

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES
N° 6

Le dit et le non-dit

UNIVERSITÉ PARIS X - NANTERRE

1993

Le dit et le non-dit : dilemmes et classifications

Préambule

Cette communication, conçue dans le cadre de notre séminaire de recherches du temps où il se présentait sous le titre un peu grandiloquent des *chemins de la critique littéraire moderne*, se propose simplement de donner quelques définitions et illustrations des deux concepts présents dans le titre à partir de l'expérience et du point de vue d'un critique littéraire, ou plus modestement, d'un professeur de littérature. Il ne s'agit donc pas d'assumer les fonctions d'un psychologue, d'un linguiste ou d'un écrivain, mais de faire comme si les trois spécialistes susvisés avaient déjà largement éclairé le domaine en question, et qu'il ne restât au critique ou à l'historien de la littérature qu'à indiquer en quoi consistent pour lui les dilemmes et classifications annoncés par le titre. Cette façon de supposer les principaux problèmes résolus avant même de les avoir examinés peut apparaître comme une démarche illusoire ou frauduleuse, mais rien n'empêche, et en effet rien n'a empêché, les autres participants de remonter plus haut, ou de descendre plus profond, dans leurs recherches sur la nature du dit et du non-dit, en vue de résoudre les problèmes laissés en suspens. Mais d'une certaine manière, qu'on le dise ou qu'on ne le dise pas, il faut toujours choisir, quand on commente un texte, de privilégier le dit ou le non-dit, et de soulever la question, même implicitement. En fait l'énormité même de la question, son inévitabilité, ont suscité des objections contre le projet d'entreprendre une

série d'études sur ce thème. Quel que soit le texte, dans *Alt-Baba et les quarante voleurs*, dans *La déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, dans *What Maisie Knew*, dans les discours politiques, les mémoires, il y a toujours du dit et du non-dit. Seul peut-être le critique littéraire, et particulièrement l'auteur d'une communication lors d'un colloque, n'est apprécié que pour ce qu'il dit, et non pour ce qu'il ne dit pas. Le non-dit du critique n'est pas supposé contenir des richesses latentes. S'il y a des choses qu'il ne dit pas, c'est parce qu'il estime qu'elles n'en valent pas la peine, ou qu'il en est incapable, à cause de ses limites intellectuelles, ou qu'il n'en a pas le temps, mais ce qu'il met alors en réserve sera impitoyablement infligé aux auditeurs la prochaine fois. En anglais, le non-dit se traduit généralement par *the unspoken*, mais on est tenté de prendre en considération les expressions parentes que sont *the unsaid* et *the untold*, plus précises, et qui acculent le commentateur à prendre des décisions parfois risquées. A première vue la distinction entre *unsaid* et *untold* recouvre la différence entre le discours critique et le discours littéraire : le commentateur énonce des idées, le romancier raconte. Bien entendu les choses ne sont pas aussi simples. La littérature ne se confond pas avec le roman, ni même avec la création imaginative. Il arrive à un romancier d'énoncer des idées, donc de *dire* des choses, qu'un chroniqueur scrupuleux, agissant à la manière d'un historien, aurait jugé bon de relater. Le critique est parfois tenté de se substituer au romancier, de combler les vides laissés par les ellipses, de mettre en lumière les motivations actantielles, les relations de causes à effets, que l'auteur n'a pas indiquées explicitement. Mais ce type de commentaire relève-t-il vraiment de la critique littéraire ?

La difficulté d'être qui assaille le critique peut s'illustrer par la question suivante : Entre *Le petit chaperon rouge* et *Le cimetière marin*, quel est de ces deux textes, le plus facile à commenter ? Question subsidiaire et cependant essentielle, quel lien y a-t-il entre cette question et le thème traité ici ? Il n'y a évidemment pas de réponse automatique. Étant donné que le poème de Valéry passe pour être difficile alors que le conte de Perrault (pour s'arrêter à la version qu'en a donnée cet auteur) a une écriture particulièrement limpide, on peut se contenter de l'idée que la difficulté qu'éprouve le commentateur est proportionnelle à l'obscurité du style. Mais on peut aussi tirer la conclusion inverse : étant donné que

le poème constitue essentiellement un discours, où l'auteur *dit* un certain nombre de choses qui représentent pour lui un condensé de sagesse morale, dans une syntaxe quelque peu mallarméenne et un vocabulaire métaphorico-étymologique, le tout largement élucidé par les confrères qui nous ont précédés, alors que l'auteur du *petit chaperon rouge* ne *dit* strictement rien mais *raconte*, avec une remarquable économie de moyens, on peut déduire que la tâche du critique est considérablement facilitée par Valéry, lequel met à sa disposition un discours philosophique richement argumenté, soutenu par une somptueuse broderie de procédés stylistiques et prosodiques qui se prêtent complaisamment à la glose explicative, alors que Perrault offre un récit apparemment sans aspérités, sans complexité, qui semble ne fournir au critique que l'occasion de se livrer à des remarques générales sur la narration ou de déployer ses connaissances historiques et comparatistes. Conclusion provisoire, toutefois, car, retournement dialectique, on peut inférer au contraire qu'un texte qui dit tout ce qu'il a à dire épuise à l'avance l'ingéniosité du critique, alors qu'un texte qui se présente comme une narration à l'état pur ne peut que stimuler la créativité propre au lecteur, lequel s'emploie alors à explorer tout ce que le texte ne dit pas, occupé qu'il est à conter, mais qu'il dirait peut-être, s'il était doué d'une parole autre que narrative.

On peut encore relancer le débat en postulant par exemple que tout le contenu doctrinal du monologue méditatif de Valéry n'est qu'une apparence trompeuse, et que le vrai poème se trouve ailleurs, dans le non-dit précisément, et que de la même manière la linéarité du conte est aussi trompeuse que le déguisement dont s'affuble le loup. Mais on n'en finirait pas de ratiociner. En fait toute cette sophistication vient de ce que la notion même de non-dit est fluctuante, et qu'il est toujours possible à un stade quelconque de la discussion, de sortir du trousseau un sème qui serve à ouvrir une porte, ou à faire de l'effet. C'est pour cela qu'il convient de tenter un inventaire lexical des divers états du non-dit, qui par un processus de complémentarité contrastive, permettra aussi de définir quelques unes des facettes du dit.

Classification des divers états du non-dit

Ils seront au nombre de sept, pour des raisons parfaitement ésotériques, donc relevant du non-dit. L'ésotérisme ne figure cependant pas parmi les titres des paragraphes qui suivent, parce que la question est traitée dans une perspective strictement littéraire, et en adoptant toujours le point de vue du lecteur qui se veut lucide et professionnellement attentif aux procédés dont use l'auteur.

1. Le non-dit stratégique

Il convient de commencer par ce type de procédé, car il semble être le plus facile à analyser, le plus ancien aussi, et cependant il présente dès l'abord la difficulté de distinguer entre le non-dit et le non-raconté. Relève de la stratégie le procédé qui consiste chez un narrateur à occulter dès le début d'un récit des informations essentielles, afin de susciter la curiosité, de créer un mystère, de maintenir le suspens. Dans le roman policier le procédé est à peu près inévitable. Après l'occultation vient la révélation, parfois au dernier paragraphe du roman. Ce procédé n'est pas réservé au roman policier. Il arrive aussi que le mystère reste entier. Le lecteur de *Waterland* ne saura jamais qui était le père de l'enfant que Mary portait en elle, et pourtant il soupçonne que l'auteur avait son idée sur la question. Le processus d'identification entre le lecteur et le personnage plongé dans le mystère ou victime d'une machination (comme dans *Une ténébreuse affaire*) justifie que l'auteur ne dévoile que progressivement les données de la situation initiale. Il le fait avec la complicité du lecteur lui-même, à qui il est recommandé de ne pas lire la fin avant le début, afin de ne pas gâcher son plaisir, et de ne pas raconter l'histoire à qui ne l'a pas encore lue.

