



Du silence au non-dit. Pièges et richesses de l'implicite¹

COMMUNICATION DE JEAN CLAUDE BOLOGNE
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 14 OCTOBRE 2023

Toute parole s'ancre dans le silence. On oublie trop souvent que le silence est premier, comme le néant précède toute forme d'existence. Depuis mon enfance, j'ai été baigné dans cette sagesse si universelle qu'elle est attribuée, sur Internet, à Euripide, Carlyle, Michel Tournier, avant de terminer en proverbe chinois, arabe, hindou ou africain : « Si ce que tu as à dire n'est pas plus beau que le silence, alors tais-toi ! » Alors, je me suis beaucoup tu et j'ai beaucoup écrit. Mais ce n'est pas une solution : nous savons qu'il y a des silences résignés et des silences complices, celui des chasseurs et celui des agneaux, des silences qui tuent dans le refus de coopérer et des silences qui sauvent dans le refus de collaborer, jusqu'au *Silence si bruyant* dénoncé par Emmanuelle Béart autour de l'inceste. Dans notre époque vouée à la transparence, le silence n'a plus la sagesse de la méditation ni la beauté du loup de Vigny.

J'ai donc dû m'acclimater à tous ces silences et y trouver ma voie de mots. Mes guides en la matière ont été les deux déesses romaines présidant au silence : Angérone et Tacita.

Angérone est le silence imposé. Elle incarnait peut-être le nom secret de Rome, que nul ne pouvait divulguer de peur que les assiégeants ne cherchent à la fléchir en l'invoquant. *Rome* n'en était que le substitut. Le silence du secret est redoutable. Pour le linguiste, *Angérone* est de la même famille que *angores*, les angoisses, et que l'*angine*, qui frappe à la gorge. C'est le silence des sociétés secrètes, l'Harpocrate au doigt sur la bouche, menaçant le traître de sanglantes représailles. Le silence né de la parole, qu'il réprime, lourd de mots contenus. Un silence bâillonné, tissé de mots avortés et de gestes bavards, comme le noir additionne et absorbe toutes les couleurs. Le silence

d'Angérone est celui dont nous venons. C'est celui de l'enfance, vouée aux interdits scolaires, aux consignes des comptines — « un, deux, trois, petit doigt sur la bouche et tais-toi ! » Celui d'une timidité malade, qui peut aller jusqu'à l'autisme. Celui de toutes les censures.

À l'inverse, Tacita, que Plutarque classe parmi les muses et qui réservait ses révélations à Numa Pompilius², est restée pour moi l'inspiratrice, le silence d'où naît la vraie parole — celle des neuf autres muses. C'est le silence fondateur, le « creux néant musicien » de Mallarmé, appel d'air du néant à l'infini : il ne passe pas par les mots, mais il les contient tous, comme le blanc contient toutes les couleurs. C'est le silence des connaissances inouïes, qui ne peuvent s'écrire et qui ont inspiré tant de livres muets. Une nouvelle de Krzyzanowski évoque un « Évangile selon le silence », obtenu en cochant, dans les marges d'une Bible, tous les passages où le Christ a préféré se taire³. Si le silence d'Angérone dissimule, celui de Tacita révèle. Voilà pourquoi nous continuons à écrire. « Or que devons-nous apprendre avant toutes choses, si ce n'est à nous taire, afin de pouvoir parler⁴ ? » s'interroge Ambroise de Milan. Le silence de Tacita est celui vers lequel nous allons et que nous rejoindrons tous un jour. Celui d'au-delà de la parole, celui des poètes et des mystiques, celui de sœur Lutgarde, qui ne prononça plus un mot après ses visions divines. Celui de Rimbaud, dont le mutisme obstiné a frappé tous ceux qui l'ont croisé⁵, et qui, arrivé à l'inconnu, finit par perdre l'intelligence de ses visions. Qu'importe, dit-il, puisqu'il les a vues. J'ai par ailleurs abordé le sujet du silence des poètes et des mystiques⁶. Je n'y reviendrai pas dans cet exposé.

Pour le romancier, le silence fondateur est tout aussi important que pour le poète. D'abord, parce que tout récit s'inscrit entre deux silences : celui qui précède et que l'on rompt en prenant la plume et celui qui suit le point final, et qui appartient au lecteur. Celui d'avant l'histoire est celui d'Angérone. Il est lourd d'événements antérieurs au récit et connus des personnages, a fortiori s'il s'agit du narrateur, mais que le romancier ne peut expliciter sans alourdir le récit. Un mot suffit parfois à les évoquer dans la tête du lecteur. Lorsqu'une nouvelle de Corinne Hoex commence par « Mademoiselle Lust avait accepté », on sait qu'elle a reçu une proposition⁷. Celui d'après le récit appartient à Tacita. Il va prolonger l'histoire dans un univers qui échappe au langage et qui appartient au rêve du lecteur. Lorsque Michel Lambert finit un roman par deux questions sans réponse, il sait que le récit ne peut trouver sa

conclusion que dans la tête du lecteur⁸. Le silence de Tacita est dès lors fécond, mais échappe au romancier.

Entre ces deux silences, au cœur du roman, les mots sont par ailleurs chargés du même poids de non-dit. Pour celui qui recrée tout un univers dont chaque détail mériterait une mention, il faut savoir intégrer le silence au récit, à la description, à l'analyse. Il est impossible de décrire la totalité du réel : le quartier de tomate de Robbe-Grillet⁹ n'est supportable qu'à l'échelle d'un paragraphe. L'univers d'un romancier ne peut avoir la précision d'une photographie en haute définition. Il nous faut donc choisir, et rejeter dans le silence la plus grande partie du monde. Et ce silence, à l'analyse, peut se révéler tonitruant et doit être maîtrisé : pourquoi avons-nous omis tel ou tel détail ? Avait-il son importance ? Il faut assumer tout ce que nous ne disons pas. Par ailleurs, l'écrivain doit laisser à l'imagination du lecteur des lacunes à combler, comme un mur accepte les crevasses pour que le lierre y plante ses racines.

Le conférencier se retrouve face au même paradoxe : on ne peut parler du silence qu'en se taisant. Voilà pourquoi mes deux silences m'ont appris à parler : ce sont les pôles d'un même axe sur lequel la parole devient possible, où la parole s'engendre, se développe et meurt. Mon travail de romancier, comme celui du poète, passe par les mots. Je l'ai toujours conçu comme un curseur à déplacer sur cet axe, le plus loin possible d'Angérone, car on doit pouvoir tout dire, et le plus près possible de Tacita, car on doit faire parler le silence. Les mots ont aussi leur poids de silence : c'est celui que je me plais à travailler. Si j'ai tenu aujourd'hui à le rappeler, c'est que ce travail millénaire du créateur a peu à peu été récupéré dans des buts moins avouables. Notre paradoxale société de communication connaît un extraordinaire retour en force d'Angérone, à coups de censures, d'interdits, de *sensitivity readers* (lecteurs de sensibilité), de *trigger warnings* (traumavertissements), de mots bannis comme le trop fameux *N-word*... Plus pernicieuse, l'information tronquée qui sévit sur les réseaux sociaux et dans les médias qui confondent information et opinion. C'est aussi le piège des communautarismes et de tout ce qu'on regroupe aujourd'hui sous le vocable un peu flou de *wokisme*. Plus sournois, l'usage abusif des mille et une formes de non-dit mises au point par les écrivains ou analysées par les linguistes, dans la publicité, la politique ou la programmation neurolinguistique.

