

# Le silence du langage

Recebido 15, jan. 2005/Aprovado 15, mar. 2005

Gérard Dessons

## Resumo

*Propomo-nos, aqui, considerar o silêncio como uma categoria plena da linguagem, contrariamente à idéia preconcebida de que ele é uma realidade negativa (um ausência de palavras). Ao contrário de outras abordagens, que não rejeitam o silêncio fora da linguagem (o moralismo clássico, a retórica, a lingüística pragmática), apresentamos uma abordagem poética do problema, que define o silêncio como aquilo que não sabemos ouvir na linguagem, mas que a literatura permite que se manifeste.*

Palavras-chave: *silêncio; linguagem; literatura.*

“On en est à souhaiter un silence où nous pourrions mieux écouter la vie.”

Antonin Artaud<sup>1</sup>

“Écouter la vie”, mais dans le langage. Artaud n’est dans un rapport ni positiviste ni mystique au silence.

Le rapport du silence au langage est en général un rapport d’exclusion réciproque, sur le modèle de la définition qu’en donnait, au XIXe siècle (1875), Pierre Larousse : “État d’une personne qui se tait, qui s’abstient de parler”. Cette définition négative est le point de départ de la plupart des approches du silence en relation avec le langage, en philosophie, en linguistique ou en analyse littéraire.

À partir de cette opposition, toutes les dialectiques sont possibles. Le dramaturge Maurice Maeterlinck fait du silence un espace à gagner sur les paroles, alors que généralement “nous usons une grande partie de notre vie à rechercher les lieux où le silence ne règne pas”.<sup>2</sup> Pour le sociologue Erving Goffman, en revanche, “le silence est la norme et la parole quelque chose qui doit pouvoir être justifié”.<sup>3</sup>

Le silence comme universel n’est donc pas notre propos. Le silence dont nous parlons est un concept dont la spécificité tient à son rapport au langage. Dans cette perspective, se demander ce qu’est le silence reviendra en même temps à se demander ce qu’est le langage. En ce sens, le silence devient porteur d’une vertu critique.

### Silence et négativité

Il existe sur la nature du silence un consensus, que résume le philosophe Brice Parain : “Le langage n’a qu’un contraire qui est le silence”.<sup>4</sup> Le statut du silence est ici celui d’une notion, un savoir du sens commun. C’est-à-dire un savoir non critique, un savoir qui ne sait pas – à la différence du savoir des mystiques, qui est un non-savoir qui sait. Dans cette optique, le silence fonctionne en opposition avec le langage. C’est ce truisme qu’on retrouve, adapté aux diverses situations, dans la plupart des approches de la question, et notamment dans un ouvrage de Pierre Van den Heuvel intitulé *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l’énonciation* : “Toute parole est issue du silence et y retourne, c’est l’évidence même.”<sup>5</sup> Le critère de l’évidence est ici un symptôme du *sensus communi*, qui ne voit pas que toute proposition – la sienne en premier lieu – est un point de vue.<sup>6</sup>

Même quand le silence n’est pas considéré comme le contraire du langage, et qu’il se trouve pris en compte – par exemple par une pragmatique des discours – il est défini comme “l’envers de la parole, son antipode” (VAN DEN HEUVEL, 1984, p. 68). Ce qui revient à confondre la parole avec sa manifestation positive physique, qu’elle soit orale ou écrite.

<sup>1</sup> ARTAUD, Antonin (1964, p. 142).

<sup>2</sup> MAETERLINCK, Maurice (1998, p. 17). “Dès que deux ou trois hommes se rencontrent, ils ne songent qu’à banir l’invisible ennemi” (p. 17).

<sup>3</sup> GOFFMAN, Erving (1987, p. 61).

<sup>4</sup> PARAIN, Brice (1966, p. 18).

<sup>5</sup> VAN DEN HEUVEL, Pierre (1984, p. 65). “Le langage s’organise à partir du vide autour d’un silence qui est le commencement et la fin de tout discours” (p. 68).

<sup>6</sup> En restant dans ce registre, la position des tenants de l’intertextualité pourrait être que toute parole est issue de la parole et y retourne.

Paru en 1984, le livre de P. Van den Heuvel est un livre d'époque, participant d'une vulgate qui fait encore autorité sur la question du silence dans la littérature. Conformément à la définition négative traditionnelle, le silence y est présenté comme un concept "ne possédant pas de support concret sur le plan linguistique" (p. 67). Plus précisément, puisque le livre traite de l'énonciation, le silence y est pris "dans le sens d'une *non-réalisation* d'un acte d'énonciation qui pourrait ou devrait avoir lieu dans une situation donnée" (p. 67). Bien que le silence soit, comme non-parole, pensé à l'intérieur du langage, considéré comme "un acte énonciatif *in absentia*, inscrit dans le discours par une causalité contextuelle" (p. 67), il se manifeste en tant que défaut : "Contrairement aux actes du dire et de l'écrire qui se concrétisent par la parole et le mot, l'acte de la non-parole ne produit pas un énoncé linguistique, mais un *vide* textuel, un *blanc*, un *manque* qui fait partie intégrante de la composition" (p. 67). Parmi les diverses réalisations textuelles matérialisant ce défaut de parole, sont cités les "trous" (p. 65), le "vide textuel" (p. 67), "l'inachevé" (p. 75), "le *manque graphique* : la phrase incomplète, contenant un blanc, une biffure, ou se terminant par des points de suspension" (p. 73), la "phrase tronquée" (p. 73), "l'écriture lacunaire" (p. 73). L'ensemble de ces "lieux" (dans le sens des topoi) témoigne d'une approche néopositiviste du silence.

