

Etc. ou les silences du récit

Dominique Noguez

Volume 14, Number 1-2, avril 1978

Le fil du récit

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036670ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036670ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Noguez, D. (1978). Etc. ou les silences du récit. *Études françaises*, 14(1-2), 199–210. <https://doi.org/10.7202/036670ar>

etc. ou les silences du récit

DOMINIQUE NOGUEZ

« *Conticuit tandem factoque hic fine quievit* »
Virgile

Écrire (un récit), c'est au moins autant *ne pas dire* que dire. Par quoi l'écriture est un art du silence. Une certaine rhétorique du récit — à supposer qu'on s'amuse ainsi à mettre de l'ordre dans le puissant foisonnement de la parole narrative — devrait donc tenir dans l'examen des différentes raisons (et façons) qu'on peut avoir de se taire. Gageons que le résultat ne serait pas sans analogies avec les catalogues de péchés ou de mensonges : *par pensée, par parole et par action*; ou bien : *par invention et par omission*, etc.

Chaque art n'existe que par ses manques, se fortifie d'eux. S'en *arrange*. La peinture tire de sa non-linéarité et de sa bi-dimensionnalité la nécessité de montrer d'un coup et celle de feindre la profondeur. L'écriture, le plus symbolique des systèmes (hors l'algèbre), joue à faire oublier qu'elle n'est mimétique qu'à peine, qu'elle est inodore, incolore et sans saveur. Cependant elle y gagne l'abstraction. L'abstraction du mot — ce qu'il reste d'universel et d'imprécis dans le mot le plus concret — est sa façon de faire de nécessité vertu :

elle ne peut dire l'exacte forme, la subtile nuance de teinte, encore moins l'odeur des objets du monde, mais elle s'allège de cette impuissance et une page finit par dire plus (à force de ne pas dire l'inessentiel) que le plus vaste tableau, que même un long plan de film.

Voilà la règle, mais il faut voir l'exception : l'admirable exception de ces écrivains (ô Flaubert, ô Proust) acharnés à taire le moins possible, ou plutôt à taire autrement. Le réalisme — par delà ses prétentions (cette *utopie* de représentation totale dont il n'est pas dupe) — est, comme ont vu les formalistes russes, une façon de taire ce que jusqu'alors on disait du monde et de dire au contraire ce qu'on en taisait.

Il faut remarquer que la littérature devient alors aisément martyr (voyez Flaubert). Les différentes façons d'écrire ne dépendent que du degré de masochisme consenti. L'écriture abstraite (Madame de Lafayette, ou Constant, ou Chardonne, ou bien Jane Austen quand elle écrit : « Mr Bingley was good looking and gentlemanlike; he had a pleasant countenance » — par quoi elle nous tait tout de la couleur de ses vêtements, de sa carrure, de ses ongles, de ses ties, du grain de sa peau, etc.) est la moins harassante, elle fait penser à cet extrême idéalisme de la connaissance qui met le monde entièrement *dans* la conscience, *au gré* de la conscience. Comme l'autre (Berkeley) dit qu'*esse est percipi*, pour elle, *être, c'est être dit*. Le mot fait l'être.

Révolution copernicienne à l'envers, pour l'autre écriture, celle qui s'épuise en *alibis* (en garanties extérieures). Ainsi Flaubert encore demandant à Jules Duplan s'il y avait bien déjà le 25 juin 1848 « un tronçon de ligne » entre Paris et Fontainebleau (Lettre de septembre-octobre 1868). Le mot perd alors toute puissance : il ne fait rien être, il ne tire un peu d'être que de son adéquation toujours hypothétique au référent. Là on se taisait par caprice, ici on se tait par impuissance.

Maintenant, il est plusieurs variétés d'impuissance — et des impuissances feintes. Entamons cette rhétorique du silence. Un premier partage est à faire entre ce qui est voulu et ce qui ne l'est pas; et cela même qui échappe à la volonté peut être conscient ou non. Le non-dit peut ainsi prendre les trois formes du *tu*, de l'*indicible* et du *refoulé*. Parlons de la première : les deux autres au rancart!