Nous devons nous habituer à un monde où les contrebandiers de la langue se multiplient, dans la publicité, dans la politique, dans la prolifération sectaire, et où

l'usage commun, en s'appauvrissant, laisse une partie de plus en plus grande de la population en proie aux malveillances. La réaction de la société face aux pièges du langage a souvent été un souci de transparence, d'une langue univoque, limpide. Sans doute est-ce souhaitable, mais c'est aussi un appauvrissement linguistique et stylistique qui a frappé les écrivains sans atteindre les fraudeurs. Pour reprendre mon image initiale, en se méfiant d'Angérone, on en est souvent venu à tuer Tacita.

Il nous faut dès lors ré-apprivoiser le non-dit. Je voudrais ici évoquer quelques-uns des moyens à notre disposition pour en exploiter les richesses, mais aussi les pièges qu'il nous réserve lorsqu'il est utilisé à des fins frauduleuses. Toute technique peut être détournée de son but et servir de mauvaises intentions. J'essaierai de le montrer pour chaque catégorie de non-dit, par des exemples issus de la littérature et de la publicité.

La part de réalité non formulée dans tout texte de création joue en effet sur divers procédés qui tiennent peu ou prou de la figure de style. Je les regroupe sous l'expression très vaste de « non-dit », avec mon expérience de romancier que les philologues compléteront, je l'espère, en termes linguistiques¹⁰. Les exemples que je vais invoquer n'épuisent pas le sujet, même si je tente de distinguer huit formes de non-dit. Je les étudierai en progressant pas à pas sur l'axe que j'évoquais tout à l'heure, d'Angérone à Tacita.

1. LA SUSPENSION

Le degré zéro du non-dit, très proche d'Angérone, est selon moi la suspension de la phrase. Rien de plus simple : ce que l'on veut cacher n'est pas exprimé. Son expression graphique basique passe par les points de suspension traduisant l'interruption de la phrase ; son expression orale, par une intonation ascendante (« Évidemment, si tu ne veux rien dire... »). Le danger est bien entendu de laisser l'auditeur libre de compléter (« je ne t'en voudrai pas », « je ne comprendrai jamais », « tu peux aller te faire foutre »...). Une interjection bien choisie, un *et cætera* bien manié, peuvent aussi faire l'affaire.

Cette troncation de la phrase permet de très belles réussites lorsqu'elle parvient à faire passer un, voire deux messages sans ambiguïté. Lydie Salvayre l'utilise volontiers pour interrompre un dialogue trop convenu. Parfois en toute clarté, lorsqu'elle

évoque, par exemple, un avenir humain « où les femmes seront les égales des » - ce que nous confirme malicieusement la sœur du beau parleur : « Égales en méchanceté ? » Mais parfois, l'élément tronqué est d'une douloureuse richesse polysémique. Ainsi quand leur père est arrêté par la garde civile espagnole : « Tu diras aux enfants que je. À coups de crosse dans le dos, on le fait grimper à l'arrière d'un camion¹¹ ». Lorsque le mot omis est repris par la suite, l'effet est encore plus fort. Ainsi chez Kaoutar Harchi : « Et soudain les bouches se scellent. Les dos se courbent. L'atmosphère devient pesante et j'ai le cœur qui. Mon cœur se met à battre de plus en plus rapidement¹². » La précision « de plus en plus rapidement » implique en effet qu'il battait déjà trop fort, ce qui complète la phrase précédente. Et l'effet devient angoissant lorsque le lecteur ne parvient pas à compléter la phrase dans un passage inquiétant. Que craint le narrateur de Jacques Richard lorsque survient « celui qui le faisait, celui qui voulait que¹³ » ? Que quoi ? L'imagination du lecteur est ici mise à lourde contribution¹⁴. L'effet est plus frappant encore lorsque la phrase suspendue trouve sa nécessité dans la structure même du texte, si elle apparaît, par exemple, à la rime. Soit la strophe suivante du « Chant de guerre parisien » de Rimbaud :

Ils ont shako, sabre et tam-tam,
Non la vieille boîte à bougies,
Et des yoles qui n'ont jam, jam...
Fendent le lac aux eaux rougies !

Raillant les armées répressives de Thiers et de son ministre Picard, il les représente oisives, dans un printemps idyllique où ils se baladent en yole sur un lac alors qu'ils n'ont jamais navigué. Mais la navigation, qui renvoie le lecteur rimbaldien à l'épopée du bateau ivre, n'est qu'évoquée par la suspension brutale d'une allusion à la chanson enfantine du petit navire qui n'avait « jam, jam, jamais navigué ». Suspension d'autant plus forte qu'elle est nécessitée par la rime avec tam-tam. L'assoupissement de ces soldats de pacotille n'est pas de contingence, mais d'essence, ils appartiennent aux « assis » qui feraient naufrage en se levant. Les eaux rougies dans lesquelles ils barbotent sont d'autant plus tragiques.

Dans un domaine plus léger, la suspension est un classique de la littérature de divertissement et appelle à la complicité du lecteur ou du spectateur. L'effet comique est assuré, surtout lorsqu'elle est utilisée à répétition. Dans une comédie de 1834, un

échevin interrompt régulièrement ses phrases par « on sait ce que cela veut dire » : « Je n'achèterai pas le bateau... attendu que c'est encore une affaire de quatre ou cinq guinées, et que par le temps qui court... on sait ce que cela veut dire » (sc. III). Jusqu'à la réplique qui tue, concernant une jeune fille prétendument idiote : « Si elle ne dit rien, on sait ce que cela veut dire... » (sc. IV)¹⁵.

Mais la suspension est particulièrement agaçante lorsqu'elle devient un tic de langage, comme celui d'utiliser l'*et cætera*, qui clôt une énumération, après un seul terme. Dans des titres de livres récents, j'ai ainsi relevé : *Hasards et cætera*, *Love et cætera*, *Étoiles et cætera*, *Neuf mois et cætera*, *Aux larmes et cætera*, *Patagonia et cætera*... L'*Et cætera* ! pourtant, quelle merveilleuse invention pourtant lorsqu'il est utilisé avec finesse ! Rappelons-nous la parodie de la *Marseillaise* de Serge Gainsbourg, dont les couplets suivent scrupuleusement ceux de Rouget de Lisle, mais dont le refrain se résume à « Aux armes etc. » J'aime beaucoup, aussi, l'*et cetera* qui clôt une liste théoriquement complète, comme dans la chanson de Gabrielle Destroismaisons, *Et cetera* : « Toi et moi, et cetera » suggère efficacement qu'il ne suffit pas d'être deux pour faire un couple, ce qui permet aussitôt une allusion plus explicite : « Ce soir, je veux faire avec toi / L'et cetera ». Dans la même veine, le « Je ne sais quoi » cher à Corneille et à Pascal fit la fortune de *Madame Arthur* lorsqu'il désigne au fur et mesure des couplets une réalité de plus en plus précise.

