



**HAL**  
open science

## Marcel Schwob et les “silences du récit”

Alexandre Gefen

► **To cite this version:**

Alexandre Gefen. Marcel Schwob et les “silences du récit”. Goldenstein, Jean-Pierre. Les Blancs du texte, Université du Maine, 2006. hal-01624193

**HAL Id: hal-01624193**

**<https://hal.science/hal-01624193>**

Submitted on 26 Oct 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Marcel Schwob et les “silences du récit”

Métaphore importée de la peinture, l'ombre emporte une théorie picturale de la représentation littéraire : qu'elles témoignent, en mauvaise part platonicienne, du manque d'être et du caractère dévalué de la représentation ou qu'elles manifestent, en bonne part horatienne, de la puissance heuristique du processus de désignation mimétique, les ombres, vacances ou lacunes délibérées de la mimésis et donc signes *in absentia*, illustrent à plein le principe de *l'ut pictura poesis*. Le champ d'application de la métaphore ne peut-il pour autant être étendu au-delà de l'ordre du descriptif ? Tel est l'intuition que je voudrais défendre en m'intéressant à un concept empirique un peu oublié, celui de « silences du récit », technique de manipulation de la temporalité romanesque identifiée en tant que telle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par l'écrivain français Marcel Schwob. Je ferai ici, à la faveur de quelques remarques sur l'extension narratologique et la signification historique du procédé, où je voudrais voir le versant narratif des jeux d'ombre et de lumière constitutifs de la description littéraire moderne<sup>1</sup>.

*Dans l'Île au trésor, écrit Marcel Schwob en présentant une œuvre et un auteur qu'il vient de faire découvrir au public français, l'obscurité est faite à l'arrière-plan, pour nous donner l'incertitude du mystère. Nous ne savons pas exactement ce qu'avait fait Billy Bones. Deux ou trois touches de Silver suffisent pour nous inspirer le regret ardent d'ignorer à jamais la vie de Captain Flint et de ses compagnons de fortune. Qu'était-ce que la négresse de Long John, et dans quelle auberge de quelle ville d'Orient retrouverons-nous, avec un tablier de cuisinier, the seafaring man with one leg ? L'art, ici, consiste à ne point dire. J'ai eu une triste déception le jour où j'ai lu dans Charles Johnson la vie de Captain Kidd : j'aurais préféré ne la lire jamais. Je suis sûr de ne jamais lire la vie de Captain Flint ou de Long John. Elles reposent, informulées, dans le tombeau du Mont Pala, dans l'île d'Apia.*

And may I  
And all my pirates share the grave  
Where these and their creations lie !

*Ces espèces de silences du récit, qui sont peut-être ce qu'il y a de plus passionnant dans les fragments du Satiricon, Stevenson a su les employer avec une extraordinaire maîtrise. Ce qu'il ne nous dit pas de la vie d'Alan Breck, de Secundra Dass, d'Olalla, d'Attwater, nous attire plus que ce qu'il nous en dit. Il sait faire surgir les personnages des ténèbres qu'il a créées autour d'eux.<sup>2</sup>*

Dans cet article paru en 1890 – c'est-à-dire en pleine crise du roman naturaliste – et recueilli plus tard dans *Spicilège*, Marcel Schwob nomme donc « silence du récit » ce qui est la transformation d'une déception informationnelle en plaisir de lecture : la narration ne fait que passer, elle oublie, elle s'écarte, elle laisse dans l'ombre, c'est-à-dire renonce à la

---

<sup>1</sup> « Moderne » au sens où E. Auerbach oppose la littérature réaliste à la poétique du surgissement et à l'esthétique de la transparence antérieure de la littérature antique (voir E. Auerbach, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. fr., Paris, Gallimard, 1968, chp. 1 et 2) en particulier.

<sup>2</sup> M. Schwob, « Robert Louis Stevenson », in *Œuvres*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 580.

couleur au profit de la ligne, forme minimale de signifiant. Le récit « ne dit point » et propose une sorte de transfert de responsabilité cognitive à l'imaginaire du lecteur : à lui de combler ce que la dynamique du récit a tu. Pour Marcel Schwob, le pouvoir suggestif de la représentation littéraire tient ainsi à ce qu'elle ne raconte pas et non à ce qu'elle dit, prétérition non seulement visuelle mais temporelle. Ce qui d'abord une critique du paradigme naturaliste mourrant devient une subversion majeure des théories unitaires classiques de la mise en intrigue comme de la théorie réaliste du roman, renversement que je voudrais examiner.

