

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES
N° 6

Le dit et le non-dit

UNIVERSITÉ PARIS X - NANTERRE

1993

Du jeu linguistique : exemples d'émergence du non-dit dans le discours

Je voudrais ici, dans le cadre d'une préoccupation plus générale pour les mécanismes langagiers de la fiction, envisager certains rapports entre le dit et le non-dit. Cela implique une théorie du sens qui sera, ici, soutenue par l'analyse pragmatique. La pragmatique analyse en effet et cherche à expliquer par un modèle rationnel les rapports entre le dit et le non-dit, et une théorisation de ces rapports – ou à tout le moins un repérage – a été proposée dans de nombreux textes. Je voudrais esquisser, dans le cadre de l'analyse de la fiction, la façon dont le langage s'éloigne parfois de ces rapports déterminés, étudier la possibilité pour le langage de construire ou d'évoquer d'autres relations entre le dit et le non-dit, approcher les jeux qui se dessinent avec ces modèles rationnels.

On s'appuiera d'abord sur deux principes. Le premier est que le non-dit est repérable ; c'est là l'un des sens du principe d'exprimabilité de Searle. Le deuxième est que le non-dit permet la cohérence du discours. Le cas particulier du présupposé est ici important, car il a une fonction qui peut se résumer dans la "condition de cohérence"¹.

L'enchaînement entre énoncés se fait ainsi souvent, non pas à partir de l'énoncé lui-même, mais à partir de ses présupposés. Le non-dit

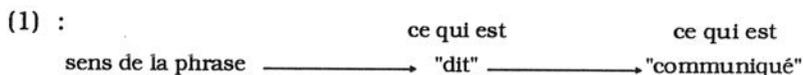
1 Voir O. Ducrot, *Le Dire et le dit* (Paris : Hermann, 1972).

aurait une fonction de limitation du discours de l'Autre, et le dit mettrait en jeu un non-dit sans lequel il n'y aurait pas discursivité mais simple collection d'énoncés indépendants.

Le principe de repérabilité permet de toujours pouvoir déterminer la nature du présupposé, et autorise la mise en relation du sens de la phrase et de l'implicite. Le sens de la phrase correspond à la forme de l'énoncé, à sa nature à la fois syntaxique et sémantique, et puis un calcul, un enrichissement survient, dans certaines conditions, qui permet de repérer l'implicite², selon le principe d'exploitation : blocage du sens littéral, calcul d'implicatures par exploitation de maximes. On a alors une repérabilité du non-dit, de l'implicite.

Ce qui amène à une théorie de sens, que je vais suivre ici chez Sperber et Wilson³ et chez Récanat⁴. Pour Grice le sens de la phrase détermine, par convention, ce qui est dit. L'exploitation pragmatique implique que les implicatures sont extérieures, même si elles s'y combinent, à ce qui est dit.

La théorie, comme l'ont montré les auteurs ci-dessus, doit en fait être enrichie et amener à distinguer trois niveaux de sens, trois niveaux de constitution du sens. Le sens de la phrase fait passer à ce qui est dit puis à ce qui est communiqué. Si je dis par exemple "He has read John's book" je passe du sens de la phrase à ce qui est dit en fixant la référence de "He" de "John" et je détermine la relation qui existe entre John et le livre (qui a été écrit par John ou bien qui lui appartient).



Le problème à partir de là est d'expliquer les passages. Le passage de 1 à 2 se fait par désambiguation : détermination contextuelle, fixation

2 Voir Grice, "Logic and Conversation" (1975). Repris dans *Studies in the Way of Words* (Harvard: Harvard University Press, 1989).

3 *Relevance* (Oxford : Blackwell, 1986).

4 "On the Pragmatics of What Is Said" in *Proceedings of the Aristotelian Society*.

de la référence, et enrichissement (détermination de la relation entre "John" et "book", détermination de laps de temps, etc.). Le passage de 2 à 3 correspond au stade des implicatures, c'est le passage de ce qui est dit à ce qui est communiqué, c'est la reconnaissance du non-dit. Le sens correspond donc à la coexistence de ce qui est dit et de ce qui est communiqué⁵.

