

" DIRE SANS DIRE : STRATÉGIES OBLIQUES "

Caroline JACOT GRAPA, Guyonne LEDUC,¹ Sidonie VERAEGHE²

" Mes fantaisies se suivent, mais parfois c'est de loin, et se regardent, mais d'une vue oblique "

Montaigne, *Essais* 3.9.

Oblique. " Ce mot en grammaire est opposé à direct ", indique Beauzée dans l'article " Oblique " de l'*Encyclopédie*. De la grammaire à la géométrie, l'oblique s'oppose ou " s'écarte de la situation droite ou perpendiculaire ". Dans sa célèbre *Analyse de la beauté*, William Hogarth le fait dériver de la " ligne serpentine " ou " ondoyante ", principe d'ornement élégant et agréable : l'oblique, principe de variété, décliné en spirale, flexion, torsion, arrondi, touche au " sublime des formes ", inscrit dans le corps humain, son anatomie intime et, sous la peau, son ossature même. Toutes figures où se rejoignent beaux-arts et écriture.

Mais, si le principe esthétique a pu suggérer des applications littéraires³, anciennes, et discutées, il pourrait être envisagé à nouveaux frais comme *analogon* de stratégies d'écriture de biais, entre les lignes (*inter-dites*), en quête de solutions poétiques aux dilemmes de la pensée, à la censure, voire à la persécution⁴. L'oblique comme forme impose un point de vue décentré sur les choses, imprime aux objets un éclairage en clair-obscur, une signification décalée, un art de la duplicité et sollicite l'interprétation. À l'opposé de la rationalité analytique, de l'esprit de système, privilèges d'un certain sujet de la pensée, occidental, mis au service de la recherche de la vérité, l'oblique conduit sur des chemins de traverse, étrangers aux transparences et aux évidences supposées de la linéarité, en marge des règles, des rhétoriques, des lois. Il trace ses voies entre silences et non-dits, les lacunes du dire, l'inachèvement, l'absence d'œuvre, tout ce qui *décompose* la pensée⁵ et l'oblige à se recomposer ailleurs, parole non pleine, non conclusive, le cas échéant.

L'oblique à défaut de la ligne droite, de la parole directe, du sens *obvie*, de la tentation, de la possibilité ou de l'exigence de " tout dire " – à la manière de Jean-Jacques Rousseau qui déclarait, dans le préambule des *Confessions* : " Peu d'hommes ont fait pis que je n'ai fait, et jamais homme n'a dit de lui-même ce que j'ai à dire de moi. [...] Voilà la dure mais sûre preuve de ma sincérité. Je serai vrai ; je le serai sans réserve ; je dirai tout ; le bien, le mal, tout enfin "⁶. Discours de vérité que le marquis de Sade interprétera sur un tout autre mode à travers la célèbre formule sur laquelle se referme l'*Histoire de Juliette* : " La philosophie doit tout dire "⁷. Beau programme, certes, ainsi énoncé le siècle finissant, qui a affronté les difficultés de ce " tout dire ", les difficultés, mais aussi les possibilités qu'offre son impossibilité. Ce sont ces jeux du *dire sans dire* qu'ont exploré de jeunes chercheurs et chercheuses en littérature française et anglaise des dix-septième et dix-huitième siècles, rassemblés lors d'une Journée qui a eu lieu à l'université de Lille 3, en mars 2011, dont nous publions ici les contributions. Plusieurs d'entre eux se sont intéressés à l'invention de modes de contournement de censures institutionnelles ou d'interdits qui provoquent des stratégies qui ne sont pas toujours sérieuses.

¹ Professeurs à l'université Charles de Gaulle - Lille 3.

² Étudiante à l'université Charles de Gaulle - Lille 3.

³ Voir Roger Laufer, *Style rococo, style des Lumières* (Paris : J. Corti, 1963).

⁴ Voir Jacques Domenech, dir., *Censure, autocensure et art d'écrire : de l'antiquité à nos jours* (Paris : Éd. Complexes, 2005).