### 1) Silence informationnel et silence événementiel

La première lecture que l'on peut faire de ce « silence » du récit est purement technique : c'est un procédé fantastique permettant de maintenir l'ambiguïté des personnages et donc l'hésitation ontologique du lecteur, hésitation qui est au cœur du genre selon les célèbres analyses de T. Todorov<sup>3</sup>. Le silence interdit la remise en contexte historique et culturel d'un personnage et d'un événement, il contresigne la suspension de l'incrédulité fictionnelle et « donne l'incertitude du mystère ». La technique relève d'une forme particulière de dramatisation : par l'équivalent littéraire du *sfumato* pictural, l'auteur fait ressortir par ombrage ce qui est à son point focal, en épousant nos difficultés de vision (c'est à ce titre M. Raimond rapproche le procédé de la technique de narration progressive<sup>4</sup>), en donnant l'impression de trouées dans la brume. Une telle technique est à mon sens à rapprocher des techniques impressionnistes dont il est exactement contemporain ou encore, dans le domaine anglais, des apparitions nautiques des tableaux de W. Turner. Quoi qu'il en soit les « silences du récit » avouent un certain échec de la transparence mimétique et dénoncent l'omniscience et l'omnipotence du narrateur, en conduisant non à revenir à une narration intradiégétique focalisée, mais à produire une sorte de narration hétérodiégétique dont le narrateur serait absent mais la focalisation marquée. Autrement dit : le lecteur se confierait alors à un narrateur surplombant mais non omniscient, à une sorte de Dieu affaibli ou du moins adepte du clair-obscur.

Si l'on continue cette analyse narratologique des silences du récit, une distinction me semble néanmoins devoir s'imposer, celle qui oppose paralipse (silence « latéral » selon G. Genette, descriptif si l'on veut<sup>5</sup>) et ellipse (silence « temporel », autrement dit : narratif) :

- la paralipse, c'est selon G. Genette « une sorte de lacune » où « le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, mais passe à côté d'une donnée ». Le critique français cite ainsi un cas « où le narrateur, sans nulle ellipse temporelle repérable », a « omis de nous rapporter en son temps cet aspect pourtant capital [il s'agit de l'effet de la mort de Swann sur le narrateur] de sa vie intérieure »<sup>6</sup>. Notons que ce type d'omission est souvent résorbé par des analepses postérieures qui signalent rétrospectivement une lacune qui pourrait rester autrement invisible, mais que rien n'oblige à la résolution d'une énigme du récit dont la découverte revient à l'attention du lecteur. La fiction dispose d'une gamme de formes de paralipses allant de la lacune majeure jusqu'à la simple piste,

---

<sup>3</sup> Voir T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>4</sup> M. Raimond, *La Crise du roman*, Paris, Corti, 1966, p. 305

<sup>5</sup> Voir G. Genette, *Figures 3*, Paris, Seuil, 1972, p. 92 et sq.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

phénomènes dont le point commun est, dans l'analyse de la chaîne informationnelle, une sorte de censure sémantique délibérée. L'analogie qui me vient est musicale : la paralipse produit quelque chose comme la non résolution d'une dissonance en musique, qui laisse l'oreille insatisfaite et troublée.

- si l'on considère maintenant la chaîne événementielle, syntagmatique et horizontale, du texte et non plus la chaîne paradigmatique verticale, le silence du récit correspond à un phénomène mieux connu d'ellipse temporelle. Je rappellerai ici simplement brièvement la distinction faite par Genette entre l'ellipse explicite (où le narrateur prend en charge son silence, précise la durée des segments omis et en justifie les motifs), l'ellipse implicite (que le lecteur infère d'éléments externes) et l'ellipse hypothétique, que le lecteur ne peut que supposer, notamment par comparaison avec d'autres formes du récit générique, forme sur laquelle je reviendrai. Remarquons aussi que cette forme d'ellipse est consubstantielle à l'idée même de narration, puisque le récit ne saurait prendre en charge l'intégralité d'une histoire, aussi minime soit-elle : l'ellipse temporelle ne fait donc sens que lorsque qu'elle constitue une infraction remarquable à un horizon d'attente de lecture. Notons enfin qu'une telle ellipse peut témoigner de fonctions poétiques distinctes, si ce n'est contradictoires : s'associant parfois à un effet de réel (lorsque par un procédé de rhétorique réaliste le narrateur avoue ce qu'il ne sait pas pour mieux asseoir ce qu'il sait), elle peut tout autant faire relever d'une forme esthétique de pudeur. Pensons par exemple au merveilleux *fading* de la fin de la *Chartreuse de Parme* :

