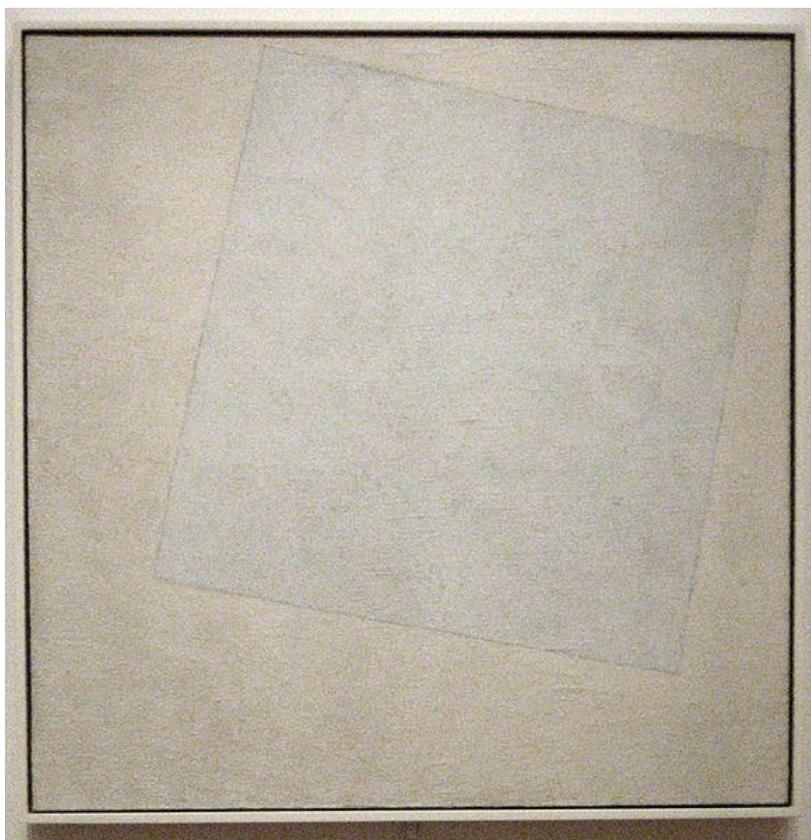


Journée d'études

Centre de recherches Textes et cultures

« *Représentations du silence* »



Kazimir Malevitch, *Composition suprématisme : carré blanc sur fond blanc*, 1918

Vendredi 7 décembre 2012

Université d'Artois

Maison de la recherche – Salle des colloques

9 rue du Temple Arras

Organisation de la journée : Jaël Grave (UFR Lettres&Arts)

contact : jael.grave@univ-artois.fr

Suprême paradoxe que celui du silence, à la fois impossible et nécessaire, et qui pose le problème des limites de la représentation. Dans une société où les technologies de l'information et de la communication semblent laisser de moins en moins de place au silence, de quelles valeurs est-il encore investi ? Comment l'appréhender et en rendre compte ? Un colloque tenu en 2008 à l'université de Strasbourg a invité à penser et à redéfinir l'écriture contemporaine « en termes de tension entre le mot et le silence »¹ et nombre de critiques se sont intéressés à ce que l'on a même appelé la littérature du silence (depuis les affres du langage connus par Mallarmé en poursuivant avec Beckett, Blanchot et d'autres). Désormais, l'écriture tendrait-elle vers le silence plus qu'elle ne s'y heurterait ? Dans quelle mesure le silence devient-il nouveau langage ? Comment se donne-t-il à lire, à écrire... et à entendre ?

Au fil des siècles, le silence a pu être associé au deuil, au vide, au néant comme à la pureté absolue : silence mythique des origines ou silence de la contemplation mystique. Du silence jaillissait la parole des dieux, il rendait manifeste la présence d'un au-delà, d'un autre langage. Mais quand, marqué par le positivisme et la philosophie nietzschéenne, l'homme n'a plus entendu ces voix, le silence, indice d'une défaillance du signe, a néanmoins pu être saturé de sens et inviter à la recherche d'un nouveau rapport au temps, à l'espace et au langage.