Dans la publicité, la phrase tronquée est tout aussi suggestive, mais la lecture en est orientée par le produit à vendre. En parcourant des listes de slogans marquants, j'ai été frappé par le nombre de phrases tronquées dont la partie sous-entendue concerne l'utilisation du produit. Au lieu de laisser la phrase en suspens, ils font l'économie de la proposition principale pour ne donner que la subordonnée (CIC : Parce que le monde bouge — L'Oréal : Parce que je le vau**x** bien — Peugeot : Pour que l'automobile soit toujours un plaisir...), un complément (Amora : Par amour du goût), une proposition coordonnée (Leroy Merlin : Et vos envies prennent vie ! — Mars : Et ça repart !). Ainsi l'usage s'imprime-t-il en creux dans la mémoire de l'auditeur, avec la force de l'évidence puisqu'on peut toujours se passer d'une proposition subordonnée, mais certainement pas d'une principale. Parce que le monde bouge, je dépose mon argent au CIC.

2. LE SOUS-ENTENDU

Tronquer une phrase est le B.A.BA du non-dit. Mais les mots eux-mêmes, du seul fait qu'ils bornent un champ sémantique, sont chargés d'un poids de silence incroyablement fécond : c'est ce que je regroupe sous l'étiquette « sous-entendu ». En fait, tout mot sous-entend *de facto* tout ce qu'il ne dit pas. Je dois avouer que ce poids de silence contenu à l'intérieur même des mots me fascine plus que l'effet facile des points de suspension. Un superbe exemple nous est fourni par *Un Cœur simple* de Flaubert, lorsque Théodore, sur un chariot de foin, embrasse pour la première fois Félicité : « du bras gauche il lui entourait la taille ; ils se ralentirent. Le vent était mou, les étoiles brillaient, l'énorme charretée de foin oscillait devant eux ; et les quatre chevaux, en traînant leurs pas, soulevaient de la poussière. Puis, sans commandement, ils tournèrent à droite. Il l'embrasse encore une fois. » Le « encore une fois » présuppose qu'il l'a déjà embrassée. Mais quand ? Il faut pour le savoir remarquer le « sans commandement », qui sous-entend que les chevaux ne sont plus guidés. L'effet a été très travaillé. Dans le brouillon, il n'y avait qu'un seul baiser, au moment de la séparation. La version finale introduit « encore une fois », qui présuppose un premier baiser, et « sans commandement », qui le suggère en renforçant le sous-entendu. Dans les premières versions, en effet, les chevaux tournaient « d'eux-mêmes » à gauche, ce qui est moins explicite : rien ne dit pourquoi ils ont pris cette décision. « Sans commandement », du seul fait de sa précision, indique bien qu'ils auraient dû en attendre l'ordre. De même, ont disparu la justification du baiser (« nous nous sommes raccommoqués, n'est-ce pas ? ») et sa place (sur la joue), précisions apportées par les premiers brouillons. Le non-dit est d'autant plus troublant, surtout avec l'irruption inattendue du présent de l'indicatif⁶.

« Sans » est un de ces mots lourds de silence, car il exclut ce que l'on veut suggérer. En dehors de l'effet littéraire, c'est un procédé commercial particulièrement vicieux, car il parvient à jeter le discrédit sur les concurrents en focalisant le discours sur une qualité qui semble exclusive. Bien connu est le « jambon sans phosphate » : il ne se contente pas d'affirmer son mérite, il sous-entend que les autres marques, si elles ne le spécifient pas, contiennent du phosphate. Bien sûr, il est sans phosphate, comme il est sans arsenic ou sans cyanure, mais ceci est moins crédible. Le préciser suggère donc qu'il pourrait bien y avoir des phosphates dans d'autres jambons. Et cela permet en outre de cacher d'autres aspects moins glorieux (par exemple, l'excès

de sel). Double efficacité, donc : le sous-entendu déconsidère les autres marques et estompe les défauts de la sienne. Du coup se sont multipliés, chez les concurrents, les procédés du même type. Vous aurez le choix entre du jambon sans phosphate, sans antibiotiques ou avec un taux réduit de sel. Mais vous chercherez en vain du jambon présentant ces trois avantages.

Mais le sous-entendu, qui fait appel à un élément extérieur au discours, donc laissé à l'interprétation du lecteur, peut piéger l'annonceur. Ainsi, l'entreprise alimentaire agro-alimentaire Sodebo semblait avoir un bon slogan avec « On se souvient surtout du goût ». Le goût, dans son domaine, est essentiel, mais on sous-entend qu'il y a plein d'autres avantages à opter pour la marque. Mais lorsqu'elle a été prise dans un scandale alimentaire en 2016, on s'est surtout souvenu des poules élevées en batterie...

3. L'ELLIPSE MÉDIANE

Un cran au-dessus du sous-entendu, je me fie davantage à l'ellipse que j'appelle « médiane », qui a l'avantage de donner les tenants et aboutissements de l'information en laissant au lecteur ou à l'auditeur le soin de combler ce qui manque. Si les éléments exprimés sont univoques, la partie manquante s'imposera. Si la suspension, l'ellipse finale, est une falaise ouvrant sur l'inconnu de l'océan, l'ellipse médiane est semblable aux deux buttes témoins encadrant une vallée, qui permettent de restituer le relief initial par une opération intellectuelle simple. Dans *Mon Amant de Saint-Jean*, de Léon Agel, Lucienne Delyle chante :

Beau parleur, chaque fois qu'il mentait
Je le savais, mais je l'aimais.

Entre deux informations univoques : « Je savais qu'il mentait » et « Je l'aimais », on reconstitue facilement l'information manquante, « je faisais semblant de le croire » et la relation de causalité, « parce que je l'aimais ». Le procédé est efficace et poétique, mais reste légèrement ambigu. On peut tout aussi bien comprendre : « Je savais qu'il mentait, mais je l'excusais parce que je l'aimais », ou « de peur de le contrarier je n'osais rien dire parce que je l'aimais. » Les moments les plus délicats peuvent ainsi

être contournés avec pudeur. Évoquant la première nuit avec son futur mari, Nadine Eghels omet le moment décisif : « Le lendemain, nous nous retrouvons chez moi. Le jour décline. Nous n'allons pas au restaurant¹⁷. » Libre au lecteur de penser qu'ils se sont contentés de dîner à la maison.

La publicité peut également jouer de cette ellipse à deux versants comme les buttes témoins. Un exemple extrême nous en est donné par une vieille publicité pour la lingerie Marie-Jo. Mais ici, plus que d'une vallée entre deux buttes témoins, il faudrait parler de deux continents pris dans un dérive plurimillénaire ! La publicité se contente en effet, avec la photo d'une jeune femme en dessous affriolants, des deux « marqueurs » conventionnels du conte de fée, « Il était une fois » et « encore longtemps et heureux ». Entre les deux, trois lignes de points de suspension. « Au lecteur d'imaginer, dans cette annonce, un déroulement narratif entre l'amorce de situation initiale et la bribe de situation finale¹⁸. » Si le message semble à première vue laisser toute liberté au lecteur d'inventer son propre conte de fée, il sous-entend qu'une telle liberté n'est possible qu'en dessous érotiques, ce qui limite sacrément le champ de l'imagination.