*La comtesse en un mot réunissait toutes les apparences du bonheur, mais elle ne survécut que fort peu de temps à Fabrice, qu'elle adorait, et qui ne passa qu'une année dans sa Chartreuse<sup>7</sup>.*

Un tel effet de fondu au noir n'est pas dénué de pouvoir évocatoire, exploitation lyrique du silence dont le style elliptique de Flaubert fera grand cas, tel en cette autre fin célèbre, celle de *L'Éducation sentimentale* :

*Il voyagea.*

*Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.*

*Il revint.*

*Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours, encore. Mais le souvenir continu du premier les lui rendait insipides; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué. Des années passèrent; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur.<sup>8</sup>*

## 2) A l'écoute des silences

---

<sup>7</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, in *Romans et nouvelles*, édition établie et annotée par H. Martineau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, t. II, p. 493.

<sup>8</sup> G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, in *Œuvres*, texte établi par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, t. II., p. 448-449.

À cette opposition genettienne, je voudrais ajouter une seconde distinction nous permettant de mieux comprendre la spécificité du phénomène, c'est celle qui oppose ellipse/parelipse auctoriale « constitutive » et ellipse/paralipse « conditionnelle » ou « lectoriale » (couple que je forme sur le modèle de l'opposition des régimes de littérarités dans *Fiction et diction*<sup>9</sup>). Je m'explique : les phénomènes de silence du récit sont consubstantiels à toute entreprise de narration, définie comme transformation par simplification d'une réalité temporelle en intrigue : on ne saurait tout dire, et si l'on cherche à tout conserver (postulat de certains œuvres encyclopédiques, des fresques réalistes ou encore du roman simultanésiste par exemple) le rêve d'exhaustivité se dérobera asymptotiquement à l'infini car l'écriture fabrique l'événement autant qu'il le recueille. Tout auteur évite le récit ou, du moins, limite son ambition, par des formes plus ou moins explicites, plus ou moins rhétoriques de tri, les phénomènes d'ellipse et de parellipse ne se révélant à l'attention du lecteur que par ostentation formelle du signifiant narratif : le silence du récit est une forme constitutive de narrativité mais n'est pas forcément un marqueur de fictionalité, puisque, en dehors où l'ostentation formelle de l'ellipse fait signe de la littérarité du texte en désignant l'artificialité et l'énigmaticité du fait narratif, l'on peut douter que la littérature soit la seule forme d'énonciation à produire des raccourcis narratifs<sup>10</sup>.

Mais de même que rien n'interdit au lecteur de lire un texte comme une fiction par décision conditionnelle de fictionalité, rien ne lui interdit de voir des parellipse ou des ellipses là où il le souhaite : tel événement mineur lui semblera devoir appeler *per se* un développement qui ne vient pas, tel personnage ou tel détail simplement nommé frustrera son attente. Voilà d'évidence une autre lecture possible de la définition schwobienne des silences du récit : si l'auteur des *Vies imaginaires* associe l'usage du procédé à « l'extraordinaire maîtrise » de Stevenson, il exerce de fait son empathie à l'égard de pirates ou de détails événementiels que Stevenson a placé en « arrière-plan » sans avoir pu nécessairement prévoir l'investissement affectif de Marcel Schwob lecteur. De ce glissement témoigne l'un des exemples pris par M. Schwob : en faisant du *Satiricon* une œuvre fragmentaire (je rappelle les mots de l'écrivain français : « *Ces espèces de silences du récit, qui sont peut-être ce qu'il y a de plus passionnant dans les fragments du Satiricon* »), il naturalise et essentialise de droit ce qui est simplement le résultat d'un accident historique. Un tel usage contient toute une définition de la l'écriture et de la lecture littéraire : la littérature est, si ce n'est un art pauvre, du moins une pratique de manipulation ludique et poétique d'entités fictionnelles qui valent moins par leur présence que par leur disjonction et leur espacement (on retrouvera une telle critique de l'entreprise de totalisation et d'organisation sémantique et une apologie d'une écriture atomistique des *realia* dans la critique portée par Marcel Schwob à l'égard du genre biographique dans la préface des *Vies Imaginaires*). Anticipant ce qu'U. Eco nommera « les poétiques modernes de l'œuvre ouverte »<sup>11</sup>, M. Schwob affirmera que plus la littérature accorde de place au lecteur, meilleure elle est. À l'intention de lecture de déconstruire (on me pardonnera le mot), une

---

<sup>9</sup> Voir G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, *passim*.