Mais d'abord ceci : un des traits majeurs de la *littéarité* est l'emploi raisonné des figures (ou leur absence éclatante, qui est figure encore). Or « figure porte absence ». Dans la ligne de cette remarque de Pascal, il serait aisé de montrer que la rhétorique n'est rien d'autre qu'un art de *tourner* (autour du pot) comme indique *τροπευειν*, d'où vient *trope* — et donc de ne pas dire. Le silence est ainsi dans la langue même — ou plutôt il y a dans la langue tous les rouages d'une machinerie subtile qui permet aux mots de ne pas faire ce pour quoi ils sont faits, de ne pas bruire, de ne pas nommer, mais d'évoquer seulement, d'insinuer, de se libérer un tantinet de la domesticité référentielle, et de gagner par là cette autonomie si proche du narcissisme qui fait, comme on sait, la littérature. Mais qui fait aussi les discours de comices agricoles, si l'accumulation des figures devient système, *tics, tics et tics*, branche morte du langage sur branche morte et ainsi tout le fagot de l'idéologie entassé. Entre littérature et comices agricoles, un exemple tempéré : la poésie pastorale du XVIII^e siècle, sur quoi s'est acharné Hugo.

Je massacrai l'albâtre, et la neige, et l'ivoire;
Je retirai le jais de la prunelle noire,
Et j'osai dire au bras : Sois blanc tout simplement.

Ce n'est cependant pas les bras que la rhétorique couvre le plus. Le rôle *taciturne* des figures n'est jamais tant net qu'au lieu du sexe. Voilà le pot autour duquel elles tournent — et chez Sade même. Mais alors on ne sait si l'occultation du mot propre est toujours ici consciente et volontaire. Du *tu* au *refoulé*, il s'en faut de peu — peu, du Marquis de Sade à la

Comtesse de Ségur, de celui qui enrubanne le sexe à celle qui s'en détourne vivement.

Dissertons sur des silences plus maîtrisés. Voici cinq cas : l'intrigue policière, l'histoire cachée, le déplacement métonymique, l'humour, la pirouette.

* * *

L'intrigue policière est un exemple simplissime et qui peut servir de degré zéro : le narrateur raconte en taisant — de gré ou de force, par ignorance ou rouerie — tel ou tel détail qui donnerait la clef de l'énigme. Seuls quelques indices, éparpillés par ses soins ou par ceux de l'auteur (quand l'auteur et le narrateur ne coïncident pas), permettront de reconstituer comme un puzzle le *détail révélateur*.

Le jeu se joue à deux conditions. La première est que l'indice — c'est-à-dire la trace du mensonge par omission, ce petit bout de la chose tue qui échappe au silence — d'abord n'apparaisse pas tel. Et la seconde est que les pièces manquantes étant à la fin rétablies, toute l'histoire change de sens, *prenne* sens : la première couche de récit s'en trouve frappée comme d'inanité, d'incomplétude assurément.

Il est un cas, dans la grande typologie des récits écrits ou à écrire, où se retrouve la première condition sans la seconde : nous ne sommes plus alors dans l'histoire policière (même ravigotée d'un peu de mythe, façon Cocteau), mais dans ce qui me semble la forme la plus subtile et la plus admirable de récit : le récit caché. Je n'en connais pas d'exemple, mais en vois la préfiguration magnifique dans *Madame Bovary*. Il s'agit du jeune Justin, personnage apparemment de deuxième ou troisième ordre, qui n'apparaît guère plus de dix fois sur la scène du texte. Le voici pour la première fois dans le chapitre 3 de la II^e partie :

Ils [*les enfants de Homais*] avaient, pour les soigner, outre la bonne, Justin, l'élève en pharmacie, un arrière-cousin de M. Homais que l'on avait pris dans la maison

par charité, et qui servait en même temps de domestique ².

