

## Préface

La parole empêchée est une parole qui n'advient pas comme elle le devrait. Fondamentalement contrariée, captive de défenses qui l'entravent diversement, que celles-ci la raturent purement et simplement, la restreignent ou la voilent, la parole empêchée est contrainte de trouver d'autres voix – celles du regard ou des gestes, notamment – et d'emprunter d'autres voies, de la simple maladresse au discours vicié, vain ou inutile, du propos délivré à contrecœur ou à contretemps jusqu'au secret. Mais quels sont les obstacles, externes ou internes, physiologiques ou mentaux, tacites ou explicites, culturels ou intimes, conscients ou inconscients, qui enrayent la parole, la bloquent ou l'étouffent ? S'interroger sur les causes et les formes d'une telle défaillance, sur le fait de se taire, de ne pas pouvoir dire, de ne pas vouloir dire, de trop dire ou de dire trop peu, de dire autrement, de façon indirecte, détournée ou retardée, c'est nécessairement réfléchir sur les usages du langage et les conditions de la communication, mais aussi analyser les échanges qui se produisent entre silence et expression et dont l'écriture comme l'art portent l'empreinte.

Tout empêchement de la langue ne coïncide pas exactement avec le silence : de l'élocution embarrassée à l'exclusion volontaire ou infligée, en passant par l'écholalie et la logorrhée ou encore le jeu des feintes et dissimulations, la part de silence varie. À l'inverse, tout silence n'est pas le résultat d'un empêchement de parler, car il est des silences voulus, consentis ou calculés. Le silence n'est pas non plus le strict opposé de la parole, mais il forme avec elle une dyade, l'un prenant le pas sur l'autre, pour mieux céder sa place à l'autre : deux aspirations essentielles, antagonistes mais complémentaires, qui forment un couple (au sens mécanique du terme), dont le moment agissant, celui de la communication, peut prendre l'aspect de suppléances figuratives ou de figures rhétoriques telles que l'euphémisme, la litote, la réticence, l'ellipse, l'image. Autant de stratégies qui proposent des substituts à la parole, mais aussi des formes d'éloquence particulières.

Si la langue trébuche, si la parole contourne ou dissimule, parce qu'elle ne peut ou ne veut pas tout dire, si, enfin, elle est biffée ou se perd, sa déficience et son retrait ne signalent-ils pas la présence latente d'une vérité trop intime, trop sublime ou trop terrible, qui fait violence au sujet mais qui exige, irrépressible, de se manifester d'une manière ou d'une autre ?

Face à d'autres concepts, tels l'indicible, l'ineffable ou l'innommable, qui attribuent l'impossibilité de la parole à ses manquements propres, la notion de parole empêchée renvoie à l'existence de freins qui s'opposent à sa réalisation : elle invite à réfléchir sur les voies obliques et les détours qu'une vérité, à la limite du

dicible ou de l'exprimable, est susceptible de prendre pour se faire reconnaître, que ce soit dans la vie, dans la littérature ou dans les arts.

Les auteurs qui contribuent au présent volume, issus de divers champs disciplinaires, approfondissent ces considérations brièvement esquissées, en proposant des études variées sur des sujets qui s'échelonnent du Moyen Âge à nos jours, et ils examinent les multiples stratégies par lesquelles la parole dialogue avec le silence et se libère, au mieux, de ses entraves. L'ensemble s'articule en cinq grandes parties.