Il arrive que l'occultation des données factuelles s'intègre à l'organisation de l'œuvre de manière plus subtile que dans le roman gothique (où la révélation finale a quelquefois, chez Ann Radcliffe notamment, la fonction de rationaliser a posteriori ce qui paraissait relever de causes irrationnelles) ou le roman policier. Dans *The Secret Agent* de Conrad, par exemple, le procédé du retour en arrière et de la révélation progressive n'a

pas seulement pour fonction de créer du mystère et de stimuler la curiosité du lecteur. Celui-ci est plongé *in medias res*, selon la recommandation d'Horace, de sorte que paradoxalement l'artifice crée un effet de réel, et en plus, étant amené par la conduite du récit à mener une enquête en même temps que l'auteur, il est confronté à toute l'épaisseur de la réalité, et à tout un réseau touffu de causalités qui ne saurait se réduire à une linéarité chronologique. Chez Conrad c'est l'abondance de tout ce qu'il y a à dire qui s'opacifie en un non-dit particulièrement éloquent.

En fait le non-dit stratégique est partout, du fait même qu'un narrateur ne peut pas étaler d'un seul coup toutes les données d'une situation. Mais il y a ceux qui instaurent une situation énigmatique uniquement pour distiller avaricieusement les révélations pendant des dizaines ou des centaines de pages, tandis que d'autres auteurs, pénétrés du mystère même des choses et des êtres, conduisent le processus de révélation comme un approfondissement, une quête quasi mystique jusqu'au cœur des ténèbres qui est aussi le cœur de la lumière. Ainsi dans *Wuthering Heights* on passe du non-dit au dit par des tâtonnements, des relations obliques, des relais indirects, des méandres narratifs et expressifs, qui font que le clair-obscur devient l'obscur-clair sans rien perdre de son modelé ni de sa profondeur de champ.

2. Le non-dit mimétique

Domaine très vaste, puisqu'il recouvre tout le non-dit qui peut exister dans la vie réelle, et que l'on trouve transposé de diverses façons dans la littérature. Il existe d'innombrables occasions où il est recommandé de se taire plutôt que de parler. Des proverbes ou expressions proverbiales comme "avoir un bœuf sur la langue", "observer la loi du silence", "Trop parler nuit", "Toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire", "La vérité sort de la bouche des enfants" (parce que les enfants n'ont pas encore intégré la censure à leur équipement locuteur) rappellent cette inhibition sociale. Ce n'est pas seulement dans la maison d'un pendu qu'il ne faut pas parler de corde. Il convient d'éviter d'en parler dans la maison du bourreau également, ainsi que sur la scène d'un théâtre, où le mot *corde* est tabou. Le théâtre se rattrape tout de même en représentant des transgressions du code de bienséance que l'on n'oserait pas commettre

dans la vie réelle, et il n'y a pas si longtemps que le mot de six lettres que prononce le père Ubu au lever du rideau a cessé de choquer les spectateurs. A l'inverse la mimésis théâtrale exploite efficacement les dissimulations de la vie quotidienne, surtout quand la parole a pour fonction de cacher la non-parole. La première scène de *Richard II* donne un bel exemple de non-dit politico-judiciaire, qui se combine d'ailleurs avec le non-dit stratégique dont il était question au paragraphe précédent, car cette scène d'exposition n'expose la situation que de manière énigmatique : il y a quatre personnages sur la scène, le roi, son ami Mowbray, le duc de Lancaster et le fils de celui-ci, Bolingbroke, qui profère contre Mowbray des accusations violentes autant que vagues. En fait ils savent tous que c'est le roi qui est accusé d'avoir ordonné le meurtre du duc de Gloucester, et d'en avoir confié l'exécution à Mowbray, mais personne n'en parle ouvertement. Les accusés font semblant de ne pas comprendre de quoi il s'agit, et l'accusateur, par prudence et par machiavélisme, ne dévoile pas tout ce qu'il sait. Les spectateurs ne saisissent pas toujours les données – les acteurs non plus, comme on a pu le constater récemment au théâtre de l'Athénée à Paris – mais ils absorbent la tension dramatique ainsi suscitée, leur attention est mise en éveil, et la clé de l'énigme leur est fournie dès la seconde scène, sauf s'ils regardent la pièce à la télévision sur FR3, où le passage a été coupé, sans doute sur les conseils de M. Jean-Louis Curtis, agrégé d'anglais et membre de l'Académie française.

Les exemples de cette utilisation du non-dit à des fins à la fois dramatiques et psychologiques, et en tant que reflet d'un des aspects de la condition humaine, sont innombrables.

Dans un fascicule publié par l'Université de Chambéry en 1986 et intitulé *Le Non-dit linguistique et visuel dans les œuvres anglo-saxonnes*, on trouve plusieurs études intéressantes, notamment un article de Marie-Odile Salati intitulé "Le triomphe du non-dit dans la nouvelle «Hills Like White Elephants»". Il s'agit d'une nouvelle de Hemingway où est mise en scène par un narrateur "transparent" (p. 52) avec la sèche discrétion qu'on lui connaît, et transcrite, une conversation entre deux personnages, plus pesamment et douloureusement éloquente par ses silences, ses censures, ses étouffements de parole, que par ce qui est formulé explicitement et qui relève de l'intrusion de la diplomatie dans la vie intime d'un couple qui manipule les mots comme si c'était des explosifs.

La diplomatie, donc, la bienséance, la politesse, la codification de la parole, fournissent à la littérature un matériau de base qu'elle ne se contente pas d'imiter, mais sur lequel elle brode de diverses façons.

Comme on vient de le voir, la présence d'un narrateur avare d'explication s'ajoutant à des dialogues eux-mêmes peu explicites intensifie le silence intermittent des petits espaces finis de la solitude humaine. Mais il arrive que l'occultation de certaines données produise plutôt une abondance d'effusions circonlocutoires. Ce qu'on appelle le marivaudage consiste à noyer sous un flot de paroles précieuses et en même temps à exprimer par des arabesques non dénuées de pertinence les désirs et les pulsions que la bienséance ordonne de ne pas dire crûment, ni surtout directement à la personne concernée. Le dit et le non-dit jouent à cache-cache l'un avec l'autre, se fuient et se cherchent. Le langage précieux, comme un message chiffré, cache et exprime simultanément. La complication littéraire du discours ne constitue qu'en apparence un détour. Les entrelacs les plus alambiqués conduisent finalement au cœur du labyrinthe. Il convient ici de faire un sort à cet aspect du langage diplomatique qui intéresse les pragmaticiens. L'expression "langage diplomatique" est étendue ici à toutes les occasions où le passage de l'énonciation à l'énoncé comporte toutes sortes de filtres et de transformateurs d'origine sociale. En raison de certaines conventions, un message n'a pas à être entendu de façon littérale, mais selon un code interprétatif, où l'allusion, la litote, la suggestion minimaliste, ou même toutes sortes de détournements, permettent aux interlocuteurs de se comprendre, et de comprendre aussi que le protocole a été respecté, que quelque chose est dit sans être dit, ou plus exactement quelque chose est exprimé sans être formulé de façon objectivement claire et univoque, comme dans une langue artificielle. Le propre des langues naturelles est de laisser la place aux arrière-pensées. Une phrase apparemment anodine comme "Alors, on s'promène ?" a un sens réel et tellement clair que la non-réponse constitue une réponse tout aussi claire et recevable cinq sur cinq. La transfiguration littéraire ajoute à ces situations langagières le prestige de sa créativité prismatique.