Pour terminer la description de cette vulgate du silence littéraire, il faut évoquer sa valeur, qu'on fait résider essentiellement dans le *manque* : "L'acte de la *non-parole* ou du *non-mot* [...] produit un manque dans l'énoncé" (CANTONI; MAETERLINCK, 1994, p. 67).<sup>7</sup> Ce manque est tout à la fois une logique et une éthique. La logique est celle du signe : le vide présent fait signe pour un plein absent. L'éthique en est empruntée, pour le bénéfice du texte littéraire, à la logique de l'inconscient – plus lacanienne, en l'occurrence, que freudienne – selon le scénario suivant : "Le sujet ne sait expliciter la situation au point que l'énonciation puisse être reprise par l'interlocuteur ; désireux de révéler son "secret", mais impuissant de verbaliser ses pulsions, donc condamné au silence, il ne lui reste qu'à construire, le mieux possible, une "case vide",<sup>8</sup> signe unique qui réunit le manque et le désir, et où se dépose le véritable sens du texte, cette "vérité secrète" de l'indicible et de l'innommable"<sup>9</sup> (p. 81). En fait, une telle éthique du manque doit beaucoup, dans la construction de sa logique, à la philosophie, particulièrement à l'ontologie métaphysique, qui reste le savoir implicite dans le domaine de la critique littéraire.<sup>10</sup>

Pour la phénoménologie, le silence est premier. Maurice Merleau-Ponty considère que "l'enfant qui apprend à parler, [...] l'écrivain qui dit et pense pour la première fois quelque chose [...] transforment en parole un certain silence."<sup>11</sup> Re-

<sup>7</sup> Dans une étude sur le silence chez Maurice Maeterlinck, Delphine Cantoni, qui s'appuie sur les analyses de P. Van den Heuvel, développe ce discours : "La poésie du silence dénigre la densité des mots au profit d'une plénitude des interstices ou du manque" (CANTONI, Delphine ; MAETERLINCK, Maurice, 1994, p. 72).

<sup>8</sup> LACAN, Jacques (1966, p. 25). (Référence donnée par l'auteur, qui rappelle à ce propos "la vertu heuristique de la case vide" de Gérard Genette (1982, p. 446).

<sup>9</sup> Cf. BLANCHOT, Maurice (1959, p. 188-189). Référence donnée par l'auteur.

<sup>10</sup> Parfois la référence est explicite, comme chez Van den Heuvel : "Pour la connaissance du silence, nous nous contenterons de ce que la philosophie en a dit dans l'ouvrage de Joseph Rassam" (1984, p. 65). Il s'agit du livre *Le Silence comme introduction à la métaphysique* (RASSAM, 1980).

<sup>11</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice (1945, p. 214).

trouver "le geste qui rompt ce silence" (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 214) est une tâche de la philosophie du langage : "Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial" (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 214). Le silence, parce qu'il est originel, apparaît donc comme le pôle positif d'un binôme où les paroles deviennent des obstacles à la connaissance de l'homme par lui-même.

Le problème, on le voit, ce n'est plus, alors, comme dans le sens commun, le silence, dont il faudrait tout mettre en œuvre pour conjurer la promesse de mort qu'il représente, mais bien les paroles, qui empêchent d'accéder à ce point silencieux où le langage a commencé, où le langage ne cesse de commencer. En effet, "le désir primitiviste du retour au silence, à l'état vierge et pur de la *pré-parole*"<sup>12</sup> se heurte à l'opacité de la langue : "À cet espoir d'une nouvelle parole possible, issue du silence primitif ou exotique s'oppose le *désespoir* de la langue incapable de dire la vérité" (VAN DEN HEUVEL, 1984, p. 83). Dans la mesure où la langue est une réalité historique, ce qui est la même chose que de dire que la langue est radicalement plurielle (la langue, c'est toujours les langues), "les paroles dites et les mots écrits, malgré leur matérialité apparente, sont dans leur essence *vides*" (p. 84), c'est-à-dire *vides essentiellement*.

La problématique du silence, alors, s'inverse. En jouant sérieusement avec les mots, on peut poser que "le mot équivaut au silence" (VAN DEN HEUVEL, 1984, p. 84), et repérer "cette conception tragique du langage" chez la plupart des écrivains de la modernité : "Kafka, Joyce, Bataille, Klossowski, Michaux, Céline, Blanchot et Beckett" (p. 84). Face au silence des mots, il n'y aurait plus comme solution que le recours soit "à un autre code" (p. 84) : soit "à celui de l'écriture "catastrophique" (désordre, cri, rire)" (p. 84), soit... "à celui du silence" (p. 84). La référence est ici Julia Kristeva : "Les espaces blancs, laissés souvent non remplis, témoignent de ce vertige de l'innommable, et de la tentation du silence inhérente à toute sortie d'un type de discours vers un autre".<sup>13</sup> Sortant du langage, le silence accède alors au statut de "nouveau langage" (p. 83), et plus précisément de "forme d'énonciation la plus pure" (p.83).

Cette représentation du langage comme médiation lacunaire de l'être est familière. Elle fait le fond de l'interprétation de la littérature moderne. Sa logique, héritière du platonisme, institue le langage en représentant-simulacre d'un monde dont l'être est radicalement indicible, ontologiquement perdu. Le signe y est à la fois signe d'une chose, et signe de sa perte. Le silence devient alors la seule voie pour accéder à cette fusion ontologique de l'homme et du monde qu'est le sacré, l'homme silencieux retrouvant alors ce "silence majestueux, mutisme en

<sup>12</sup> VAN DEN HEUVEL, Pierre (1984, p. 83).

<sup>13</sup> KRISTEVA, Julia (1970, p. 103). Cité *ibid.*, p. 83.

lui-même inhumain et qui fait passer dans l'art le frisson des forces sacrées" dont parle Maurice Blanchot (1958, p. 12).

Il importe de préciser qu'éthiquement, cette onto-logique du silence n'est pas une simple logique de compensation, dans laquelle se taire ferait retrouver l'être des choses comme une positivité. Se taire est la condition d'un rapport au langage comme épreuve de sa perte, au sens où il faut perdre le langage pour perdre la perte qui le fonde. Ce qui n'est pas l'oublier, mais au contraire s'en souvenir : perdre le langage, c'est le faire apparaître comme manque, vide à combler, mais qu'on oublie en le vivant non comme manque mais comme nature, ordre des choses. Perdre la perte, c'est alors lutter contre l'oubli du manque.