La première section, « Perspectives d'ensemble : les choses et les mots », rassemble des contributions de portée générale qui approfondissent la notion de parole empêchée et envisagent les phénomènes que celle-ci recouvre sous différents angles de vue, linguistique et médical, philosophique et littéraire. Dans son texte, Danièle James-Raoul revient sur la thèse publiée sous le titre *La parole empêchée dans la littérature arthurienne* (Champion, 1997) qui a introduit l'expression dans les études littéraires. La rhétorique du silence qu'elle relève dans les romans arthuriens répond aux préoccupations d'une époque fortement marquée par le récit biblique de la perte de la parole originelle (la Chute, Babel), mais aussi de sa restitution possible (le Christ, la Pentecôte). Si la difficulté, voire l'impossibilité de communiquer qui caractérise l'univers arthurien, renvoie à la condition coupable de l'homme, le silence des protagonistes porte, lui, l'espoir d'une parole pleine, susceptible de s'épanouir au terme d'un long effort d'ascèse. Le temps du silence devient alors espace de création : d'un côté, il permet au héros de se construire et de tisser son rapport au monde et aux autres par le biais de l'image et de la vision, de l'autre, il invite le lecteur à remplir les blancs du texte pour participer à la création de l'œuvre. On retrouvera ces deux directions tout au long du volume. À la contribution de Danièle James-Raoul fait écho celle de Hans Höller, qui présente une autre littérature, spécifiquement moderne, également hantée par la parole empêchée, mais sans espoir de rédemption par le Verbe. La littérature autrichienne, en amont et en aval de la Modernité viennoise, met en œuvre une critique du langage quotidien, stéréotypé et abîmé, qui fait écran entre le sujet et le monde. Cette critique, de plus en plus acerbe, se nourrit des analyses de Freud et de Wittgenstein. Avec l'expérience des guerres mondiales et de la Shoah, le silence, de refuge transitoire qu'il était, devient une donnée permanente et irréductible, face à une parole et une écriture qui obéissent à l'impératif de témoigner d'une expérience traumatique, quand les mots sont insuffisants à dire. Cette parole « catastrophée » dont les manifestations culturelles, littéraires et esthétiques font l'objet des contributions de la troisième partie du volume, se présente à l'état brut dans les témoignages oraux des rescapés de la Shoah qui sont analysés dans la contribution de Mat-

thias Heinz. L'analyse linguistique identifie tout d'abord les moments d'hésitation – faux départs, répétitions, anacoluthes, pauses – dans le discours des témoins, pour passer ensuite à une interprétation qualitative de leurs silences. Thierry Gallèpe, dans son étude des manifestations de l'empêchement du dire dans la littérature et les arts, part, lui aussi, du marquage repérable qui signale au lecteur la perturbation d'une parole en acte, avant de proposer la distinction fondamentale entre parole auto-empêchée, notamment par le jeu contradictoire des pressions émotionnelles, et parole hétéro-empêchée, en particulier par des événements fortuits, des réactions du récepteur ou des impositions externes s'exerçant sur le locuteur. La contribution suivante, « La parole empêchée en cancérologie », opère le passage d'une approche analytique à une approche pragmatique : Yves Raoul, oncologue, se demande comment gérer l'empêchement de la parole dans une situation où, face à l'innommable, tout concourt pour instaurer le silence entre le médecin, le malade et son entourage. Parmi les dispositifs permettant de débloquent la communication, il insiste sur les canaux non verbaux : le regard, les gestes, le silence, l'écriture, le dessin... La littérature et les arts, qui se débattent avec la difficulté de dire et de communiquer, apparaissent comme des voies privilégiées pour sortir de l'impasse. Cette ouverture est au cœur de l'essai philosophique de Sabine Forero Mendoza qui oppose à la parole empêchée, symptôme d'un rapport de forces dévoyé et dissymétrique entre les interlocuteurs, la parole librement donnée sous forme de promesse. Toutefois, cette parole entière reste déficiente, tant qu'elle est emprisonnée dans la langue codée et commune. Sans doute n'y a-t-il que l'art qui puisse briser le carcan, que le poète qui puisse libérer la parole : est-ce un hasard que cette libération se fasse sous le signe du bégaiement ? Le bégaiement du poème de Ghérasim Luca que Sabine Forero Mendoza donne en exemple contraste avec celui, minimaliste, du poème de Paul Celan, cité par Hans Höller : jubilatoire, il renvoie à la valeur mythologique du bégaiement qui est le signe d'une communication avec les dieux, dont parle Danièle James-Raoul.

La parole est toujours singulière. Chacun s'empare à sa manière de la langue dans laquelle – à laquelle – il naît et en use, avec ses inflexions et ses tournures propres. Profondément marquée par la fonction expressive qui l'ancre dans la subjectivité, la parole assure toutefois un rôle médiateur : elle fait le lien entre le plus intérieur et le dehors, elle est révélatrice de la façon dont un individu tisse des relations intersubjectives et médiatise son rapport au réel par des signes et des symboles. Aussi est-elle tributaire de conditions psychologiques, familiales, sociales et culturelles qui président à son exercice et en autorisent la circulation, et qui peuvent aussi la freiner ou l'interdire. Mais la parole n'est pas un instrument qui serait mis à la disposition du sujet, extérieur à lui en ce sens. En réalité, elle le définit et le structure, de sorte qu'elle est directement

affectée, dans son articulation, son rythme ou ses intonations, par les émotions qui habitent celui-ci.

