

I. LA PART INDICIBLE DU LANGAGE

Au cours de nos recherches, il est apparu que la notion d'indicible était utilisée pour rendre compte d'un large éventail de concepts et de réalités différentes. « L'indicible » embrasse ce qu'on n'arrive pas à formuler, ce qui ne s'exprime pas dans une langue particulière, ce pour quoi on ne trouve pas de mots, ce qui dépasse l'entendement, ce qui est trop douloureux émotivement pour être exprimé, ce qui est tabou, etc. Pourtant, le concept d'indicible, tout autant que celui de limite du langage, est utilisé comme allant de soi. C'est pourquoi il nous semble nécessaire de le clarifier, ne serait-ce que sommairement, afin d'établir des bases à partir desquelles penser la monstration. Quand on parle d'impossibilité de dire, de quoi parle-t-on?

Il existe des « types » d'indicible ne relevant pas des mêmes impossibilités. Pour les besoins de notre étude, nous envisagerons, en nous basant sur la typologie réalisée par André Kukla, deux grandes catégories d'indicible. Un fait peut être considéré comme imprononçable (*unspeakable*) (ou *indicible* – on ne peut pas l'articuler à haute voix), à cause d'une limite que nous nommerons *superficielle*; il peut aussi être irreprésentable (*unrepresentable*) parce que confronté à une limite *profonde* :

Unrepresentable facts can't find their way into the encyclopedia because there's no sentence for them. *Unspeakable* facts can't get in because they can't be written down¹³.

¹³ André Kukla (2005), *op. cit.*, p. 150. Nous laisserons volontairement de côté ici un troisième type d'ineffable défini par Kukla, qu'il désigne comme non rapportable (*unreportable*). Ce genre d'énoncé devient faux à partir du moment où on l'exprime, son contenu assertif venant entrer en contradiction avec sa valeur illocutoire. Kukla donne comme exemple : La neige est blanche, mais je ne dis pas « la neige est blanche ».

Ce qui relève de l'imprononçable (*unspeakable*) constitue la limite superficielle. Elle implique l'existence d'un énoncé capable d'exprimer une idée, mais le locuteur ne peut le verbaliser (ou l'écrire). Pour développer son idée, Kukla emploie un modèle de production d'énoncé en trois parties inspiré de Peirce. Pour exprimer une proposition donnée, un locuteur doit d'abord composer un ensemble d'énoncés potentiels (c'est la fonction *abductive*¹⁴). Il doit ensuite *évaluer* (consciemment ou non) les items de l'ensemble. Enfin, l'énoncé « gagnant » est choisi pour être *exécuté*¹⁵. Dans cette logique, l'impossibilité de dire peut survenir à chacune de ces trois étapes. Soit l'énoncé ne nous « vient pas¹⁶ »; soit on ne peut se décider à le choisir¹⁷; soit, enfin, il nous est impossible, pour des raisons diverses, de le prononcer¹⁸. Ces étapes portent ainsi sur des problèmes qui sont plutôt d'ordre communicationnel. C'est autour de la situation de communication (du contexte), du locuteur, des interlocuteurs, etc., que point la limite.

Ce que Kukla désigne comme irréprésentable aurait plutôt à voir avec une limite plus profonde, qui serait constitutive du langage même. Certaines zones de l'expérience humaine demeureraient hors de la portée du langage. Pour aborder la question, Kukla utilise la figure des mystiques qui « affirment avoir des “insights” qui ne peuvent être mis en mots¹⁹ ». Dès lors, les possibles de l'expérience humaine dépasseraient la capacité à en rendre compte. Dans cette catégorie se distingueraient encore des *degrés d'indicible* (*grades of ineffability*),

¹⁴ Kukla reprend ici le terme de Peirce, qu'il désigne comme le processus de sélection des candidats pour une évaluation (« process of selecting candidates for evaluation »). *Ibid.*, p. 140.