Le silence devient, dans ces conditions, une finalité littéraire, et artistique. Il faut que le langage manque pour qu'apparaisse le manque d'être qui en fonde la nécessité. C'est toute la question de l'innommable (confondu avec l'indicible), aux antipodes alors de l'aphasie : ce n'est pas psychologiquement, mais ontologiquement, que le nom manque. On est proche, ici, de la négativité mystique : la fusion avec l'être divin étant humainement (historiquement) impossible – impossibilité radicale : originelle et finale – la connaissance de Dieu (au sens de la con-naissance claudélienne) est nécessairement négative. Connaître Dieu de ne pas le connaître.

Une telle conception du rapport du silence au langage – conception nécessaire à une anthropologie ontologique du langage – est-elle mise en question par les approches du langage qui, comme les linguistiques de l'énonciation, et, avant elles, les arts de rhétorique, ont intégré le silence dans leur objet d'étude ?

### Le silence, de la rhétorique à la linguistique

Les arts de parler classiques avaient fait une place à part entière au silence. Les moralistes, notamment, en avaient fait le lieu et le moment de l'accession du corps au statut de langage. Comme le dit un personnage de Marivaux, "il y a des manières qui valent des paroles ; on dit *je vous aime* avec un regard, et on le dit bien".<sup>14</sup> Le propos ne se limite pas ici à la métaphore convenue du regard éloquent. Si les yeux parlent, c'est qu'ils participent d'un processus global, où les yeux et le visage – livre-de-l'âme – sont certes premiers, comme le dit Fénelon (1718) dans la grande tradition platonicienne : "Rien ne parle tant que le visage, il exprime tout ; mais dans le visage, les yeux font le principal effet",<sup>15</sup> mais où tout, des parties du corps à la voix, signifie : "Remarquez ce que font les yeux, ce que font les mains, ce que fait tout le corps, et quelle est sa posture ; ce que fait la voix d'un homme quand il est pénétré de douleur, ou surpris à

<sup>14</sup> MARIVAUX (1964, p. 334).

<sup>15</sup> FENELON (1983, p. 44).

la vue d'un objet étonnant" (FENELON, 1983, p. 44). Les manières, qui sont des postures sociales, n'ont d'autre réalité que de constituer des substituts de la parole.

Dans *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* de Crébillon (1735-1738), la description d'une attitude accède même au statut de réplique à part entière, repérée comme telle par le narrateur. Il s'agit d'un dialogue entre Meilcour et Mme de Lurçay, qui se termine sur une réplique de Meilcour laissant entendre son sentiment pour son interlocutrice. Cette réplique se trouve suivie par un paragraphe où la seule description de l'attitude de Mme de Lursay se révèle, après coup, être une phase langagière : "À cette déclaration si précise de l'état de mon cœur, Madame de Lursay soupira, rougit, tourna languissamment les yeux sur moi, les y fixa quelque temps, les baissa sur son éventail, et se tut."<sup>16</sup> "Et se tut." C'est donc que l'héroïne parlait, le corps ayant relayé la voix pour dire. Chez les moralistes, le corps parle, et l'œil écoute.

Comme l'écrit l'abbé Dinouart dans son *Art de se taire*, (1771), "il y a des façons de se taire, sans fermer son cœur",<sup>17</sup> et qui sont tributaires des relations entre l'individu et la société. Le corps parle quand la voix se tait ; c'est alors qu'on entend le silence et ses modalités énonciatives : "Il est un silence prudent, et un silence artificieux. / Un silence complaisant, et un silence moqueur. / Un silence spirituel, et un silence stupide. / Un silence d'approbation, et un silence de mépris. / Un silence de politique. / Un silence d'humeur et de caprice" (DINOUART, 1987, p. 69). Tous les registres de l'éloquence silencieuse sont compris entre le *silence spirituel*, par lequel "on aperçoit sur le visage d'une personne qui ne dit rien un certain air ouvert [...] et propre à faire comprendre, sans le secours de la parole, les sentiments qu'on veut laisser connaître" (p. 70), et le *silence stupide*, qui n'est plus du silence, mais l'absence même de langage : "Tout l'homme paraît être abîmé dans une profonde taciturnité qui ne signifie rien" (p. 70). Cette esquisse d'une typologie des silences témoigne de l'existence d'un véritable *art du silence*, art de classe,<sup>18</sup> qui le dispute en complexité à l'art de la parole enseigné par les rhéteurs.

Ce silence que les moralistes repèrent dans les manières, les grammairiens et les rhéteurs le placent au cœur de la parole, dans les phrases mêmes du discours.

Le silence grammatical se repère dans les figures de construction "par sous-entente", dont la figure-mère est l'*ellipse* (suppression de mots que les mots exprimés suffisent à faire entendre). Pierre Fontanier (1977, p. 305 et seq.) y adjoint la *synthèse* (accord des mots avec la pensée, c'est-à-dire "avec les mots sous-entendus") ; le *zeugme* (suppression dans une partie du discours des mots exprimés dans une autre partie, qui devient dépen-

<sup>16</sup> CREBILLON, Fils (1985, p. 81).

<sup>17</sup> DINOUART, Abbé (1987, p. 67). Il est alors nécessaire d'« apprendre la manière de se taire et de parler dans le monde » (p. 91). Dinouart était aussi l'auteur d'une *Eloquence du corps* (1761).

<sup>18</sup> Pour Balthazar Gracian (1980, p. 69), c'est surtout chez l'homme de cour que le « silence parle ». Plus généralement, il "signifie quelquefois plus pour un homme intelligent, qu'un long discours pour un sot ».

dante de la première) ; l'*anacoluthie* (évocation par sous-entente du corrélatif d'un mot exprimé).