⁵ On songe au titre de Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Ébauches des Confessions, Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 4 vols. (Paris : Gallimard, 1959) 1 : 1 153.

⁷ Donatien Alphonse-François de Sade, *Histoire de Juliette ou Les Prospérités du vice*, 1799, *Œuvres complètes*, éd. Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, 12 vols. (Paris : J.-J. Pauvert, 1987) 9 : 585.

La censure politique se ressent violemment dans un siècle où tout est surveillé ; et, quand toute correspondance est susceptible d'être lue, il s'agit d'exprimer ses opinions à demi-mot, sur un mode qui implique singulièrement sa destinataire. Les lettres de Madame de Sévigné, étudiées par Laure Depretto (Paris 8), sont tout à fait significatives de ces contraintes. Dans des lettres écrites entre le 22 et le 29 novembre 1679 à sa fille Madame de Grignan, l'épistolière évoque la disgrâce du ministre des Affaires Étrangères, M. de Pomponne. L'explication officielle s'offre à un travail d'interprétation entre les lignes, qui révèle des stratégies habiles de contournement de la censure par l'utilisation de références partagées par l'énonciatrice et par la réceptrice du texte.

Ces *vues obliques* suggèrent d'autres voies au libertinage. Et ce sont des intentions bien différentes, érotiques, ludiques, qu'a choisi d'explorer Mathieu Bermann (Lyon 3) dans les *Contes* de La Fontaine, levant les voiles qui *gagent* les objets interdits, plus immoraux " que la lubricité de l'Arétin, ou les excès tristement décrits dans *Justine* ", écrira Étienne Pivert de Senancour dans son *De l'amour* : " L'ode à Priape a fait peu de mal ; les *Contes* de La Fontaine et de Boccace en ont dû faire beaucoup. Le vice, disait Rousseau, ne s'insinue guère en choquant l'honnêteté, mais en prenant son image "⁸. Dont acte.

L'utilisation de stratégies obliques peut être le fait de groupes dominés dans la sphère publique, minorités religieuses, étrangers, pauvres, ou femmes. Au début de l'époque moderne, le silence est ainsi considéré comme une condition indissociable de la chasteté féminine et comme l'élément central de la sujétion des femmes. La prise de parole est liée à la licence sexuelle ainsi que la connaissance au péché originel. Sous une apparente conformité aux normes de bienséance, les femmes essayèrent de se forger un espace de liberté, notamment par des " encodages obliques ", indique Lynette Mcgrath : " For women writers, especially in the early modern period, the effort to escape from gender-based constraints of stereotypes roles, behavior, and thought produces provocative, suggestive, and oblique codings and representations "⁹. Il se trouve que Simone de Beauvoir associe l'oblique au féminin : " de même que pour les anciens il y avait une verticale absolue par rapport à laquelle se définissait l'oblique, il y a un type humain absolu qui est le type masculin "¹⁰. Les techniques du discours oblique constituent autant de stratégies d'indirection, d'auto-effacement mais aussi, parfois, d'auto-affirmation à décoder entre les lignes des textes¹¹. En conséquence, comme le souligne Elaine Showalter : " [women's texts are always] double-voiced discourses [taking place] within [...] a dominant male discourse, through acts of 'revision, appropriation, and subversion' "¹². Il faut, en outre, prendre en compte le contexte religieux, social et politique qui conduit, lui aussi, à l'encodage de la résistance. On pourrait ainsi se demander comment, pendant la Révolution française, les femmes parviennent à négocier leur appartenance à la citoyenneté, au sein d'une sphère politique qui reste fondamentalement masculine. Entre soumission apparente et volonté de participation, des modes originaux de sociabilité politique sont ainsi inventés. Une série de contributions s'est ainsi engagée dans cette voie, à propos de contextes bien différents.

Des Scudéry à Jane Austen, les voix féminines ont paru imposer leurs stratégies spécifique d'évitement et de contournement de la censure – dans un sens certainement plus moral qu'institutionnel –, de la pression sociale, du regard de la société patriarcale, sur un mode plus sérieux. Plusieurs contributions ont été attentives aux formes discursives singulières qui mettent au jour d'autres pouvoirs de la parole.

