuivre encore notre enquête, mais toujours à partir du silence qui régnait chez les Lannes. J'ai tout à l'heure parlé du « silence féminin d'avant la parole » que Duras met en valeur dans son entretien avec Michelle Porte. Il s'agit du silence qui permet aux femmes d'avoir avec le lieu un rapport singulier qui, sans passer par la parole, est pourtant susceptible de communication avec la nature, avec d'autres êtres vivants. On a le droit de supposer que Claire avait le même rapport avec le lieu, quand elle restait dans son jardin, à ceci près que ce rapport ne l'a pas conduite à communiquer avec les plantes et les animaux, mais à une expérience que l'on aurait du mal à nommer autrement que *mystique*. Voici le dialogue entre Claire et l'Interrogateur sur l'expérience en question :

L'INTERROGATEUR : Parlez-moi de ce jardin.

CLAIRE : Il y a un banc en ciment et des pieds d'amante anglaise. C'est ma plante préférée. C'est une plante qu'on mange, qui pousse dans les îles où il y a des moutons. Je dois vous dire que quelquefois je me suis sentie très intelligente sur ce banc. À force de rester immobile, j'avais des pensées intelligentes.

L'INTERROGATEUR : Comment le saviez-vous ?

CLAIRE : On le sait.

## CORPS SANS VOIX, CRIME SILENCIEUX

Maintenant je suis la personne que vous voyez devant vous, rien d'autre.

L'INTERROGATEUR : Qui étiez-vous dans le jardin ?

CLAIRE : Celle qui reste après ma mort<sup>15</sup>.

On voit déjà jusqu'à quel point s'étend la fameuse faute d'orthographe de Claire qui écrit « l'amante anglaise » au lieu de « la menthe anglaise ». Ce petit décrochage consistant, voire insistant, peut bien être le signe d'une psychose. Mais l'important, c'est plutôt que Claire sache qu'elle jouit d'un bonheur exquis, même si elle n'est point capable de l'articuler. Ce savoir non-articulable, n'est-il pas le même que celui dont parlait Jacques Lacan par rapport à la jouissance féminine en tant que jouissance supplémentaire ? « Il y a une jouissance à elle dont peut-être elle-même ne sait rien, sinon qu'elle l'éprouve<sup>16</sup> », dit Lacan. On aurait tort de considérer qu'il s'agit d'un plaisir ineffable, fantasmatique, qui vient à boucher imaginativement le trou dans le symbolique. Dans le cas de Claire, l'émergence des « pensées » qui la rendaient si heureuse et si intelligente quand elles avaient traversé ce « couvercle de plomb » qu'elle portait au-dessus de la tête, était précédée par le grouillement de ces mêmes idées qui était, dit-elle, « si pénible que plusieurs fois [elle a] pensé à [s]e supprimer »<sup>17</sup>. La douleur provoquée par ce grouillement témoigne à mon sens que les idées dont il s'agit ne passent pas par l'appareil du langage phallicisé et destiné à les rendre articulables sous le régime de ce que Lacan appelle la signification phallique. Comme on le sait, dans l'œuvre de Duras, la présence du phallus est minime. Cela dit, chez Claire, il n'est pas facile de deviner si cette expérience apparemment mystique est un effet de sa structure psychotique ou de sa position féminine. Lacan définit deux espèces de « hors le phallus » : l'une est la structure psychotique, l'autre la position féminine en matière de la jouissance. Il est tout à fait possible que chez Claire, les deux soient là en même temps, et pourquoi pas ? Seulement, comme en témoigne cette douleur du grouillement des idées, il faut considérer que l'expérience qu'elle faisait dans son jardin était une expérience réelle, ou plus exactement, une expérience de *ce qui se passait de réel dans son corps*.

Dès lors, la question porte sur ce réel dans le corps de Claire. Selon Duras le silence d'avant la parole permet aux femmes d'inventer une nouvelle intelligence avec les plantes, avec les animaux sauvages, bref avec la nature. Mais qu'en est-il de leur intelligence avec les autres femmes, qui sont supposées avoir le même rapport singulier avec le lieu ? Cette intelligence, ouverte par définition seulement après que se ferme l'intelligence parolière, doit passer par le corps et notamment, chez Claire, par la voie orale.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 1071 (*L'Amante anglaise*, OC2, p. 738.)

<sup>16</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. 20, Encore* (1972-1973), Paris, Seuil, 1975, p. 69.

<sup>17</sup> *Le Théâtre...*, OC2, p. 1075 (*L'Amante anglaise*, OC2, p. 743).