¹⁵ « what a person says is the result of a three-stage process : candidate sentences are *abducted*, the abductees are *evaluated*, and the winner is *executed* [...] ». *Ibid.*, p. 146.

¹⁶ Nous sommes conscients de la simplification presque excessive que nous faisons du concept d'abduction.

¹⁷ « We may, under certain circumstances, come to entertain the possibility of saying an unselectable sentence; but we always decide against it in the end. It always seems to be too contentious, or too troublesome, or too trivial a thing to say. » André Kukla (2005), *op. cit.*, p. 146.

¹⁸ « we may find that we're unable to execute our intention. When we try to say S, we find ourselves tongue-tied, or our head explodes. » *Id.*

¹⁹ « some people (mystics) report having insights that can't be put into words. » *Ibid.*, p. xi-xii. Nous traduisons.

considérant qu'il n'existe pas un langage, mais une multitude de langages (à la fois linguistiques et non linguistiques), chacun possédant son lot de possibilités, mais aussi ses limites. Ainsi, une proposition peut s'avérer indicible dans un ou des langages particuliers, ou bien dans tout langage humain existant. Enfin, elle pourrait s'avérer impossible à dire dans tout langage *possible*²⁰.

Pour résumer, il faudra considérer, lors de notre étude, deux types de limites du langage : superficielle et profonde. Si la seconde nous intéresse particulièrement par sa relation directe avec les formes narratives, il sera nécessaire de penser les limites de pair. Nous pouvons les isoler pour mieux les étudier mais, dans le roman, les limites cohabitent et résonnent entre elles. Elles s'enchevêtrent dans un réseau de significations qu'il faut prendre tout ensemble.

²⁰ « For example, a state of affairs may be ineffable in one particular language, or in any humanly accessible language, or in any possible language. » *Ibid.*, p. 135. Pour une analyse détaillée des degrés d'ineffable, voir la section « Four or five grades of ineffability » dans l'ouvrage de Kukla. *Ibid.*, p. 23-33.

II. LES OBJETS DE LA MONSTRATION

1. L'INDICIBLE SITUATIONNEL

Du côté des limites superficielles, le premier obstacle auquel se heurte un locuteur est d'ordre situationnel. Le contexte social détermine le contour du dicible. Selon la configuration particulière de l'acte de communication dans laquelle advient un dialogue, il se met en place une série d'énoncés possibles. On ne peut pas parler de tout, tout le temps : dans tel contexte, il sera possible de dire telle ou telle chose, mais pas telle autre. Les normes conversationnelles qui se définissent ainsi, bien que connues et comprises de tous, demeurent tacites. Dans ce cas-ci, la question de l'indicible se trouve sur le plan de la diégèse. Ce sont les personnages eux-mêmes qui ne « peuvent » pas s'exprimer entre eux.

L'infidélité de Pierre avec Claire, qui traverse le roman, permet de voir comment le dicible est fonction du contexte. Alors que les trois personnages sont obsédés par cette relation (bien que de manières différentes), ils se retrouvent tous devant une impossibilité sociale d'en parler. Considérant le caractère supposé secret de la relation, ni Pierre ni Claire ne peuvent communiquer leur désir pour l'autre : « les premiers mots de l'amour » (DH – 42), surtout venant d'un homme marié, ne se disent que dans l'intimité de l'alcôve et, à plus forte raison, sans la présence de la femme du mari. Cependant, même Maria, qui s'est rendu compte de la situation, ne peut en parler ouvertement. À quelques reprises, elle essaie d'énoncer quelque chose, mais la phrase cesse et se rompt avant la prononciation de cet indicible :

– Je voulais te dire, Pierre.
Elle prend la cigarette qu'il lui tend. Sa main tremble un peu. Il attend de s'être allongé de nouveau pour le lui demander.