Quand Roxane menace Bajazet de mort, elle le fait à mots couverts, comme on dit. Couverts de quoi ? Par d'autres mots, sans doute, mais non à coups de clichés et de formules rituelles. Il faut bien que l'inventivité

se manifeste même là où on ne l'attend pas. Mais la question qui se pose ici est celle de savoir si ce qui n'est pas formulé littéralement relève du non-dit. Dans le cas des clichés dont il était question plus haut, il convient de se montrer prudent. Le sens réel d'une phrase comme "Pourriez-vous me passer le sel ? " ne se résume pas au sens qui résulte de la juxtaposition de ses éléments. L'énoncé et l'énonciation sont perçus globalement et simultanément. Tout est compris parce que tout est dit, et si tout est dit, il est inutile de se mettre en quête du non-dit. Le cas de l'écriture littéraire est différent, car les auteurs ont pour mission professionnelle d'éviter les formules trop facilement déchiffrables, d'innover, de compliquer, et de jouer sur les ambiguïtés auxquelles peut donner lieu la parole diplomatique. Quand Elmire fait semblant de céder à Tartuffe, elle propose une lecture de ses paroles antérieures tendant à prouver qu'il en a mal compris le sens, et qu'il a interprété comme un refus ce qui ressortissait à la coquetterie et à la bienséance de façade. Elle donne à Tartuffe des leçons d'hypocrisie et lui apprend, trompeusement en fait, à interpréter le non-dit comme du dit, à moins que ce soit l'inverse.

Mais peut-être est-il plus exact de conclure qu'en l'occurrence la démarche consiste à interpréter le dire-non comme du dire-oui, ce qui représente un autre type de situation. Lorsque dans *Dombey and Son*, Edith Dombey prétend s'abandonner à Carker, le message qu'elle lui envoie est si ténu, si minimal, si victorienement réticent, au sens propre du mot, qu'on peut presque considérer qu'il relève quantitativement du non-dit. Et quand elle refuse avec indignation de tenir ce que l'autre a pris pour une promesse, elle peut s'appuyer sur le fait que les quelques paroles qu'elle a prononcées ne contenaient rien de positivement engageant. Le plus amusant de l'affaire est que beaucoup de commentateurs avancent que Dickens s'est, comme aux yeux de Carker son héroïne, ravisé entre Londres et Dijon, et que notamment pour obéir à la censure ambiante, il a provoqué chez Edith un sursaut de dignité vertueuse. En réalité le texte possède sa cohérence propre. La censure se trouve à la fois dans le texte et dans le contexte, elle impose une sorte de raréfaction de la parole à chaque fois qu'il est question de sexualité, d'où les équivoques, les erreurs d'interprétation que Dickens exploite dramatiquement, et stratégiquement, car le lecteur peu méfiant peut éprouver la même surprise que Carker.

La question posée plus haut reste entière : les ambiguïtés de la parole diplomatique, et notamment les feintes machiavéliques qui en résultent relèvent-elles du non-dit ? En fait le mensonge et la dissimulation, le dire-ce-qui-n'est pas, comme l'explique Gulliver à son hospitalier quadrupède, appartiennent-ils au domaine du non-dit ? Question embarrassante, et pour en revenir au titre de ce paragraphe, le non-dit mimétique implique que des personnages imaginaires se mentent ou se dissimulent des informations entre eux. Mais le lecteur ou le spectateur ne reste pas forcément dans l'ignorance. Il arrive cependant que l'opacité des discours et des situations déteigne sur la narration ou la présentation théâtrale des données, au moins provisoirement, avec des effets de révélation rétrospective et différée, comme on l'a vu plus haut. Quant à l'intégration du non-dit dans le discours lui-même, processus paradoxal mais fréquent et polymorphe, elle a bien des aspects, et notamment des aspects rhétoriques.

3. Le non-dit rhétorique

Expression oxymoronique en apparence, du genre "silence éloquent" ou "vacarme muet", mais justifiée par d'innombrables exemples.

Que la rhétorique se mette au service du mensonge n'est pas nouveau, mais il est un peu abusif d'assimiler le mensonge au non-dit. Pour ce qui est du mensonge par omission, par évasion, par occultation, l'inclusion dans cette catégorie se justifie davantage. Ainsi quand dans *Romeo and Juliet* Benvolio raconte la rixe qui vient de se produire en noyant sous une abondance de discours la responsabilité de Roméo dans l'affaire, on se trouve en présence de l'exemple classique de la circonlocution dissimulatrice. Il y a un exemple plus subtil dans *Othello*, quand Iago raconte la querelle entre Cassio et Montano en faisant semblant de minimiser la responsabilité du premier, alors qu'il oriente vers elle l'attention de ses auditeurs. Le plaisir ou l'intérêt du public vient en partie du double déchiffrage auquel il est convié : deviner que l'embarras de Iago est simulé, et déceler les intentions cachées. Pas tellement bien cachées, puisque le public les perçoit, alors que les personnages de la pièce ne les perçoivent pas. Incidemment, le dit public a-t-il besoin de l'aide que peut lui apporter le commentateur professionnel ? En principe non, mais

l'expérience montre que de nombreux commentateurs ne se font pas prier pour se livrer à ce type de pseudo-exégèse, et qu'ils peuvent compter en retour sur l'admiration et la reconnaissance d'une partie du public. En se rapprochant maintenant d'une conception plus taxinomique et plus fonctionnelle de la rhétorique, on peut rappeler que de nombreux procédés utilisent l'occultation, l'effacement, le refus d'informer, et autres avatars du non-dit. La devinette, que l'on peut considérer dans presque tous les cas comme un genre littéraire, relève également de la rhétorique, car elle fait de l'ingéniosité périphrastique un projet ostentatoire, et établit le plus phatiquement du monde un contact avec l'interlocuteur, à qui il est demandé, pour mesurer son intelligence sur celle du questionneur, de transformer le non-dit en dit. Le non-dit rhétorique a toujours un caractère provisoire, sinon il ne serait pas rhétorique, lié à l'art de la parole. C'est du dit tenu en réserve, comme un œuf non encore fécondé, mis à la disposition de celui qui a le désir de le chercher et la capacité de le trouver.

La réticence, du latin *reticeo*, mot de la même famille que *taceo*, consiste, dans son acception puriste, à taire quelque chose. Comme il s'agit de rhétorique, non de mutisme professionnel ou invétéré, le procédé a le plus souvent une fonction incitative, voire excitative, et suspensive. La devinette n'est pas loin, mais l'entropie remplace la périphrase. Le lecteur ou l'auditeur se sent invité à deviner à la fois le contenu de l'information qui n'est pas donnée, et la raison de la censure.

