

VOLET THÉORIQUE

LA MONSTRATION DANS LA PAROLE ROMANESQUE

S'EXPRIMER AU-DELÀ DU POSSIBLE

LISTE DES SIGLES

DH : Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*

PR : Gillian Lane-Mercier, *La parole romanesque*

I : Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*

INTRODUCTION

Depuis le soupçon des nouveaux romanciers, le problème du rapport entre le langage et le réel a refait surface. La capacité du langage à dire le monde est de nouveau remise en question. Ce scrupule concerne notamment ce qui se joue au plus profond de l'être humain. Le langage semble impuissant à rendre compte adéquatement de certaines expériences intérieures. Ainsi, tout un pan de l'intériorité humaine est relégué sous le signe de l'indicible. Les mots manquent à dire ce que l'on ressent, ils ratent leur cible. Dire « je suis rempli de désir » ne traduira jamais adéquatement le désir que peut éprouver « je » : ce n'est jamais qu'affirmer l'existence d'une certaine « dimension émotionnelle¹ » chez lui. Tout au plus le langage permet-il de classer sommairement ce que l'on peut ressentir dans certaines catégories aussi vastes que vagues : peur, joie, désir, etc. Mais, au-delà, la spécificité d'un ressenti précis demeure indicible : la peur, la joie, le désir possèdent chacun mille-et-un territoires où ne s'aventure pas le langage ordinaire.

Pourtant conscients de cette limitation, nous continuons d'écrire des œuvres qui cherchent à transmettre la nature de ces mouvements intérieurs. Ainsi, plusieurs textes contemporains présentent « le paradoxe qui consiste à choisir la voie du langage pour parler de ce que le langage forclôt [*sic*]². » Mais comment ces textes peuvent-ils chercher à dépasser

¹ Nous emprunterons à Jacques Fontanille l'expression de dimension émotionnelle, « qui recouvr[e] l'ensemble des manifestations de la passion », pour référer à ce qui est de l'ordre du ressenti chez les personnages : émotions, sentiments, affects. L'objet de cette recherche touche en effet à la dimension intérieure de l'être qui « se distigu[e] de l'univers visible et du monde des corps » (Étienne Borne, « Intériorité », *Encyclopædia Universalis*), qu'elle soit plus ou moins permanente ou causée par une action extérieure. Conscient de la simplification que nous faisons ici, cette terminologie nous permettra cependant d'avancer dans notre étude pour la préciser plus tard. Jacques Fontanille (1993), « L'émotion et le discours », *Protée*, vol. 21, n° 2, p. 14.

² Marie-Chantal Killeen (2001), « Au seuil de l'indicible : Le "jeu insensé d'écrire" chez Jabès, Blanchot et Duras », thèse de doctorat, Providence (Rhode Island), Brown University, p. 1.

les limites que leur impose le langage? De quelle manière rendre compte de ce qui ne se dit pas? L'hypothèse que nous envisagerons ici est qu'il est possible de *montrer* indirectement, à travers les formes narratives, ce qui n'arrive pas à se *dire* directement. C'est autour de cette opposition entre dire et montrer, inspirée de Wittgenstein, que s'organisera notre réflexion.

Dans un cadre plus spécifiquement littéraire, la question de la monstration est liée aux éléments formels des textes. Dans un récit, tout n'est pas *dit* textuellement. La façon dont le récit est mis en texte permet de montrer un certain nombre d'éléments, sans que ceux-ci ne soient explicités. D'ailleurs, écrire en montrant serait à la fois plus efficace pour transmettre la dimension émotionnelle et gage d'un certain « art ». L'adage est bien connu : *show, don't tell*. La monstration n'a donc rien de nouveau. Cependant, nous l'étudierons ici dans une perspective où elle se trouve à être, non plus un artifice ou un savoir-faire³, mais une nécessité. Pour pallier certaines limites du langage, il y a des choses qu'il *faut* montrer.

Ainsi, entre Wittgenstein et la sagesse populaire, nous envisagerons la question sur les plans à la fois théorique et pragmatique. Nous examinerons certains concepts concernant l'implicite et la communication, tout en prenant soin de toujours les relier aux textes afin de voir comment s'actualise concrètement la monstration.