– Qu’est-ce que tu veux me dire, Maria?
Pierre attend longuement une réponse qui ne vient pas. Il n’insiste pas. (DH – 51)

Ou encore :

Maria s’avance vers la table, elle se redresse puis s’approche très près de Claire.
– Écoute, Claire, dit Maria, écoute-moi.
Claire, dans un mouvement contraire se renverse sur sa chaise. Elle jette ses yeux loin de Maria, regarde sans le voir le fond de la salle à manger.
– Je t’écoute, Maria, dit-elle.
Maria retombe sur sa chaise et ne dit rien. Un moment se passe. (DH – 32)

Dans chacun des extraits, Maria est seule avec Pierre et Claire respectivement. D’après leur réaction, on comprend que les interlocuteurs savent de quoi Maria veut les entretenir, bien qu’ils ne veuillent pas l’entendre. Cela dit, le cadre ne permet ni à Claire ni à Pierre d’interdire ou de refuser à Maria de parler : il faut jouer le jeu de l’innocence jusqu’au bout. De même, une certaine norme sociale voudrait que, dans un cas pareil, on accepte les conséquences de ses gestes. Ainsi, malgré que leurs paroles disent une volonté d’entendre Maria, le paraverbal vient les contredire en montrant des personnages qui veulent tout, sauf que Maria parle. L’usage veut que Pierre soutienne la conversation²¹ en aidant Maria à continuer, ce qu’il fait. Cependant, le long temps qu’il prend avant de le faire témoigne de son appréhension vis-à-vis de ce que Maria pourrait révéler au grand jour. Cette peur qu’elle vienne expliciter ce qui ne doit pas se dire est d’autant plus évidente dans le cas de Claire, où les gestes et les regards viennent appuyer son malaise : son corps se met en position de défense, s’apprêtant à encaisser le coup²².

²¹ Cet usage relèverait à la fois du principe de coopération (nous y reviendrons en détail dans la troisième partie) et d’un ensemble de règles sociales régissant les échanges parlés. Ces dernières constituent un type de loi de discours que Catherine Kerbrat-Orecchioni indique comme se rapportant à « l’ensemble des comportements sociaux, et relevant d’une sorte de code des convenances [...] ». « L’aide » de Pierre est donc bien plus une obligation qu’une marque de respect ou de gentillesse. Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986), *L’implicite*, Paris, Armand Colin, p. 229. Désormais, les références à cet ouvrage seront signalées, dans le corps du texte, par la mention I – suivie du numéro de page.

²² Nous reviendrons plus loin sur les gestes qui accompagnent les dialogues de même que sur la question des normes conversationnelles.

Ainsi, le contexte empêche Maria de parler franchement. C'est comme si parler de ce genre de relation était réservé à certains moments bien précis; en « société », on ne peut pas l'aborder. Par ailleurs, ces tentatives, même ratées, n'ont pu avoir lieu que lorsque Maria se trouvait seule avec Claire ou Pierre. Un autre exemple : lorsque Maria informe Pierre qu'elle l'a vu sur le balcon avec Claire (DH – 106), cette dernière n'est pas présente²³. Quand les trois protagonistes sont ensemble, il n'est même pas envisageable d'aborder le sujet.

Malgré son caractère tacite, cette limite est un fait connu de tous. Personne n'oserait aller au-delà de la limite prescrite par la situation. L'ivresse de Maria rend ses réactions imprévisibles; pourtant, « [e]lle sait encore à quel moment il faudra s'arrêter de parler. Elle s'arrêtera. » (DH – 109) En effet, même à la toute fin du roman, alors que Maria explicite enfin que « [c]'est la fin de [leur] histoire » (DH – 150), l'entrée en scène de Claire vient clore abruptement la conversation, et on assiste à un « retour à la normale ». Le cadre des vacances vient d'ailleurs forcer le contraste entre l'importance de ce qui peine tant à se dire et la banalité des propos réellement tenus. La discussion que Maria et Pierre ont enfin à propos de l'avenir de leur couple vient en effet être contrecarrée par un simple « Vous venez? » (DH – 150) de Claire. Les dernières lignes du roman montrent un retour à l'impossibilité d'aborder directement autant l'adultère que les problèmes du couple, alors que « [d]ans la salle, parmi les autres, entassés comme les autres, Maria, Claire et Pierre regardent [un] danseur. » (DH – 151) Même devant la gravité des événements, même si chacun est désormais au courant de la situation, le cadre communicationnel interdit d'aborder celle-ci. Pour les protagonistes, les vacances doivent demeurer un moment où l'on ne parle