Madeleine et Georges de Scudéry ont eu ainsi recours à l'écriture de la harangue, dans laquelle l'historien met en scène la parole héroïque et, chez eux, manière de mettre en scène des figures exemplaires féminines. Dans *Les Femmes illustres ou Les Harangues héroïques*, les discours en forme d'adresse témoignent d'une nouvelle conscience féminine où chaque héroïne est l'incarnation d'une valeur éthique. Discours non dits, non prononcés, paroles imputées par la fiction historique, les haran-

⁸ Étienne Fivert de Senancour, *De l'amour* (Paris : Abel Ledoux, 1834) 230.

⁹ Lynette Mcgrath, " Let Us Have Our Libertie Againe' : Aemilia Lanier's 17th-Century Feminist Voice ", *Women's Studies* 20 (1992) : 341.

¹⁰ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, 1949, 2 vols. (Paris : Gallimard, 1974) 1: 15.

¹¹ Voir l'ouvrage dirigé par Pascale Hummel, *La Parole oblique* (Paris : Philologicum, 2010).

¹² Elaine Showalter, *Speaking of Gender* (London : Routledge, 1989) 5.

gues soutiennent la possibilité offerte aux femmes d'être des locutrices légitimes. Dominique Chaigne (Provence) souligne l'art de la plurivocité argumentative dans ce texte de 1654. En jouant sur la disjonction entre ce qui est dit et ce qui est à comprendre, se met en place un nouveau pouvoir des femmes. Le verbe, sous le voile de la bienséance, devient alors le moyen pour les femmes d'égaliser les hommes.

Très éloignées de cette gloire héroïque, les romancières anglaises ont affronté, elles, une société misogyne et inégalitaire, et éprouvé les contraintes qui pèsent sur le rôle des femmes et l'acte d'écriture. Cette pression est soulignée par Aleksandra Kowalska (Lille 3), dans son analyse des préfaces des romancières anglaises du dix-huitième siècle, Penelope Aubin, Sarah Fielding ou encore Frances Burney, qui façonnent ostensiblement une image d'elles-mêmes en adéquation avec la société patriarcale et avec l'idéal de bienfaisance imposé aux femmes. L'oblicité apparaît donc, ici, dans les préfaces de ces romancières, où elles font preuve d'une retenue apparente mais qui, en réalité, sont le lieu de l'expression de la voix de l'auteure et de revendication d'une parole féminine.

Ainsi, les *Memoirs of the Remarkable Life and Adventures of Miss Jenny Cameron* (1746), étudiés par Carine Martin (Lille 3-Nantes), sous couvert d'œuvre anti-jacobite, genre littéraire et politique très en vogue sous la dynastie des Stuarts, fait entendre, à travers une œuvre dialogique, la voix de Belle, personnage féminin et seconde voix narrative, qui prend le contre-pied, dès la préface, de la misogynie de son frère, le narrateur. L'auteur invite ainsi le lecteur à choisir son camp entre les deux points de vue, celui de Belle demeurant implicite dans la suite du récit. Elle sous-tend tout le récit, s'ouvrant les portes de la conscience du lecteur.

Dominique Maron (Lille 3) s'est penchée sur le cas de Jane Austen qui, elle, recourt à la parodie, par le biais de personnages *a priori* conformes au système patriarcal. L'inversion des rôles masculins et féminins traditionnels (femmes autoritaires et vigoureuses, hommes sensibles et coquets), l'instauration du silence comme vecteur de pouvoir, l'indépendance des personnages féminins (les déambulations dans la nature et la fuite des contraintes domestiques), apparaissent comme autant de manière de thématiser des stratégies d'affirmation de soi obliques.