Les contributions réunies dans la deuxième section du volume, « Le sujet et ses traumatismes intimes », évoquent la manière dont les troubles de la parole voilent – autant qu'ils révèlent – des traumatismes intimes. La violence faite aux femmes est un thème dominant dans les textes analysés, qu'ils soient fictionnels ou s'appuient sur des expériences vécues. L'ordre patriarcal soumet les corps et ferme les bouches. Il en va ainsi dans le roman polyphonique de Dacia Maraini, analysé par Marie-Andrée Salanié-Beyries, *La lunga vita di Marianna Ucria*. La protagoniste est une noble sicilienne, muette depuis l'enfance. La cause de sa mutité est dévoilée par bribes, au fil du récit : à six ans, elle a été violée par un oncle maternel à qui elle a été ensuite mariée. Par un tel arrangement, le père est parvenu à préserver l'honneur familial, mais il a sacrifié sa fille. La nouvelle de Constantin Chatzopoulos, *La Sœur*, examinée par Renée-Paule Debaisieux, met en jeu la même loi paternelle et cruelle : une jeune fille ayant « fauté » est punie de réclusion. Elle finit par se suicider. La narration, conduite par son jeune frère fait place à des réminiscences, chargées de substituer la puissance de l'image et la force de l'émotion aux défaillances du dire. Agnès Lhermitte, pour sa part, choisit d'évoquer deux romans de Carole Martinez, *Le cœur cousu* et *Du domaine des Murmures*, dont les héroïnes, Frasquita et Esclarmonde, tentent de se soustraire à l'assujettissement auquel les voue l'ordre féodal. Les femmes, les pauvres, les déshérités sont pareillement soumis à la tyrannie du seigneur et à l'oppression religieuse qui nouent les langues. Mais la parole féminine déniée use de stratégies pour faire ressurgir sa différence et transmuier la douleur. Elle recourt aux formes d'expression mystérieuses de la légende, de la prophétie et de la magie ; elle se fait entendre, détournée et sublimée, à travers des créations artistiques telles que la broderie ou le chant. C'est également la transfiguration artistique qui permet à Niki de Saint Phalle de survivre au viol incestueux dont elle a été victime à l'âge de douze ans. Partant de l'ambivalence foncière d'une œuvre qui ne cesse d'osciller de la gaieté à la gravité, du ludisme à la violence, Magalie Latry montre le poids d'une « vérité insupportable » dont ni la famille ni la société n'acceptent l'aveu. En Égypte, la domination masculine trouve son correspondant direct dans un régime autoritaire qui écrase la société. C'est à partir d'un tel constat qu'Aziza Awad analyse deux textes écrits par des auteures féministes : *La Rebelle*, une nouvelle d'Aïcha Aboul Nour, et *Perquisition*, un ouvrage autobiographique de Latifa Zayyat. Le premier texte raconte la tentative désespérée d'une femme pour échapper à l'enfermement, le second décrit la résistance d'une femme dont le silence obstiné est la seule arme.

Avant que l'enfant ne maîtrise sa langue maternelle, il y a la musique et la jouissance du gazouillis et du babil. La prise de parole requiert la coupure avec la