Le silence rhéteur est une notion assez floue, qui désigne aussi bien ce qu'on ne dit pas et qu'on retient, que ce qu'on dit (réellement) en disant (apparemment) autre chose.

La première catégorie a pour figure mère la *réticence* (du latin *reticere* : taire), qui traduit le grec *aposiôpèsis* (*apo*, de ; *siôpaô*, je me tais). Elle a donné la forme francisée *aposiopèse*.<sup>19</sup> On parle aussi d'*interruption*.

La seconde catégorie, dont la figure mère pourrait être l'*insinuation* (*emphasis*), joue de l'écart entre la lettre et l'esprit. Fontanier (1977, p. 361 et seq.) y classe la périphrase (expression détournée d'une pensée), la conglobation (expression d'un point de vue par plusieurs traits), la suspension (report en fin de phrase d'un trait attendu en son début), la correction (rétractation volontaire d'un propos).

S'il s'agit de comprendre le silence comme ce qu'on dit en disant autre chose, alors, l'idée même en devient assez vague, puisqu'elle peut relever des figures de "détour", comme la *littote* (affirmation d'une chose en l'affaiblissant ou en niant son contraire) (1977, p. 133), ou des figures d'"opposition" (1977, p. 143 et seq.) comme la *prétérition* (feindre de ne pas vouloir dire ce que pourtant on dit très clairement) ; l'*ironie* (dire le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser) ; la *permission* (inviter un interlocuteur à faire une action dans le but de l'en dissuader) ; l'*astéisme* (louer sous l'apparence du reproche).

Le silence de la *réticence* est plein de paroles non dites, et qu'il faut deviner ; celui de l'*insinuation* est plein de paroles effectives dont la valeur est à décoder.

Ce silence rhéteur, les linguistiques de l'énonciation argumentative vont en hériter et en systématiser le fonctionnement logique dans l'analyse du sous-entendu, défini comme ce qui "permet d'avancer quelque chose "sans le dire, tout en le disant"<sup>20</sup> C'est dans ce cadre qu'Oswald Ducrot développe l'opposition entre le *présupposé*, implicite de langue, qui appartient au sens littéral, et le *sous-entendu*, implicite de discours, qui en est exclu. Le présupposé "est ce que je présente comme commun aux deux personnages du dialogue" (*ibid.*), le sous-entendu "est ce que je laisse conclure à mon auditeur" (DUCROT, 1984, p. 20). L'important est que le sous-entendu relève d'une logique de l'argumentation dont le modèle est l'argumentation logique : "On peut placer à l'origine des sous-entendus une démarche discursive parfaitement compatible avec les lois de la logique" (p. 22). Le modèle est celui du syllogisme : "Il me demande de dire [...]. Or il sait bien [...]. Donc il veut [...]" (p. 38). Ce qu'on entend alors, dans le sous-entendu, c'est l'activité silencieuse du *logos*.

<sup>19</sup> Ce point de vue est toujours enseigné : "Dans le cas des points de suspension, le silence prend la valeur de l'*aposiopèse* qui marque la passation de la parole au lecteur supposé capable de compléter tout seul la phrase tronquée" (P. Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 73).

<sup>20</sup> DUCROT, Oswald (1984, p. 20).

La nature profondément logique de la démarche fait que l'approche pragmatique du silence dans les textes littéraires peut, sans poser de problèmes de spécificité, retrouver les approches rhétoriciennes et linguistiques : "Le silence est donc installé dans le discours [littéraire] à l'aide d'un *implicite* qui, comme l'implication conversationnelle chez Grice, peut exercer sa stratégie de deux manières. La première est le *sous-entendu* qui, sans le dire, fait comprendre quelque chose à l'interlocuteur par une série de *présupposés*. La seconde [...] est l'*insinuation*, manoeuvre par laquelle un sujet, plus ou moins mal intentionné, fait entendre quelque chose à son partenaire sans véritablement l'affirmer. La parole de l'implicite est toujours un silence, le plus souvent volontaire, par lequel le locuteur fait appel à la faculté de déduction chez son interlocuteur".<sup>21</sup>

Le propos témoigne d'un double héritage. De la linguistique pragmatique, il reprend la dimension logique du fonctionnement du silence (recours à la "faculté de déduction" de l'interlocuteur). Et de la rhétorique, il reprend (*via* la pragmatique), la dimension éthique et politique du *polemos* : "Dans le discours écrit, l'implicite permet de tracer deux chemins de communication indirecte, celui de la *simulation* et celui de la *dissimulation*. Dans l'analyse discursive, la simulation est l'acte d'énonciation par lequel le sujet se rapproche de l'interlocuteur dans l'intention de le tromper. [...] Ce silence volontaire est encore plus manifeste dans le cas de la dissimulation par laquelle le sujet, avec la même intention d'induire en erreur, cache certains éléments pertinents qui lui sont connus" (VAN DEN HEUVEL, 1984, p. 78-79) L'enjeu est ici de dire ou de cacher la vérité à un interlocuteur qui est avant tout un adversaire à réduire, selon une représentation idéologique du langage comme *polemos* : Ducrot considère que "la polémique est un exemple particulier et, peut-être privilégié" de "la confrontation des individus au moyen du langage".<sup>22</sup> Le silence ainsi étudié à partir du modèle agônistique propre à l'approche psychologique de l'interaction conversationnelle, s'il présente l'intérêt de mettre l'accent non sur un contenu sémantique mais sur la dimension pragmatique du langage, n'est neutre ni éthiquement ni politiquement. Il se définit comme le lieu même de la ruse dans le langage.

### Poétique du silence

On peut aborder différemment le rapport du langage et du silence, sans considérer celui-ci ni ontologiquement comme un vide, ni logiquement comme un sous-entendu, mais plutôt comme lié à l'historicité des discours, aussi bien des discours de savoir que des œuvres littéraires. Le silence, alors, devient l'inentendu du langage. Ce qu'on ne sait pas entendre, parce

<sup>21</sup> VAN DEN HEUVEL, Pierre (1984, p. 78-79).

