

Le silence est la seule réponse que l'ombre d'Ajax offre à Ulysse lorsqu'il effectue sa consultation des morts (*nekuia* en grec) au chant XI de l'*Odyssée*. Cet Ajax, fils de Télamon, héros de Salamine, était pourtant caractérisé dans l'*Illiade* par une parole forte, audacieuse, que ce soit pour défier les ennemis troyens ou rassurer les Grecs dans leurs moments de doute. Mais la fin tragique du guerrier, son suicide au terme d'une absurde querelle sur l'attribution des armes d'Achille, aboutit sous la plume d'Homère à cette apparition fugace, silencieuse, signe du refus de toute réconciliation posthume avec son rival. Le poète nous met ici face à une colère qui affecte à ce point le caractère intime d'un homme qu'elle le laisse sans voix, muré dans son ressentiment. Or, la philosophe Simone Weil (1909-1943) est justement convaincue que la détresse s'accompagne toujours d'une certaine incapacité à s'exprimer : « Ainsi chaque condition malheureuse parmi les hommes crée une zone de silence où les êtres humains se trouvent enfermés comme dans une île », affirme-t-elle dans « Expérience de la vie d'usine », un essai qui fait le bilan de sa période de travail dans l'industrie métallurgique en 1934-1935. En d'autres termes, au-delà des souffrances des ouvriers travaillant à la chaîne, la misère humaine, au sens large, serait d'autant plus pesante qu'elle nous plongerait dans la solitude, sur laquelle Weil insiste avec l'image de l'« île » perdue au milieu des flots (le malheureux ne serait-il pas d'ailleurs un naufragé sur cette île déserte ?). Le lien de parole avec autrui serait rompu : impossible de se confier, de s'expliquer, de se faire comprendre, voire de se comprendre soi-même en posant des mots sur le mal que l'on subit. Sous le poids des difficultés, l'homme, cet animal doté du langage et de la raison (le *logos*), retournerait presque à l'existence muette et inconsciente des autres animaux. Un tel jugement nous invite à rechercher dans les œuvres ce qui serait de l'ordre d'une douleur indicible, incommunicable, ou au contraire transmise aux autres par une parole libératrice. Mais la conclusion de Weil ne va pas de soi, surtout quand on l'applique à la littérature, qui, *a priori*, a pour vocation de tout dire : les mots sont-ils donc trop faibles pour retranscrire certaines souffrances ? Dans quelle mesure la littérature peut-elle nous donner accès à l'expérience du désarroi ?

Il est sûr que la difficulté à se dire quand on est en proie au mal-être tient une large place dans le paysage littéraire : ce sera l'objet de la I^{ère} partie. Mais tout l'effort des écrivains ne vise-t-il pas justement à témoigner de ces douleurs muettes, pour que l'on puisse mieux les comprendre ? Nous y viendrons en II^e partie. La lecture prend alors toute son importance dans la reconstitution de ce lien humain : elle représente une tentative

pour se familiariser avec des expériences difficiles qui peuvent nous être étrangères, mais qui trouvent une résonance dans notre vie à la faveur de certaines transpositions – telle sera la conviction qui guidera la III^e partie.

I. La difficulté à se dire quand on est en proie au mal-être

a) La solitude des incompris

Chéri rompant peu à peu tous ses liens, et enfermé dans son impossibilité de s'expliquer. Le poète saturnien qui exile le monde dans une posture de refus héroïque (« Prologue » des *Poèmes saturniens*, 1866). *La Douleur* de Marguerite Duras : ses cris affreux lorsqu'elle aperçoit son compagnon Robert méconnaissable à son retour des camps de concentration – impossible de trouver une parole articulée pour exprimer son émotion où toute l'horreur de la guerre afflue instantanément.

b) Confidences manquées

Lucrece et Gennaro / Gubetta. Denise et Pauline au chap. X. d'*Au Bonheur des Dames*. Chéri avec Léa elle-même dans la 2^e partie de l'œuvre de Colette.

c) Une écriture consciente de ses limites

« Colloque sentimental » de Verlaine et le « mode mineur » de « Clair de lune » dans les *Fêtes galantes* (1869). La parole qui tourne à vide chez Beckett. L'impossibilité de remédier à la mort chez Roubaud.