²³ Il n'est par ailleurs jamais question pour Maria de parler de ce qu'elle a ressenti, mais seulement d'affirmer sa connaissance de la situation. La difficulté que représente cet aveu se remarque par le fait que l'information est passée rapidement au détour d'une conversation concernant Paestra. Aussitôt énoncée, la discussion retourne à son propos initial.

de rien d'important. Sur la quatrième de couverture de l'édition Folio, on retrouve cette question : « Mais au fond qu'est-ce qui peut faire changer le cours des vacances? » Rien, en effet, considérant que tout ce qui pourrait les faire dérailler est interdit d'expression.

Ainsi, il demeure impossible pour Maria d'exprimer ce qu'elle ressent à ceux qui en sont responsables. Impossible aussi pour le couple d'avoir une discussion à propos de leur mariage qui bat de l'aile. Quant aux amants, il est bien entendu proscrit de dire, dans l'espace public, les premiers mots d'amour qui « montent aux lèvres, entre deux baisers, irrépressibles, jaillissants. » (DH – 42) On voit bien que l'impossibilité de dire est contextuelle : lorsque les amants se retrouveront seul à seul, les mots sans doute se trouveront. C'est donc la configuration de l'acte de communication qui vient déterminer le champ des possibles du dire. Selon le contexte spatiotemporel, les personnages en jeu (locuteurs, observateurs) et le propos du message, les normes conversationnelles se définissent différemment, sans jamais qu'elles n'aient à être explicitement énoncées.

2. LES RAPPORTS ENTRE LES PERSONNAGES

Les dialogues permettent aux personnages de se situer les uns par rapport aux autres. Toute parole devient un lieu où s'inscrit la nature des liens qu'entretiennent les personnages, cela malgré eux. Le contenu explicite des énoncés n'a pas à porter sur la relation en tant que telle; celle-ci se montre à travers les paroles. Comme le mentionne François Flahault :

Ce travail [celui de la « mise en place »] s'opère à travers une grande variété de paroles [...] qui ont apparemment un tout autre contenu que la question de savoir qui sont l'une pour l'autre les personnes qui les échangent; cela en vertu du fait qu'aucune parole [...] ne peut échapper au champ de son inscription dans un système de places²⁴.

²⁴ François Flahault (1978), *La parole intermédiaire*, Paris, Éditions du Seuil, p. 53.

C'est à travers des « relationèmes²⁵ » que s'échangent les interlocuteurs qu'apparaissent les rapports de places. Ces relationèmes « sont à considérer à la fois comme des *indicateurs* et des *constructeurs* de la relation interpersonnelle²⁶. » Kerbrat-Orecchioni fait ainsi remarquer un élément important : ce qui se joue au niveau de l'implicite n'est pas seulement la monstration d'un état accompli, mais aussi un *processus* dynamique. Bien que la mise en place qui se définit dans les dialogues²⁷ s'instaure la plupart du temps à l'insu des personnages, il demeure possible, autant pour eux que pour le lecteur, de l'explicitier. Dans ce cas, les rapports entre les personnages relèvent d'abord d'une limite superficielle.