<sup>22</sup> VAN DEN HEUVEL, Pierre (1984, p. 30). La description de la présupposition relève du même "présupposé" idéologique, qui met en avant "la possibilité qu'elle donne d'emprisonner l'auditeur dans un univers intellectuel qu'il n'a pas choisi, mais qu'on présente comme co-extensif au dialogue lui-même, et qui ne peut plus être ni nié ni mis en question sans que soit refusé en bloc ce dialogue." (p. 30).



qu'on n'en a ni la théorie ni la pratique. Le paradoxe, c'est que cet inentendu s'entend. Il s'entend à la fois comme silence et comme parole, comme ce qui dans la parole signifie sans le *logos*, ou à travers lui. Ce silence alors est, comme spécificité, indissociablement une parole critique et la valeur du poème.

Un tel silence, la linguistique, en général, ne l'entend pas. Parce qu'elle écoute de la langue, ou que, dans les discours, elle écoute la langue. Ce que montre bien le statut qu'elle accorde à la littérature : soit elle est écartée des corpus d'étude (Austin), soit elle est pourvoyeuse d'exemples et sert d'alibi, sans que le critère de littéarité, posé comme premier, soit jamais interrogé (pragmatique appliquée).

Des linguistes pourtant ont été à l'écoute de ce silence des œuvres, qui est l'historicité du langage comme étant ce que le langage devient par et dans des discours qui, pour cela, sont des œuvres.

Ferdinand de Saussure, dans ses *Cahiers d'anagrammes*, recherchait dans la poésie saturnienne (et non dans des exemples fabriqués) un mode d'organisation non linéaire de l'écriture et de la lecture, impliqué par une autre signifiante que celle de l'énoncé linéaire et logique :

Peut-on donner TAE par *ta + te*, c'est-à-dire inviter le lecteur non plus à une juxtaposition dans la consécuitivité, mais à une moyenne des impressions acoustiques, hors du temps ? hors de l'ordre dans le temps qu'ont les éléments ? hors de l'ordre linéaire qui est observé si je donne TAE par TA - AE ou TA - E, mais ne l'est pas si je le donne par *ta + te* à amalgamer hors du temps comme je pourrais le faire pour deux couleurs simultanées.<sup>23</sup>

Même si Saussure retrouvait, finalement, en anagramme un énoncé postulé comme étant premier (nom ou formule insérés par le poète dans la trame de son texte), il avait l'intuition, en considérant l'œuvre comme un système signifiant en dehors de la linéarité-consécuitivité logique, d'un mode spécifique de fonctionnement du langage : non "une juxtaposition dans la consécuitivité", mais "une moyenne des impressions acoustiques", "hors de l'ordre dans le temps qu'ont les éléments", "hors de l'ordre linéaire ». Ce mode d'organisation de la parole est inconciliable avec le mode logique. C'est pourquoi on ne l'entend que si on l'écoute. Et, entendu, il reste, comme inentendu de la logique, silence.

Roman Jakobson est venu à la linguistique par la poésie. Celle, principalement, des Futuristes russes. C'est sans doute cette culture qui lui a donné l'écoute de la prosodie du langage comme participant à un mode de signifiante spécifique des discours. Le point de vue s'écartait radicalement du statut généralement accordé à la prosodie dans les textes littéraires : expressivité (harmonie imitative) ou musicalité, soit comme esthétici-

<sup>23</sup> Dans STAROBINSKI, Jean (1971, p. 47).

que, soit comme substitut de l'incapacité de dire du langage, transférant à l'intérieur du langage la valeur de substitution qu'une tradition issue de Wagner pouvait accorder à la musique face aux paroles infirmes : "Dans le fait, la grandeur du poète se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire, afin de nous laisser dire à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable ; mais c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la *mélodie infinie*."<sup>24</sup> La prosodie comme musique du langage vient occuper, dans le langage, le silence du *logos*, comme sa lacune. Le silence que la prosodie ferait entendre serait le silence du langage-*logos*. Elle y mettrait aussi l'esthétique, le sensible comme moteur de "suggestion", de rêve, etc.

Chez Jakobson, le fonctionnement de la prosodie s'apparente au processus de la rime : "En poésie, toute similarité apparente dans le son est évaluée en termes de similarité et/ou de dissimilarité dans le sens."<sup>25</sup> Jakobson le décrit dans les termes d'une "fonction paronomastique" (*paronomastic function*) : "Deux suites de phonèmes voisins qui se ressemblent se prêtent à exercer une fonction paronomastique" (1963, p. 239). Il évoque "le pouvoir de l'étymologie poétique" (*the sway of poetic etymology*) (1963, p. 239), là où Jules Laforgue évoquait un "drame" entre deux rimes : "Un mot poétique à qui l'on donne en rime un mot vulgaire, du pavé – et c'est le drame de deux mots presque homonymes et à mille lieues l'un de l'autre en tant que synonyme, le charme d'être vraiment attiré puis remballé comme une balle / paradis et radis ; Espagnole et Batignolles"<sup>26</sup> Laforgue déplaçait le travail de la prosodie d'une esthétique de la musicalité vers une théâtralité de la parole.

Contrairement à la rhétorique des figures, qui cantonnait la *paronomase* à l'interaction de deux termes homophones proches,<sup>27</sup> Jakobson comprend la *fonction paronomastique* comme une "chaîne"<sup>28</sup> (*chain*). À partir de cette idée, la signifiante prosodique, qui reste un fonctionnement local chez Jakobson, peut être étendue à l'ensemble de l'œuvre considérée comme un système. Le modèle d'organisation signifiante n'est plus alors le couple de mots se faisant écho, mais la constitution de séries continues. Dans *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck, "le jet d'eau sanglote" (II, 6) est en rapport avec "le Massacre des Innocents" (V, 2) par la série prosodique (*Inno*)cents, san(glotte), qui inclut toutes les occurrences du mot *sang* jalonnant le devenir du drame.<sup>29</sup> On peut ainsi étendre à tous les moments de la pièce la remarque ponctuelle d'un des personnages : "Il y a déjà du sang sur les murs" (II, 3).