Au cours de cette journée, la réflexion s'est appuyée sur des œuvres littéraires du Moyen Âge à aujourd'hui et s'est également ouverte à diverses aires culturelles et à différents arts. Les principaux questionnements abordés ont été les suivants : comment surmonter le paradoxe inhérent à la place du silence dans l'écriture ? (comment le dire sans le rompre ?) Dans quelle mesure le rapport de l'écriture au silence et la nature du silence (silence des dieux, silence cosmique, silence humain, voire de l'écriture même...) ont-ils évolué au fil du temps ? En quoi le silence informe-t-il les œuvres qui s'en nourrissent, quels choix stylistiques et formels, quelles orientations esthétiques peut-il induire ?

¹ *Écriture et silence au XX^e siècle*, actes réunis par Yves-Michel Ergal et Michèle Finck, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, p. 5.

François Raviez, De quelques aposiopèses et autres silences éloquents	4
Evelyne Thoizet, Le silence des bavards dans <i>Le Bavard</i> de Louis-René des Forêts et dans <i>L'Innommable</i> de Beckett.....	13
Jaël Grave, Monts et mondes du silence	25
Myriam White-Le Goff, <i>Le Roman de Silence</i> d'Heldris de Cornouailles, entre parole et beauté	40
Isabelle Roussel-Gillet, Le dire du silence (JMG. Le Clézio, P. Quignard, J. Benameur). Du père à la mère	50
Florence Gaiotti, Le blanc n'est-il que la couleur du silence ?	62
Denis Vigneron, Le silence de Debussy à la rencontre de l'avant-garde espagnole	73

De quelques aposiopèses et autres silences éloquents

La scène se passe au casino de T. Beach, à la fin d'une nuit de bal. Michael Richardson, le fiancé de Lol V. Stein, a dansé toute la nuit avec Anne-Marie Stretter. À l'aube, tous deux s'éloignent. Lol, écrit Duras, se met à crier « sans discontinuer¹ ».

Les yeux baissés, ils passèrent devant elle. Anne-Marie Stretter commença à descendre, et puis lui, Michael Richardson. Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie.

Ainsi, quand la douleur est à son comble – indescriptible, informulable, intransmissible – l'évanouissement de Lol court-circuite le récit : l'éloquence suprême, c'est le silence. Mettre des mots sur cet état extrême serait le réduire, le banaliser, pire : l'interpréter. L'art oratoire est fait de stratégies, mais la vie psychique, quant à elle, est dominée par l'affect, qui peut briser la parole d'un personnage, la donner à *ne pas* entendre. La rhétorique connaît cette interruption du discours sous le coup d'une émotion trop violente : elle la nomme *aposiopèse*.

Littré en fait un synonyme de *réticence*, qu'il définit comme « une sorte de prétérition où, commençant l'expression de sa pensée, on l'arrête avant de l'avoir achevée ». Et de citer le *Traité des tropes* de Du Marsais (1730) :

La réticence consiste à passer sous silence des pensées que l'on fait mieux connaître par ce silence que si l'on parlait ouvertement.

Pour Littré comme pour Du Marsais, pour le positiviste comme pour le philosophe, la figure est donc volontaire : une interruption consciente, calculée, expressive de la parole.

Fontanier, dans ses *Figures du discours* (1830), consacre tout un article à la réticence ; à laquelle il reconnaît, en plein romantisme, une dimension affective :

Combien cette figure, employée à propos, l'emporte sur tout ce que la parole pourrait avoir de plus éloquent ! En faisant naître les pensées en foule dans l'esprit, elle affecte le cœur d'une manière vive et profonde².