<sup>10</sup> Sur l'indifférence des manipulations de la temporalité narratives à l'opposition récit factuel vs. récit fictionnel voir *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 69-71 (G. Genette reconnaît s'être leurré en croyant que la non-linéarité signalait en quoi que ce soit le caractère littéraire d'un récit, par opposition à sa contrepartie historique et avoue avoir été détrompé par B. Herrnstein Smith).

<sup>11</sup> Voir U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, *passim*.

représentation trop dense, en insérant ces rêves et ses attentes dans les inévitables interstices du texte.

D'où l'importance du repérage de ces silences du récit dans ces activités de lecture professionnelles que sont la critique ou la création littéraire. Pour les écrivains, ce silence est la possibilité même de l'intertextualité et du commentaire : les *Aventures de Télémaque* de Fénelon ne sont que le développement d'un silence d'Homère sur la jeunesse du fils d'Ulysse, le comblement d'une élisio, selon non un principe de continuation chronologique (à la manière dont les cycles médiévaux fonctionnent) mais de suppléance. Je renvoie aux analyses de G. Genette dans *Palimpsestes : la littérature au second degré*<sup>12</sup> pour la typologie des formes de dissémination textuelle. Aucune œuvre n'est assez consistante pour résister à l'insertion de récit développant la jeunesse du héros que le récit origine avait laissé cachée, ou pour magnifier en un récit autonome tel ou tel personnage ou événement secondaire : l'intertextualité exploite et récupère un succès en développant un cycle romanesque, selon un principe d'autoengendrement bien illustré par exemple par la genèse de la *Comédie humaine*. Et l'on pourrait d'ailleurs sans doute démontrer, toujours en s'appuyant sur les œuvres de Balzac, que les silences du récit relèvent d'un principe compositionnel d'intertextualités possibles, permettant d'aménager en quelque sorte des aiguillages dont le plus grand nombre restera inexploité, mais dont certains deviendront roman, dans une sorte de développement fractal<sup>13</sup>.

Pour nous autres critiques, ces silences du récit sont le lieu du commentaire, au moins si l'on entend celui-ci au sens de *close-reading*, « microlectures », pratique qui consiste à rendre compte non des significations mais des silences ou des hiatus informationnels. Je pense à la méthode de commentaire d'un Michel Charles ou d'un Gérard Genette (dans « Demotivation in *Hérodiad* » G. Genette tire les conséquences que dans *Hérodiad* des *Trois contes*, le lien entre la danse de Salomé et la décapitation de saint Jean Baptiste reste tu) qui consiste à débusquer les cas d'arbitraire ou de bifurcation (le choix de se taire sur un personnage et d'en évoquer un autre<sup>14</sup>) non conforme à l'attente lectoriale. Il s'agit alors de renouveler la lecture par une forme particulière de philologie creusant à l'infini les lacunes du texte (la lecture d'*Hamlet* a été renouvelé par des questions simples portées à ses ellipses par J. D. Wilson<sup>15</sup>, questions simples elles-mêmes complexifiées par P. Bayard dans une relecture récente des interrogations du critique anglais<sup>16</sup>), soit pour le déconstruire en en démontrant les contradictions internes. Et que d'interprétations sont nées du repérage des silences de J.-J. Rousseau dans les *Confessions* et des contradictions que l'on peut en tirer avec le projet de « tout dire »...

### C) Silence du récit et crises du roman

Sans chercher à faire l'histoire de cet investissement progressif des silences du récit et de rupture progressive avec la conception transparente de la mimésis classique, projet qui

---

<sup>12</sup> G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1966, *passim*.

<sup>13</sup> Rappelons que l'on appelle fractales (du verbe *frangere*, qui signifie « briser »), des structures présentant des irrégularités semblables à toutes les échelles.

<sup>14</sup> G. Genette, « Demotivation in *Hérodiad* », in *Flaubert and postmodernism*, sous la direction de N. Schor et H.F. Majewski, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1984.