Henri Meschonnic a porté à la dimension d'une épistémologie du langage la notion de rythme, abandonnée par la linguistique moderne après avoir été, à la fin du XIXe siècle, au

<sup>24</sup> WAGNER, Richard (1941, p. 95-96).

<sup>25</sup> JAKOBSON, Roman (1963, p. 240). "In poetry, any conspicuous similarity in sound is evaluated in respect to similarity and/or dissimilarity in meaning."

<sup>26</sup> LAFORGUE, Jules (2000, t. III, p. 190). Dans une lettre à Charles Henry, il soulignait la nature oxymorique d'une rime de la *Complainte des formalités nuptiales* : "locale (rime étale !)" (1995, t. II, p. 777).

<sup>27</sup> Fontanier donne comme exemple: "Il a compromis son bonheur, mais non pas son honneur" (1977, p. 347).

<sup>28</sup> JAKOBSON, Roman (1963, p. 240).

<sup>29</sup> Le sang macule la robe de Maleine (II, 6), les ailes d'un cygne (V, 1), les cheveux du roi (V, 2).

centre des recherches conjointes de la phonétique expérimentale (Jean-Pierre Rousselot, Georges Lote) et de la poésie verslibriste (Robert de Souza). Continuant ce travail à partir de la traduction de la Bible, et à partir de Benveniste, qui critique l'héritage platonicien du rythme,<sup>30</sup> il élabore une théorie du rythme où celui-ci devient un concept spécifique désignant "l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical".<sup>31</sup> Cette sémantique fait une "signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques" (MESCHONNIC, 1982, p. 216-217). Le rythme, alors, parce qu'il désigne "l'organisation d'un discours par un sujet, et d'un sujet par son discours",<sup>32</sup> devient, dans son empiricité, critique des modèles d'organisation – et d'interprétation – transcendants, celui de la logique, particulièrement.

En ce sens, le rythme est un principe continu, qui définit l'historicité du langage et l'historicité d'un sujet dans une relation de réciprocité. C'est pourquoi c'est chaque fois de l'entier du langage qu'il est question – un entier comme *globalité historique*, s'inventant sans cesse comme langage et connaissance du langage (j'y reviens plus bas). Et pas de la syntaxe, de la morphologie, ou du lexique. Le rythme, étant de tout le langage, dissout les oppositions génériques, et notamment la plus célèbre, constitutive des classements des textes, mais aussi des protocoles d'analyse : l'opposition entre la poésie et la prose.

L'examen du rythme de *Salammô* de Flaubert montre que le récit est indissociable d'un récitatif qui, plus que la fictionnalisation d'un sujet historique, fait le roman. Ainsi, dans *Salammô*, un mot est à lui seul un événement. Il s'agit de "Tanit", nom de la déesse Lune, dont Mâtho dérobe le manteau sacré pour l'amour de Salammô. Le nom marque la fin du texte : "Ainsi mourut la fille d'Hamilcar, pour avoir touché au manteau de Tanit", mais il exerce une action rythmique et fictionnelle tout au long du roman. Toutes les occurrences (une vingtaine) du mot *Tanit* sont contre-accentuelles par écho prosodique du *t* initial, comme on le voit sur ces quelques exemples (les syllabes accentuées prosodiquement sont indiquées en gras) : "O **Tanit** ! tu m'aimes, n'est-ce pas ?" ; "C'était le temple de **Tanit**" ; "Il entraîna Mâtho derrière le char de **Tanit**" ; "Estropier des esclaves, bonté de **Tanit** !" ; "Shahabarim se sentait douter de **Tanit**". *Tanit* est le dernier mot du texte, mais pas le dernier du roman. Il en serait même plutôt le premier. Premier-dernier, en réalité, dans la mesure où, chaque fois qu'il apparaît dans le cours du récit, il construit, par le serré rythmique et

<sup>30</sup> "La notion de "rythme" dans son expression linguistique" (BENVENISTE, 1966, p. 327-335).

<sup>31</sup> MESCHONNIC, Henri (1982, p. 216-217).

<sup>32</sup> Idem (1985, p. 158).

sémantique qu'il produit autour de lui, son propre récit, qui n'est pas celui de l'histoire racontée, vérifiant ainsi que le rythme est le premier organisateur du roman.<sup>33</sup>

Ce que montre l'étude des textes littéraires, c'est que le silence y relève chaque fois de poétiques particulières. Poétiquement, le silence est historique et spécifique. Historique parce que spécifique.

Chez Victor Hugo, le silence est une activité du vers organisant un conflit entre métrique et syntaxe. Ce conflit est à la fois réalisé poétiquement (il est repéré par les critiques, qui s'en moquent et le fustigent) et théorisé par Hugo sous le nom de "vers brisé", dont il décrit le principe dans "Quelques mots à un autre" (*Les Contemplations*) : "l'alexandrin saisit la césure, et la mord" (v. 44). L'image est celle des hémistiches-mâchoires (6-6) qui se referment sur la proie-césure, non pour l'avalier (la faire disparaître), mais pour favoriser le processus tenseur de l'enjambement (rejet, contre-rejet). La non-coïncidence entre frontières métriques et frontières logico-syntaxiques, proscrite par les classiques, génère une organisation rythmique du discours, dont la signifiante n'est pas réductible à la logique de l'énoncé.