Une autre direction de réflexion a été ouverte par Hélène Leblanc (Lille 3), s'attachant à la lettre à ce " dire sans dire ". À l'époque classique s'est développée une volonté de contrôle de la parole. Comme elle le souligne, l'interrogation qui porte sur les pouvoirs du langage entraîne une réflexion sur les pièges de la rhétorique et sur la possibilité d'une langue différente qui ne trompe pas, une *langue parfaite* qui échapperait à la polysémie, à l'ambiguïté¹³, dont exemplairement un Diderot exprime la nécessité à la suite de Leibniz dans l'article " Encyclopédie " de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts et des sciences*. L'élocutionisme ou la logotechnie sont des expérimentations d'un langage nouveau, visant la simplicité et l'universalité. Si ces initiatives n'ont pas nécessairement abouti, certaines préoccupations ont alors vu le jour à travers une configuration de problématiques toutes liées entre elles, comme la réflexion pédagogique sur les moyens d'expression des sourds et muets, l'intérêt pour les hiéroglyphes, les langues amérindiennes ou chinoises, l'attention au langage du corps. Hélène Leblanc engage ainsi une recherche sur cette quête de signes qui résoudraient la question de la médiation, puisqu'il ne nous est pas donné d'échanger des *choses*, comme sur l'île de Laputa, dans les *Voyages de Gulliver*.

" Dire sans dire " ne signifie pas seulement, dans cet ensemble, chercher à échapper aux censures morales, sociales ou politiques. Il s'agit ici de trouver des moyens pour dépasser les limites du langage, pour exprimer ce que les mots seuls ne peuvent exprimer par un jeu stylistique et littéraire qui transcende les significations mêmes des mots. On le constate, de façon exemplaire, dans un autre domaine, celui de l'expression littéraire des arts plastiques.

Ainsi, les *Salons* poétiques de Diderot, étudiés par Zsófia Szür (Szeged, Hongrie), manifestent une volonté littéraire de parler de l'art pictural. Diderot, est confronté à la difficulté d'exprimer par les mots ce qu'un tableau apporte aux sens et à l'imagination. Il présente alors les tableaux par des moyens dramatiques, stylistiques, pour permettre aux lecteurs de ressentir l'œuvre. Mais l'écrivain se retrouve parfois face à l'impossibilité de dire les choses, au-delà de leur simple désignation, monstra-

¹³ Voir Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite* (Paris : Le Seuil, 1994).

tion. Devant un tableau de Chardin, Diderot écrit : " Qu'est-ce que cette perdrix ? Ne le voyez vous pas ? C'est une perdrix. Et celle-là ? C'en est une autre ". Comment rendre la chose même, offerte par le tableau ?

De même, *Les Hommes de Prométhée* (1748), nouvelle d'Anne-Gabriel Meusnier de Querlon, révèle les liens étroits entre le dire et l'acte de création. Laurent Suchet (Bordeaux 3) y souligne la dissolution du perçu dans l'écrit de la fiction et l'impossibilité de dire l'acte de création. L'auteur ne peut alors que souligner cette difficulté inhérente à l'écriture. Parlant du " tableau que je ne puis vous crayonner que bien faiblement ", Meusnier de Querlon ne trouve, dans les mots, qu'un reflet évanescent de l'art pictural. La *mimesis* littéraire (la fameuse *ekphrasis*), si elle rend visible par l'écriture ce qui ne peut l'être par les sens, n'est qu'artifice, contrefaçon, chimère.

Si les auteur-es qui ont choisi de tout dire ont fait le choix de franchir frontalement les frontières de l'autorisé, de l'admis et du dicible, d'autres, plus subtils peut-être, ou plus fragiles, ont choisi les chemins détournés d'une parole qui s'éprouve dans tous les registres, inventant pour faire parler les silences, pour faire entendre un certain régime de la vérité. Stratégies énonciatives, dialogiques, usages de la citation, ironie¹⁴, dispersion, jeux de renvois – dans *l'Encyclopédie* –, sont autant de façons de réorganiser le rapport aux savoirs, aux pouvoirs et à soi. Les contributions de ces jeunes chercheurs et chercheuses se sont penchées sur quelques aspects des modalités concrètes de transgression du contrôle des mœurs et du pouvoir sur l'écrit. Nous leur souhaitons une belle réussite dans la poursuite de leurs objets de recherche.

¹⁴ Voir Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* (Paris : Hachette Université, 1996).