Henri Morier, dans son incomparable *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961), renvoie, comme Littré, à la réticence, « figure par laquelle ce qui reste à dire demeure inexprimé, soit que la phrase ait été brusquement interrompue, soit que le diseur annonce son

¹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, tome II, p.294.

² Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1977, p.135.

intention de ne pas tout dire³ ». L'article ne compte pas moins d'une dizaine de pages. Pour Morier, la figure est synonyme d'aposiopèse, du verbe grec qui signifie « se taire », de même que *reticentia* vient de *reticere*, renforcement de *tacere*.

Pour Georges Molinié, la figure est microstructurale, c'est-à-dire repérable en un point précis du discours, et non étendue à l'ensemble du procès : « Elle consiste, écrit-il, en une interruption de la suite attendue des dépendances syntaxiques, l'enchaînement de la phrase restant en quelque sorte "en l'air"⁴. »

Le *Gradus*, enfin, fait une synthèse des différentes définitions et met l'accent sur les causes de l'interruption, « d'ordre émotif », mais aussi sur l'aspect oratoire du procédé. Il est le premier à préciser que l'aposiopèse « a sa ponctuation expressive⁵ ».

Rupture de la phrase, par conséquent du discours, l'aposiopèse est rupture de la communication. Comment explorer non la phrase, mais le silence ? Qu'est-ce qui est dit quand tout se tait ?

*

La figure est d'un effet oratoire spectaculaire, précisément parce qu'elle s'oppose à ce que doit être le discours de l'orateur : abondant et facile, tout en étant très maîtrisé (*copia*), mais aussi construit et cohérent (*dispositio*⁶). Comment convaincre en ne disant plus rien ? Comment argumenter quand les mots se dérobent ? La réticence peut cependant être d'une grande puissance pathétique, comme quand Phèdre finit par avouer son amour à Hippolyte :

Phèdre
[...] Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher ;
Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue
Se serait avec vous retrouvée ou perdue.

Hippolyte
Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux ?

Phèdre
Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince ? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire ?

Hippolyte
Madame, pardonnez : j'avoue, en rougissant,
Que j'accusais à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus soutenir votre vue ;

³ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, p.935.

⁴ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, La Pochothèque, 1999, p.69.

⁵ *Gradus*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1984, p.65.

⁶ On aura reconnu deux des qualités traditionnelles de l'orateur, avec l'invention, la mémoire et l'action.

Et je vais...

Phèdre

Ah, cruel ! tu m'as trop entendue !

Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.

Eh bien ! connais donc Phèdre et toute sa fureur.⁷

« Et je vais... » Que va-t-il faire ? Il serait sacrilège de continuer la phrase. Les trois monosyllabes sont mimétiques d'un saisissement, et la forme inchoative crée une attente, une tension sans résolution. Au spectateur de compenser le vide et, comblant le silence, de parler pour le personnage. On notera que l'articulation des deux reparties crée un hiatus (je vais / Ah) que redouble la diphtongue (cruel). Le dérapage sonore est aussi dérapage pronominal (Et sur quoi jugez-vous / tu m'as trop entendue), et tout se joue dans le micro-silence entre les deux personnages, dans cet intervalle où rien ne peut encore se dire, mais où tout s'apprête à se dire : à cet instant même, leur destin est scellé. Seul le cri peut faire entendre la douleur et l'extase de Phèdre, qui se libère avec une sauvagerie royale du poids mortel de son amour : son « Ah » vient du ventre, et le choc des dentales qui suit (Tu m'as Trop enTenDue) traduit le tremblement des lèvres d'une créature tout entière en proie à la plus vive émotion.

Mais le drame peut se jouer de manière plus laborieuse, comme dans *Bérénice* :

Bérénice

[...] Et moi (ce souvenir me fait frémir encore),

On voulait m'arracher de tout ce que j'adore ;

Moi, dont vous connaissez le trouble et le tourment

Quand vous ne me quittez que pour quelque moment ;

Moi qui mourrais le jour qu'on voudrait m'interdire

De vous...