Ainsi, dans le poème "*Melancholia*" (*Les Contemplations*), qui décrit le carnage des combats au cours des révoltes populaires, la césure est le lieu d'une théorie et d'une prophétie de l'histoire : Les carrefours sont pleins // de chocs et de combats. / Les multitudes vont // et viennent dans les rues. (v. 254-255)

Alors que, selon l'énoncé, les multitudes apparaissent animées de mouvements désordonnés, qui sont ceux des insurrections spontanées, et du chaos politique ("les multitudes vont et viennent"), en réalité, selon le phrasé du vers, elle sont mues par une force qui est à elle-même sa propre logique : "les multitudes vont". Dans le silence du vers, le poème fait entendre la grande Histoire au cœur de la petite histoire. Dans la révolte, la révolution. C'est ici l'inscription dans le poème de la double fonction du voyant et du prophète. Ce qui est exactement le sens du verbe *aller* chez Hugo, tel qu'il est énoncé par *Hernani* : "Je suis une force qui va!"<sup>34</sup> L'action humaine, pour être politique, doit d'abord être éthique. C'est pourquoi la marche de l'homme est une épopée.<sup>35</sup>

Rien, ici, n'est énoncé, ni sous-entendu (logiquement), mais quelque chose est fait, dit en tant que fait. Cette signifiante spécifique est restée longtemps inentendue, parce qu'on ne pouvait et qu'on ne voulait l'entendre. Même Wilhelm Ténint, qui pourtant observait la césure dans les vers brisés, ne pouvait accepter de la marquer sur une syllabe inaccentuée. Ainsi, dans ces vers de *La Fontaine* : "Bonhomme, c'est ce coup / qu'il faut,

<sup>33</sup> Pour une analyse plus approfondie, je me permets de renvoyer à Gérard Dessons et Henri Meschonnic (1998, p. 200-207).

<sup>34</sup> *Hernani*, v. 992.

<sup>35</sup> Je reprends cette analyse d'une étude, Cf. DESSONS (2005).

vous m'entendez", "Disant ces mots, *il fait / connaissance avec elle*", il juge "complètement impossible" d'arrêter sur *c'est ce coup* ou sur *il fait*.<sup>36</sup>

Une certaine surdité à cette signifiante spécifique s'est institutionnalisée sous le nom de *prosaïsme*.<sup>37</sup> Du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours des voix se sont élevées pour réclamer l'affaiblissement de la carrure de l'alexandrin afin de le rendre plus "naturel", plus proche de la prose. Cette position, qui s'appuie sur une certaine idée du "naturel" dans le langage, ainsi que sur une certaine idée de la prose, a pour effet d'effacer la signifiante silencieuse du vers. Elle montre que l'époque est prise dans le silence des œuvres. L'époque, au sens d'une double situation historique du langage : celle d'une poétique particulière s'inscrivant dans son siècle, et celle de chaque lecture, dont l'œuvre fait l'épreuve de la capacité d'écoute.

C'est ce que montre également le traitement de la ponctuation au XIX<sup>e</sup> siècle. Les typographes "corrigent" les manuscrits des écrivains en fonction de règles grammaticales logiques : "Les règles que nous avons établies", écrit Tassis, correcteur à l'imprimerie Firmin Didot, "sont toutes puisées dans la logique".<sup>38</sup> Cette prégnance de la logique dans la ponctuation a une incidence, évidemment, sur le rythme du discours, qui, ainsi repensé, perd sa signifiante empirique, et donc son historicité et sa valeur.

La réécriture du chant I des *Chants de Maldoror* de Lautréamont lors de sa publication avec les cinq autres chants, en 1869, a entraîné près de trois cent cinquante modifications de la ponctuation, qui vont toutes dans le sens d'une recherche de l'oralité rythmique, à contre-logique. Je voudrais prendre deux exemples de la valeur de la virgule dans le texte de Lautréamont, chacun rendant visible un inaudible, par lequel, pourtant, se fait le discours : "Il n'est pas loin, le jour, où mon bras te renversera dans la poussière" (V-4)

Ces deux virgules participent d'une rythmique spécifique de la prophétie, qui n'est pas celle d'Hugo. La première rend visible la segmentation cataphorique, qui rejette le thème "le jour" après son prédicat "il n'est pas loin", en même temps qu'elle marque la tension du contre-accents "loin, le jour". Dire la prophétie, c'est la faire. Et la faire, c'est, ici, rendre manifeste, à la fois, l'éloignement de l'événement, et sa proximité. Cette aporie temporelle, qui maintient en tension la série "loin / le jour", est un effet du mode rythmique de la prophétie. La seconde virgule ("le jour, où mon bras") rend visible un autre inaudible, qui donne à lire la double valeur du substantif "le jour" et de sa détermination. Logiquement, la relative le détermine en tant qu'il est un groupe antécédent : "le jour où". Mais la virgule, matérialisant l'autonomie du groupe "le jour", confère à l'article "le" une valeur notoire, conférant au propos une

<sup>36</sup> TENINT, Wilhelm (1992).

<sup>37</sup> Voir DESSONS, Gérard (2003a, 2003b).

<sup>38</sup> TASSIS, S.-A. (1873, p. 8).

valeur eschatologique : "Il n'est pas loin, le jour". Le rythmique, alors, traverse le logique.<sup>39</sup>

Ce silence qu'on entend, c'est l'inintendu du langage. Et, chaque fois, c'est en tant que phrasé qu'on l'entend. Il n'est ni du sonore – ni, *a fortiori*, du musical – ni du sémantique (au sens des sémanticiens et des logiciens), mais du sujet ; plus précisément : une subjectivation-langage.<sup>40</sup> C'est pourquoi le silence constitue l'œuvre en *manière* et non en *style*. Le phrasé est la dimension éthique de la phrase. En cela singulier toujours, mais collectivement singulier. Le sujet, en effet, n'est pas l'individu empirique, mais l'articulation du dire individuel avec le dire social. *Je* est précisément le lieu et le temps de cette articulation.

S'agissant de langage, et plus précisément d'une œuvre de langage, un point de vue généralisant sur le silence – comme vide, absence – ne peut que manquer à la fois le silence, le langage, et l'œuvre, qui se tiennent dans un seul et même rapport d'historicité. Il y a un silence de Maeterlinck, un silence d'Hugo, un silence de Lautréamont, un silence de Beckett, qui sont chaque fois spécifiques, dans la mesure où le silence est lié à une manière, indissociablement individuelle et collective.