Je voudrais ici suivre l'ébranlement possible de ce schéma explicatif pour m'approcher de la limite entre le dit et l'indicible. Pour faire face à l'aridité du discours théorique on rencontrera ici un médecin et un caporal, quelques fortifications, un œuf juché sur un mur, une petite fille, des psychopathes et des cadavres (parfois les psychopathes fourniront les cadavres).

I. L'ironie : l'émergence du non-dit dans le discours

Dans un article maintenant classique⁶, Sperber et Wilson combattent l'idée traditionnelle de l'ironie selon laquelle le locuteur, dans des cas d'ironie, veut faire entendre une idée opposée à la sienne. En fait, l'analyse d'une série d'exemples montrerait qu'il est difficile de considérer cet "opposé", difficile de considérer que le locuteur exprimerait nécessairement une "idée", etc. Dans les cas d'énonciation ironique, le locuteur veut exprimer quelque chose *à propos* d'un énoncé, plutôt qu'*au moyen* de cet énoncé. Un énoncé ironique est en mention plutôt qu'en usage, et le ton ironique marque l'attitude du locuteur par rapport à la proposition mentionnée. Dans l'ironie, selon Sperber et Wilson, le locuteur fait écho à une proposition de manière propre à manifester qu'il la désapprouve, à cause du manque de vérité ou de pertinence de celle-ci.

Dans cette théorie, pour le destinataire, comprendre de tels énoncés c'est reconnaître à la fois leur caractère de mention-écho et l'attitude

5 Comme le montre F. Récanati, il ne s'agit pas tant de passages que de niveaux d'accessibilité ; j'ai choisi de présenter les processus sous formes de flèches par commodité.

6 *Poétique*, n° 36, 1978, p. 399-412.

du locuteur vis-à-vis de la proposition qu'il mentionne⁷. Toutes les ironies sont alors interprétées comme des mentions à caractère d'écho : "écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis." Par la mention, le locuteur veut signifier le manque de justesse ou de pertinence d'un énoncé⁸.

L'ironie enfin a une cible : "c'est le mécanisme même de l'écho qui détermine la cible et non pas l'éventuel contenu critique de l'énoncé ou la méprise du destinataire."

En littérature, il est peut-être possible de retrouver les mêmes phénomènes, de conserver l'idée selon laquelle l'ironie introduit un écho où l'énoncé objet de l'ironie n'est pas nécessairement mentionné explicitement, mais joue le rôle de toile de fond, d'arrière-plan. L'écho, plus ou moins distant, *peut avoir* pour origine les paroles ou la pensée d'un locuteur. Mais dans un texte littéraire il n'y a pas forcément de locuteur direct, de situation de communication. Plus exactement, ce qui importe n'est pas le destinataire, car ces phénomènes relèvent d'une compréhension, d'une lecture sur laquelle je ne veux pas ici me prononcer ; le mécanisme, le fonctionnement, en est cependant linguistique.

Dans un exemple tiré de *Tristram Shandy* on pourra commencer à voir le processus à l'œuvre :

I know there are readers in the world, as well as many other good people in it, who are no readers at all, – who find themselves ill at ease, unless they are let into the whole secret from first to last, of everything which concerns you.

*It is in pure compliance with this humour of theirs, and from a backwardness in my nature to disappoint any one soul living, that I have been so particular already.*⁹

7 Cette théorie est liée à une conception cognitive du langage : "les faits rhétoriques sont des faits psychologiques". Voir aussi *Relevance*, pp. 237-43.

8 On voit ainsi la distinction entre le sens littéral et le sens figuré remplacée par la différence entre mention et emploi.

9 *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, vol. I, ch. iv, éd. I. C. Ross (Oxford : OUP, 1983) p. 7.

Cette énonciation fait écho à une attitude possible du lecteur, à un discours qui est ici mentionné, sur la volonté de tout savoir. S'y ajoute en même temps l'écho anticipé du discours de Tristram ("I have been so particular") puisque c'est ce sens même du détail qui conduit à l'échec l'entreprise narrative. Cet enchaînement logique montre en même temps sa propre non-pertinence, de façon ironique, par le jeu entre le narrateur et le lecteur ("this humour") alors que le narrateur n'a encore rien dit.