II. Remédier au silence, en prêtant une voix à la douleur muette

a) La force touchante de la plainte

« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux, / Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots. » (Musset, *Nuit de mai*, 1835.) [Lien](#)

La beauté élégiaque des *Regrets* de Du Bellay (1558), sonnet IX ([Lien](#)) :

France, mère des arts, des armes et des lois,

Tu m'as longtemps nourri du lait de ta mamelle

Ores comme un agneau qui sa nourrice appelle... (v. 1-3)

Mais nul sinon écho ne répond à ma voix. (v. 8)

b) Rien n'est perdu, sous l'œil du lecteur-spectateur

Le soupir de Lucrece, seule à sa « jalousie ». Le silence de Denise à la table bruyante de la guingette de Joinville, au chap. V. Ou les malheurs du petit commerce au chap. XIII.

c) Toute écriture n'est-elle pas fondamentalement un appel adressé ?

« Dialogue » de Roubaud et « La Ballade des pendus » de François Villon.

III. La lecture, geste d'appropriation et de transposition

a) **S'approcher de l'énigme**

Edmée, la seule à comprendre... qu'il y a quelque chose à comprendre dans la dérive mystérieuse de son mari. Le « diligent lecteur » de Montaigne. « Cette voix qui se lamente, / En cette plainte dormante, / C'est la nôtre, n'est-ce pas ? / La mienne, dis, et la tienne... »

b) **Transposer pour jeter des passerelles entre les autres et soi**

Proust dans *Le Temps retrouvé*. L'écriture lacunaire de Beckett stimule la liberté d'imagination. Lire les *Romances sans paroles* du point de vue de Mathilde ?

c) **Se confronter à sa propre étrangeté**

C'est bien la pire peine

De ne savoir pourquoi

Sans amour et sans haine

Mon cœur a tant de peine. (« Ariettes oubliées », III)

Envisager en soi-même l'ange et la bête, avec les romantiques.

Maupassant, *Le Horla*.

[Transition II-III] Mais il faut bien garder à l'esprit le cheminement complexe de cette rencontre entre un auteur et des lecteurs par l'intermédiaire des personnages ou des diverses « voix » qui s'expriment dans un livre. L'œuvre d'art, par sa densité même et par sa forme élaborée, nous engage dans une communication qui n'est ni transparente ni linéaire : au contraire, son opacité fait naître des réactions – c'est une banalité de le dire – diverses et imprévisibles. Dès lors, par quels ajustements le lecteur peut-il s'approprier les mots qui sont posés sur la douleur dans une œuvre, pour leur donner tout leur sens ?

On pourrait dire que la finesse de certaines écritures consiste à nous présenter l'expérience du malheur comme une énigme qu'il nous faut patiemment envisager pour tenter de la résoudre, sans nous presser de lui assigner une explication toute faite, au risque de passer à côté de l'essentiel. Dans *La Fin de Chéri*, Edmée, l'épouse de Fred Peloux, est à la fois la première à susciter l'animosité de son mari et celle qui est la plus proche de saisir la profondeur du malaise existentiel auquel le héros est confronté. Lors d'une discussion dans la première partie du livre avec la mère de Fred, où celui-ci se montre étrangement lointain et distrait, Edmée devine que la cause de cette absence n'est pas ordinaire ; il ne s'agit pas d'une banale histoire d'adultère ou d'une maladie répertoriée. « Il a... quelque chose, écrit Colette en livrant les pensées de l'épouse. Quelque chose que je découvrirais si j'étais encore amoureuse de lui. » Le personnage d'Edmée esquisse donc l'attitude dont nous aurions sans doute besoin pour envisager dignement le malheur : non pas piétiner ou envahir cette « zone de silence » avec des diagnostics à la mode, mais se

tenir à sa lisière, accepter de maintenir l'indéfini (« quelque chose »), pour laisser le temps à une signification honnête d'émerger. Et cette attitude, suggère Colette, requiert un amour discret pour l'autre, une forme d'altruisme à laquelle la littérature pourrait, dans l'idéal, nous exercer. On retrouve cette même prudence dans l'interrogation que formule Verlaine au cours de la première pièce des « Ariettes oubliées » :

Cette voix qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne...