Puis, au chapitre 4 :

A huit heures, Justin venait le chercher [*Homais qui fait la causette aux Bovary*] pour fermer la pharmacie. Alors M. Homais le regardait d'un œil narquois, surtout si Félicité se trouvait là, s'étant aperçu que son élève affectionnait la maison du médecin.

— Mon gaillard, disait-il, commence à avoir des idées, et je crois diable m'emporte, qu'il est amoureux de votre bonne !

Mais un défaut plus grave, et qu'il lui reprochait, c'était d'écouter continuellement les conversations. Le dimanche, par exemple, on ne pouvait le faire sortir du salon, etc.³.

Au chapitre 7, le jeune Justin, encore fourré chez les Bovary (au point que Rodolphe le prend pour « le domestique de la maison »), s'évanouit à la vue du sang jailli du bras d'un patient que saigne Charles. Emma intervient :

M^{me} Bovary se mit à lui retirer sa cravate. Il y avait un nœud aux cordons de sa chemise ; elle resta quelques minutes à remuer ses doigts légers dans le cou du jeune garçon ; ensuite elle versa du vinaigre sur son mouchoir de batiste ; elle lui en mouillait les tempes à petits coups et elle soufflait dessus, délicatement ⁴.

Au chapitre 9, après les comices, Emma se met pour la première fois en amazone :

« Justin s'échappa de la pharmacie pour la voir. »

Chapitre 12, quelques imparfaits d'habitude nous apprenent son rôle de messager « *in between* » entre Emma et Rodolphe :

Souvent même, au milieu de la journée, Emma lui écrivait tout à coup ; puis, à travers les carreaux, faisait signe à Justin, qui, dénouant vite sa serpillère, s'envolait à la Huchette ⁵.

2. *Madame Bovary*, dans *les Œuvres* de Gustave Flaubert (Lausanne, éd. Rencontre, 1965), t. VIII, p. 127.

3. *Ibid.*, p. 139-140.

4. *Ibid.*, p. 173.

5. *Ibid.*, p. 215.

Puis, autre habitude plus longuement mise en scène, voici Justin s'attardant chez les Bovary à voir Félicité préparer les affaires de Madame :

Le coude sur la longue planche où elle repassait, il considérait avidement toutes ces affaires de femmes étalées autour de lui.

Félicité veut le chasser :

— Va-t'en plutôt piler des amandes; tu es toujours à fourrager du côté des femmes; attends, pour te mêler de ça, méchant mioche, que tu aies de la barbe au menton.

Alors, pour la calmer, ce petit frère de Chérubin de répondre :

— Allons, ne vous fâchez pas, je m'en vais vous *faire ses bottines*⁶.

(Et il astique avec extase).

Plus tard (III^e partie, chapitre 2), Justin est grondé pour avoir ouvert le capharnaüm (« noyau » narratif nécessaire à la future scène du poison). Dans la fièvre de la colère, Homais le secoue : un livre tombe de sa poche :

L'enfant se baissa. Homais fut plus prompt, et, ayant ramassé le volume, il le contemplait, les yeux écarquillés, la mâchoire ouverte.

— *L'amour... conjugal!* dit-il en séparant lentement ces deux mots. Ah! très bien! très bien! très joli! Et des gravures!... Ah! c'est trop fort⁷!

Plus tard (chapitre 5) :

Un soir, elle ne rentra point à Yonville. Charles en perdait la tête [...]. Justin était parti au hasard sur la route⁸.

Et nous voici, chapitre 8, au moment décisif où Emma, égarée, vient chercher l'arsenic. Elle frappe, Justin sort :

6. *Madame Bovary*, dans les *Œuvres* de Gustave Flaubert, p. 326-327.

7. *Ibid.*, p. 304.

8. *Ibid.*, p. 333.

— La clef ! celle d'en haut, où sont les...
 — Comment !

Et il la regardait, tout étonné par la pâleur de son visage, qui tranchait en blanc sur le fond noir de la nuit. Elle lui apparut extraordinairement belle, et majestueuse comme un fantôme ; sans comprendre ce qu'elle voulait, il pressentait quelque chose de terrible⁹.