Une poétique – en cela elle diffère d'une linguistique – considère le silence comme cet inconnu du langage que n'entend ni ne donne à entendre une conception du langage donnée. On propose donc que le silence des œuvres, c'est ce qui s'entend comme n'étant pas entendu. En cela, il se révèle être la dimension critique du langage. Le travail théorique, alors, consistera à étendre le domaine du silence pour étendre le domaine du langage. Étendre ce qu'on entend ne pas être entendu pour étendre l'entendre – et donc le langage, qui est un objet de connaissance infini, n'étant ni du logique, ni du phonique, mais radicalement du sujet.

Le fait que le silence pointe vers ce qui ne s'entend pas comme parole dans le langage ne lui confère pas le statut d'un non-langage. Il n'est non-langage que pour les conceptions du langage qui ont arrêté le langage et sa connaissance à un savoir positif. Mais il n'est pour autant ni *un* langage, ni *du* langage. Le silence est ce qu'on n'entend pas du langage comme étant le langage même dans son historicité.

Le silence comme signifiante-valeur transforme l'écoute du langage dans le langage. En ce sens, le silence ne dit rien, il fait.

<sup>39</sup> Je reprends ces analyses d'une étude, cf. DESSONS (2001).

<sup>40</sup> La conception de la phrase comme phrasé déplace la conception même de *dire*. Dire, ce n'est plus, alors, dire quelque chose (au sens où P. Van den Heuvel (1984, p. 78) dit que "le silence peut tout dire"), mais faire advenir du subjectif. Le langage n'est pas alors communication, mais subjectivation. Il ne s'agit plus du rapport entre un sujet et un objet, ni même entre des sujets (pragmatique et phatique de la communication) mais du rapport entre du sujet. Au sens où chaque instance de parole instituée dans le discours les conditions de son dépassement en tant que transsujet, instance indissociablement individuelle et collective.

## Résumé

Contre l'idée reçue que le silence est une réalité négative (une absence de paroles), on propose ici de le considérer comme une catégorie du langage à part entière. Mais à la différence d'autres approches qui ne rejettent pas le silence hors du langage (le moralisme classique, la rhétorique, la linguistique pragmatique), on propose une approche poétique du problème, qui définit le silence comme ce qu'on ne sait pas entendre dans le langage, mais que la littérature permet de rendre manifeste.

Mots-clés: silence; langage; littérature.

## Referências

- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1964. t. II.
- BENVENISTE, Emile. La notion de "rythme" dans son expression linguistique. In : \_\_\_\_\_. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966.
- BLANCHOT, Maurice. *La Bête de Lascaux*. [S.l.] : GLM, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.
- CANTONI, Delphine ; MAETERLINCK, Maurice. *La poétique du silence dans Pelléas et Mélisande*. Gand : Fondation Maurice Maeterlinck, 1994.
- CREBILLON, Fils. *Les égarements du cœur et de l'esprit*. Paris: Flammarion, 1985.
- DESSONS, Gérard. Une manière bizarre. *La Licorne*, [S.l.], v. 57, 2001.
- \_\_\_\_\_. Prose, prosaïque, prosaïsme. *SEMEN*, Université de Franche-Comté, v. 16, 2003a.
- \_\_\_\_\_. Rythme de la prose. *SEMEN*, Université de Franche-Comté, v. 16, 2003b.
- \_\_\_\_\_. Engager le poème : Hugo, l'en avant ! de l'art. In : MESCHONNIC, Henri. *Penser le poème*. Paris : In Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. ; MESCHONNIC, Henri. *Traité du rythme: des vers et des proses*. Paris : Nathan, 1998.
- DINOUART, Abbé. *L'Art de se taire, principalement en matière de religion*, [1771], précédé de « Silences du langage, langages du visage à l'âge classique », par J.-J. Courtine et C. Haroche. Paris : Jérôme Millon, 1987.
- DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.
- FENELON. *Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier* (1718). Paris: Gallimard: Pléiade, 1983.

- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours* (1821-1830). Paris: Flammarion: Champs, 1977.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- GOFFMAN, Erving. *Façons de parler* (1981). Traduit de l'anglais par Alain Kihm. Paris: Editions de Minuit : Le Sens commun, 1987.
- GRACIAN, Balthazar. *L'Homme universel: el discreto*. Paris: Plasma, 1980.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963.
- KRISTEVA, Julia. *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Paris: The Hague; New York : Mouton, 1970.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- LAFORGUE, Jules. *Œuvres complètes*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2000. 3 t.
- MAETERLINCK, Maurice. Le silence. In: \_\_\_\_\_. *Le trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, 1998.
- MARIVAUX. Les Serments indiscrets. In: \_\_\_\_\_. *Théâtre complet*. Paris: Seuil: L'Intégrale, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Lagrasse : Verdier, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Les états de la poétique*. Paris : PUF : Écritures, 1985.
- \_\_\_\_\_ ; Dessons, Gérard. *Traité du rythme: des vers et des proses*. Paris : Nathan, 1998.
- PARAIN, Brice. *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*. Paris: Gallimard: Idées, 1966.
- RASSAM, Joseph. *Le silence comme introduction à la métaphysique*. Toulouse: Association des Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail, 1980.
- STAROBINSKI, Jean. *Les Mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris : Gallimard, 1971.
- TASSIS, S.-A. *Traité pratique de la ponctuation*. Paris: Librairie de Firmin Didot, 1873.
- TENINT, Wilhelm. *Prosodie*, Didier, 1844. In : GRIMAUD, Michel. *Pour une métrique hugolienne*. Paris : Lettres Modernes-Minard, 1992.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole mot silence: pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Corti, 1984.
- WAGNER, Richard. *Quatre poèmes d'opéras précédés d'une Lettre sur la musique* (1860). Paris: Mercure de France, 1941.