Dans les cas les plus simples, on a donc présence de deux énonciations dans le discours : une énonciation E₁, implicite, et une énonciation E₂, qui présente cette position comme intenable ou absurde. L'énonciation E₂ de Tristram peut être prise à la lettre, mais on peut aussi y voir la trace d'une énonciation E₁ qui serait celle d'un lecteur ou du lecteur-type.

Un deuxième exemple permet de développer cette idée :

...I know not what might have become of the garrison of Ghent, in the mutny for bread, in the year Ten. – Nor, replied Dr. Slop, ... – do I know, Captain Shandy, what might have become of the garrison above stairs, in the mutny and confusion I find all things are at present.
(III, xiii, 146)

L'énonciation de Slop introduit un écho du discours de Toby par reprise de son langage, de sa chimère, à des fins ironiques. Elle mentionne un possible énoncé de Toby, fictif, et s'en distancie par cette mention même qui le rend hétérogène au discours de Slop. La chimère, dans *Tristram Shandy*, fonctionne en ce sens comme repère, identifie immédiatement l'énonciateur d'un énoncé.

Cet exemple particulièrement clair de repérage est donc variation sur un principe plus général qui poserait par exemple l'identité de structures sémantiques entre l'énonciation ironique et des occurrences (passées ou supposées) de l'énonciateur¹⁰.

On constate d'autre part des phénomènes de superposition d'ironie :

10 Cette analyse est tributaire d'une conception de la chimère comme langage figé.

"Tis all fancy, an' please your honour – I fought just as well, replied the corporal, when the regiment called me Trim, as when they called me James Butler – And for my own part, said my uncle Toby, though I should blush to boast of myself, Trim, – yet had my name been Alexander, I could have done no more at Namur than my duty – Bless your honour ! cried Trim, advancing three steps as he spoke, does a man think of his christian name when he goes upon the attack ? Or when he stands in the trench, Trim ! cried my uncle Toby, looking firm – Or when he enters a breach ! said Trim.

(IV, xviii, 235)

Cet exemple montre l'application (ironique) de la théorie de Walter Shandy sur les noms propres. La théorie est moquée par son insertion dans un discours où elle est en mention, où, placée dans un contexte différent (ici la chimère de Toby et Trim), elle apparaît comme ridicule.

En fait le phénomène est ici particulièrement intéressant puisque l'ironie porte d'une part sur la théorie de Walter que Toby et Trim ne comprennent pas, et en même temps c'est au sein de leur chimère que cette théorie est raillée. Le premier niveau d'ironie emporte le discours de Walter, placé dans une situation burlesque, et le deuxième niveau moque le discours de Toby et Trim, tout aussi chimérique que celui de Walter. L'ironie s'entretient ainsi à partir de niveaux différents d'énonciation. Dans ces phénomènes de superposition, et dans tous les phénomènes d'ironie, la notion essentielle qui est en jeu est donc le repérage du fonctionnement linguistique¹¹.

Le plus simplement, l'ironie met en jeu le concept de non-dit. Dans tous les cas où il n'y a pas écho direct, voire immédiat, d'un énoncé, l'ironie articule une problématique des rapports entre le dit et le non-dit. En fait,

11 La conception du langage sur laquelle s'appuie cette théorie est que le langage a la possibilité d'exprimer dans une même phrase, dans une même énonciation, plusieurs points de vue. Cela, la musique le sait et en use, dans le leitmotiv wagnérien, par exemple. Mais ces points de vue ne sont pas nécessairement attribués et attribuables à des sujets déterminés. La notion de repérage suffit à rester dans le discours, même s'il peut y avoir trace d'un énonciateur, ce qui compte c'est l'énoncé.

on voit se dessiner un mouvement ascendant qui ne fait plus du non-dit un simple élément qui accompagne le dit et qui est repérable par calcul, mais un élément essentiel que le dit porte au premier plan. Le discours ironique, par essence, s'appuie sur le non-dit, ce que montrent les marqueurs (contour d'intonation dans le discours moral, repérage sémantique, syntaxique, etc.). Sans non-dit, il n'y a pas d'ironie, le non-dit est la condition du dit.