Le choix de présentation est marquant : la « plainte » du poète et de l'être aimé ne se donne pas directement, revendiquée tout simplement à la première personne, mais elle est introduite de façon détournée, mise à distance par les démonstratifs (« Cette voix, cette plainte ») et par la phrase interrogative. Le titre même des *Romances sans paroles* indique une volonté de ne pas tout dire pour ne pas exposer dans tout son fracas le tumulte amoureux entre Verlaine, son épouse et Rimbaud, mais plutôt de l'exprimer de façon atténuée, pour ne laisser subsister que quelques indices et la musique d'un « murmure ». De même, le « diligent lecteur » que réclame Montaigne au seuil des *Essais* (1580) sera celui qui tolère le désordre et la profusion des pensées de l'auteur au sein de chaque chapitre pour essayer d'y voir clair par une attention soutenue. En somme, prendre toute la mesure du propos de Simone Weil sur l'enfermement dans le malheur suppose que l'artiste et son public redoublent d'attention pour tenter de comprendre la souffrance représentée sans la trahir.

Mais, à l'inverse, si l'on sacralise la douleur au point de considérer qu'on ne peut pas se l'approprier à travers une œuvre d'art sans de grandes précautions, on pourrait avoir une approche trop rigide de la lecture, qui empêcherait l'émotion littéraire de retentir largement. C'est pourquoi il vaut la peine de suivre Marcel Proust lorsque, dans *Le Temps retrouvé*, il défend les adaptations que chacun fait pour adapter à son propre vécu la parole des auteurs. C'est l'exemple du baron Charlus qui applique la figure féminine de « l'infidèle » chez Musset au jeune homme dont il est épris. Transposition un peu « aberrante », écrit Proust, mais qui rend le texte vivant et lui permet de rejoindre le lecteur dans ce que sa vie a de singulier (ici, en laissant de côté la séparation entre les préférences sexuelles). L'auteur de la *Recherche* en tire un principe important : « chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même », une sentence développée avec l'image de « l'instrument optique » que constituerait le livre offert au public pour lui permettre d'envisager son existence sous un angle nouveau : et libre au lecteur de changer de « verre » ou de lunettes si ceux qu'on lui propose ne lui conviennent guère. L'écriture lacunaire de Samuel Beckett n'est-elle pas aussi destinée à stimuler cette invention du spectateur ? En refusant les interprétations tranchées (*Fin de partie* serait l'image du monde

après une apocalypse nucléaire, *En attendant Godot*, 1952, parlerait de l'attente de Dieu, *God*), le dramaturge maintient la polysémie de son texte, et mise lui aussi sur les ressources de l'indéfini, comme dans ce dialogue :

HAMM. — Tu n'en as pas assez ?

CLOV. — Si ! (*Un temps.*) De quoi ?

HAMM. — De ce... de cette... chose.

Que faut-il entendre par chose ? La relation de dépendance entre l'infirme tyrannique et le serviteur qui le soigne ? La conversation vide par laquelle ils sont liés et qu'il leur faut poursuivre malgré le manque de sujet ? L'existence, dans toute sa vanité ? Ou le rituel du spectacle théâtral, qui contraint ces comédiens à occuper la scène inlassablement ? Bien sûr, toutes ces réponses sont valables : au lecteur de placer derrière le mot « chose » le visage de sa propre lassitude, avant de se demander si d'autres significations s'y greffent. Et on peut même envisager le texte en prenant ses distances avec la personnalité de l'auteur ou avec certaines de ses intentions manifestes : on pourrait ainsi lire les *Romances sans paroles* en s'identifiant davantage à Mathilde, l'épouse visée par les reproches de « Birds in the night » ou la condescendance de « Child wife ». Après tout, la parole poétique, en s'adressant à cette femme, nous offre la possibilité de nous mettre à sa place – ce ne serait donc pas un contre-sens, même si c'est un renversement de perspective. Cette faculté de transposition dans la lecture multiplie donc les possibilités de rejoindre un malheur qui nous semblerait trop éloigné de nous « sur le papier ».