Comme on le voit très facilement, dans les textes de *L'Amante anglaise*, de nombreuses remarques concernent la nourriture et l'acte de manger : Pierre apprécie la cuisine de Marie-Thérèse ; Claire ne supporte pas les gens qui mangent beaucoup et dorment bien comme Marie-Thérèse ; elle déteste la viande en sauce, et après en avoir avalé il lui est arrivé de vomir, etc. Dans une perspective psychanalytique, il n'est pas du tout incongru que dans l'histoire d'une femme chez qui on trouve très peu d'éléments phalliques abondent les éléments liés à la première des phases de développement de la sexualité qu'on appelle pré-génitales, nommément la phase orale. Chez Claire, ce n'est plus la voie orale comme moyen de la parole qui fonctionne, mais la voie orale comme moyen de la déglutition.

De ce point de vue, il y a quelques détails qui se recourent et se font écho. D'abord le fait que Claire a remarqué que Marie-Thérèse ressemblait « à un petit bœuf ». Non pas à une petite vache, mais à un petit bœuf. D'ailleurs, c'est en corrigeant l'Interrogateur qui lui rappelle l'épisode en ces termes : « Un jour vous lui [= Pierre] avez dit que Marie-Thérèse Bousquet ressemblait à une bête », que Claire affirme : « J'ai dit "à un petit bœuf" », sans oublier d'y ajouter, pour contrer d'emblée la suspicion que l'autre pourrait tirer de ce fait : « Si vous croyez que c'est parce que je l'ai dit que je l'ai tuée, vous vous trompez. Je l'aurais su<sup>18</sup>. » Bien sûr que non, ce n'est pas si simple que ça. Mais on sait également ceci : Claire détestait la viande en sauce, à tel point qu'il lui arrivait de vomir quand on lui en servait. Significativement, elle aborde le sujet dans la réplique même où elle essaie de repousser l'hypothèse qu'elle a tué Marie-Thérèse parce qu'elle la détestait :

CLAIRE : [Le juge] se serait trompé, il aurait cru que je la détestais, je ne la détestais pas. Je n'étais pas sûre de savoir lui expliquer, j'ai préféré me taire. Ce que je vous dis là, ça a un rapport avec mon caractère à ne pas supporter les gens qui mangent beaucoup et qui dorment bien. Pas plus. Un autre aurait dormi ou mangé comme elle je ne l'aurais pas supporté pareil. Donc ce n'était pas parce que c'était elle. C'était parce que je ne le supportais de personne. Quelquefois à table je sortais dans le jardin. Des fois j'ai vomi. Surtout quand il y avait de la viande en sauce. La viande en sauce, pour moi, c'est terrible, terrible. Je ne comprends pas pourquoi. Pourtant à Cahors on en mangeait souvent, quand j'étais petite, ma mère en faisait parce que c'était moins cher que la viande pure<sup>19</sup>.

Comme on le sait, quelqu'un qui dit « je ne comprends pas pourquoi », sans qu'on lui ait posé de question, doit bien savoir « pourquoi »... En ce sens, il est frappant de voir

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1066 (*L'Amante anglaise*, OC2, p. 733).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 1070 (*L'Amante anglaise*, OC2, p. 737.)

Claire lier ce détail à un souvenir d'enfance où elle mangeait ce qu'elle a aujourd'hui du mal à avaler. Il y aurait un déplacement de l'objet de l'inhibition, de ce que sa mère servait à ce que Marie-Thérèse sert. Ce déplacement me semble dédoublé par un autre qui fait que le bœuf auquel Claire a comparé le corps de sa cousine est assimilé à la viande en sauce qu'elle lui sert. Ainsi, chez Claire, la relation avec les autres femmes ne passe-t-elle pas par la voie non seulement orale mais *cannibale* par excellence ? Sa répugnance pour la viande en sauce ne tient-elle pas à un fantasme, peut-être inconscient, d'être obligée de manger le corps de Marie-Thérèse ? On pourrait aussi évoquer un autre élément qui, à mon sens, complète la logique cannibale du fantasme : après avoir tué Marie-Thérèse, peut-être dans la cuisine, elle a traîné son corps dans la cave où elle l'a découpé en morceaux... dans la sauce du sang ! Comme si, pour se débarrasser de ce corps qu'on la forçait à manger, Claire avait trouvé nécessaire de réaliser son fantasme, c'est-à-dire de mettre en scène pour de bon le corps de petit bœuf de Marie-Thérèse découpé et plongé dans la sauce de son sang.