En fait le fonctionnement de l'ironie est peut-être encore plus complexe, car son essence tient dans son opacité. Dans l'ironie, il est important, parfois, de ne pas pouvoir déterminer avec certitude des instances énonciatives différentes¹². L'exemple de P.G. Wodehouse ou d'Oscar Wilde vient ici à l'esprit, tant leur description des classes supérieures de la société britannique correspond à une réalité. Qu'il s'agisse de conversations au *Drone's*, de raisonnements de Bertie Wooster, ou encore de sentences d'Algernon¹³, le fait que ces expressions et énonciations puissent être prises à la lettre – c'est-à-dire sans distinguer deux instances énonciatives – ou au contraire comprises comme en mention dans une énonciation d'ordre supérieur – le discours de Wodehouse ou de Wilde – montre que la dimension d'ambiguïté de l'ironie est essentielle. De même l'exemple célèbre de la première phrase de *Pride and Prejudice* laisse apparaître la possibilité qu'un énoncé soit en usage ou en mention, plus précisément montre qu'il peut être en mention, mais être néanmoins compris comme étant en usage.

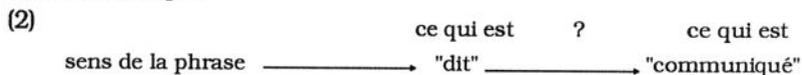
L'important, dans l'énonciation ironique, tient dans la présence d'un premier filtre qui permet à l'énonciation d'être soit sérieuse, soit non-sérieuse. Parfois ce filtre peut être absent et on pourra distinguer deux instances énonciatives différentes. Mais par essence, le dispositif

12 Eagleton écrit, à propos d'O. Wilde : "it was never easy to tell whether his effortless imitations of native cultural forms were practice or parody, faithful homage or fifth-columnist sabotage", *TLS*, janvier 1990.

13 "Lane's views on marriage seem somewhat lax. Really, if the lower orders don't set us a good example, what on earth is the use of them? They seem as a class, to have absolutely no sense of moral responsibility." *The Importance of Being Earnest in Complete Works* (London : Collins, 1948), p. 322.

énonciatif de l'ironie entraîne une certaine dose d'indécidabilité. L'ironie est alors la *possibilité* que l'énoncé soit en mention.

Les cas les plus complexes d'ironie font appel à la notion d'indécidable, et le non-dit devient un élément fondamental dans la définition du sens puisqu'il y a impossibilité de déterminer ce qui est communiqué. Le blocage de l'exploitation ainsi que la présence du non-dit comme condition du dit contribuent donc à définir la nature de l'ironie. Ce concept permet ainsi d'approcher les limites du discours et suggère la complexité de la détermination du sens dans les jeux entre dit et non-dit. Dans le schéma proposé, une interrogation, un doute porte alors sur la nature de ce qui est communiqué.



II. Le *nonsense* : jeu de langage privé et non-dit

Il s'agit de poursuivre les rapports de détermination simultanée du dit et du non-dit dans l'élaboration du sens par le *nonsense*, à la recherche, non pas d'une théorie du *nonsense* mais d'une pratique de son fonctionnement.

L'exemple le plus frappant d'indécidable est sûrement Humpty-Dumpty lui-même : est-ce un œuf ? est-ce autre chose ? S'il sourit il devient œuf à la coque¹⁴, sa ceinture est peut-être un foulard¹⁵. Cet objet indécidable va donc, j'espère, m'aider à approfondir les rapports du dit et du non-dit, les jeux avec la limite.

14 "If he smiled much more the end of his mouth might meet behind... and then I don't know *what* would happen to his head ! I'm afraid it would come off ! ", *Through the Looking-Glass* (ed. M. Gardner. Harmondsworth: Penguin, 1965) p. 265.

15 "If only I knew which was neck and which was waist" (*ibid.*, p. 266).

Humpty Dumpty bouscule la pratique du langage par divers procédés. Dans la conversation avec Alice, son comportement conversationnel est d'abord mis en cause : "It wasn't at all like conversation, she thought, as he never said anything to *her*." Humpty Dumpty viole ici manifestement tout principe de coopération gricieu. Il ne parle pas pour dire quelque chose, mais parle pour dire, pour s'approprier l'espace de la conversation. Lorsqu'il récite des poèmes, l'accent est sur le sujet et non sur l'objet : "As to poetry, you know, ... I can repeat poetry as well as other folk, if it comes to that-"¹⁶. La nature du langage ou du moins de la pratique conversationnelle est donc déplacée et les schémas rationnels d'analyse de la conversation remis en cause ; car ce qui compte, c'est le jeu, les "riddles".