Les diverses formes d'ironie et d'antiphrase peuvent être considérées comme relevant du non-dit rhétorique, puisqu'elles consistent à orienter l'attention du récepteur sur une parole inexprimée. Qu'il soit permis de citer encore Shakespeare : le discours de Marc Antoine devant la foule du forum, dans *Jules César*, fournit un exemple d'ironie à révélation différée, comme *A Modest Proposal*, souvent cité. Les auditeurs – ceux qui se trouvent sur la scène – ne sont pas censés percevoir immédiatement l'intention antiphrastique du mot *honorabile* et des ironies du même genre que contient le texte. La prise de conscience vient d'un effet patiemment accumulatif. L'explosion qu'elle provoque déchire d'autant plus violemment la fausse opacité du discours que le ressort a été comprimé lentement et longuement. Tout a été combiné pour que le récepteur collectif dise enfin ce que l'orateur prétendait ne pas dire, selon

l'expression souvent ironique que l'on emploie en pareil cas : "Je ne vous le fais pas dire", qui signifie, "ce n'est pas moi qui force à le dire, je ne vous souffle pas votre réplique". Affirmation souvent inexacte, l'ironie, socratique ou non, a des effets maïeutiques, mais de façon parfois à faire couvrir des œufs de coucou. Le dialecticien rusé amène l'interlocuteur à dire lui-même, donc à assumer, ce que justement il veut lui faire dire, en pratiquant une sorte de prétérition à l'envers et en posant sur son discours toutes sortes de caches que l'autre a envie de soulever. Le second énonciateur aspire à formuler l'énoncé que le premier énonciateur laisse informulé. L'allusif, l'élusif, la litote, entrent dans la même catégorie, mais comme on le verra plus loin, si le dit et le non-dit s'opposent comme le clair s'oppose à l'obscur, la zone intermédiaire propose toutes les nuances ombreuses du suggéré, du retenu, de l'à-moitié dit et du pas-tout-à-fait dissimulé.

4. L'ellipse et l'aposiopèse narratives

L'ellipse et l'aposiopèse, ou abruption, ou troncation, ou interruption brutale, auraient pu figurer au paragraphe précédent. Considérons que cela a été dit sans être dit et que nous passons, par contagion analogique, de l'ellipse grammaticale à l'ellipse narrative. Du non formulé au non-décrit, au non-raconté. Il a été rappelé qu'un romancier n'a pas, à l'égard de sa propre substance diégétique, les mêmes obligations qu'un historien. Autrement dit, il n'est pas obligé de tout raconter. Un historien non plus, mais on attend de celui-ci qu'il opère un choix en fonction de l'importance des événements que les sources primaires lui transmettent, et d'autre part qu'il n'interrompe pas arbitrairement la continuité chronologique par des oblitérations prolongées de telle ou telle période faisant partie de la tranche d'histoire qu'il a promis de traiter.

Les choix que le romancier opère obéissent à des critères strictement artistiques, et d'ailleurs, peut-on vraiment parler de choix ? Contrairement à l'historien, qui traite de faits antérieurs à sa propre existence, et à l'acte d'écriture, le romancier invente les faits imaginaires au moment même où il les relate. On ne peut donc pas, en principe, parler d'ellipse. On ne peut pas décrire comme une omission le procédé qui consiste à passer sous silence des faits qui par définition, n'existent pas. On peut

apprendre, en lisant un roman, qu'une certaine marquise sortit à cinq heures, mais on n'en apprendra pas forcément beaucoup plus sur son compte, pas plus que sur la biographie de l'Olympia de Manet ou du penseur de Rodin. Et quand on se souvient que ni la marquise de Valéry (auteur en l'occurrence du roman le plus court et cependant le moins elliptique de toute la littérature) ni les deux autres n'ont jamais eu la moindre existence attestée par l'état-civil, on comprend que la notion d'ellipse narrative demande à être manipulée avec précaution. Les précautions étant prises, il convient de rappeler qu'à partir du moment où une œuvre d'imagination se présente au public comme l'imitation d'une tranche de vie, ladite tranche est elle-même coupée en sous-tranches par la distribution en chapitres, en paragraphes, en scènes, en actes, etc. entre lesquelles il y a des trous. Des trous dans le temps, dans les enchaînements, dans les causalités, dans l'information, et comme l'auteur n'est pas censé avoir dormi tel Rip Van Winkle, pendant les durées virtuellement écoulées, il lui a fallu procéder à une parataxe narrative dont les raccords paraissent plus ou moins ostensiblement. Il y a des exceptions à cela : il existe des pièces de théâtre où le temps fictif avance à la même allure que le temps réel, et l'action se déroule sans solution de continuité. Des romans où les lacunes du récit sont comblées par des résumés, ou, plus tard, par des retours en arrière. Dans les romans que l'on appelle, à tort ou à raison, avant-gardistes, ou expérimentaux, dont les éléments narratifs ne sont pas disposés dans l'ordre chronologique, les ellipses ne sont de ce fait pas décelables, du moins à première lecture.

La visibilité de l'ellipse joue un rôle important. Il y a deux situations extrêmes, entre lesquelles existe tout un éventail de solutions intermédiaires : ou bien l'auteur essaie de masquer le plus qu'il peut les coutures du récit, en essayant de donner une grande impression de continuité, de fluidité, ainsi que de logique et de cohérence. Ou à l'inverse il étale crûment les découpages les plus heurtés, les escamotages les plus provoquants. Sans avoir à se substituer à l'auteur, le lecteur est amené par les ellipses à collaborer mentalement avec lui. Paradoxalement, plus une œuvre narrative contient de trous et de montages abrupts, plus elle paraît stylisée, et conçue artistiquement. Cela vient de ce que dans ce cas l'auteur semble obéir à une nécessité abstraitement esthétique, au lieu de se laisser porter par l'imitation de la vie, qui comme chacun sait, est

un long fleuve tranquille, démarche qui garde la faveur de la partie la plus paresseuse du public, celle qui veut comprendre et pour qui l'effet de réel conditionne toutes les autres qualités. Il ne faut pas se montrer injuste cependant envers la narration traditionnelle. La clarté auto-explicative n'est pas toujours synonyme de platitude ni de superficialité, ni la fluidité narrative de convention routinière.

5. L'implicite

Catégorie aux vastes et complexes ramifications. Sous ce titre on retrouve inévitablement le non-dit mimétique, car la communication fait largement appel à l'implicite, et la présence d'un sens caché sous la surface du langage se trouve forcément reflétée par la littérature. Voici un exemple pris au hasard : j'ouvre un recueil de pièces de Tennessee Williams et je tombe sur une réplique de Blanche dans *A Streetcar Named Desire*. Alors que le fameux tramway vient de la déposer devant chez sa sœur, elle déclare à la voisine qui se trouve là : *They mustn't have — understood — what number I wanted.*

Sous-entendu : il n'est pas possible que ma sœur vive dans un endroit pareil. Et ce qui est sous-entendu aussi est, de la part de l'auteur, "voyez comme je vous campe un personnage en une réplique, comment je fais affleurer tout l'arrière-plan social et ses conséquences psychologiques, grâce à une manière subtile et efficace de manipuler l'implicite".