4. LA REDONDANCE

D'autres formes de non-dit sont un peu plus sophistiquées, sinon paradoxales, comme la redondance. Dire deux fois la même chose peut en sous-entendre bien d'autres. Le classique « Ni fleurs ni couronnes » est redondant, puisque les couronnes mortuaires sont constituées de fleurs¹⁹. Il faut donc comprendre que l'on n'attend ni fleurs, ni couronnes, ni bouquets, ni coussins, ni quelque composition florale de quelque nature qu'elle soit. Cela paraît simple et de bon goût. Mais il y a toujours un risque d'incompréhension naïve (on enverra un coussin en toute bonne foi) ou d'extension abusive (aucune manifestation, donc ni condoléance, ni assistance aux cérémonies).

La littérature use largement de ces séries redondantes, qui peuvent selon le cas sembler géniales ou lassantes. Louise Lambrichs élargit à l'infini le miracle de la naissance par une longue énumération : « Ce bébé, par sa présence, vous fait naître aussi, naître mère, père, frère ou sœur, grand-père ou grand-mère, naître encore²⁰... ». Je peux témoigner qu'on peut aussi naître oncle, grand-oncle ou parrain, et sans doute bien d'autre chose encore. Mais dans la publicité, le piège de la redondance

peut être particulièrement odieux. Si la démocratie est issue du peuple et lui garantit certaines libertés, une « démocratie populaire » n'est pas un pléonasme, mais une restriction du sens du substantif par l'adjectif. Elle semble ne reconnaître à la démocratie que la seule vertu d'être issue du peuple et ne garantit donc pas la liberté. L'expérience hélas nous l'a démontré. De même, un « cadeau entièrement gratuit » sous-entend qu'un cadeau pourrait ne pas être gratuit, et que la gratuité pourrait d'ailleurs n'être que partielle. En fin de compte, cela risque de vous coûter très cher.

Ce non-dit inhérent à la redondance permet, me semble-t-il, de distinguer celle-ci du pléonasme, qui lui aussi dit deux fois la même chose. Dans le pléonasme, ce qui est sous-entendu est en contradiction avec ce qui est exprimé. *Prévoir un séisme à l'avance* suppose par exemple qu'on puisse le prévoir en retard, puisque la précision *en avance* semble nécessaire. C'est pourtant contradictoire. Mais la redondance *ni fleur ni couronne* ne sous-entend que des non-dits compatibles avec ce qui est exprimé : *ni fleurs, ni couronnes, ni bouquets, ni coussins...*

5. L'ALLUSION

Suspension, sous-entendu, ellipse, redondance ont donc en commun de taire purement et simplement l'information principale. C'est une première espèce de non-dit assez facile à comprendre, dont on peut donc se préserver avec un peu d'attention. Un deuxième degré d'efficacité est franchi avec les procédés suivants. L'allusion, d'abord, qui donne l'information sous une forme détournée, puisqu'elle « évoque une chose sans la dire explicitement, au moyen d'une autre qui y fait penser²¹ ». Elle a fait le bonheur du théâtre de boulevard à l'érotisme de bon ton. Dans *La main passe* de Georges Feydeau (scène VII), un jeune homme cherche un appartement à louer et ne chicane pas sur le prix, ce qui éveille aussitôt la méfiance du bailleur. Mais il ne peut accuser directement le client de rechercher une garçonnière. Il cherche à s'assurer de sa moralité par des allusions : « Je comprends très bien qu'un homme jeune... Mon Dieu on n'est pas de bois !... [...] Enfin, aux termes du bail, vous devez habiter bourgeoisement. » La première phrase est une suspension (« Je comprends très bien qu'un homme jeune... ») ; les suivantes sont grammaticalement parfaites mais taisent l'essentiel. Ce sont des allusions assez claires à la vie dissipée par des expressions stéréotypées liées à la débauche (« on n'est pas de bois ») ou à la sagesse (« habiter

bourgeoisement »). La réponse du client, à double entente, tient pour sa part du sous-entendu, puisqu'il n'entend pas inviter des femmes *du dehors*. Effectivement, le spectateur sait qu'il vise la femme du propriétaire, donc une femme *du dedans*. L'allusion sexuelle est un ressort comique éternel, mais l'allusion donne plus de force à ce qui n'est pas dit, tout en épargnant de longs discours.

Ici encore, elle n'est pas réservée au comique. Tout *Hiroshima mon amour* est construit sur une allusion à la bombe atomique qui n'est jamais nommée. « Elle. J'ai eu chaud place de la Paix. Dix mille degrés sur la place de la Paix. Je le sais. La température du soleil sur la place de la Paix. Comment l'ignorer?... L'herbe, c'est bien simple... — Lui. Tu n'as rien vu à Hiroshima, rien²². » Tout le monde a en tête la bombe atomique. Toute la force du film vient de la confusion volontaire entre voir réellement et voir le résultat, le témoignage... La bombe n'est pas évoquée dans le dialogue, mais le champignon atomique ouvre le film, des pancartes l'évoquent dans un défilé. L'allusion se fait à ce champignon que le spectateur a vu mais que le personnage n'a pas vu. À l'allusion répond cet autre non-dit, celui des personnages, qui ne portent pas de nom et dont on n'entend au départ que les voix : « On voit en leur lieu et place des corps mutilés », dit le synopsis. Le non-dit et le non-montré atteignent ici des sommets d'éloquence. Un des « desseins majeurs » du film est en effet d'en finir avec « la description de l'horreur par l'horreur » en l'inscrivant dans ses cendres et dans un amour particulier.

L'allusion permet alors une approche indirecte, symbolique, de ce qui est devenu indicible. Marguerite Duras en refusera de plus en plus la facilité, préférant l'épuration de la langue, un dépouillement radical qui aboutira à « l'écriture blanche ». L'horreur absolue de la bombe atomique comme des camps d'extermination induit une faillite du langage. On ne peut « signifier l'innommable » qu'en recourant à ce qui se situe hors du langage : le cri ou la parole creuse de la conversation la plus banale. « Écrire, c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit » résume la romancière²³. L'écriture ou la représentation du silence sont depuis quelques années un sujet d'étude qui dépasse largement cette communication, dans laquelle je souhaite modestement me limiter à quelques figures qui, à l'inverse, permettent de le contourner²⁴.

L'allusion est un procédé largement utilisé en publicité. Ainsi pour montrer l'attachement d'un client de Renault à sa voiture : « Jacques L. aimerait bien que son

fils cesse de lui emprunter sa voiture. Doit-il changer de fils ? » L'allusion fonctionne ici à un double niveau. L'expression courante comme la logique courante nous renvoient au non-dit : « changer de voiture ». Du seul fait que la proposition n'est pas envisagée suscite un second message qui peut se résumer à un syllogisme : changer de fils serait la meilleure façon de ne plus se faire emprunter sa voiture. Changer de voiture serait donc pire. Or changer de fils est moralement et légalement impossible. Changer de voiture est donc impossible.