Ce jeu porte par exemple sur les actes de langage : "How old did you say you were ? " demande Humpty Dumpty à Alice ; lorsqu'elle lui répond, prenant cette formulation pour une façon de demander son âge, Humpty Dumpty reprend, triomphant : "You never said a word like it ! "

La fonction d'Alice est ici de montrer le fonctionnement rationnel du langage auquel Humpty Dumpty s'oppose. Pour Humpty Dumpty, contrairement à Alice, il n'y a pas de non-dit, pas d'implicite : "If I'd meant that, I'd have said it". La détermination pragmatique de ce qui est dit est annulée, il ne saurait y avoir calcul d'implicatures ni enrichissement, Humpty Dumpty prend le langage à la lettre, refusant en quelque sorte la distinction entre sémantique et pragmatique.

De même, lorsqu'Alice lui demande : "Why do you sit here alone ? ", cela veut dire, pour Alice, "if you're alone, why do you sit here ? ", et "all alone" échappe à la portée de l'interrogation. Mais Humpty Dumpty répond avec sagesse : "why, because there's nobody with me ! " Il annule donc ce qui est dit, supprime la désambiguation, et modifie la portée, transformant l'énoncé en "as you're sitting, why are you all alone ? "¹⁷.

16 *Through the Looking-Glass*, p. 273.

17 Cette ambiguïté sur la portée, incidemment, est provoquée par le lien référentiel figé. La comptine citée au début du chapitre est capitale car elle rappelle que l'essence de Humpty Dumpty est d'être assis. Le fait d'être assis ne peut donc tomber sous le coup de l'interrogation.

Humpty Dumpty est en fait le meilleur exemple d'un phénomène que l'on rencontre chez d'autres personnages du "looking-glass". Le jeu avec le possessif¹⁹, avec les déictiques²⁰, avec les actes de langage indirects²¹, avec le lexique²², y sont très répandus et font de ce monde un monde de la littéralité, où les conventions pragmatiques disparaissent.

Le rôle d'Alice est à cet égard important car elle sert de point de référence ou de point d'ancrage. En effet, elle ne comprend pas : "I don't understand you ! It's dreadfully confusing" dit-elle à la Reine rouge. Elle s'oppose à la théorie conversationnelle de celle-ci²³, est troublée ("puzzled") par les discours qu'elle entend.

Mais elle est aussi celle qui connaît les règles. Pour Alice il existe un fonctionnement du langage ordinaire par rapport auquel peuvent être repérés les écarts de Humpty Dumpty (ce qui explique aussi son découpage : "Then there's no use in speaking"). Elle est ce point rationnel, ce point d'Archimède qui permet de comprendre le langage de Humpty Dumpty, dont elle connaît les règles puisqu'elle est capable de le parodier²⁴.

On observe alors chez Humpty Dumpty un nouveau jeu de langage, celui de la littérarité, celui du dit avec ses règles, celui du pouvoir²⁵. Il permet la prolifération du langage, par génération logique : un "un-birthday present" est un cadeau qui n'est pas fait pour le jour de

19 La Reine rouge dit à Alice : "I don't know what you mean by *your* way, all the ways about here belong to *me*" (p. 206).

20 "It's jam every *other* day : to-day isn't any *other* day you know." (p. 247).

21 "I beg your pardon ? " said Alice.
"It isn't respectable to beg" said the King." (p. 280).

22 Doit-on : "answer the door", peut-on : "knock on the door" (p. 328) ?

23 "But if everybody obeyed that rule... you see, nobody would ever say anything" (318).

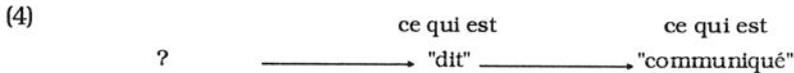
24 Au vers du poème : "I'll try and tell you what I mean", elle intervient par "Thank you very much", interruption qui suit immédiatement le jeu de Humpty Dumpty sur le pronom personnel (p. 273).