À propos de la relation mère-fille que Freud appelle *pré-œdipienne* en ce qu'elle précède le complexe d'Œdipe, Lacan parle du « ravage qu'est chez la femme pour la plupart, le rapport à sa mère, d'où elle semble bien attendre comme femme plus de subsistance que de son père, — ce qui ne va pas avec lui étant second, dans ce ravage<sup>20</sup> ». Pour Lacan, ce « ravage » de la relation mère-fille est pourtant comme l'envers de la possibilité d'accès à la jouissance féminine, c'est-à-dire à cette Autre jouissance qui va au-delà de la jouissance phallique, celle-ci étant limitée par son rapport à la loi (de la castration) qui la domine. La femme attend comme femme plus de subsistance de la mère que du père, et puisqu'elle n'en reçoit pas comme elle le veut, sa relation avec la mère est ravagée. Il s'agit peut-être du lait maternel, subsistance par excellence versée dans le corps de la fille. Chez la fille, contrairement au cas du garçon où il peut rester une simple nourriture, ce lait peut avoir une autre valeur, en tant qu'il contribue à développer le corps pour le rendre de plus en plus identique à celui de la mère — ce qui n'est évidemment pas le cas chez le garçon. S'il y a un ressort qui permet à la femme d'accéder à une jouissance autre que phallique, il est à chercher dans cette voie disons *charnelle* par laquelle de la mère à la fille la subsistance passe sans intervention d'aucun phallus, si j'ose dire. Or toute communication charnelle entre la mère et la fille peut, et doit, inclure une bonne partie marquée par l'assimilation cannibale. Il est alors possible que la fille refuse toute subsistance qui passe par cette voie, parce que c'est trop, parce qu'elle en a assez. Le ravage dont il s'agit n'est pas seulement le résultat du peu de subsistance que la fille reçoit, mais aussi du trop que la mère lui donne. Claire Lannes n'a fini par se débarrasser de ce trop que trop tard, et d'une façon trop violente.

---

<sup>20</sup> J. Lacan, « L'étourdi » (1972), *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 465.

KOSUKE TSUIKI

Pour conclure, il n'est pas sans intérêt d'esquisser une étude comparée du cas Claire Lannes et du cas Lol V. Stein. Dans les deux, Duras semble s'intéresser au problème du corps d'une folle mais de façon très différente. Dans le cas de Lol, il s'agit de l'image du corps, qui est absente chez elle, d'autant plus absente qu'elle a été emportée par une autre femme, Anne-Marie Stretter. Si Lol avait vu le corps nu de celle-ci quand Michael Richardson lui a enlevé sa robe, elle aurait pu adopter cette image comme celle de son propre corps, image qui lui manquait depuis toujours. Pourtant le couple part, sans que Lol parvienne à voir le corps de l'autre femme, ce qui provoque le premier déclenchement de sa folie. Ensuite, Lol trouve dans le corps de sa vieille amie Tatiana cette image qu'elle cherche depuis longtemps et qui puisse combler le manque d'image de son propre corps. Ce remplacement fonctionne jusqu'au moment où Jacques Hold ose déshabiller Lol, de sorte qu'elle ne sait plus qui elle est, Tatiana ou Lol, et que sa folie se déclenche de nouveau.

Dans le cas de Claire, il ne s'agit pas de confusion au niveau de l'image, mais d'assimilation réelle, quoique fantasmée, de chair par la voie cannibale. La subsistance que la fille attend plus de sa mère que de son père *pour devenir encore plus femme*, peut pourtant ne pas avoir les effets attendus. Le problème qui n'a pas été réglé avec la mère passe dans la relation avec une autre femme, où la solution pourrait se fabriquer comme passage à l'acte. Or, malgré ces différences, il y a quelque chose de commun au cas de Lol et au cas de Claire : la folie féminine passe par une voie silencieuse, par une *voie sans voix*, si je puis dire. Ce n'est pas un hasard si dans les deux cas, la présence d'un trou est flagrante. Il s'agit du trou creusé par le manque du « mot » qui pourrait nommer le ravissement de Lol V. Stein d'une part, et de la « question » qui permettrait à Claire d'expliquer pourquoi elle a commis ce crime, d'autre part. Les deux manques trouvent leur origine dans ce « silence d'avant la parole » propre aux femmes, qui rendrait caduque toute explication langagière dès qu'elle est prononcée, comme ce serait certainement aussi le cas de la présente, c'est-à-dire de la mienne.<sup>21</sup>

Kosuke TSUIKI