<sup>15</sup> Voir J. D. Wilson, *Pour comprendre Hamlet* [1935], Paris, Seuil, 1988.

<sup>16</sup> P. Bayard, *Enquête sur Hamlet*, Paris, éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002.

croiserait peut-être celui d'une histoire du fragment et dont le point de départ se trouverait sans doute aussi dans le Romantisme, je voudrais rapidement repérer quelques moments particuliers où la rêverie interstitielle (quand ce n'est pas la rêverie par les écrivains d'une rêverie du lecteur) a été au cœur des réflexions des poétiques.

Je crois que l'on peut globalement associer ces moments à des périodes de crise du roman, en considérant les formes de silence du récit comme des déflations critiques des normes narratives de cohérence et de complétude logiques :

1) Premier moment : le second romantisme des années 1830, où l'espoir d'un récit collectif unique de l'Humanité se disloque dans des formes excentrées de narration où les blancs du récit viennent marquer un échec d'ordre épistémologique. Le roman balzacien en est un exemple particulièrement frappant : d'une part, la mythographie du génie littéraire (Louis Lambert dans le roman éponyme de Balzac) ou du grand homme (Napoléon dans *Une Ténébreuse affaire*) résiste à l'analyse et se détrame, transformant la lecture est une véritable opération cynégétique où le lecteur vient par son enquête combler des signes et indices ou au comblement des aveux d'incompréhension du narrateur (tout roman policier ne cherche-t-il pas à résoudre un silence du récit ?). Ce principe d'appel à comblement fonctionne autant au niveau de la microstructure informationnelle qu'à celui de la macrostructure sémiotique, chaque nouveau roman du cycle ouvrant autant de brèches qu'il en colmate dans les œuvres préexistantes. De tels effets d'expansion par comblement s'appuient largement sur les pouvoirs suggestifs des noms, qui sont autant d'univers fictionnels *in posse* ou *in fieri* : ainsi, dans la *Comédie humaine*, chevauchant et noyant chaque roman (on a comptabilisé par exemple 273 personnages différents dans *Splendeurs et misères des courtisanes*), la pullulation nominale vient provoquer l'ontogenèse. En attente d'incarnation narrative, ce peuple romanesque vit d'hypothèses ou de mémoire intertextuelle, puisqu'il s'agit pour le lecteur de reconstituer des destins par croisement, ou d'en formuler d'autres à la rencontre d'un figurant : au milieu des nœuds constitués par les personnages récurrents, les vides laissés par les marginaux ou les simplement nommés appellent les noms à naître ou à revivre dans l'âme du lecteur, les « silences du récit » étant ainsi une conséquence indirecte de la complexité et de l'entropie du système réaliste. Ce que M. Schwob affirme de l'*Ile au trésor* « Deux ou trois touches de Silver suffisent pour nous inspirer le regret ardent d'ignorer à jamais la vie de Captain Flint et de ses compagnons de fortune » est a fortiori vrai dans tous les systèmes romanesques ou tous les romans de l'histoire de la littérature atteint de gigantisme : lorsque la sédimentation opaque du réel l'emporte sur l'exemplarité de l'individu et sa claire inscription dans le système représentatif, le déficit d'informations appelle le travail de l'imaginaire du lecteur pour combler les lacunes de l'entreprise mimétique de totalisation. Alors l'univers du roman laisse s'échapper d'innombrables *vies*, qui sont autant de monades romanesques disponibles à la production d'une microfiction régies par ce seul principe éthique rappelé par Chateaubriand : « chaque homme renferme en soi un monde à part<sup>17</sup> »

2) Passons à la crise du roman moderne, dont personne ne contestera qu'il est, depuis les années vingt, en perpétuelle renégociation avec lui-même.

Dans les années 20 où les écrivains cherchent à tirer les conséquences du désarroi du roman naturaliste, la notion schwobienne de silence du récit participe à plein comme l'a

---

<sup>17</sup> L.-R. Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, XVI, 6.

montré magistralement Michel Raimond, des scrupules des romanciers à l'égard de la narration réaliste traditionnelle, de sa tentative de dislocation du finalisme et de la rhétorique discursive du récit, comme de sa volonté d'explorer corrélativement les méandres de l'inconscient.