6. L'IMPLICATION

L'allusion est déjà plus sophistiquée que les formes précédentes de non-dit, trop proches d'Angérone. Mais elle ne s'en éloigne qu'à moitié. Une autre espèce de non-dit nous rapproche de Tacita et me semble en cela bien plus efficace. En utilisant les ressources de la langue et non pas seulement de la culture ou de la logique commune, on peut engendrer dans l'esprit du lecteur une information qu'on ne donne pas. Telle est par exemple l'implication. Dans le *Candide* de Voltaire, toutes les bonnes volontés sont mises à contribution pour bâtir une métairie où « cultiver son jardin ». « Chacun se mit à exercer ses talents. [...] Il n'y eut pas jusqu'à frère Giroflée qui ne rendît service ; il fut un très bon menuisier, et même devint honnête homme²⁵ ». S'il *devient* honnête homme, c'est donc qu'il ne l'était pas. Le *même* établit une gradation (donc les menuisiers ne sont pas nécessairement honnêtes gens). *Il n'y eut pas jusqu'à* introduit un étonnement : frère Giroflée, en tant que moine, est donc inutile (on s'étonne qu'il rende service, il ne se contente pas d'exercer son talent, comme les autres) et ne peut être honnête homme (puisqu'il le devient). Une critique sociale sous-jacente se développe à plusieurs niveaux sous le masque de l'ironie. L'*implication* utilise le sens des mots pour faire comprendre autre chose que ce qui est dit, à la différence de l'allusion ou du sous-entendu, qui renvoient à un élément connu du lecteur, mais extérieur au texte. C'est ce que j'épinglais dans le slogan de Sodebo, « On se souvient surtout du goût ». En revanche, l'implication nous impose de rester dans la logique de la phrase. « Oui mais » implique que ce qui suit est l'exception heureuse à ce qui précède et canalise ainsi l'imagination du lecteur : « Des pâtes, oui mais des Panzani » disqualifie *de facto* tous les produits similaires, qui ne sont que des pâtes... Elle peut également dissimuler adroitement les défauts d'un service en

présentant les vertus de sa suppression. Lorsqu'on vous annonce qu'un train est annulé « pour renouer avec un service fiable et qualitatif qui est la signature de notre entreprise », cela veut bien dire que la fréquence des trains empêche la fiabilité et la qualité des services apportés.

7. L'IMPLICITE DE L'ÉNONCIATION

Nous pénétrons ici dans le domaine de l'implicite, qui enferme le lecteur dans le carcan de la formulation même de l'énoncé. Sa palette est subtile et étonnamment variée. L'implicite peut, et c'est le plus simple, porter sur l'énoncé, la réalité de ce que l'on décrit. Il suffit par exemple d'omettre la cause, qui n'est suggérée que par la conséquence. La fin de *Zazie dans le métro* se refuse à remémorer les drames vécus par une petite fille tout le long du roman. *Zazie* ne veut pas dire à sa mère qu'elle a vu des émeutes, que la veuve Mouaque est morte fauchée sous ses yeux par une rafale de mitraillette. Elle n'en donne que la conséquence, dans une formule particulièrement percutante : « Alors tu t'es bien amusée ? — Comme ça. — T'as vu le métro ? — Non. — Alors, qu'est-ce que t'as fait ? — J'ai vieilli » (chap. XIX). Vieillir n'est en principe pas une action, mais un lent processus et inéluctable. Lorsque ce processus se raccourcit dans la précipitation des événements, la dimension inchoative ne se perçoit plus. Ce sont tous ces événements qui sont ici passés sous silence et impliqués dans le rapprochement entre « faire » et « vieillir ». À l'inverse, on peut aussi se contenter de la cause, lorsqu'on remarque simplement « Il fait beau » pour signifier qu'on va sortir. Mais le contexte, ici, est nécessaire à la pleine compréhension. Si l'on change de contexte, celui d'une personne âgée et solitaire faisant la conversation à un voisin, nous sommes en fonction phatique, aucune information n'est plus communiquée.

L'implicite est alors plus tragique, car il concerne l'énonciation, le fait même de prendre la parole. *Ana Non*, dans le roman d'Agustin Gomez-Arcos, a vécu trente ans de silence après la mort de son mari et de ses fils. « Bien sûr, elle disait bonjour et au revoir, que c'est gentil à vous et merci bien. Mais ça, ce n'est pas parler. C'est aggraver le silence²⁶. » Prendre la parole, c'est implicitement avoir quelque chose à dire. Ne rien dire d'important, c'est laisser entendre que ce qu'on aurait à dire est trop grave. L'art de parler pour ne rien dire, que Jakobson appelait la fonction phatique du langage, m'a toujours agacé lorsqu'il se contente d'établir un contact sans

transmettre d'information — « il fait bien beau aujourd'hui »... Mais c'est aussi une forme tonitruante du silence, que pointe un personnage d'Alex Lorette : « Ma mère parlait peu. Elle parlait pour ne rien dire, jamais de choses essentielles. Elle parvenait à éviter certains sujets avec un tel naturel qu'ils semblaient ne pas mériter qu'on y consacre la moindre attention. » Un tel silence n'est jamais anodin ; l'auteur le compare à une « chape étouffante » capable de faire plier l'échine. Ce qui n'est pas nommé n'est pas voué à disparaître. Les non-dits poussent, avec l'énergie du désespoir, dans l'absolue nécessité de naître au jour. « Le silence de ma mère a accouché de ce que je suis²⁷. » Le passage, qui ouvre le roman, cerne bien ce que j'appelle l'implicite de l'énonciation.

Un exemple parlant nous en est donné dans la chanson « Je ne sais pas » de Jacques Brel. Évoquant une série de détails installant une atmosphère de morosité, il conclut chaque couplet par le refrain : « Je ne sais rien de tout cela, mais je sais que je t'aime encore ». Qu'un couple affirme son amour en échangeant des « je t'aime », quoi de plus normal. Ajouter « encore » présuppose la continuité de cet amour. Mais le seul fait de devoir le préciser n'est pas anodin : il signifie en même temps « toi, tu ne m'aimes plus ». Rien dans la phrase ne permet grammaticalement de le présupposer. Le seul fait de l'énonciation suffit.

Comme tout non-dit, l'implicite de l'énonciation contient un piège : celui d'être mal interprété. J'avoue à ma grande honte que, tout frais émoulu de philologie romane, avec une amie également romaniste, nous sommes tombés dans le panneau d'un non-dit mal analysé. Au moment de prendre de l'essence, mon amie remarque, sur le robinet de la pompe, un autocollant « Avez-vous pensé à vérifier votre niveau d'huile ? » Que faisait-il là ? Dans un contexte publicitaire, bien sûr, il nous invitait à acheter un autre service. Nos deux romanistes en vadrouille étaient hélas dans un contexte littéraire. Après mûre réflexion et échange d'arguments, nous avons conclu que cet autocollant n'avait de sens que sur un distributeur d'huile, et avons mis de l'essence dans le réservoir à huile. Depuis, je me méfie comme la peste des non-dits de tout genre.