La complexité des relations sociales joue souvent un rôle important dans ce type de discours. Blanche, s'adressant à une habitante du quartier misérable où elle se trouve, ne cherche pas à offenser son interlocutrice, d'où l'oblicité voilée des propos, mais tient tout autant à marquer ses distances. D'autre part la réplique pourrait aussi bien constituer un aparté, ou un fragment de monologue. Le contraste entre *They* et *I* reflète le solipsisme du personnage. Exemple intéressant, donc, car l'implicite y affleure de plusieurs façons. La nature mimétique de cet extrait théâtral, traduite notamment par le réalisme du style – on remarque que, toute distinguée qu'elle veut paraître, Blanche contracte *must not* en *musn't* et balbutie sous l'effet de l'émotion – renvoie au non-dit du langage quotidien, qui a été traité, ou du moins mentionné, dans un des paragraphes précédents. Ce qu'on peut ajouter ici est que la composition

littéraire donne à l'implicite un statut objectif et général. Le personnage, placé dans une certaine situation, réagit en s'exprimant de façon oblique, et confirme ce que nous savons sur les relations entre le langage et le comportement. Mais en amont du personnage, l'auteur a inventé cette situation pour exprimer lui aussi quelque chose, de manière également oblique et médiate, et cependant éloquente. Le mélange douloureux de délicatesse offusquée et d'abandon veule qui caractérise Blanche Du Bois reflète une certaine vision de la condition humaine – je dis bien *condition* et non *nature* en l'occurrence – propre à l'auteur. Et c'est cela qui débouche sur une autre facette de l'implication littéraire, essentielle pour la recherche. En-deçà et au-delà de l'anecdote imaginée et de sa mise en œuvre, tout ce que le texte présuppose et reflète, et tous les corrélats objectifs qu'il hypostasie. Les systèmes de valeurs, les réseaux de croyances et d'interdits, l'imaginaire collectif ou individuel, la vision du monde propre à une civilisation ou à un auteur, ou simplement l'outillage conceptuel et son mode d'emploi, ainsi que les choix linguistiques et stylistiques, sont profondément impliqués dans la texture des œuvres, et il incombe notoirement aux spécialistes de littérature d'expliquer ce qui est impliqué, autrement dit de dire ce qui n'est pas dit. Bien que la littérature utilise les mots, et rien que des mots comme matière première, il n'est pas dans sa nature de se commenter elle-même – bien que cela lui arrive parfois, comme Gide tenant le *Journal des Faux-monnayeurs* en même temps qu'il écrivait le roman, mais faut-il prendre ses gloses pour argent comptant ? – pas plus que dans la nature des œuvres musicales, picturales et autres. Même les notions de thèmes, de formes, de structures, d'architextes, relèvent de l'implication, et c'est pourquoi cette catégorie occupe une place importante dans les préoccupations du critique.

6. L'occulté

Plus l'énumération se poursuit, et plus on a de chances de rencontrer des modalités du non-dit déjà traitées plus haut, peut-être sous d'autres désignations. Il y a tout de même des choses à ajouter ici. Le non-mentionnable, le refoulé, le censuré, l'inconscient, appartiennent bien évidemment à la vie réelle, et de ce fait relèvent de la mimésis. Mais on ne refoule pas le refoulé à si bon compte. Il existe en fait des liens

structurels, génétiques, entre la littérature et les différents processus d'occultation et de dévoilement. Tout d'abord la littérature est considérée par le public comme faisant partie de ce qu'on appelle aujourd'hui les *media*. On sait que ce mot recouvre aussi bien la diffusion des connaissances que celle des œuvres d'imagination. C'est l' "esprit du temps", comme dit Edgar Morin, mais de tout temps la création littéraire a été sentie par le public comme un discours qu'on lui adressait, même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'un discours. De sorte que les œuvres – du moins celles qui ne circulaient pas sous le manteau – étaient tenues jadis d'observer le même code de bienséance que la conversation des gens à qui elles s'adressaient. Et ce code consiste d'abord à interdire, à occulter. Pas de blasphème, et surtout pas de références à la sexualité. L'enfer des bibliothèques est pavé de chastes intentions. Bien entendu le code est parfois contourné, mais pas toujours. Il y a aussi les lecteurs et commentateurs qui pensent que la réalité référentielle étant par nature incontournable, elle impose sa présence à travers les occultations les plus opaques. C'est en raison de postulats de ce genre qu'il est affirmé par exemple que dans *Oliver Twist* Nancy doit être fichée comme prostituée, bien que le texte ne l'indique pas. Il y a là un risque de dérive, car si on postule que tout ce dont un auteur ne parle pas en raison de la censure possède cependant une existence propre et cachée quelque part derrière les pages, le remplissage des lacunes par le zèle des commentateurs documentaristes risque de noyer le texte sous un déluge de glose non-littéraire. Que les romanciers victoriens aient inventé un monde sans prostituées, et presque sans sexualité, peut être jugé sévèrement, mais il y a là aussi l'occasion de réfléchir sur la capacité qu'a la littérature d'inventer des mondes imaginaires. Et si cette invention en l'occurrence résulte de contraintes extérieures à la production littéraire, la laisser en l'état permet au moins d'approfondir la connaissance des mentalités.

Cela dit, les auteurs ont toujours trouvé d'innombrables stratagèmes pour suggérer ce qui ne pouvait être dit. Stendhal dans *La Chartreuse de Parme* laisse entendre, par la plus ténue des insinuations, que Fabrice del Dongo est en réalité le fils d'un officier français. En insérant le secret dans la narration même, il donne à l'information un parfum de scandale étouffé qui contribue au climat érotique du roman. Il est arrivé au même Stendhal une mésaventure étrange, lorsqu'il écrivit *Armance*. Le héros est

un jeune homme souffrant d'impuissance, mais l'auteur tenait à ne pas étaler clairement ce détail. Un autre roman, dont le protagoniste s'appelait Olivier, publié peu de temps auparavant par un auteur aujourd'hui oublié, traitait d'un sujet analogue. Stendhal appela son héros Olivier, en pensant que le public comprendrait. Mais au moment où il devait remettre son manuscrit à l'éditeur, l'autre roman était devenu tellement populaire que le nom d'Olivier était passé en proverbe. Du coup l'allusion devenait grossière. Stendhal changea le nom, Olivier devint Octave, et le public n'y comprit plus rien.

La partie la plus importante de ce paragraphe sera traitée avec une brièveté sèchement allusive : il s'agit de l'inconscient. Tant de psychologues ont exploré l'inconscient si consciencieusement qu'on se contentera de renvoyer le lecteur aux bibliothèques spécialisées, et de rappeler que pour un large secteur de l'opinion, toute écriture dérive des profondeurs les plus cachées et en même temps les plus pulsionnelles du sujet écrivant, de même qu'il existe une parenté essentielle entre le rêve et l'art, ce qui entraîne que l'un et l'autre émanent de l'inconscient. La différence est que l'œuvre d'art se fixe sur son support et s'offre au public, tandis que le rêve s'efface vite, happé vers l'oubli par les mécanismes de refoulement à qui il doit partiellement sa naissance. Entre le psychisme enfoui et la floraison au grand jour qu'il suscite existent des relations révélatrices quoique difficiles à révéler, dont le cheminement et les manifestations signifiantes ne peuvent apparaître qu'aux initiés. L'initiation heureusement a fait des progrès depuis l'époque des druides. L'invention de l'imprimerie et de la production industrielle du livre broché met la psychanalyse à la portée de tous. La psychanalyse traite essentiellement des relations de l'individu avec lui-même et avec son entourage immédiat, familial et naturel. Elle a entretenu pendant quelques années des rapports conflictuels avec le marxisme, qui lui reprochait de nier l'importance des structures sociales et économiques et leur influence sur le comportement et sur tout ce que les hommes produisent, y compris la littérature. Ces deux activités se sont plus ou moins réconciliées depuis longtemps, et il convient de remarquer que la critique marxiste a souvent pratiqué sur les textes une démarche qui tenait de la psychanalyse, en faisant ressortir ce qui, à l'insu des auteurs ou des personnages, exprimait selon elle un déterminisme d'origine sociale imprimant sa loi sur les