Dès lors, si l'on suit ce processus jusqu'au bout, dans cette confrontation à l'autre ou à des expériences qui nous sont étrangères, n'est-on pas amené à reconnaître que l'on a soi-même une part d'étrangeté ou de mystère ? Dans ce cas, en s'identifiant, le lecteur ne ferait pas que combler des écarts ou des différences, mais il retrouverait en lui-même une complexité enrichissante. Prenons-en pour indice la strophe finale de cette célèbre pièce de Verlaine dans les « Ariettes oubliées » :

C'est bien la pire peine

De ne savoir pourquoi

Sans amour et sans haine

Mon cœur a tant de peine.

Le poète ne semble pas avoir les clés de sa propre mélancolie. D'où la forme impersonnelle du début du poème : « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville. » « Il pleure » et non pas « je pleure » : on n'est pas si loin de la conviction de Rimbaud qu'en poésie, « Je est un autre » (« Lettre à Paul Demeny », de 1870). Sauf que Verlaine s'exprime sans grandiloquence, avec une simplicité musicale, qui reflète sa prédilection pour le *mode mineur*. Et le lecteur se trouve invité à interroger ce qui, en lui aussi, engendre parfois cette tristesse sans cause apparente. À un autre niveau, l'héritage

romantique qui nous présente le monde comme structuré par l'alliance du *grotesque* et du *sublime* (voir la préface de *Cromwell* par Hugo, en 1827), nous avertit aussi que l'on peut découvrir autour de soi – mais aussi en soi-même – une bassesse ou une grandeur insoupçonnée : il faudrait par conséquent se méfier de l'impression que l'on sait bien à *qui on a affaire*. Les récits fantastiques nous font franchir encore un degré dans cette expérience de lecture : que l'on pense à la célèbre nouvelle de Maupassant, *Le Horla* (187 ?). Qu'arrive-t-il à cet homme qui sent autour de lui une présence inconnue ? Qui découvre au matin, dans sa maison solitaire, que la carafe remplie la veille est vide désormais ? L'écriture de Maupassant nous confronte à cette hantise où se brouille la limite entre l'illusion, la folie et le surnaturel. On peut en ressortir effrayé, abasourdi, ou simplement divertie par une histoire aux sensations fortes comme celles d'un film d'épouvante. Mais si l'on cherche à dégager le rôle de la lecture face à un texte pareil, on dira que, dans l'effort de rapprocher la détresse représentée dans les livres et notre propre expérience, on ne fait pas que tordre la première pour l'adapter à la seconde : on assume aussi l'étrangeté de la douleur pour la reconnaître en soi, au du moins pour reconnaître la possibilité qu'elle surgisse dans notre vie.

Pour conclure, cette étude nous aura permis de réfléchir aux pouvoirs et aux limites de ce qu'on appelle parfois, d'un ton assez péjoratif, le *pathos* en littérature, autrement dit tout ce qui invite à s'apitoyer sur le sort de tel ou tel personnage. L'écriture pathétique est certes menacée par le poids des malentendus, des stéréotypes ou de l'inattention qui empêchent de faire place à ce que chaque souffrance pourrait avoir de spécial ou d'authentique. Mais elle peut trouver d'autres moyens pour toucher le lecteur et renforcer son attention, sans pour autant la guider ou la cadrer tout à fait, mais en laissant jouer toutes les transpositions et les identifications qui participent à l'inventivité de la lecture. En fin de compte, la pensée de Simone Weil nous amène à préciser la confiance que nous plaçons en une portée universelle de la création artistique, matière à tant de remises en cause. Si certaines œuvres d'art peuvent toucher universellement, c'est-à-dire rapprocher des êtres aux conditions très éloignées, ce pouvoir de communication et de partage ne saurait se décréter : il dépend de notre capacité à reconnaître, au gré du contact avec une œuvre d'art, que nous ne nous sommes pas une personnalité constituée d'un bloc, mais que nous abritons une part d'altérité, un « remue-ménage » intérieur par où la vie d'autrui semble se mêler à la nôtre.