Ensuite, Flaubert nous parle de sa « voix douce, dissolvante ». Justin ne fera donc rien pour lui résister. Nous le retrouvons talonnant le cheval de Bovary dans la côte du Bois Guillaume à la recherche de secours. Puis c'est la fin. Emma est morte et enterrée et voici la dernière allusion à Justin. Flaubert, retrouvant un moment l'omniscience et l'ubiquité du romancier-Dieu, nous apprend que cette nuit-là, chacun des deux amants successifs d'Emma, Rodolphe et Léon, dort tranquillement :

Il y en avait un autre qui, à cette heure-là, ne dormait pas.

Sur la fosse, entre les sapins, un enfant pleurait agenouillé, et sa poitrine, brisée par les sanglots, haletait dans l'ombre, sous la pression d'un regret immense, plus doux que la lune et plus insondable que la nuit.

La grille tout à coup craqua. C'était Lestiboudois ; il venait chercher sa bêche qu'il avait oubliée tantôt. Il reconnut Justin escaladant le mur, et sut alors à quoi s'en tenir sur le malfaiteur qui lui dérobait ses pommes de terre¹⁰.

Dans ce rétrécissement subit du point de vue (après celui de Dieu, celui du fossoyeur-cultivateur de patates : nous voici décidément « rendu(s) au sol », comme dirait l'autre), on aura reconnu l'ironie sourde, un de ces ricanements blancs qui font irrépressiblement suite, chez Flaubert, à tout accès de romantisme. Signe presque assuré que quelque chose d'intime — un attendrissement, et plus — vient de passer. Autre

9. *Madame Bovary*, dans les *Œuvres* de Gustave Flaubert, p. 374.

10. *Ibid.*, p. 401.

11. Voir Jean ROUSSET, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. 116.

signe : l'entorse qui vient apparemment d'être faite à la désormais sacro-sainte règle flaubertienne du choix des comparaisons : aucune que le personnage qui en est le support ne pourrait concevoir (II). Or Justin pourrait-il concevoir un regret « plus doux que la lune et plus insondable que la nuit » ? Peut-être, après tout — mais à condition d'être quasiment un double de Flaubert. Ainsi, celui qui s'est fait l'âme d'Emma (dans les deux sens de cette expression pronominale) se serait aussi représenté, avec une singulière discrétion, sous les traits de Justin sanglotant sur la tombe d'Emma (les quelques lignes où cela est dit sont parmi les plus belles du roman, sont de celles où l'émotion flaubertienne, certes décan-tée, se donne une seconde libre cours, avec une sorte de *pathétique blanc*). Ce qui est sûr, c'est que cette *Pietà* nocturne donne la clef du personnage de Justin, le dédouble, renvoie ses rôles divers (souponnant de Félicité, etc.) à l'inconsistance de méprises venues de la myopie psychologique de Homais et semblables à celle de Lestiboulois croyant tenir son voleur de patates. Voici ménagé du coup le retrait d'un secret, d'une possible histoire. Enserrée dans la première et secrètement lisible en elle comme l'image cachée d'une anamorphose, cette histoire pourrait même passer pour l'histoire véritable de *Madame Bovary*, véritable, car mettant en scène un épisode ou un fantôme essentiel de l'auteur. Justin, passionnément et secrètement amoureux d'Emma, rejoindrait ainsi Frédéric amoureux de Madame Arnoux dans la galerie des doubles du jeune Gustave passionnément épris d'Elisabeth Schlésinger.

Peu importe qu'il faille ici faire agir la biographie pour découvrir l'importance *réelle* des infimes passages où Flaubert laisse entrapercevoir ce récit-bis. Ce que ce silence à peine entrecoupé d'indices rend ici possible, c'est, au-delà même du « détail caché dans le tapis » façon Henry James, le clignotement fabuleux de cette annonce secrète, bonne pour les créateurs comme pour les lecteurs : ATTENTION! UN RÉCIT PEUT EN CACHER UN AUTRE!