Le silence engendré par la parole, manifesté par le simple fait de prendre la parole, peut devenir une arme redoutable. Par exemple en politique : la fameuse langue de bois clame ce que l'on s'obstine à cacher. Si la fonction phatique du langage, dans la vision poétique de Raymond Devos, peut nous faire sourire —

« moi, lorsque je n'ai rien à dire, je veux qu'on le sache ! » – elle hurle à la solitude lorsqu'elle s'enlise dans les politesses sur la pluie et le beau temps. Paradoxalement prendre la parole pour ne rien dire en dit beaucoup plus qu'un échange d'informations. C'est pourquoi je suis particulièrement attentif à l'implicite de l'énonciation.

8. L'IMPLICITE DE L'ÉNONCÉ : LE PRÉSUPPOSÉ

Lorsque l'implicite prend appui sur les mots mêmes du discours, nous trouvons toutes les richesses du présupposé, sans doute une des armes les plus efficaces de la littérature et les plus redoutable des trompeurs. L'information vient de l'énoncé même de la proposition et est tenue pour acquise, quoiqu'elle n'ait pas été formulée. Le plus souvent, elle tient à un mot qui renvoie à une réalité supposée bien connue (*autre, aussi, encore, même...*). « Ma table est rouge » donne une information ; « Ma table aussi est rouge » en présuppose une autre (d'autres meubles ont la même couleur) ; « Ma table aussi est devenue rouge » en présuppose une troisième (le milieu se modifie). La force du présupposé tient au fait que le raisonnement s'effectue dans la tête de l'interlocuteur. En littérature, c'est un des procédés les plus efficaces : « Sarah ne prend plus la pilule, annonça-t-il. Elle me l'a confié ce matin. J'étais si heureux que je suis venu vous apprendre la nouvelle²⁸. » Si elle ne la prend *plus*, c'est qu'elle la prenait : l'information est présupposée par la formulation. « J'étais si heureux » suppose qu'il s'agit d'une bonne nouvelle. Nous sommes ici dans l'implicite de l'énoncé. En fait, dans le roman de Marie-Bernadette Dupuy, Sarah craint une grossesse à risque, mais se décide lorsqu'un gynécologue la rassure.

L'information contenue dans le présupposé dépend d'une autre, qui n'était pas connue, ni acquise, et force à accepter la première si on accepte la seconde. C'est ce qui le rend dangereux, lorsqu'il vise à tromper l'interlocuteur. Donner une information contenant un présupposé conduit de fait à transformer en évidence une hypothèse passée sous silence. Si la question du racisme systémique dans la police se pose *aussi* à Londres, il faut bien admettre qu'elle s'est *d'abord* posée à Paris²⁹.

Le présupposé peut alors conduire à une impasse dont on ne peut se sortir qu'en le refusant. L'impasse est une technique de marketing bien rôdée, qui consiste à donner le choix entre deux solutions qui conviennent également au vendeur : « Vous

payez en chèque ou en espèces » présuppose que la décision d'achat a déjà été prise. Les manuels de drague regorgent de formules similaires pour forcer à conclure : « On se revoit lundi ou la semaine prochaine ? » ; « On va chez toi ou chez moi ? »³⁰. L'alternative présuppose qu'il est convenu d'aller quelque part. Pour en sortir, il faut refuser le discours et revenir à l'étape omise : nous n'allons nulle part. Et pour cela, il faut un minimum de volonté, sinon d'agressivité. Et, jusqu'à ce que le procédé soit décidément éventé, beaucoup de jeunes filles n'ont pas eu cette audace, par peur de peiner ou de vexer quelqu'un qui s'était montré prévenant, ou craignant d'avoir par une attitude provocante, ou par inexpérience, laissé présager un accord qu'elles n'avaient pas donné. La force du présupposé est de ne jamais se montrer intrusif. Il s'exprime calmement, instaure une atmosphère de confiance. Mais on ne peut le repousser qu'en brisant la relation douceuse, par un acte de violence dont on porte dès lors la responsabilité. C'est une des armes les plus efficaces de ce qu'on nomme aujourd'hui l'emprise.

La technique a été développée par la programmation neurolinguistique (PNL, ou NLP pour *Neuro-linguistic programming*), née aux États-Unis à la fin des années soixante-dix pour générer de nouveaux comportements sans que le patient ait conscience de la manipulation. Des modèles linguistiques (en l'occurrence la présupposition) lui donnent l'impression de décider lui-même³¹. Si le but thérapeutique (par exemple, arrêter de fumer) pouvait excuser une technique intrusive, l'utilisation qui en a été faite par les écoles de *Speed Seduction* dans les années 1990 est beaucoup plus révoltante. Ceux qui se nommaient les *Pick-up artists*, artistes de la drague, étaient des jeunes gens sans scrupules habiles à extirper un consentement du silence. Il arrive aussi que l'on viole Tacita.

9. LES MILLE NUANCES DU PRÉSUPPOSÉ

Le temps nous manque pour évoquer les mille formes possibles du présupposé, qui témoignent autant de la richesse de l'art littéraire que de la perversité des manipulateurs et que les philologues mieux que moi pourront nommer et les analyser³² : la nuance entre les propositions explicatives et déterminatives³³, la précision restrictive³⁴, la correction maladroite³⁵...

Mon but n'est pas de dresser un inventaire exhaustif des procédés qui permettent de faire parler le silence et qui font l'infinie richesse de la littérature, mais d'attirer l'attention sur leurs abus. N'oublions pas que dans les représentations des arts libéraux, jadis, la Rhétorique était armée d'une lance ou d'une épée. Il n'est pas anodin qu'un séducteur enferme sa proie dans une alternative sans issue. Qu'un industriel masque les antibiotiques de son jambon derrière une mention « sans phosphates ». Qu'une traduction du Coran demande aux femmes de *couvrir* leur sein d'un voile, mais une autre, de *rabattre* leur voile sur la poitrine, sous-entendant qu'elles le portent aussi sur la tête. Qu'un politicien parle d'un ralentissement de la baisse des impôts pour ne pas prononcer le mot « hausse » ou remette en cause le républicanisme d'un président en soulignant qu'il reçoit un chef d'État étranger « *lui-même* monarque³⁶ »...

L'arsenal de Tacita est finalement une boîte de Pandore où chacun apprend à faire parler le silence à son avantage. Seule une parfaite maîtrise du langage nous permet d'en éviter les pièges. J'aime à penser que cette éducation par l'exemple est notre plus belle mission. Il me reste donc à montrer l'exemple du silence, avec ce dernier présumé emprunté à Jules Renard lorsqu'il cherche à prendre leçon des arbres :

Je sais déjà regarder les nuages qui passent.

Je sais aussi rester en place.

Et je sais presque me taire³⁷.

Presque ? C'est qu'il y a encore tant à dire...

Copyright © 2023 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Jean Claude Bologne, *Du silence au non-dit. Pièges et richesses de l'implicite* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2023. Disponible sur : <www.arlfb.be>

¹ L'enregistrement filmé de cette communication est disponible sur la chaîne YouTube de l'Académie à cette adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=jw2ExgD7gDA>.