Titus

Madame, hélas! que me venez-vous dire ?

Quel temps choisissez-vous ? Ah ! de grâce, arrêtez.

C'est trop pour un ingrat prodiguer vos bontés.

Bérénice

Pour un ingrat, Seigneur ! Et le pouvez-vous être ?

Ainsi donc mes bontés vous fatiguent peut-être ?

Titus

Non, Madame. Jamais, puisqu'il faut vous parler,

Mon cœur de plus de feux ne se sentit brûler.

Mais...

Bérénice

⁷ Racine, *Phèdre*, acte II, scène 5.

Achevez...

Titus

Hélas!

Bérénice

Parlez.

Titus

Rome... l'Empire...

Bérénice

Eh bien ?

Titus

Sortons, Paulin : je ne lui puis rien dire⁸.

Parlera-t-on d'aposiopèse filée ? Incapable d'annoncer à la Reine qu'il va la quitter, Titus déroule ici en peu de mots toutes les nuances de la lâcheté masculine : épanorthose avortée du « Mais... », déploration inattendue et surprenante dans la bouche d'un conquérant (« Hélas ! »), fragmentation nominale (« Rome... l'Empire... »). Il s'efface, il s'enfuit, et finit par donner la définition même de l'aposiopèse : « je ne lui puis rien dire ». Cet homme s'apprête à régner sur l'Empire, fonction d'une autorité absolue. Pour Phèdre, pour Bérénice, le drame se joue dans le silence de l'homme qu'elles aiment.

Comme l'écrit Barthes, « la réticence ou aposiopèse marque une interruption du discours due à un changement brusque de passion (le *Quos ego* virgilien)⁹. » On se souvient que dans le premier livre de l'*Énéide*, Neptune s'en prend aux vents, qui ont osé, sans sa permission, détruire la flotte d'Énée. L'expression pourrait se traduire par « Et moi, je vais vous... », ou « Je devrais... » Mais la passion de Neptune retombe, et il pardonne aux vents.

Hippolyte passe abruptement d'une image de Phèdre à une autre, sa belle-mère se métamorphose en amante intempestive ; Titus oscille entre deux passions : l'amour et le pouvoir. Chez l'un comme chez l'autre, l'interruption d'une parole jusque-là maîtrisée préfigure la suite de la tragédie. Hippolyte ne peut pas aimer Phèdre, Titus ne peut plus aimer Bérénice. Une douleur immense sépare à jamais les êtres. Le résultat est poignant ; il peut aussi être comique.

Agnès vient de rencontrer Horace, qui s'est montré gentiment entreprenant :

Agnès

Oh tant ! Il me prenait et les mains et les bras,

⁸ Racine, *Bérénice*, acte II, scène 4.

⁹ Roland Barthes, *Œuvres complètes, L'ancienne rhétorique*, Paris, Seuil, 2002, tome III, p.595-596.

Et de me les baiser il n'était jamais las.

Arnolphe

Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelque autre chose ?
(*La voyant interdite.*) Ouf !

Agnès

Hé ! il m'a...

Arnolphe

Quoi ?

Agnès

Pris...

Arnolphe

Euh !

Agnès

Le...

Arnolphe

Plaît-il ?

Agnès

Je n'ose,

Et vous vous fâcheriez peut-être contre moi.

Arnolphe

Non.

Agnès

Si fait.

Arnolphe

Mon Dieu, non !

Agnès

Jurez donc votre foi.

Arnolphe

Ma foi, soit.

Agnès

Il m'a pris... Vous serez en colère.

Arnolphe

Non.

Agnès

Si.

Arnolphe

Non, non, non, non. Diantre, que de mystère !
Qu'est-ce qu'il vous a pris ?

Agnès

Il...

Arnolphe

Je souffre en damné.

Agnès

Il m'a pris le ruban que vous m'aviez donné¹⁰.