*Ce que Marcel Schwob avait appelé les « silences du récit » (dont il avait trouvé, dans la littérature romanesque anglo-saxonne, maint exemple), devenait moyen de suggérer l'inconscient, ou en tout cas, de respecter, mieux que le fait une analyse omnisciente, le mystère du héros<sup>18</sup>*

indique Michel Raimond pour analyser les œuvres de F. Mauriac, et en particulier les phénomènes de « refus du récit chronologique, linéaire et causal »<sup>19</sup>, dont il trouve au demeurant des précédents dans les œuvres de Stendhal, Balzac et Flaubert. Après guerre, les nouveaux soubresauts et contestations de la poétique romanesque reviennent en des attaques contre la rhétoricité du récit, perçu comme un fascisme qu'il s'agit de briser en fragmentant le texte. L'œuvre ouverte se voudra alors évider l'ordre attendu par l'empirisme phénoménal ou le flux des *realia* mentales, faisant du procédé un instrument de contestation de l'autorité de l'auteur et du texte.

Plutôt que de revenir sur ce moment esthétique bien circonscrit et étudié, j'insisterais pour finir sur les contreparties lectoriales de ces poétiques fragmentées ou opacifiées du roman, qui me semblent avoir pour point commun la thématization ou la théorisation de la lecture en tant qu'opération de réécriture. Je pense d'abord à l'époque artiste, où, des lectures de Des Esseintes à celles de Marcel Schwob ou de Marcel Proust, la lecture devient reconstruction hédoniste ou du moins individualiste du texte, et ouvre la possibilité d'une rêverie associative et esthétisante. Celle-ci s'insère à loisir dans les espaces laissés vierges ou impréparés du tissu romanesque, en investissant volontiers des champs oubliés de l'histoire littéraire. Une telle dilection se retrouvera à notre époque « postmoderne », où du dernier R. Barthes à la « fiction érudite » contemporaine (l'expression est de Dominique Rabaté<sup>20</sup>) de P. Quignard ou P. Michon, l'appétence pour le texte fragmentaire, l'œuvre oblique, le réinvestissement des silences du texte documentaire ou du récit d'archive, seront à la fois le fait du romancier et du lecteur. Se soumettant à un risque d'effacement qu'elle met volontiers en scène et refusant les exigences de clôture et de cohérence narratives, l'œuvre multipliera les occasions de brouillage et de dissémination, en s'appuyant autant sur des phénomènes d'excès informationnel que sur la mise en scène de défaillances informationnelles, dont la valeur est non seulement épistémologiques (les lacunes disent les limites de notre entreprise de déchiffrement) mais ontologique (le silence du récit témoigne de l'insuffisance)<sup>21</sup>.

\* \* \*

---

<sup>18</sup> M. Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 456

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 457

<sup>20</sup> D. Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998.

<sup>21</sup> Sur question, voir notamment B. Mc Hale, *Postmodernist fiction*, Routledge, Londres et New-York, 1987.

Concluons : s'il n'y a pas d'interprétation globale possible de la notion de silence du récit, j'insisterais néanmoins sur le fait que cette forme d'ombre romanesque exerce d'abord une fonction critique en proposant une stratégie de transfert d'autorité de la narration au lecteur et de mise en crise de la mécanique traditionnelle du récit, fondée sur ce que le philosophe H. P. Grice a nommé « principe de coopération entre narrateur et lecteur »<sup>22</sup> (et plus précisément de la règle tacite « d'honnêteté » du narrateur, qui doit conduire celui-ci à ne dire que la vérité et toute la vérité). Si par un mécanisme de prétention habile, les silences du récit peuvent relever d'une rhétorique d'assertion détournée, c'est avant tout dans des poétiques du soupçon qu'ils apparaissent : ils témoignent d'une volonté de dénaturer l'opération de narration, d'en dénoncer les stratégies manipulatoires cachées. D'où un premier intérêt du concept, si bien relevé par M. Raimond, dans l'histoire des renouvellements des poétiques romanesques.