² Numa « faisait, en effet, remonter aux Muses la plupart de ses prédictions, et il apprit aux Romains à révéler l'une d'elles en particulier, qu'il distinguait des autres et qu'il appelait Tacita, c'est-à-dire la

silencieuse ou la muette ; ce qui semble être le fait de quelqu'un qui connaît et honore l'habitude pythagoricienne de tenir sa langue. » Plutarque, *Vies parallèles, Numa Pompilius*, 8, 10, tr. R. Flacelière, É. Chambry et M. Juneaux, Paris, Les Belles Lettres, 1964 (*Collection des Universités de France*), t. I, p. 191. Les témoignages antiques sur ces deux déesses sont variés et contradictoires et les interprétations qu'en ont données les commentateurs divergent considérablement. Celle-ci est ma vision d'écrivain. Un bon état de la question est donné par Annie Dubourdieu, « Divinités de la parole, divinités du silence dans la Rome antique », dans *Revue de l'histoire des religions*, n° 220/3, 2003, pp. 259-282. « Il est paradoxal de faire une Muse, une donneuse d'inspiration, d'une déesse silencieuse », écrit-elle (p. 277). C'est ce paradoxe qui est à la base de mon travail littéraire.

³ Sigismund Krzyzanowski, *Le club des tueurs de lettres*, tr. C. Secharel, Lagrasse : Verdier, 1993, p. 63.

⁴ Ambroise de Milan, *De officiis*, liv. I, chap. II, N° 5, tr. M. Testard, Paris : Belles Lettres, 1984 (*Collection des Universités de France*), t. I, p. 97.

⁵ Je remercie André Guyaux de m'avoir apporté cette anecdote.

⁶ Jean Claude Bologne, *Une mystique sans Dieu*, Paris, Albin Michel, 2015, chap. II, « Ce qu'ils nous disent, ce qui se tait » ; Jean Claude Bologne, « Angerona et Tacita, les deux silences », dans *Reliures*, N° 19, automne-hiver 2007, p. 2. Dans la discussion qui a suivi cette communication, Éric Brogniet, que je remercie, a expliqué que le silence en poésie était de deux sortes, le blanc de la page équivalant à un silence spatial, la lecture (même muette) introduisant un silence temporel d'ordre musical, les deux formant l'abscisse et l'ordonnée du poème.

⁷ Corinne Hoex, « La Passerelle », dans *Nos princes charmants*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2023, p. 11.

⁸ « Je lui ai demandé s'il croyait que ça y était, Raya sortie d'affaire, et les autres aussi. À ma question il a répondu par une autre question. / — Qui a frappé à la porte de ta chambre d'hôtel ? / — Je ne sais pas, ai-je dit. » Michel Lambert, *Cinq jours de bonté*, Strasbourg, Le beau jardin, 2023, p. 248.

⁹ Alain Robbe-Grillet, *Les gommages*, Paris, éditions de Minuit, 1973 (1953), p. 161.

¹⁰ Les linguistes se sont bien entendu beaucoup interrogé sur ces notions, avec un vocabulaire qui a pu varier selon les écoles et les époques. Je ne suis pas compétent pour entrer dans ce débat et ne souhaite ici qu'exposer en termes simples les ressources et les pièges de la langue. Ma réflexion s'est nourrie à de multiples sources, en particulier les travaux d'Oswald Ducrot : Oswald Ducrot, « Présupposés et sous-entendus », dans *Langue française*, n°4, 1969, pp. 30-43 ; Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, « Combinatoire sémantique », dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 338-348 ; Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984 ; Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique*, Paris : Hermann, 1991 ; Marcin Skibicki, « Les sous-entendus dans la publicité – réalisation et perspectives », dans *Synergies Pologne*, n°6, 2009 pp. 143-152.

¹¹ Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, 2014 (coll. *Points*), p. 22-23 et 56.

¹² Kaoutar Harchi, *À l'origine notre père obscur*, Actes Sud, 2014, p. 22-23.

¹³ Jacques Richard, *Scènes d'amour et autres cruautés*, Léchelle, Zellige, 2015.

¹⁴ André Guyaux évoque également une amie qui, « avait l'habitude, après l'adverbe "tout à fait", d'en rester là, de ne pas prononcer l'adjectif qui devait suivre. Au lieu de dire : "le concert était tout à fait extraordinaire", elle disait : "le concert était tout à fait...". Et tout le monde comprenait. »

¹⁵ Théaulon et Nézel, *L'idiote*, Paris, Marchant, 1834 (*Le magasin théâtral*, 4, n° 88), p. 4, 5, 13... J'utilise le mot échevin au lieu du terme *aldermann* utilisé par les auteurs. Dans la pièce, une jeune fille doit épouser un homme qu'elle n'aime pas. Elle en appelle à sa protectrice londonienne. Celle-ci, actrice de renom, doit précisément interpréter une idiote dans une pièce nouvelle et gage avec l'auteur qui hésite à lui confier le rôle qu'elle donnera le change tout un jour. Elle en profite pour faire échouer le mariage en montrant que le futur n'est intéressé que par la dot.

¹⁶ Il n'est pas inutile de rappeler les différents états de ce texte, un des plus parfaits exercices d'efficacité stylistique. **Projet** : « se laisse prendre la taille — un baiser, la charrette pleine de foin, marche devant, grelot des colliers, pas lourds dans la poussière ». **Brouillon** : « il revint près d'elle — la sonnerie des colliers les gênait, ils se mirent derrière la voiture — ils ne parlèrent plus — le temps était très chaud beaucoup d'étoiles, la masse de foin embaumait, les chevaux marchaient lourdement dans la poussière.

ils se ralentissaient — Elle se laissa prendre la taille. Elle sentait tout son corps frémir. Ils ne parlèrent plus. Arrivés à l'endroit où il fallait se séparer, — nous nous sommes raccommodés, n'est-ce pas ? — un baiser. Elle s'enfuit. » **Corrections** : « il revint près d'elle. Insensiblement, il lui passa un bras sous la taille, l'étreignait, cela lui parut si doux qu'elle ne put rien défaire — la sonnerie des grelots les gênait pour causer, ils se mirent derrière le chariot — La nuit complètement noire le temps était très chaud beaucoup d'étoiles, la charge de foin oscillait devant eux, les chevaux se ralentissaient de plus en plus lourdement dans la poussière. Puis d'eux-mêmes ils tournèrent à gauche. il fallait se séparer, — nous nous sommes raccommodés, n'est-ce pas ? » **Réécriture sur le même brouillon** : « il revint près d'elle. Insensiblement, il lui passa un bras sous la taille. Elle marchait soutenue par son étreinte. (pour causer plus à l'aise) Pour moins (un peu moins) entendre (moins) le (carillon) (vacarme) tintamarre des colliers, ils (suivaient) s'étaient mis derrière le chariot. Cependant ils ne parlaient pas. [des étoiles brillaient] (La nuit était lourde / chaude / et noire) le vent était lourd. L'énorme charretée (la masse) de foin oscillait devant eux (en bouchant toute la largeur de la route) et les [quatre] chevaux (se ralentissaient de plus en plus) [de leur] pas fatigué (des chevaux) soulevaient [continuellement] de la poussière. Puis d'eux-mêmes, ils tournèrent à gauche. Théodore en lui disant adieu réclama [d'elle] un baiser. Elle tendit sa joue simplement. — s'enfuit dans l'ombre en courant. » **Version publiée** : « ...et du bras gauche il lui entourait la taille ; ils se ralentirent. Le vent était mou, les étoiles brillaient, l'énorme charretée de foin oscillait devant eux ; et les quatre chevaux, en traînant leurs pas, soulevaient de la poussière. Puis, sans commandement, ils tournèrent à droite. Il l'embrasse encore une fois. Elle disparut dans l'ombre. »

¹⁷ Nadine Éghels, *Avec Paul*, Paris, Arléa, 2023, p. 28.