25 "The question is... which is to be master - that's all" (p. 269).

l'anniversaire. Par génération illogique²⁶ plus précisément. Coupé de ses liens référentiels, le langage peut générer ses propres significations.

C'est en fait comme un langage privé que constitue Humpty Dumpty, avec des sons que personne d'autre ne comprend mais que lui donne l'impression de comprendre ("appear to understand"). L'une des caractéristiques du langage privé est en effet qu'il n'y a pas de reconnaissance possible de l'objet, et Humpty Dumpty aborde cette problématique en introduisant des objets privés et des sens privés. Il pousse en fait jusqu'à l'absurde la théorie, venue de Locke, selon laquelle la référence procède par une identification de l'objet au mot qui le désigne, à partir d'une représentation privée de celui-ci. Pour Humpty Dumpty, la signification passe par un sens privé et l'annulation de la référence fait qu'il ne reste plus que des sens privés. Il faut alors à Humpty Dumpty devenir maître du langage pour continuer à parler : "when I use a word, it means just what I choose it to mean – neither more nor less". Si Humpty Dumpty rémunère la langue²⁷ et non plus seulement son défaut, c'est que tout est permis. Être maître du langage c'est être maître de son langage, c'est être sujet d'un jeu de langage privé.

Et le jeu de langage de Humpty Dumpty est repérable dans sa pratique, mais plus difficilement dans sa sémantique, le fondement de ce qui est dit est supprimé, le sens de la phrase n'a plus cours :



Cette destruction raisonnée du dit est alors prolifération du non-dit qui apparaît au premier plan en suggérant, au moins, la possibilité d'un non-dit radical.

Dans ce contexte réapparaît le poème de Jabberwocky, que Humpty Dumpty peut expliquer : "I can explain all the poems that ever were

26 Voir les définitions de "glory" : "there's a nice knock-down argument for you ! " ou de "impenetrability" (p. 269).

27 "When I make a word do a lot of work like that, ... I always pay it extra" (p. 270).

III. "Is this the promis'd end ? "

"I was Humpty-Dumpty, like Rothman had said, and I couldn't jiggle around very much"²⁹. Cette fixité de Humpty Dumpty est rappelée au sein même du roman policier, le personnage pris au piège n'a plus que son monde privé de psychopathe où se réfugier. La psychose du personnage de Jim Thompson me paraît linguistiquement intéressante lorsqu'il s'agit de traiter des limites et de jeux avec les limites du langage.

Je voudrais ici envisager, sur le mode ludique, ce rapport du dit à l'indicible, tel que la fin de certains romans de Jim Thompson le met en œuvre. A la fin de *Nothing More than Murder*, on lit : "They can't hang me. I'm already dead. I've been dead a long, long time." Le personnage principal du roman, le narrateur est ici impossible à atteindre car il est d'une certaine façon déjà mort. Plus troublante est la variante littérale de ce phénomène poétique, que l'on trouve à la fin d'autres romans.

1) "And it was like I'd signaled, the way the smoke suddenly poured up through the floor. And the room exploded with shots and yells, and I seemed to explode with it, yelling and laughing and ... and ..." ³⁰. Le narrateur est en train de parler et est interrompu par la balle qui le transperce ; les dernières phrases jouent alors le rôle de testament : "Yeah, I reckon that's all unless our kind gets another chance in the Next Place. Our kind. Us people."

2) Dans la dernière phrase, ici, le narrateur, vient d'être descendu par la femme qu'il aimait : "I kind of stopped all over"³¹.

3) La fin du narrateur est ici suggérée de deux façons ; il est soit châtré, soit défenestré : "I threw myself out the window"³².

4) Dans ce dernier exemple, la mort est une véritable vision de l'au-delà :

29 *Killer Inside Me* (1952 ; rptd. New York : Quill, 1983) p. 83.

30 *Killer Inside Me*, p. 187.

31 *After Dark, My Sweet* (1955 ; rptd. Berkeley : Black Lizard, 1986), p. 131.

32 *A Hell of a Woman* (1954 ; rptd. London : Corgi, 1988), p. 173.

And he was there, of course.

Death was there.