Par delà ces questions formelles, et dans un sens ontologique, les silences du récit désignent ce par quoi le monde résiste ou dépasse la représentation. À un certain degré de généralité, tout récit est silence d'une infinité de récits possibles : les silences du récit sont le lieu où se manifeste l'incomplétude de tout projet de totalisation et de salvation et la fragilité des systèmes. Les silences du récit disent ainsi la relativité des savoirs fictionnels et il est tout à fait notable que la technique romanesque du silence du récit soit associée par Marcel Schwob à un autre dispositif original de décentrement qu'est le récit polyphonique :

*Prenez maintenant le livre de Robert Louis Stevenson. Qu'est-ce ? Une île, un trésor, des pirates. Qui raconte ? Un enfant à qui arriva l'aventure. Odysseus, Robinson Crusoe, Arthur Gordon Pym ne s'en seraient pas tirés d'autre manière. Mais ici il y a un entrecroisement de récits. Les mêmes faits sont exposés par deux narrateurs – Jim Hawkins et le docteur Livesey. Robert Browning avait déjà imaginé quelque chose de semblable dans *the Ring and the Book*. Stevenson fait jouer en même temps le drame par ses récitants ; et au lieu de s'appesantir sur les mêmes détails saisis par d'autres personnes, il ne nous présente que deux ou trois points de vue différents.*<sup>23</sup>

Enfin, à un niveau métaphysique, le silence du récit dit la solitude métaphysique des êtres et leur anonymat dans la course du monde. Il n'est pas anodin que Schwob pointe le silence sur des noms de personnages laissés dans la tombe : ce dont cherche à témoigner le procédé, c'est du caractère irréparable d'un abandon des êtres par la mémoire commune des hommes, le « fait qu'il est profondément injuste qu'un homme puisse naître et mourir sans qu'on ait parlé de lui » (selon une formule que P. Michon attribue à R. Barthes<sup>24</sup>). D'où l'omniprésence de la technique dans des récits de témoignage à visée résurrectionnelle ou correctrice : on ne trouvera d'innombrables marques dans les fictions biographiques contemporaines de Pierre Michon (les *Vies minuscules* alternent geste lyriques de résurrection et « doutes épistémologiques face, je cite « aux pensées que nous ne connaissons pas<sup>25</sup> ») ou encore de Patrick Modiano par exemple (*Dora Bruder*, le romancier accumule les aveux d'ignorances, les « je ne sais pas », faisant résonner comme

<sup>22</sup> Voir notamment H. P. Grice, « Logique et conversation », *Communications*, 1979, n° 30, p. 57-72.

<sup>23</sup> M. Schwob, « Robert Louis Stevenson », *op. cit.*, p. 580.

<sup>24</sup> P. Michon, Entretien avec T. Hordé, *Le Français aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>25</sup> P. Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 15.

une tragédie les lacunes documentaires. « Et cette précision typographique [P. Modiano vient d'énumérer les détails que nous connaissons des domiciles des parents de Dora] contraste avec ce qu'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence »<sup>26</sup>, écrit le romancier avant que de faire ombre sur une ombre de la grande Histoire :

*J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées [...] au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler<sup>1</sup>.*

On voit le pari du romancier (et peut-être de toute une littérature contemporaine) : à défaut de retrouver ce qui ne peut être retrouvé, à lui de faire de l'ombre le lieu des possibles. Ici, les silences du récit exercent ici peut-être une fonction semblable au silence de Bartleby dans la lecture théologique qu'en donne G. Agamben : elles sont libération des possibles contenus dans la « prison de Piranèse<sup>27</sup> » ou « la pyramide » qui est l'esprit de Dieu. Car lorsque l'essence (la couleur et le dessin) est abandonnée au profit des possibles (la ligne et son ambiguïté), l'écriture par l'ombre devient un régime ontologique de création négative « non pour racheter ce qui a été, mais pour sauver ce qui n'a pas été<sup>28</sup> ». « La création qui s'accomplit alors [Agamben évoque le silence de Dieu-Bartleby] n'est ni une récréation ni une répétition éternelle, mais plutôt une dé-création où ce qui est advenu et ce qui n'a pas été sont rendus à leur unité originelle dans l'esprit de Dieu et où ce qui aurait pu ne pas être et a été s'estompe dans ce qui aurait pu être et n'a pas été ».

ALEXANDRE GEFEN, UNIVERSITE DE NEUCHATEL

---

<sup>26</sup> P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997, p. 28.

<sup>27</sup> G. Agamben, *Bartleby ou la création*, Circé, 1995, p. 71.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 81. Et G. Agamben de conclure : « Son mot n'est pas le Jugement, qui assigne à ce qui a été sa récompense ou son châtement éternel, mais Palingenesis, *Apocatastatis panton*, où la créature nouvelle – puisque c'est de cela qu'il s'agit – atteint son centre invérifiable de sa “ vérification-ou-non-vérification ”. [...] Et c'est ici finalement que la créature est chez elle, sauve car ne pouvant être rédimée ».