comportements, les pensées, le langage même et les modes collectifs de représentation du monde. Marxisme et freudisme ne sont pas forcément les deux seules doctrines qui permettent d'accéder à ce que Jean Bellemin-Noël appelle l'inconscient du texte, qu'il ne faut pas confondre avec *l'implicite*, mentionné plus haut : si l'on tire d'un texte une *Weltanschauung* coextensive à tous ses composants mais jamais explicitement développée, c'est simplement parce que sa présence peut être importante et éclairante pour le lecteur, bien qu'elle ne forme à aucun moment l'argument thématique et diégétique de l'œuvre. Ce que dit le critique s'ajoute à ce que dit l'auteur.

Au contraire la critique psychanalytique tend à annuler ce qu'a dit explicitement l'auteur et à affirmer que c'est ce qu'il n'a pas dit qui forme réellement la trame et la substance de l'œuvre. Toute œuvre devient par définition énigmatique et l'auteur se trouve à l'égard du critique dans la position d'un client venant demander à un analyste de lui expliquer ses propres rêves. Cela place le critique sur une position élevée, mais la chute parfois risque d'être dure. A chaque énigme sa solution, et le public risque de se lasser de se voir proposer les mêmes solutions pour une multitude d'énigmes.

7. L'indicible

On peut partir du postulat que toute expérience existentielle est par définition inexprimable. Les signifiants ne font que renvoyer à des signifiés, les symboles lexicaux renvoient à d'autres symboles mentaux, sans jamais pouvoir se substituer aux référents. Le mot *chien* ne mord pas, comme chacun sait, le mot *angoisse* non plus ; les morsures de la peur, du remords, de la soif et de la faim, tout comme les chatouillements du plaisir ou les extases de la joie sont condamnés à n'être, en littérature, que des mots, des mots, des mots. Certains auteurs ont peut-être un pouvoir de suggestion plus grand que d'autres, et les critiques ont peut-être pour vocation d'amplifier à leur manière le message que l'auteur a essayé de faire passer en mettant en œuvre autant qu'il le pouvait la fonction émotive du langage. Dans ce cas la distinction entre le dit et le non-dit apparaît comme une différence de degré plutôt que de nature. Rien n'est jamais dit complètement et intensément, mais à force de

triturer et d'animer le langage on arrivera peut-être à lui faire dire autre chose que ce qu'il contient déjà, sous forme d'inventaire conventionnel.

A l'époque de Proust et d'Ezra Pound, de Joyce et de Virginia Woolf, voire de Dos Passos ou de Jules Romains, les auteurs tentent d'exprimer l'indicible. Avec des mots, beaucoup de mots, le gaspillage quantitatif étant une façon de pallier l'insuffisance intrinsèque du langage, et en faisant éclater le principe d'univocité, le corset de la syntaxe, l'écorce de la configuration sémantique. A ce jeu les signifiants sont tentés de choisir la liberté, de faire la foire, de refuser désormais de renvoyer linéairement à leurs signifiés habituels.

Il existe cependant des doctrines qui accordent au langage, "Honneur des hommes, saint langage", comme dit Valéry, la capacité de tout dire. Un mot pour chaque chose et à chaque chose son mot. Encore faut-il que le locuteur trouve ses mots. Or la Pythie elle-même, héroïne tourmentée du poème cité ci-dessus, ne les trouve pas toujours. Les narrateurs non plus, lesquels ne sont pas toujours omniscients. Non seulement les narrateurs fictifs sont censés ne pas savoir ce qui se passe en dehors de leur expérience, mais même quand ils pratiquent l'introspection, des zones entières de leur psychisme peuvent leur échapper, non seulement parce que l'inconscient est protégé des regards par sa nature même, mais aussi parce que la science et la nomenclature psychologiques ne sont pas universellement répandues, malgré la remarque faite à ce sujet au paragraphe précédent. Du moins est-il communément admis que les lecteurs de romans connaissent mieux la question que les personnages. Dans la nouvelle de Sartre qui s'intitule "Intimité", incluse dans le recueil *Le mur*, un personnage appelé Lulu se livre à un monologue intérieur plus éclairant pour le lecteur que pour elle-même. En proie à un mal de vivre accablant, elle se montre incapable d'en diagnostiquer la cause. Incapable surtout d'assumer sa particularité sexuelle et d'abord de la désigner. Le vocabulaire lui manque. Elle ne connaît pas le nom de l'amour qui n'ose pas dire son nom. Si elle le connaissait elle oserait le dire, sans doute, et cela aurait un effet libérateur. On reconnaît ici l'influence de Brice Parain sur Sartre, qui significativement donna *Les mots* pour titre à son autobiographie. La connaissance de soi commence par celle du lexique. L'Étranger de Camus dit beaucoup de choses lui aussi au long de son monologue, mais il y a un mot qu'il ne prononce pas, c'est celui qui figure

sur la couverture du roman. Par ce titre l'auteur dit tout ce qu'il n'a pas fait dire à son personnage, pourtant bavard et introspectif à sa façon.

Le procédé du récit exprimé à la première personne par un narrateur incapable de formuler ses singularités psychologiques ou pathologiques se rencontre assez souvent dans la littérature contemporaine. *The Sound and the Fury*, *Catcher in the Rye*, certaines nouvelles de Moravia, en donnent des exemples. Jadis le procédé relevait plutôt d'une ironie savamment rhétorique. Le prétendu auteur de *A Modest Proposal*, ou Gulliver faisant l'éloge des mœurs et institutions britanniques, sont manipulés par Swift de façon à paraître inconscients de l'ironie objective de leurs paroles. On retrouve l'aspect rhétorique de la question, mais à travers une *persona* qui n'est pas censée pratiquer la dérision. Il arrive que le procédé serve des desseins peu littéraires, comme *The Jacobite's Journal* de Fielding, prétendument écrit par un adversaire politique, et plus ou moins destiné à être perçu comme un document authentique. De même le héros-narrateur de *Barry Lyndon* fait de l'auto-dérision sans le savoir, comme celui de Queneau dans *Un rude hiver*, de façon élégamment désinvolte. En descendant d'un cran ou deux dans la hiérarchie des genres littéraires on peut inclure dans la même catégorie le monologue narratif de Bertram Wooster dans la série des *Jeeves*.