* * *

*And he smelled good.*³³

Dans tous ces cas "somebody had killed something", mais l'indicible est causé par la référence impossible du pronom. La contradiction est pragmatique puisque le présupposé contredit le posé dans une irréductible tension qui empêche le narrateur de dire sa mort. Dans ces dernières phrases on peut voir, me semble-t-il, un "dire l'indicible" que permet la fiction mais qui a une incidence sur le genre du roman policier et sur l'écriture de Thompson.

Si, comme le souligne Kermode³⁴, la fin est effectivement ce qui confère organisation et forme ("we use fictions to enable the end to confer organisation and form on the temporal structure"³⁵), il faut bien constater que la fin des romans cités pose un problème. Le roman policier est, au sens de Kermode, le modèle apocalyptique par excellence puisqu'il est attente de la fin qui remettra tout en place. Mais la fin n'est pas destruction, elle est retour au *chronos*, à la succession. Le modèle A. Christie fonctionne ainsi par déplacement (il manque une pièce) et affabulation. La fin est alors retour du même.

Le roman américain, on le sait, procède différemment. Il avance par dépossession du personnage principal, par dépossession de son omniscience. Celui-ci est néanmoins inclus dans le récit dont il devient souvent le narrateur, et où il provoque les meurtres en avançant. La narration fonctionne par sédimentation, l'écriture, parfois exagérément paratactique (voir Chandler), reproduit la marche de l'enquête. Et la fin restitue, même incomplète, une forme de *chronos*, l'Apocalypse est imminente plutôt qu'imminente, que la pièce manquante reparaisse ou non (qui a

33 *Savage Night* (1953 ; rptd. London : Corgi, 1988) p. 176.

34 *The Sense of an Ending*, Oxford : OUP, 1966.

35 p. 45.

tué le chauffeur dans *The Big Sleep* ?). La forme du roman policier est donc essentiellement une forme close, dont les frontières sont clairement posées.

Chez Thompson l'indicible de la fin nous rapproche de l'Apocalypse, de la dernière demi-journée de la Bête. La frontière du récit, sa clôture vole tout à coup en éclats et nous amène à une lecture pré-Apocalyptique : la temporalité du roman policier américain disparaît avec le franchissement de la frontière de l'indicible.

*In Apocalypse there are two orders of time, and the earthly runs to a stop ; the cry of woe to the inhabitants of the earth means the end of their time ; henceforth "time shall be no more." In tragedy the cry of woe does not end succession ; the great crises and ends of human life do not stop time.*³⁶

De cette même façon, la fin de *Savage Night* présente les archétypes de l'Apocalypse. L'enfermement à l'intérieur : "We shut off all the rooms but the kitchen", comme dans l'attente de la Révélation. La Bible, le texte s'anime, les lettres se mettent en place et se réécrivent.

*And the confetti was stacked in little piles all over the floor.
Arranged into letters and words :*

And the Lord World so loved the god that It gave him Its only begotten son, and thenceforth he was driven from the Garden and Judas wept, saying, Verily I abominate ontions yet I can never refuse them.

Le monstre est présent sous la forme de la femme qui marche à présent sans béquille : "She'd tuck her dress up around the waist, so that it wouldn't be in the way, and walk back and forth on one knee and that little foot". Tout semble fini et pourtant il manque quelque chose : "the last race was over, and I'd lost them all, but I still hung on". La Révélation est annoncée : "I seemed to be on the point of finding something ... of finding out something". La destruction commence, à la hache qui est la

36 Kermode, p. 86.

faux de la mort maniée par la femme : "The axe flashed. My hand, my right hand, jumped and kind of leaped away from me, sliced off clean. And she swung again and all my left hand was gone but the thumb. She moved in closer, raising the axe for another swing". Enfin l'espace est aboli : "The darkness and myself. Everything else was gone. And the little that was left of me was going, faster and faster." Ne reste plus que la dernière rencontre, avec la Mort.

L'imminence de l'Apocalypse est ainsi montrée, sur le mode fictif, et son immanence suggérée par un mouvement de retour³⁷. La forme temporelle de la fiction policière se trouve détournée, la fin n'est plus rétablissement du *chronos*, mais fin du temps de la Terre. Thompson rejoint ainsi les interprétations millénaristes du livre de l'Apocalypse qui font de la fin du monde quelque chose de proche, car la fin du roman est à la fois fin du temps et fin du langage. Le "I" qui devrait être le point de référence du texte, le point d'identification du lecteur ou sa figure narrative, ce "I" explose et fait exploser la lecture.