figure maternelle et, corrélativement, l'acceptation du rôle symbolique du père. Reprenant à son compte cette grille de lecture lacanienne, Geneviève Dubois, qui s'appuie aussi sur son expérience de phoniatre, analyse le bégaiement de l'écrivain italien Erri de Luca. Elle explique comment ce dernier parvient à se délivrer de son handicap par l'apprentissage de l'hébreu et par la pratique de l'écriture. À la mort de sa mère, le poète Paul Brancion se découvre tout aussi incapable de pleurer une femme qui a « si furieusement détruit tout autour d'elle » que de mettre en mots le chagrin qu'il éprouve (*Ma Mor est morte*). Ainsi que le montre Élodie Bouygues, c'est en inventant une langue poétique faite du tressage de trois langues, une langue aussi complexe que le furent la personnalité de la mère et l'écheveau des liens familiaux, que le poète se fraye un chemin jusqu'à une vérité qui lui permet d'effectuer un travail de deuil et de renaître symboliquement. De deuil, il est également question dans la contribution de Sophie Jaussi qui met en regard deux écrivains, Philippe Forest et W. G. Sebald, dont les textes semblent animés par une même volonté de « compléter, rappeler ou combler une parole fragmentaire, enfouie ou inexistante ». Sebald fait face à l'amnésie du peuple allemand après la Seconde Guerre mondiale : il tente d'exhumer de l'oubli les mémoires enfouies (*Austerlitz* et *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*). Forest, quant à lui, s'efforce de maintenir le dialogue avec sa fille trop tôt disparue (*L'enfant éternel*). La mort est aussi au cœur du texte autobiographique de Clara Janés, *Jardín y laberinto* que choisit d'analyser Nadia Mékouar-Hertzberg. Corrélée à une mythologie familiale qui tourne autour des deux figures parentales, la parole intime explore l'in-dit. L'accident de voiture qui coûte la vie au père noue la parole, la suffoque littéralement ; son évocation, dans le labyrinthe du souvenir, autorise le passage à l'écriture et permet à l'auteure de naître à elle-même.

La partie suivante, « Le sujet face à l'Histoire », passe de l'histoire personnelle à la grande Histoire, « l'Histoire avec sa grande hache », selon la formule de Perrec. À l'origine des traumatismes qui pèsent sur le sujet et entravent sa parole, il peut y avoir des catastrophes qui rythment le temps des hommes : persécutions, déportations, guerres, génocides... Marie Estripeaut-Bourjac rappelle la longue durée des violences de la colonisation en évoquant, dans son étude de cas, le destin des *palenques* en Colombie, soit des lieux de refuge, de rébellion et de résistance d'esclaves noirs fugitifs dont l'origine remonte au début du XVII<sup>e</sup> siècle. La parole empêchée prend ici l'aspect d'une négation radicale de la langue des *marrons*, qui n'accéda à la reconnaissance de langue *créole* qu'à la fin des années soixante. La valorisation de cet idiome longtemps réprimé, le *palenquero*, déclencha un mouvement ethno-éducatif de reconquête des origines africaines qui fut couronné, en 2005, par la promotion du Palenque de San Basilio au rang de Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité par l'UNESCO. Suppression d'une

langue, d'une culture, d'un peuple... De nos jours, le paradigme de toute étude sur les traumatismes collectifs et leurs séquelles individuelles et sociétales est la Shoah. Plusieurs contributions en témoignent. Peter Kuon propose une vue d'ensemble de la parole empêchée dans la littérature des camps et de la Shoah, en explorant l'espace entre le silence total des rescapés et la parole *parrésias-tique*, au sens foucauldien. Cette parole qui dit vrai, ou plutôt qui réussit à révéler la vérité, à la fois singulière et collective, de l'expérience concentrationnaire et à la transmettre aux autres, se présente comme un effort interminable, toujours recommencé. C'est un autre chemin que Christina Seewald-Juhász emprunte pour réfléchir sur les vérités d'Auschwitz : elle confronte les dépositions de deux survivants français au premier procès de Francfort avec les témoignages que ceux-ci ont librement écrits, en dehors d'une quelconque procédure juridique, afin de saisir, dans les deux types de discours, juridique et mémoriel, les contraintes qui pèsent sur la parole, ainsi que les différents régimes de vérité qui en résultent. L'impossibilité à venir à bout de l'expérience des camps est au cœur de la contribution de Tanja Weinberger qui analyse l'œuvre poétique peu connue de Violette Maurice, rescapée de Ravensbrück et de Mauthausen. De recueil en recueil, cette auteure revient sur ses hantises, notamment sur la honte d'avoir survécu à ses meilleures amies disparues dans les camps, sans parvenir à s'en libérer. L'étude de Nicole Pelletier sur W.G. Sebald abandonne « l'ère du témoin ». Sebald, qui n'a pas vécu la déportation et les camps, s'interroge dans ses essais critiques sur les possibilités d'une *juste* représentation de la violence et de la souffrance extrêmes et plaide, comme le faisait en son temps Jean Cayrol, pour une approche *tangentielle* ou *oblique* qu'il met en œuvre dans *Les Émigrants* et *Austerlitz*. Au lieu de recréer l'horreur, il la met à distance, par l'intermédiaire de protagonistes qui sont marqués par elle, au moyen d'effets de contrastes et de motifs récurrents qui suggèrent la Shoah. Cette poétique de l'oblique réapparaît, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, sous la plume d'auteurs qui se saisissent de la matière des camps et de la Shoah, sans avoir davantage de liens de filiation avec les victimes du génocide. Dans *Le Non de Klara* de Soazig Aaron et *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel, Barbara Wodarz constate une réflexion constante sur les limites du langage qui s'exprime, au niveau diégétique, dans la quête de mots poursuivie par des protagonistes taciturnes et, au niveau métadiégétique, dans la mise en scène de la difficulté à dire les événements : chez Aaron, la fragmentation, les blancs, les points de suspension ; chez Claudel, l'invention d'un dialecte faisant écho à la langue des bourreaux et la déréalisation du récit par des éléments allégoriques et féeriques. Les deux dernières contributions étudient la mise en récit des mutismes dont souffrent les appelés français de la guerre d'Algérie et les réfugiés de la guerre du Viêt-Nam. Birgit Mertz-Baumgartner, en analysant *Des Hommes* de Laurent Mauvi-