¹⁸ Sanbrinelle Bedrane, Françoise Revaz, Michel Viegnès, *Le récit minimal : du minime au minimalisme*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 63 et 74

¹⁹ La redondance vient sans doute d'un usage ancien de recouvrir le cercueil de fleurs et de placer une couronne de fleurs ou de branchages à l'emplacement de la tête. La disparition de cet usage a rendu l'expression redondante, comme en témoignent l'expression « ni fleurs, ni couronnes, ni bouquets » dans le testament du cardinal Mermillot en 1891 (*Les gloires contemporaines de l'Église*, 1^e série, 1893, p. 16), ou son extension à d'autres domaines, par exemple aux éloges mérités par un concert (« ni fleurs ni couronnes n'ont manqué », *Revue artistique*, 1884, n° 7, p. 201). De nombreux exemples similaires se retrouvent sur books.google. Nombre d'expressions toutes faites fonctionnent sur le principe de la redondance (sans tambours ni trompettes, sans feu ni lieu, sans chemise sans pantalon, ni Dieu ni maître...)

²⁰ Louise L. Lambrichs, *Naître, et naître encore*, Paris, Albin Michel, 2001, quatrième de couverture.

²¹ Bernard Dupriez, *Op. cit.*

²² Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, part. I, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Philippe, dir., Paris, Gallimard, 2011 (*Bibliothèque de La Pléiade*), t. II, p. 17.

²³ Cité par M. Pinthon. « L'émergence du silence dans l'œuvre de Marguerite Duras », *Écritures du silence*, 5, 2009, 77-87, publication en ligne à l'adresse :

[https://biblioteca.ucm.es/data/cont/media/www/pag-61249/L'émergence%20du%20silence%20dans%20l'oeuvre%20de%20Marguerite%20Duras.pdf](https://biblioteca.ucm.es/data/cont/media/www/pag-61249/L%20%C3%A9mergence%20du%20silence%20dans%20l%20%C3%9Cuvre%20de%20Marguerite%20Duras.pdf). Je remercie Danièle Bajomée de m'avoir fourni cette référence.

²⁴ Voir, entre autres, Yves-Michel Ergal, Michèle Finck (dir.), *Écriture et silence au XX^e siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, 2010. Publié en ligne à l'adresse : <https://books.openedition.org/pus/2361?lang=fr>; Jaël Grave (dir.), *Représentations du silence*, journée d'étude de l'Université d'Artois, 7 décembre 2012, publiée en ligne à l'adresse <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewjK6LNrviBAxXqT6QEhf0sAwgQFnoECBIQAQ&url=http%3A%2F%2Ftextesetcultures.univ-artois.fr%2Fcontent%2Fdownload%2F687%2F1933%2Ffile%2F94d3e6728b2a2b2ad137ed6af4243e3e.pdf&usq=AOvVaw3Rbgea3cj3K6YvOsKEqFWJ&opi=89978449>

²⁵ Voltaire, *Candide*, ch. XXX, dans *Les Œuvres complètes*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1980, t. 48, p. 260.

²⁶ Agustín Gomez-Arcos, *Ana Non*, 1977, Le livre de poche, p. 27.

²⁷ Alex Lorette, *Un fleuve au galop*, Genèse édition, p. 5-6.

²⁸ Marie-Bernadette Dupuy, *Le cachot de Hauteville*, Paris, L'Archipel, 2013.

²⁹ France Inter, journal de 19h, 24 septembre 2023, après un sujet sur l'agression de policiers au cours d'une manifestation contre les violences policières : « racisme systémique dans la police : la question se pose aussi à Londres. »

³⁰ Formules que l'on trouve conseillées dans Paillès (Lionel), Chavenas (Sophie), *Maxi Séduction*, Paris, Marabout, 2002 et Caro et Bertrand, Scriff Potiron, *Tout sur la drague*, Toulon, Soleil, 2006. On la retrouve dans *Le banc des soupirs* d'Anne Goscinny : « Je m'entends dire à Eléonore : "Voulez-vous qu'on aille chez moi, ou chez vous ?" Hélène a pris un air gêné, Pierre m'a regardé sans indulgence. Eléonore n'a rien dit. »

³¹ John Grinder, Richard Bandler, *Transe-formations, programmation neurolinguistique et techniques d'hypnose éricksonienne*, trad. Christian Faivre Delord (*Trance-formations, neuro-linguistic programming and the structure of hypnosis*, 1981), Paris, InterÉditions, 2005.

³² Voir notamment Oswald Ducrot, *Op. cit.*, 1991.

³³ « Les élèves qui ont commis une erreur seront sanctionnés » (proposition déterminative, une partie seulement sera sanctionnée) ; « Les élèves, qui ont commis une erreur, seront sanctionnés » proposition explicative, tous seront sanctionnés puisqu'ils ont commis une erreur). Dans le règlement intérieur du théâtre Lopic, la mention « Veuillez vous soumettre obligeamment aux différents contrôles qui sont effectués pour votre sécurité » présuppose ainsi, par l'absence de virgule, qu'il n'est pas nécessaire de se soumettre à un contrôle qui ne serait pas effectué pour des raisons sécuritaires, ce qui reste tout de même le cas le plus fréquent...

³⁴ « Sans sucre ajouté » signifie bien qu'il y a du sucre, naturellement présent, par exemple, dans le fruit pressé. Et lorsque la *Charte du culte musulman* rejette « toute forme de prosélytisme intempestif » (art. 35), elle suppose qu'il puisse y avoir un prosélytisme toléré.

³⁵ Dans « Ces gens-là », de Jacques Brel : « Une fille de la ville, enfin, d'une autre ville ». Le premier membre présuppose que le narrateur n'habite pas la ville ; le second, qu'il considère son agglomération comme une ville.

³⁶ Formule d'Hadrien Clouet à propos de la visite en France de Charles III, 20 septembre 2023.

³⁷ Jules Renard, « Une famille d'arbres », In : *Histoires naturelles*, Paris : Garnier Flammarion, 1967, p. 185. Je souligne : *presque* présuppose en effet qu'il ne sait pas se taire. Mais de fait, le mot concluant le texte, l'auteur en arrive à se taire...