Dans ce bref échange entre Pierre et Maria,

- Tu ne veux pas essayer de boire un peu moins, Maria? Une fois?
- Non, dit Maria. Plus. (DH – 50)

les rapports entre les membres du couple se définissent à travers leurs paroles : Pierre n'apprécie pas le comportement de sa femme. Lui donnant l'ordre de boire moins, il fait tout de même attention de l'exprimer sous forme de question, afin de préserver une certaine amabilité. Au contraire, la réponse de Maria, abrupte et marquée par une certaine mise au défi, montre une intransigeance et un refus de tout compromis. Elle refuse de tenir compte de la demande de l'autre dans son désir de boire²⁸. Alors que la question de Pierre n'attendait pas vraiment de réponse, Maria refuse la valeur illocutoire de son énoncé (/Bois moins pour cette fois/), la désamorçant d'un même coup. Maria se place ainsi dans une certaine position

²⁵ Terme de Catherine Kerbrat-Orecchioni, désignant des unités qui marquent des relations.

²⁶ Catherine Kerbrat-Orecchioni (1995), « La construction de la relation interpersonnelle : quelques remarques sur cette dimension du dialogue », *Cahier de linguistique française*, n°16, p. 72.

²⁷ Il peut notamment arriver que le rapport de places contenu dans une parole demande à être explicité. Alors que Claire, affolée, demande à Pierre : « Mais qu'est-ce qu'il y a? Pierre, Pierre, parle-moi. », celui-ci répond : « Je t'aime, dit-il. Ne crains rien. » (DH – 142) La réplique de Claire montrant une inquiétude sur la place qu'elle occupe pour Pierre, il doit explicitier « qui elle est pour lui » afin de clarifier la situation.

²⁸ Ironiquement, c'est la situation inverse qui se déroule dans le reste du récit, alors que Pierre refuse de renoncer à s'unir avec Claire, alors même qu'il connaît les répercussions que cela aura sur sa femme.

d'autorité par rapport à son mari. En cherchant à adoucir son ordre, Pierre montre une certaine tendresse résiduelle envers sa femme. Elle, au contraire, par sa réponse directe, semble indiquer qu'elle n'a plus d'égards pour lui.

La question des liens entre les personnages nous permet d'ouvrir la réflexion sur la double nature de la parole romanesque. Cette « mise en relation » qu'on est à même de lire dans l'échange entre Maria et Pierre est évidemment soigneusement élaborée par l'instance narrative. Chez Flahault, les rapports de places sont inhérents à la parole. Ils se perçoivent dans tout échange, indépendamment de la volonté des interlocuteurs. Dès lors, ceux-ci ne maîtrisent jamais tout à fait leur apport au système de places²⁹. Toutefois, il n'en est pas de même sur le plan narratif. Se subordonnant à une instance supérieure, la parole perd nécessairement son innocence. Lorsqu'elle est reprise par l'instance narrative pour être intégrée à un récit, les rapports de places qui s'y lisent deviennent délibérés. Le lecteur a toujours devant lui une mise en place qui, à travers le choix et l'organisation des paroles, a été planifiée. Plus globalement, il en est de même pour tout ce qui se montre à travers la parole. Si, sur le plan diégétique, ce qui se montre dans les paroles peut être (mais pas nécessairement) présenté comme involontaire pour les personnages, il est toujours assumé consciemment par une instance narrative, soucieuse de mener à bien son projet narratif.

Ainsi, la présence et la répartition des relationèmes se font selon les besoins du récit. Dans l'exemple précédent, en relatant cet échange, la narration cherche à montrer l'état du mariage, sans n'en dire rien. Plutôt que d'expliquer les problèmes du couple et de présenter son historique, le texte se contente d'en montrer les conséquences sur et dans le dialogue. Les éléments implicites des répliques (/Je considère que tu bois trop/ et /Ce n'est pas à toi de

²⁹ François Flahault (1978), *op. cit.*, p. 50.

me dire quoi faire/) montrent les tensions qui troublent la relation³⁰. Dans la perspective plus générale du récit, l'échange verbal vient étayer le thème central, celui de l'infidélité. Celle-ci participe aux difficultés que vivent les époux, difficultés qui s'expriment dans leurs échanges.