gnier, *Entendez-vous dans la montagne* de Maïssa Bey et *Hôtel Saint-Georges* de Rachid Boudjedra, s'intéresse notamment aux tours rhétoriques utilisés pour représenter la difficulté des personnages à parler des fantômes de la guerre qui les habitent, mais dont ni leur entourage ni la société ne veulent rien savoir. Julia R. Pröll montre, en revanche, comment la perte de la parole, c'est-à-dire l'abandon de la langue maternelle et le passage à l'écriture en français, fait découvrir aux auteures d'origine vietnamienne qu'elle étudie, Anna Moï, Kim Thúy et Sabine Huynh, toutes les trois marquées par la guerre, la fuite et l'exil, une poésie elliptique qui revalorise le silence, un silence riche de poésie, de création et de subversion.

Si la parole est impossible à prendre – pleinement, totalement, le dire peut néanmoins se faire entendre grâce à l'exploitation concertée par l'écrivain des multiples ressources de la rhétorique : tel est l'objet de la quatrième partie de cet ouvrage, « Rhétorique et stratégies de contournement ». La lyrique médiévale, qui est hantée par la peur du silence, fournit un premier terrain d'investigation. Guillaume Oriol montre que, dans la poésie occitane du *trobar clus*, grâce au jeu subtil de l'*entrebescar* des mots et des rimes, « la parole empêchée est une parole excédée ». Parce que la passion est de l'ordre de l'ineffable, le discours amoureux est chanté de manière déstabilisante sur le mode du trouble et du non-sens : ne pouvant dire ce qu'est l'amour, les troubadours disent ce qu'il n'est pas et le chant, loin d'être réduit au silence, résonne avec une puissance décuplée. Manfred Kern s'attache à l'expression scénique et poétique des *topoi* du mutisme dans les chansons du *Minnesang* et la lyrique d'oc : puisqu'il est une nécessité absolue pour celui qui aime, le chant va prendre la tournure d'un don naturel et s'inscrire dans une temporalité et un espace où les distances s'abolissent. L'art du poète est alors de lutter contre l'évanouissement en affirmant de façon sonore la force d'un chant appelé à se répéter, à se moduler dans la durée et à persister, encore et encore, dans une sorte de permanence essentielle. Les chansons courtoises des troubadours et les pastourelles, genre lyrico-narratif, auxquelles s'intéresse Lucilla Spetia, sont, les unes comme les autres, habitées par une réflexion omniprésente sur le langage poétique. Divers motifs tel le chant des oiseaux ou la mention du *latin*, la langue des lettrés à l'ombre de laquelle se construit la langue vernaculaire nouvellement littéraire, dessinent des lignes de force et opposent diverses facettes de la parole : tantôt pleine, efficace et pleine de sagesse ; tantôt, revêtue des masques les plus divers, jusqu'à y perdre son identité dans le jeu poétique.