Ce projet se propose d'étudier la monstration à travers le prisme de la parole des personnages (à la fois comme réplique isolée et prenant place dans un échange verbal). Comme le mentionne Nathalie Sarraute, le lecteur découvre, derrière les paroles des personnages, « des mouvements plus nombreux, plus subtils et plus secrets que ceux qu'il

³ C'est d'ailleurs ce qui semble se montrer chez certains linguistiques et théoriciens du langage qui ont étudié la question de la monstration. Chez eux, l'implicite possède une équivalence explicite. Loin de vouloir affirmer que rien de ce qui est montré ne peut être dit, nous étudierons plutôt la question sous l'angle de la limite. Ainsi, la monstration ne serait pas uniquement un « non-dit », mais aussi, quelquefois, un « impossible à dire ». Elle posséderait ainsi un caractère distinct par rapport à l'explicite.

peut découvrir sous les actes⁴. » Si notre choix s'est porté sur la dimension dialogale, c'est qu'elle est apparue, en cours d'étude, un lieu de monstration privilégié. Loin d'une simple mimésis reproduisant une parole orale, la parole romanesque⁵ est une parole qui est aussi soumise à l'instance narrative. Cette double posture (relevant à la fois du monde diégétique et de la narration) fait d'elle un foyer intense de signification et, ce faisant, de monstration.

« Œuvre[s] toujours ouverte[s]⁶ », placés tout entiers « sous le signe de l'ambiguïté⁷ », les textes de Marguerite Duras mettent constamment en scène la difficulté de dire. Chez les personnages qui peuplent l'univers durassien, l'expression de l'intériorité est toujours problématique. Plus qu'une constatation de l'indicible, ses récits « en sont aussi le lieu et l'évènement⁸. » C'est dans l'écriture même qu'on retrouve cette lutte contre l'indicible. Par le travail formel (l'innovation constante de son œuvre nous le montre bien), Duras s'est sans cesse confrontée à la limite que lui opposait le langage. Toute son œuvre se place sous le signe de la monstration : c'est vers elle que l'auteure s'est tournée pour chercher à exprimer ce qui échappait aux mots. Les romans de Duras apparaissent ainsi comme des objets d'étude privilégiés pour la question de la monstration. Si notre choix s'est arrêté sur *Dix heures et demie du soir en été*⁹, c'est que, comme pour ses romans de la deuxième période¹⁰, la parole

⁴ Nathalie Sarraute (1956), « Conversation et sous-conversation », *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard (Folio), p. 110.

⁵ Suivant Lane-Mercier, nous utiliserons l'expression « parole romanesque » pour désigner spécifiquement les paroles des personnages rapportées de manière directe dans un texte. Gillian Lane-Mercier (1989), *La parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa et Paris, éditions Klincksieck, p. 18. Désormais, les références à cet ouvrage seront signalées, dans le corps du texte, par la mention PR – suivie du numéro de page.

⁶ Martine L. Jacquot (1995), « Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras », thèse de doctorat, Halifax (Nouvelle-Écosse), Université Dalhousie, p. 1.

⁷ Noëlle Carruggi (1993), « Marguerite Duras : Une expérience intérieure. “ Le gommage de l'être en faveur du tout ” », thèse de doctorat, New York, New York University, p. 1.

⁸ Marie-Chantal Killeen (2001), *op. cit.*, p. 34.

⁹ Marguerite Duras (1960), *Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard (Folio), 151 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront signalées, dans le corps du texte, par la mention DH – suivie du numéro de page.

¹⁰ La critique durassienne distingue trois grandes périodes dans l'œuvre de l'écrivaine, bien que leurs frontières varient d'un auteur à l'autre. La première regroupe généralement les premiers romans de facture plus traditionnelle jusqu'aux *Petits chevaux de Tarquinia* (1953) (bien que l'on puisse considérer ce dernier comme

des personnages y est éminemment problématique. Alors que, chez les personnages, l'impossibilité de se parler franchement atteint son paroxysme, le propos réel du texte devient plus que jamais dissimulé, maintenu au niveau de l'implicite et ne se dévoilant qu'à travers les dialogues. Dans *Dix heures et demie du soir en été*, c'est une potentielle relation adultère qui est au centre du récit, bien qu'elle ne soit jamais exposée directement par les personnages.

L'intrigue du roman se concentre autour d'un groupe de voyageurs, composé de Maria, son mari Pierre, leur enfant Judith et Claire, leur amie. En Espagne pour les vacances, ils doivent s'arrêter pour la nuit dans une petite ville sur leur route vers Madrid, à cause d'un violent orage. Le seul hôtel de cette ville étant bondé, ils seront obligés de dormir dans les couloirs. Dans la ville, on ne parle que d'une chose : le crime de Rodrigo Paestra. Celui-ci vient d'assassiner sa femme et son amant Perez. On dit qu'il se cache sur les toits de la ville. Les policiers, à la recherche du criminel, sont certains de l'attraper au lever du jour.