Ce paragraphe ayant commencé sous le signe de l'indicible, il peut sembler abusif de considérer comme relevant de ce symptôme l'impossibilité où se trouvent certains personnages ostensiblement manipulés par leurs auteurs de se hisser jusqu'à une prise de conscience apparemment à la portée de chacun. En fait ces exemples un peu caricaturaux illustrent plus qu'on ne pourrait le penser le cas des récits écrits à la première personne. Mais quand l'auteur ne force pas son narrateur à travers le filtre d'une subjectivité insolite et opacifiée, il y a toujours un décalage entre eux. L'instance énonciative n'est jamais complètement transparente. L'introspection la plus complaisamment fureteuse ne pénètre pas partout et même si elle y pénètre elle n'a pas forcément les moyens de tout dire. Il y a toujours un non-dit résiduel, et bien entendu un auteur qui écrit ses propres confessions, comme Rousseau, est tout aussi capable de taire certaines données qu'un narrateur imaginaire. C'est à ce moment que le commentateur intervient.

Les sept dilemmes du commentateur

Certains de ces dilemmes ont déjà été formulés ou entrevus. Ils réapparaîtront plus clairement au cours de sept brefs paragraphes qui suivent et qui ne correspondent pas respectivement aux précédents.

Tout le monde admet que la critique est amenée à dire ce que les auteurs ne disent pas, mais que cette fonction hautement utile ne l'autorise pas à dire n'importe quoi, ni à se croire investie d'un pouvoir de conceptualisation intrinsèquement supérieur à celui de la littérature. Il faut que le critique reconnaisse modestement qu'il n'occupe pas, à l'égard des auteurs, la même position que celle du botaniste à l'égard des plantes, ou de l'ornithologue à l'égard du coq de basse-cour, lequel, malgré sa fierté conquérante et bariolée, est censé ne pas avoir conscience de sa propre gallinacité. Les littérateurs ont généralement conscience de leur littéarité, plus même parfois que les critiques ou en tout cas que les lecteurs, comme on le verra plus loin. Inversement la critique n'a pas seulement pour tâche de compléter l'information du lecteur en comblant les lacunes d'un récit, en explicitant les allusions et les sous-entendus, en radiographiant les structures et en diagnostiquant les causalités. En fait tout n'a pas été dit sur le dit et le non-dit. En essayant de répertorier quelques-unes des questions qui se posent au commentateur professionnel, les interrogations et remarques qui suivent ont également pour dessein de relancer le débat dans diverses directions.

1. Faut-il traiter toute littérature comme une parole ordinaire ?

Question essentielle, qui a une relation avec les thèmes traités ici. Le temps où Monsieur de Norpois considérait toute littérature comme une sorte de discours personnel adressé au public par des gens à qui ledit public n'avait d'ailleurs rien demandé, mais qu'on voulait bien écouter à condition qu'ils fussent de bonne compagnie, n'est pas aussi révolu qu'on pourrait le croire, sinon que de nos jours on préfère la mauvaise compagnie, plus apte à secouer la torpeur du lectorat potentiel. La doctrine plus ou moins implicite – ce qui relève du non-dit – selon laquelle toute littérature, ou plutôt toute *écriture*, pour utiliser un terme à la mode,

notamment dans la mouvance féministe – on aimerait savoir pourquoi – appelle les mêmes enquêtes psychologiques sur ses origines que la parole ordinaire, reste très présente dans la pensée critique. On retrouve l'opposition entre l'énoncé et l'énonciation, et le postulat selon lequel cette dernière contient toujours dans ses profondeurs glauques un résidu inexprimé, voire un filon inexploité, ou pour reprendre le journalistique et sempiternel cliché, le socle immergé de la montagne de glace. On peut cependant ne pas rester de glace devant ce qui émerge, et qui résulte d'un travail artistique, d'une création parfois très lente, produisant une littérarité dont l'auteur lui-même est d'autant plus conscient qu'elle lui a demandé des efforts et des remises sur le métier. La longue patience dont l'auteur a fait preuve, et qui s'oppose complètement à la spontanéité, demande au lecteur une patience analogue, si du moins il a la prétention d'expliquer le texte à d'autres lecteurs. Avant de se mettre en quête du non-dit, il est souhaitable qu'il cherche d'abord à épuiser tout ce que le texte dit, tout ce que les mots disent quand le travail de l'élaboration littéraire produit l'interanimation dont parle I.A. Richards. Le commentateur n'est certes pas requis de tout dire, mais il lui est nécessaire de tout lire. Avant la glose vient la lecture, et une fois la lecture effectuée à fond, choisir comme objet de la paraphrase et du développement critique ce qu'il y a de réellement intéressant. C'est à ce moment-là seulement qu'il est logiquement permis d'aller au-delà des significations décelées par la lecture, et de se lancer courageusement à la recherche du sens perdu, sans pratiquer cependant la stratégie du soupçon systématique. Les historiens ne s'appellent pas tous Tacite, les mémorialistes n'ont pas tous perdu la mémoire, les auteurs de confessions ne sont pas forcément des virtuoses de la restriction mentale, les écrivains ne sont pas tous inconscients de ce qui les pousse à écrire. D'autre part il est licite de chercher le non-dit autrement qu'en ayant recours aux conjectures et inductions prédéterminées que propose la science psychologique en ses diverses écoles et scolastiques.

2. La distinction entre le dit et le non-dit est-elle toujours nettement tranchée ?

Cette question paraît de nature rhétorique, tant la réponse s'impose avec évidence. Il est certain que dans beaucoup de cas, aussi bien dans la vie réelle que dans le discours littéraire, l'aller-retour entre le dit et le non-dit emprunte des couloirs ombreux, des transitions nuancées. Tout ce qui relève de l'implicite manifeste la même ambiguïté, la même cohabitation paradoxale des deux modalités. Mais pour continuer ce qui a été amorcé au paragraphe précédent et rester dans le domaine livresque, il faut rappeler qu'il appartient à la nature même du texte littéraire de contenir à la fois le clair et l'obscur. Le clair parce que, en faisant des mots la matière de son art, l'écrivain et particulièrement le poète, les exalte, les ravive, les maintient scrupuleusement dans leur intégrité. Le discours poétique s'oppose complètement au discours politique, dont l'exégète s'efforce de percevoir l'intention globale et réelle, le plus souvent dissimulée derrière le rideau de fumée d'une phraséologie convenue. Même si les mots sont détournés de leurs acceptions lexicales par les différents tropes, choisis non sans quelque méprise, les manipulations auxquelles se livrent les poètes ont pour effet d'attirer l'attention du lecteur sur la langue, ce qui ne peut que renforcer l'impression de clarté, de purification. Obscur, le texte littéraire l'est aussi, nécessairement. Le travail intense sur la pensée comme sur le langage crée presque à chaque instant une grande densité, une épaisseur de texture qui ne se desserre pas au premier regard. L'élaboration artistique d'une œuvre fait que chacune de ses phases et de ses phrases est liée à l'ensemble par un réseau complexe de motifs et de formes qui n'apparaissent pas avec évidence au lecteur pressé. La nature mimétique des œuvres d'imagination les rend a priori inaptes à livrer en clair le message qu'elles contiennent, à supposer qu'il y en ait un, ou le corrélat objectif, le sens symbolique, voire allégorique. Il est d'ailleurs assez rare que les auteurs de romans ou de pièces de théâtre conçoivent leurs œuvres comme des paraboles. On admet généralement que le symbolisme d'une œuvre est d'autant plus riche qu'il n'a pas été programmé délibérément. C'est ici que le commentateur intervient et qu'on lui demande d'interpréter un texte. Mais interpréter n'est pas traduire terme à terme. Il s'agit de se

livrer à un exercice subtil et varié : dire ce que l'auteur n'a pas dit clairement, n'a pas dit sous forme de concepts explicatifs, ou n'a pas dit du tout. L'activité herméneutique reflète la zone irisée qui sert de transition entre le dit et le non-dit.