Les cinq articles suivants présentent ensuite, à travers les âges, divers exemples où les défaillances de la parole trouvent également toujours une parade dans l'écriture. Deux cas de mutisme prolongé dans le roman-fleuve de *Perceforest* retiennent l'attention de Christine Ferlampin-Acher : bien que l'un

soit subi et l'autre choisi, tous deux signalent un trouble de l'identité, devenue momentanément instable, s'inscrivent dans une problématique historique typique de la visée d'une chronique et affirment une dimension métapoétique où une parole nouvelle s'épanche justement en prenant sa source dans les silences inventés. Dans les *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly étudiées par Gérard Peylet, la parole se fige quand on bascule de l'avouable à l'inavouable : le silence absolu devient le rempart des héroïnes et le traumatisme des héros ; l'écriture spécifique des nouvelles se nourrit de ces non-dits qui accumulent le mystère et de polysémies qui feignent de combler sans cesse les abîmes ouverts des récits pour mieux les creuser. L'imagination du lecteur, confronté à la violence qui habite le langage déficient autant qu'à celle des personnages, est ainsi constamment attisée. Charles Péguy, de son côté, illustre une tout autre voie où la parole poétique empreinte de mysticisme résout le paradoxe essentiel d'une parole chrétienne, lourde de l'héritage du passé, désormais impossible à transmettre dans la modernité, étouffée qu'elle est par la parole politique, mais par ailleurs impérissable, parce que guidée par la justice et la vérité et ancrée profondément dans l'intériorité collective. Comme le montre l'étude de Christophe Pérez, l'écrivain nous amène à réfléchir sur la différence existant entre une parole qui est de l'ordre de l'avoir et peut être manipulée ou confisquée et une parole qui relève de l'être et qui, comme tel, est éternelle. Dans *Palomar*, Italo Calvino fait curieusement le choix dominant de la description pour rendre compte de l'inspection continuée à laquelle se livre son personnage éponyme, soumis à une taciturnité essentielle et à l'isolement : c'est l'objet de l'étude de Susanne Winter. Parce que les paroles, inadéquates à restituer la complexité et l'exhaustivité du monde autant qu'« usées par un emploi excessif et abusif », suscitent la méfiance, Palomar expérimente une nouvelle façon d'appréhender le monde, par l'observation, le « silence-discours », tandis que Calvino joue paradoxalement avec les ressources du langage pour restituer au mieux les méandres et l'insatisfaction de la pensée en action. La romancière Elfriede Jelinek présente quant à elle un cas tout à fait original de censure de l'écrivaine-auteure par elle-même, qui rompt le pacte de lecture romanesque traditionnel : Uta Degner analyse le parti pris adopté d'un autodénigrement ostentatoire et souligne les effets induits par ce qui est non seulement déconstruction et remise en question des interdictions communes de parler dans la société, mais aussi impossibilité pour un auteur d'échapper au bruissement de la scène publique.

Il est d'autres lieux où la parole, le discours, la communication ont été pris dans les rets d'un paradoxe dont on s'est longtemps défié, tant il faisait peser des enjeux dangereux sur la raison narratrice et édifiante : peinture, sculpture, photographie, cinéma, théâtre, dessins de presse où s'épanouissent les images, constituent des espaces incertains où le regard se nourrit autant du vide que

des pleins, autant du silence que des bavardages, réfractaire à toute assignation univoque. Tel est l'objet de la dernière partie de cet ouvrage, consacrée à l'« Éloquence de l'image ». Pourtant, en adossant l'image aux figures de l'éloquence, la théorie picturale de l'époque classique avait résolu de contraindre la puissance communicante de l'iconique dans les limites du discours, muselant le débordement de l'implicite aux règles de l'*Ut pictura poesis*, l'assujettissant au paradigme langagier. La hiérarchie des genres était ainsi calquée sur la capacité des images à parler, à discourir parfois bruyamment, renvoyant à la catégorie des sans-grade la peinture « silencieuse » de la Nature morte.

C'est sur cette structure liminaire que Katalin Bartha-Kovács construit son analyse de la peinture de Georges de La Tour et plus particulièrement de ses scènes nocturnes. Car dans l'ombre tranquille et retenue de ses œuvres s'installe un mutisme volontaire, figure formelle de la parole empêchée, sans doute garante d'une instauration sensible bien plus touchante qu'un bavardage diurne. À considérer la peinture sous l'angle de l'appareil conceptuel de la rhétorique, on en viendrait à perdre ce qui en constitue justement l'essence : le purement pictural, qui se situe à la limite du dicible et de l'exprimable.