Flaubert nous fournira des exemples pour un autre jeu de silence. Il s'agit de ce qu'on pourrait appeler le déplacement métonymique. Soit le départ de Léon : tout ému encore de la poignée de main « à l'anglaise » qu'Emma lui a donnée, il va contempler une dernière fois sa fenêtre ; il croit voir une ombre :

« mais le rideau, se décrochant de la patère comme si personne n'y touchait, remua lentement ses longs plis obliques, qui d'un seul bond s'étalèrent tous, et il resta droit, plus immobile qu'un mur de plâtre ¹². »

Soit un autre départ, celui de Rodolphe :

« Tout à coup, un tilbury bleu passa au grand trot sur la place. Emma poussa un cri et tomba roide par terre, à la renverse ¹³. »

Soit enfin un autre véhicule : le fiacre fameux qui roule dans Rouen, tous stores baissés (avec cette seule main qui en émerge, à un moment, nue, jetant des déchirures de papier qui se dispersent au vent). Ces trois segments narratifs ont des valeurs différentes, mais ceci de commun : ils ne donnent pas à voir les personnages (Emma, Rodolphe, Emma et Léon), mais les traces de leur présence (le rideau, le tilbury, le fiacre), non le moteur, en somme, mais la chose mue, non des causes mais des effets — des objets, des déplacements d'objets. Et non des objets ou déplacements d'objets neutres ou opaques d'où le sens s'est retiré, mais au contraire pleins, rendus éclatants par le silence qui les précède, irradiants du sens qui reflue soudain en eux. Discours indirect que celui-là, discours de traces et de signes qui, en taisant les référents, permet à la fois de déjouer les censures (dans le cas du fiacre), confie au lecteur l'*intelligence* du récit et, en investissant tout dans le visible, permet le grand basculement entre objectivisme et subjectivité dont un Robbe-Grillet ¹⁴, comme on sait, jouera

12. *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 163-164.

13. *Ibid.*, p. 257.

14. Ou plutôt ses premiers exégètes, Barthes, on s'en souvient, décrivant un monde d'objets là où Bruce Morrissette lira les corrélats d'une conscience dans tous ses états.

systématiquement : car si ces objets — ce rideau qui retombe, ce tilbury qui passe — sont des signes, c'est pour une conscience particulière dont il nous est ainsi dit l'état, les intentions, les vœux secrets ou les appréhensions. Le fiacre dans Rouen est un cas distinct en ce que ce n'est plus une seule conscience qui perçoit la folle errance du véhicule d'amour, mais celle d'innombrables témoins, une sorte d'on anonyme, substitut collectif et laïque, dirait-on, du romancier-dieu de la tradition littéraire.

* * *

Dans la métonymie, le silence est en quelque sorte vertical : c'est un pan entier d'une totalité qui bascule dans l'ombre, cette ombre, comme on a vu, faisant paraître plus lumineuse la zone éclairée (celle des objets). L'humeur joue souvent d'une autre sorte de silence, qu'on pourrait dire horizontal, car il pèse sur une couche continue d'une totalité (discours ou récit). On a pu dire — c'est Ricardou, je crois — que l'humour était une façon de traduire en $n-1$ dimensions une réalité à n dimensions. L'humour, dont Freud a dit une fois pour toutes le caractère d'économie, est de toute façon un changement de la coloration affective, une amputation même du sentiment dont tel ou tel discours devrait spontanément s'accompagner. Il peut être aussi un amoindrissement volontaire du sens, une sorte de cécité tactique : il s'agit de toute cette comédie d'ignorance, de cette fausse naïveté dont jouent Socrate ou tels auteurs de Contes ou de *Lettres Persanes*. Leurs Hurons ou leurs habitants de Sirius — immigrés du temps ou de l'espace — ont la charge, par leur ignorance d'une dimension essentielle des institutions ou des événements qu'ils côtoient, et par la description comme à l'aveuglette qu'ils entreprennent, de faire ressortir leur cocasserie ou leur absurdité. Le sacré décrit comme du profane, le signifiant comme de l'insignifiant : c'est un monde dont une partie du sens est volontairement tue que l'humoriste recrée pour nous. Et ainsi le silence sert à faire paraître un autre sens, voire le non-sens du monde.