Dans « Conversation et sous-conversation », Nathalie Sarraute affirme que ce qui est de l'ordre de la sous-conversation (l'équivalent de la monstration) est « pour le romancier le plus précieux des instruments³¹ ». Sans aller jusqu'à parler du romancier en chair et en os³², il est vrai que la parole romanesque, intégrée dans une narration, n'est jamais une simple reproduction innocente, une « mimésis pure » (PR – 16). À l'intérieur d'un récit, elle devient un outil pour, à son tour, montrer quelque chose sur ces personnages qui s'expriment. Autrement dit, ce que les personnages se disent *entre eux* (implicitement ou non) sert aussi à montrer les rapports, les lignes de force, les tensions qui les lient. Chez Duras, non seulement l'enjeu réel des échanges verbaux demeure toujours de l'ordre de la sous-conversation, mais le motif réel de la présence de ces échanges est lui aussi de l'ordre d'une « sous-narration ». L'instance narrative ne vient expliquer ni pourquoi ces échanges triviaux s'inscrivent dans le texte, ni ce qu'ils sous-entendent. En fait, le propos véritable du récit demeure tu, et ce n'est qu'à travers un récit « de surface » qu'on peut tenter de le saisir. En effet, *Dix heures et demie du soir* ne se veut pas tant le récit d'un voyage entre amis (même bouleversé par un crime), que celui du développement de la dimension émotionnelle de personnages devant

³⁰ D'ailleurs, la première réplique de Pierre du roman vient tout de suite brosser le tableau. Alors que Maria rejoint Pierre et Claire à l'hôtel, son mari lui reproche : « On t'a attendue » (DH – 18). Avant même que Pierre ait été nommé, on connaît déjà la nature problématique de la relation entre les époux.

³¹ Nathalie Sarraute (1956), art. cit., p. 104.

³² Nous parlerons ici plutôt de l'instance narrative.

l'éclatement d'un couple et la naissance d'un désir nouveau. De toute façon, l'intrigue dans le roman est plutôt banale. Même le suspense que pourrait représenter le sauvetage de Paestra par Maria est désamorcé par la narration. On se retrouve ainsi devant ce que Frances Fortier et Andrée Mercier nomment un « minimalisme du contenu narratif³³ », qui touche notamment à l'intrigue. Cependant, la pauvreté de l'intrigue recèle une volonté d'explorer d'autres champs que l'action : « derrière son opposition apparente à raconter, le récit cache d'autres préoccupations, davantage associées à une rationalité affective³⁴. » Sous ce dépouillement, le récit montre qu'il cherche à investir la dimension émotionnelle des personnages. Ainsi, il se veut moins fondé sur une logique de l'action que sur une « logique du sensible », pour reprendre le terme de Fortier et Mercier³⁵. Ici, les actions des personnages n'ont de pertinence que dans ce qu'elles peuvent montrer de leur intériorité. Ce n'est donc plus directement ce qui est raconté dans le récit qui importe, mais ce que celui-ci contient en sous-texte.

L'idée d'un double statut de la parole romanesque (relevant à la fois de la diégèse et de la narration) est partagée par Gillian Lane-Mercier. Dans *La parole romanesque*, elle affirme en effet que la parole des personnages n'est jamais « un acte appréhensif "libre" » (PR – 20), encore moins un geste gratuit. Elle est toujours une parole « sanctionnée par le scriptural » (PR – 16) et « réinvestie d'une pertinence qui la met au service des exigences diégétiques » (PR – 45) :

³³ Frances Fortier et Andrée Mercier (2004), « La narration du sensible dans le récit contemporain », R. Audet et A. Mercier (dir.) *La narrativité contemporaine au Québec. Vol. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 177.

³⁴ *Ibid.*, p. 174.