Retenue dont les artistes contemporains ont maintes fois fait preuve, tant s'est ouvert le droit des œuvres à « être », poursuivant sous l'analyse de Michel Foucault l'émancipation de leur existence : le fait artistique n'est pas un *analogon* affadi d'une parole insatisfaite, il se tient ailleurs, dans des formes parfois très pauvres, comme le confirme Pierre Baumann dans un rapprochement lumineux entre les cadres-poissons de Toni Grand et l'étoffe du silence chez Le Clézio. De même, Ghislain Trotin s'attache à retrouver la place du vide dans la photographie, d'abord aléas technique d'un processus chimique mal maîtrisé, travaillé ensuite comme une tâche aveugle où se libèrent des espaces de disponibilité pour l'expérience esthétique. Mieux voir dans les figures contrariées, dans les représentations absentes.

Le cinéma s'est aussi construit autour de contraintes techniques intéressantes dans le propos qui nous occupe ; d'abord muet, puis bavard – trop bavard ? Véronique Héland, à partir de deux exemples (*Le dernier des hommes*, de W.F. Murnau, 1924, et un film parlant particulièrement volubile de 1959, *Mirage de la vie*, de Douglas Sirk), éclaire là aussi la force de l'empêchement de parole, retrouvant à la suite de Godard le pouvoir critique et herméneutique de l'image dans le secret de ce qui est saisi par la caméra. Stefanie Guserl, autour de deux films plus récents (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, de Jean-Pierre Jeunet, 2001, et *Te doy mis ojos*, d'Icíar Bollain, 2003) ne dit pas autre chose fondamentalement. Leurs héroïnes quasi muettes font appel à l'image dans l'image (la peinture, le tableau) pour ne pas se raconter, ne pas dire ce qui les concerne, ce qu'elles sont, ce qu'elles vivent, laissant à l'iconique mutique la prise en charge biaisée de

leurs sentiments. Que dire de la transposition cinématographique d'un roman, pétri de voix intérieures, de sentiments racontés ? l'exemple de *L'élégance du hérisson*, choisi par Kathrin Ackermann, se prête à cet exercice comparatiste ; que faire de ces monologues, tout entiers rendus à la seule visibilité des personnages ? comment reconstruire la diégèse lorsque l'intimité se mure dans l'image ?

Dernière instance, enfin, de l'empêchement de parole dans les pratiques artistiques contemporaines : celle du réel, celle du contexte de création où il ne s'agit plus seulement de représenter mais de présenter. En prenant place dans l'espace public, quelques artistes – Ernest Pignon-Ernest, Lucy Orta, Krzysztof Wodiczko, Mathieu Pernot – manifestent leur soutien aux exclus de la société et donnent la parole à ceux qui n'en disposent pas. Marie Escorne les appelle les « artistes porte-voix » tant ils se font les hérauts des sans-grade, luttant contre des discriminations ailleurs ignorées et abandonnées au silence. Au théâtre, Pierre Katuszewski relit les mises en scène de Pippo Delbono sous l'éclairage de la présence mutique des acteurs singuliers que celui-ci engage dans sa troupe : acteurs hors-normes, incapables de « jouer » une fiction mais bel et bien présents dans la puissance manifeste de leur temps sur scène, temps de vie et d'existence sans distance. Le metteur en scène, sciemment, fait monter la parole empêchée sur scène, rendant à l'expérience éphémère du spectacle tout son effet performatif. De cet effet performatif, il est aussi question dans la réflexion d'Élisabeth Magne : revenant sur la tuerie de *Charlie Hebdo*, celle-ci regarde l'arrachement contextuel qu'Internet fait subir au matériau iconique. Images flottantes parties ailleurs sans le terreau de leur culture, recontextualisées telles des étendards de violence, porteuses de pseudo-discours fabriqués loin de leur désinvolture originelle, les quelques caricatures incriminées interrogent la manière dont le discours se précipite encore et toujours au chevet de l'iconique qui s'en passerait volontiers.

Transséculaire et pluridisciplinaire, choisissant de faire dialoguer les époques autant que les différents modes d'expression, cet ouvrage veut mettre en évidence une réalité paradoxale et protéiforme, de tout temps présente : par-delà les raisons complexes et multiples qui l'empêchent, la parole n'est jamais rejetée définitivement dans les limbes du silence, mais parvient malgré tout à se faire entendre...

D.J.-R., S.F.M., P.K. et É.M.