* * *

Dernier silence : la pirouette — toutes ces façons désinvoltes de mettre un terme à un discours ou à un récit dont on s'avise soudain — pudeur, auto-ironie, caprice ou lassitude — qu'il a assez duré. Il y a chez Gide parfois — et d'abord chez Stendhal — de ces « etc. » assez insolents somme toute, qui veulent dire — « pourrait être continué, mais à quoi bon ? » ou bien : « mais vous savez tout cela », ou encore : « suffit comme ça, j'en ai ma claque ! » Ainsi le Gide des *Nouvelles nourritures*, au terme d'une apparemment sérieuse tentative philosophique pour commenter la proposition cartésienne : *Je pense, donc je suis*, en vient-il à écrire :

J'ai beau retourner les termes, il n'en sort rien, qu'au bout de quelque temps, un grand mal de tête et le désir d'aller me promener ¹⁵.

Il est des façons plus subtiles de prendre congé ou distance et je n'en sais pas de plus séduisante que l'altière façon qu'a André Pieyre de Mandiargues, dans la lancée même d'un récit haletant ou d'une description tendue, d'attacher à une longue phrase le grelot final d'un adverbe cocasse ou dubitatif. Je trouve aussi chez lui, comme une façon d'injecter vilainement de la fumée dans le ventre d'un crapaud (ainsi que font les enfants cruels), une façon de laisser souvent pointer le bout de son oreille et de son caprice — le bout de son *procès d'énonciation* — qui n'est pas sans évoquer une sorte d'André Breton pince sans rire (ce que n'était assurément pas Breton) ; et assurément une façon de briser le ronron du texte. Ainsi (prenons, par hasard, la première phrase du *Deuxième Belvédère*) :

« De tous les adjectifs qu'avec une générosité intarissable les poètes ont prodigués à la nuit, il n'en est aucun, selon mon opinion, qui convienne aussi parfaitement et qui soit aussi précisément essentiel que le mot de « massive », employé pour la

15. *Les Nouvelles Nourritures* précédées des *Nourritures terrestres*, Paris, le « Livre de poche », n° 1258, p. 206.

16. *Deuxième Belvédère*, Paris, Grasset, 1962, p. 9.

première fois, si je ne me trompe, par Mallarmé, dans le dernier vers du *Toast funèbre* ¹⁶ ».

Mais le record d'efficace en ces brusques décrochages que je veux dire dans le continu d'un texte, la palme pour ces résurgences subites de l'énonciation dans l'énoncé et cette façon de filer un texte qui montre tout à trac son autre face sans s'interrompre (à la manière de l'anneau de Moebius), je les décerne sans conteste à Pierre Jean Jouve pour l'admirable début de *Paulina 1880*. On y retrouvera les adverbes à la traîne, les « etc. », la grande désinvolture et l'espèce de coup de cravache final, le silence en forme d'insolence :

« Maladroitement appliquée au grand mur est une armoire coiffeuse en bois de rose, ayant sur ses tiroirs des sujets mythologiques en ivoire probablement, Lédà avec le Cygne, etc. Dans un angle le meuble nommé « serviteur muet » attend les ordres, avec ses deux plateaux superposés autour de son pied central. Et le reste d'un lustre de Venise, ses fleurs étranges, ses bouts cassés, dont la moitié a noirci, est accroché au plafond et penche.

L'inventaire est terminé ¹⁷. »

Irai-je conclure après cela cet article cavalier ? La leçon, s'il en faut une, je la verrais dans cette idée qu'*écrire*, c'est décidément arranger des blancs, frustrer le lecteur et dissimuler. Bref, savoir se taire.

17. *Paulina 1880*, Paris, le « Livre de poche », n° 1346, p. II.