³⁵ La logique du sensible « vise à rendre observables les marques de l'« éprouvé ». Les états d'âme, omniprésents, sont rarement le résultat ou la motivation d'une trame narrative finalisée : au principe même de la narration, ils en constituent littéralement l'événement. » *Ibid.*, p. 182.

toute parole rapportée de personnages, quelle que soit son autonomie superficielle, est invariablement prise en charge par l'instance narrative immédiatement supérieure. Il en résulte un réseau relationnel bidimensionnel, à la fois horizontal, à cause de l'existence du groupe émetteur-récepteur, et vertical, en raison des emboîtements hiérarchiques, réseau auquel aucun monde romanesque ne peut se soustraire. (PR – 68)

En même temps que de différencier conceptuellement les deux niveaux, il est nécessaire de les penser de pair. En effet, la parole romanesque, si elle participe à une monstration du texte par la narration, n'en est pas non plus le simple outil. Il s'agit non pas d'un code – d'une coquille vide – permettant de traduire rigoureusement ceci pour cela *sans le dire*, mais d'une parole dont le sens (implicite ou non) participe à montrer.

En réinvestissant la parole romanesque, l'instance narrative se sert des rapports de places qui y sont inscrits pour chercher à communiquer une réalité plus complexe. Passant par une limite superficielle, elle se rapproche ainsi d'une limite de nature plus profonde. En effet, *Dix heures et demie du soir* suggère que, si une partie des liens interpersonnels pourrait se dire, la nature des relations ne se résume pas seulement à ce qui peut en être dit explicitement. C'est pourquoi le récit cherche à atteindre en montrant, par la sous-narration notamment, cette limite plus profonde du langage. Nous verrons qu'il en est de même pour la dimension émotionnelle. En plus d'informer sur la nature des rapports entre les personnages, le dialogue permet aussi de montrer une part de la dimension émotionnelle des personnages. Chez Duras, les expériences intérieures ressenties par les personnages (notamment celles découlant de leurs rapports avec les autres), ne trouvant pas le moyen de se dire, cherchent à se montrer dans leurs moindres paroles.

Dans le genre romanesque, l'instance narrative peut donner – peut *dire* – certaines informations relevant de l'intériorité afin de venir clarifier l'univers mis en scène. Lane-Mercier mentionne cette aptitude du récit à « fournir maints indices, normalement non verbalisés dans un échange réel, quant à l'état psychologique des interlocuteurs, à la nature

des intentions dialogales [...] relevant d'une "sur-écriture" compensatoire » (PR – 144). Cette sur-écriture permet ainsi d'explicitier les « déterminations psy- [qui] constituent généralement les couches présuppositionnelles non seulement les plus vastes, mais aussi les plus ténébreuses » (PR – 59) de l'être humain. Il semble que la dimension émotionnelle relève également de ces vastes territoires que sont les déterminations psy-.

Chez Duras, c'est tout le contraire qui se produit. La dimension émotionnelle des personnages n'est jamais explicitée par le texte. Son expression potentielle demeure à la charge des paroles rapportées. Dans *Dix heures et demie du soir*, tout ce qui relève de l'intériorité est passé sous silence par l'instance narrative (il n'est jamais dit, pour reprendre l'exemple mentionné plus haut, que Maria est « intransigeante »). Or, comme le mentionne Nicolas Xanthos, cela ne veut pas dire qu'il n'y a aucune intériorité chez les personnages : « il y a toute la différence du monde entre construire un univers fictionnel où les sentiments [...] sont absents, et construire un univers fictionnel où l'on s'interdit de nommer ou de dire l'intériorité des personnages³⁶. » C'est cette deuxième option qui caractérise « la majeure partie du corpus durassien³⁷ », incluant le texte à l'étude. Même si le récit n'en fait pas de mention directe, les mouvements intérieurs des personnages, comme dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, jouent « un rôle central dans l'élaboration de l'intrigue et dans les fondements de l'univers mis en scène³⁸. » Demeurant tuts, c'est notamment par la parole des personnages qu'ils doivent se déployer.

³⁶ Nicolas Xanthos (2004), « Se taire à la limite. Conversation et intériorité dans *Les Petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras », *Littérature*, n° 136, p. 79.