Cet indicible de la fin amène alors à relire le roman par un mouvement de retour, où la tradition se voit encore plus sérieusement ébranlée. Car, dans la grande tradition du roman noir, Thompson est aussi un écrivain réaliste : la description des petites villes de l'Oklahoma ou du Texas, à l'atmosphère glauque³⁸, aux personnages de *loser*, personnages en apparence ordinaires³⁹ qui appartiennent au genre, comme y appartient le mode de fonctionnement du récit. En effet le début des romans de Thompson reste dans la ligne du roman noir, qu'il s'agisse de faire évacuer une femme de la ville ou d'un tueur qui doit remplir un contrat ; mais l'événement qui motivait le récit est rapidement "annulé", le contrat du tueur de *Savage Night* n'a par exemple plus de sens.

37 La fin de ces romans implique en effet un mouvement en arrière de la lecture, comme un refuge.

38 "It was the kind of place, if they didn't let you spit on the floor at home, you could go there and do it."

39 "Who would believe that you, this soft-spoken slip of a youth, was a murderer ? "

Car ces personnages fonctionnent à deux niveaux, combinent une apparence ordinaire, parfois excessivement polie, et autre chose :

William ("Kid") Collins : *Blond, extremely handsome ; very strong, agile. Mild criminal tendencies or none, according to environmental factors. Mild multiple neuroses (environmental) Psychosis, Korsakoff (no syndrome) induced by shock ; aggravated by worry. Treatment : absolute rest, quiet, wholesome food and surroundings. Collins is amiable, polite, patient, but may be very dangerous if aroused...*⁴⁰

Le personnage se définit alors à un niveau de surface, ainsi qu'à un niveau plus profond. Mais cette dernière dimension, "intérieure", finit par prendre le dessus et à inverser la binarité, sinon à la détruire : "One of those dreams in which everything turns out to be just the opposite of what you thought it was"⁴¹ ; "it was like being asleep when you were awake and awake when you were asleep". Perché sur son mur, le narrateur n'a plus de repères.

Et l'écriture de Thompson alterne entre ces deux possibilités, entre un réalisme exacerbé qui se fonde sur les schèmes du roman noir, et une voix intérieure ("somewhere a voice seemed to whisper to forget it") que la typographie en italiques isole. Dans cette oscillation, l'écriture se scinde, se déchire, perd parfois le narrateur-énonciateur, joue la psychose sur le mode narratif, dans une fin apocalyptique qui est aussi attente de cette fin.

Les dernières pages de *A Hell of a Woman* montrent bien cette tension, sous la forme de lignes alternées, l'une en italiques l'autre non, qui proposent deux interprétations différentes, deux textes concurrents, le premier où le narrateur se jette par la fenêtre, l'autre où il est châtré, et le texte se déchire. L'indicible de la mort est ici insoutenable par l'écriture, conduit à un indécidable radical. La déchirure de l'écriture provoquée par l'indicible de la Révélation mène à cette écriture binaire qui fait alterner réalisme et voix venue d'ailleurs ; dans un mouvement d'aller

40 *After Dark*, pp. 1-2.

41 *After Dark*, p. 42.

et retour l'écriture se scinde et annonce la Révélation, mais la Révélation imminente scinde en retour l'écriture.

Parce qu'il est énoncé, le non-dit brise les limites du langage et rend présent l'indicible (de la mort). Le mouvement d'émergence possible du non-dit que j'essayais de décrire touche ici à son terme, la limite rationnelle qui séparait le non-dit du dit et permettait à l'un de se nourrir de l'autre n'est plus perceptible, et le lecteur de Thompson est seul, seul avec le narrateur, à contempler des morts :

Lonesome, he said. The man said I looked lonesome. And I had all kinds of company. All kinds. All dead. All jumping up in front of me wherever I looked, all laughing and crying and singing in my mind. All dead. And all for nothing. (A Hell of a Woman, p. 161).

Alexis Tadié
Université Paris X - Nanterre