3. Faut-il établir une distinction entre le texte et l'auteur ?

Cette question concerne un aspect laissé en suspens de la problématique traitée au paragraphe précédent.

L'herméneutique débouche forcément sur des solutions qui mènent la pensée assez loin du propos littéral que l'œuvre affiche en surface, ce qui nous vaut inévitablement des réflexions sarcastiques du genre "Est-ce que vous êtes sûr que l'auteur a seulement pensé à tout ce que vous lui faites dire ?" On peut toujours répondre à ces objections par des haussements d'épaule, des sourires moqueurs, des clins d'œil de connivence adressés aux collègues présents dans la salle, ou bien affirmer que les auteurs sont inconscients par définition du contenu idéologique ou ésotérique de leurs œuvres, ou que la pensée étant libre jusqu'à nouvel ordre, les critiques ont le droit de dire tout ce qui leur passe par la tête, et que contester ce droit représente un attentat odieux contre l'Esprit, etc. Il n'y a rien de bien satisfaisant dans tout cela, et il faut rappeler incidemment qu'interpréter une œuvre ne signifie pas à chaque fois se lancer dans de grandes constructions théologiques, psychanalytiques, anthropologiques, ou autres, mais aussi et fréquemment souligner la résonance éclairante de tel mot, creuser une phrase pour révéler les présupposés qu'elle reflète, etc. En disant cela il peut nous arriver d'exprimer des idées que l'auteur n'a pas clairement formulées dans son esprit au moment où il écrivait son texte. C'est ici qu'il faut rappeler au public que la création artistique ne se confond pas avec la communication ordinaire. Un potier qui fabrique un vase ou un musicien qui compose une pièce ne parlent pas au public, ils ne lui disent rien, mais l'œuvre elle-même, indépendamment de son ou de ses créateurs, parfois collectifs et anonymes, peut donner l'impression d'entretenir une sorte de dialogue avec ses récepteurs. De leur côté, le critique d'art ou le musicologue jugent bon de dire ce que l'œuvre en question suscite dans leur esprit. L'art a ses lois propres, et sans faire de cette entité une idole mystique on peut

affirmer qu'il y a en lui une transcendance qui fait des artistes les serviteurs de quelque chose qui les dépasse. En prenant la question par l'autre bout, en partant du matériau, de même que les peintres n'inventent pas les modèles et ne fabriquent pas eux-mêmes leurs toiles ni leurs couleurs, que les musiciens n'ont pas inventé les sons, ni les instruments, ni les lois de l'harmonie, les écrivains, à quelques exceptions près, ne créent pas les mots. Le langage se sert d'eux autant qu'ils se servent du langage, auquel ils font exprimer un type de message que précisément la communication ordinaire n'exprime pas. Il n'est donc pas raisonnable de revenir en deçà de la fonction poétique du langage et de considérer l'écrivain comme quelqu'un qui adresse une déclaration au public, à la manière de l'orateur dans *Les Chaises*. Or l'orateur en question ne dit rien, il est muet, mais l'œuvre elle-même est éloquente, à sa façon. Le rôle du commentateur est donc d'interpréter l'œuvre. Quant à l'auteur, on peut toujours le remercier d'en avoir été à la fois le père, la mère et l'accoucheur, mais une fois venue au monde, l'œuvre est bien autre chose que la conséquence d'une intention ou d'une pulsion génésique.

4. Faut-il établir une distinction entre le dit et le raconté ?

Cette question renvoie au préambule, ce qui n'a rien de surprenant, car on revient toujours aux prolégomènes.

La distinction est essentielle, car d'une part les deux notions sont sémantiquement différentes, d'autre part elle souligne la supériorité insurmontable de l'auteur par rapport au critique. L'auteur a toujours le droit de dire tout ce qu'il veut, et par tous les moyens, directs ou indirects, en plus de sa fonction essentielle, qui est de narrer, de représenter, d'imaginer. De son côté le commentateur n'est pas censé raconter quoi que ce soit. Il a seulement pour mission de dire, mais pas n'importe quoi.

Cela dit les choses ne sont jamais simples et on peut se demander si le verbe *expliquer* recouvre le *dire* ou le *raconter*. Lorsque l'explication concerne les motivations des personnages d'une pièce de théâtre ou d'un roman, et que le commentateur comble à sa façon les parataxes de la diégèse, il outrepassa ses droits tout en restant en deçà de ses devoirs. Il invente et raconte ce qu'il a inventé, au lieu de dire ce qu'il a à dire. Le

rôle explicatif du commentateur implique un effort de conceptualisation synthétique qui ne peut pas se confondre avec l'invention narrative.

5. Faut-il établir une hiérarchie entre les divers états du non-dit ?

La classification qui a été établie au cours de la première partie ne comporte pas de hiérarchie ni d'ordre d'urgence. Le lecteur n'est évidemment pas obligé d'adopter la nomenclature et l'énumération qui ont été proposées, mais tout le monde admettra sans doute qu'il existe des variétés de non-dit et que la question de l'ordre d'importance peut se poser, au cas surtout où le commentateur estime qu'il lui incombe avant tout de dire ce qui est contenu dans un texte sans être dit explicitement.

Le simple bon sens répond que premièrement la liste établie plus haut n'est pas une *check-list* à laquelle on devrait soumettre bureaucratiquement tous les textes qui se trouvent réquisitionnés par le circuit critico-universitaire, mais qu'elle a seulement pour prétention de répertorier des cas aussi divers que les textes eux-mêmes ; deuxièmement qu'il faut toujours privilégier ce qui est intéressant.

6. Faut-il continuer la recherche théorique sur les divers états du non-dit ?

On peut imaginer des individus, ou des groupes entiers de théoriciens et de chercheurs, stimulés par les classifications établies plus haut, qui se mettraient à faire proliférer les rubriques en question par dichotomies successives, au moyen par exemple du graphisme de l'arborescence, afin de couvrir toutes les situations possibles.

L'avenir le dira. Peut-être verrons-nous un jour se créer une chaire d'aphasisme et de tactologie au Collège de France.

7. Faut-il toujours privilégier le non-dit ?

Cette question en fait a été posée de façon plus ou moins oblique – l'obliquité participant à la fois du dit et du non-dit en l'occurrence – tout au long de cet exposé, et le lecteur a pu deviner que s'exprimait une certaine méfiance à l'égard de l'heuristique du non-dit.

Henri Suhamy

On se contentera d'une ébauche de remarque conclusive : il y a des quantités de choses dans la vie que l'on peut faire et que l'on peut exprimer sans ouvrir la bouche. Parler demande un effort, écrire un effort plus grand encore – surtout depuis l'invention du téléphone – écrire littérairement un effort encore plus courageux et plus rare, malgré le coût modéré de l'investissement. Ecrire des œuvres durables est l'exploit le plus rare de tous. On peut supposer que ce qui rend durables les œuvres en question est simplement l'intérêt de ce qu'elles disent, plus que l'efficacité de l'auto-censure que leurs auteurs ont pu être amenés à pratiquer. Quant à l'auteur de ces lignes, il faut espérer que la prochaine fois il saura mieux profiter de l'occasion qui est parfois donnée aux gens de se taire.

Henri Suhamy
Université Paris X - Nanterre