³⁷ *Id.*

³⁸ *Ibid.*, p. 80.

Nous reviendrons plus loin sur l'importance, dans le processus de monstration, du cotexte (autant par sa présence que son absence) entourant le dialogue. Cela dit, nous pouvons déjà conclure qu'en laissant la parole romanesque se faire le seul chemin possible vers l'intériorité des personnages – en refusant cette sur-écriture que mentionne Lane-Mercier –, le texte propose une conception particulière de cette intériorité. Il illustre que la dimension émotionnelle de l'autre ne peut se deviner qu'à travers les signes indirects qu'il nous fait voir. Si l'intériorité ne se dit pas, c'est d'abord parce que le langage n'arrive pas à en rendre compte adéquatement. Celle de Maria demeure, pour le lecteur et pour elle-même, diffuse, alors que, face à l'infidélité de son mari, elle ressent simultanément quelque chose qui s'apparenterait à un amalgame d'accablement et de soulagement, d'obsession et d'indifférence, de solitude et de désir d'être seule, d'un sentiment de perte et de nouveauté, d'indulgence et de condamnation. Malgré la description que nous pouvons tenter d'en faire, nous n'arrivons pas à cerner tout à fait cette agitation intérieure, qui relèverait dès lors d'une limite profonde. Celle-ci n'est pas un état clair, un statut précis qu'il serait facile de dire. Additionner les termes de sentiments comme nous le faisons ne permettra pas d'en dissiper la nature confuse. Cela pourrait même avoir un effet négatif en simplifiant la nature de ce qui est ressenti. C'est précisément pourquoi cette forme de « manifestation du sensible » cherche à éviter l'explication : « il s'agit de traduire au plus près une expérience en se méfiant ouvertement d'une visée explicative qui en neutraliserait les aspérités³⁹. »

D'où le silence du texte sur la dimension émotionnelle : le caractère vain de l'entreprise dissuade l'écriture de tenter toute explication. Comme souvent dans les œuvres durassiennes, « le silence doit recouvrir ce qui, affectif, ne pourrait être exprimé justement⁴⁰. » Il semblerait

³⁹ Frances Fortier et Andrée Mercier (2004), art. cit., p. 188.

⁴⁰ Nicolas Xanthos (2004), art. cit., p. 81.

bien en effet que ces « couches les plus ténébreuses » de l'être doivent être abordées de biais, dans la sous-conversation, qui apparaîtrait alors comme « la résultante de mouvements montés des profondeurs, nombreux, emmêlés⁴¹ ». Dès lors, l'instance narrative ne peut que chercher à réinvestir la parole des personnages pour tenter de montrer une limite plus profonde⁴². Ainsi, dans ces textes soucieux de monstration, l'intériorité de l'Autre ne nous est plus donnée. Nous devons, comme dans le monde réel, la saisir nous-mêmes, en interprétant sa parole.

Dans le cas de *Dix heures et demie du soir en été*, il est intéressant de noter que cette plus-value de sens contenu dans la parole – qu'elle s'attache à l'une ou l'autre des dimensions évoquées ici – devient centrale pour la compréhension même du récit. Sans la lecture de ce qui demeure implicite, le texte semble non seulement banal, mais surtout inachevé, lacunaire. C'est seulement lorsqu'on comprend que *l'essentiel est ailleurs*, dans la sous-narration, que le roman devient réellement signifiant.

MCours.com

⁴¹ Nathalie Sarraute (1956), art. cit., p. 121.

⁴² Bien entendu, l'instance narrative ne s'attarde pas qu'à cette limite. Selon l'intention du texte, elle peut tout aussi bien œuvrer à montrer ce qui pourrait se dire directement (par choix esthétique par exemple, ou dans une volonté de créer un suspens). Cependant, c'est à la possibilité d'expression d'une limite plus profonde que nous nous intéressons ici.