Lors de cet arrêt forcé, il devient évident pour Maria que Claire et Pierre ont débuté une relation amoureuse. À dix heures et demie du soir, à la fenêtre de l'hôtel, en même temps que Maria aperçoit Rodrigo Paestra sur les toits, elle voit Pierre et Claire s'embrassant sur un balcon plus loin. Par la suite, Maria se décide à aider Paestra. Après avoir attiré son attention, elle parvient à le faire sortir de la ville. Le laissant à l'aurore dans un champ de blé à quelques kilomètres de là, elle lui promet de revenir le chercher. De retour à l'hôtel, elle informe Pierre et Claire de son geste. En retournant auprès de Paestra, peu après midi, les

opérant la transition vers la deuxième période). *Moderato cantabile* (1958) marque le début de la deuxième période (bien que *Le square* (1955), publié quelques années avant, en fasse parfois partie), période qui se caractérise par un détachement progressif des modèles narratifs et une exploration formelle. Enfin, la troisième et dernière période, débutant à partir de 1980, se distingue par un changement net de ton. Des textes comme *La maladie de la mort* (1982) et *L'amant* (1984) en sont représentatifs. Pour quelques exemples de cette périodisation et ses divergences, voir notamment Philippe (2017), Vaudrey-Luigi (2010) et Šrámek (1974).

membres du groupe découvrent son suicide. Ils décident de poursuivre leur voyage malgré tout. Une fois à Madrid, Maria annonce à Pierre que c'est la fin de leur histoire. Claire vient les rejoindre; ils passent la soirée à regarder un spectacle. Le voyage continue.

Bien qu'il ne soit jamais abordé de front par l'instance narrative, l'adultère est au cœur du récit, en plus de constituer l'obsession des trois personnages. *Dix heures et demie du soir en été* constitue ainsi un exemple privilégié pour l'étude de la monstration dans le roman. En effet, c'est toujours de la relation entre Claire et Pierre qu'il est question, même si on n'en parle jamais.

Dans cette réflexion sur la monstration, nous soulèverons quatre aspects de la question. Nous tâcherons d'abord d'identifier les différents types de limites auxquelles fait face le langage. Nous affirmerons notamment l'existence de deux catégories de limites, l'une superficielle, l'autre profonde. Pour ce faire, nous utiliserons l'ouvrage du philosophe André Kukla *Ineffability and Philosophy*, qui propose une analyse approfondie de « ce qui ne peut se dire¹¹ ».

Dans un deuxième temps, nous aborderons la question de l'objet de la monstration. Nous verrons que la question de l'intériorité et du rapport à l'autre est au centre du problème du dire. Pour ce faire, nous naviguerons entre des considérations théoriques (issues principalement d'ouvrages pragmatiques [Kerbrat-Orecchioni], linguistiques [Micheli] et de théorie littéraire [Lane-Mercier]) et des analyses d'exemples tirés du roman de Duras. Ceux-ci nous permettront de ne pas perdre de vue notre objet d'étude premier – le narratif. Rappelons que l'objectif de ce travail est non pas de produire une synthèse des « théories de

¹¹ « a book on what can't be said ». André Kukla (2005), *Ineffability and Philosophy*, London (New York), Routledge, p. xi.

la monstration », mais bien de les utiliser afin de mieux voir comment « on cherche à montrer » dans les textes littéraires.

Le troisième aspect de cette recherche portera plus particulièrement sur les mécanismes de la monstration. Nous verrons non seulement comment il est possible de décoder un contenu qui n'est « pas là », mais aussi comment on peut arriver à saisir qu'il y a quelque chose à décoder. Surtout, il sera question de la prise en charge du dialogue par l'instance narrative. À partir du moment où celle-ci vient réengager la parole dans l'ordre du récit, elle ne peut plus simplement être prise comme une parole réelle. Nous verrons comment cette parole peut devenir un outil de monstration pour le récit.

En conclusion, nous nous intéresserons à la cause de la monstration. Forts des notions et des idées avancées tout au long de ce parcours, nous chercherons à savoir pourquoi il est nécessaire d'avoir recours à la monstration, notamment pour exprimer la dimension émotionnelle de l'être. Ce point d'arrivée nous permettra enfin de proposer une certaine conception du langage qui semble se dégager chez des auteurs qui, comme Marguerite Duras, « se sont consacrés à creuser l'innommable¹². » Chez eux, la monstration, plus qu'un « style » ou une marque de virtuosité, est une exigence.

¹² Marie-Chantal Killeen (2001), *op. cit.*, p. 2.