Morier qualifie de « suggestion polissonne » ce procédé de rétention verbale¹¹. Nous attendons un mot, il en arrive un autre. Le procédé est à la base de nombreuses chansons paillardes : tout l'art consiste à ne pas dire, mais à suggérer, à aller le plus loin possible dans l'implicite sans jamais formuler le mot sous-entendu¹². La réticence repose ici sur un bégaiement syntaxique, ce qu'on appellerait volontiers un silence à répétition.

L'aposiopèse fait d'Arnolphe un voyeur sonore, avide d'entendre le mot qu'Agnès, dans son innocence et son ignorance, ne peut dire. L'émotion de la jeune fille et l'ambiguïté du verbe « prendre » accroissent le malentendu et pulvérisent l'alexandrin. Aussi la tension verbal est-elle à son comble quand surgit le « ruban », rassurant, futile et logique. On imagine alors les mimiques d'Arnolphe, qui faisaient mourir de rire et la cour et le Roi. Le passage est ainsi d'une grivoiserie naïve qui plonge dans le silence l'obscénité pour mieux la faire apprécier.

Tragique ou comique, l'aposiopèse au théâtre est un des condiments rhétoriques privilégiés du drame. Hugo en jouera en virtuose, comme Edmond Rostand, qui l'utilise en clause de son *Cyrano de Bergerac* :

Je sais bien qu'à la fin vous me mettez à bas ;
 N'importe : je me bats ! je me bats ! je me bats !
(Il fait des moulinets immenses et s'arrête haletant.)
 Oui, vous m'arrachez tout, le laurier et la rose !
 Arrachez ! Il y a malgré vous quelque chose
 Que j'emporte, et ce soir, quand j'entrerai chez Dieu,
 Mon salut balaiera largement le seuil bleu,
 Quelque chose que sans un pli, sans une tache,
 J'emporte malgré vous, *(Il s'élançait l'épée haute.)* et c'est...
(L'épée s'échappe de ses mains, il chancelle, tombe dans les bras de Le Bret et de Ragueneau.)
 Roxane, *se penchant sur lui et lui baisant le front.* C'est ?...

10 Molière, *L'École des femmes*, acte II, scène 5 .

11 Henri Morier, *op. cit.*, p.1002 : « L'auteur comique aura soin de ne pas nommer le mot qu'il veut glisser dans toutes les consciences. »

12 On réécouterà, pour s'en convaincre, Yvette Guilbert dans *Madame Arthur* ou Pierre Vassiliu dans *Ma cousine*.

*Cyrano rouvre les yeux, la reconnaît et dit en souriant : Mon panache*¹³.

La réticence de Cyrano est tragique : c'est celle du dernier soupir. Elle est pathétique : le héros disparaît dans le dernier souffle qu'il échange avec la femme qu'il aime. Elle est prémonitoire, car le spectateur entend que la pièce va cesser (c'est / C'est). Elle est enfin cabotine, et permet à l'acteur de mourir en scène avec la virtuosité qui convient au personnage. Mais le procédé, fort efficace sur une scène, ne l'est pas moins dans un roman ou dans un poème.

On s'en convaincra en relisant la scène du bosquet de *La Nouvelle Héloïse*, qui est d'un maître rhéteur :

En approchant du bosquet, j'aperçus, non sans une émotion secrète, vos signes d'intelligence, vos sourires mutuels, et le coloris de tes joues prendre un nouvel éclat¹⁴. En y entrant, je vis avec surprise ta cousine s'approcher de moi, et, d'un air plaisamment suppliant, me demander un baiser. Sans rien comprendre à ce mystère, j'embrassai cette charmante amie ; et, tout aimable, toute piquante qu'elle est, je ne connus jamais mieux que les sensations ne sont rien que ce que le cœur les fait être. Mais que devins-je un moment après quand je sentis... la main me tremble... un doux frémissement... ta bouche de roses... la bouche de Julie... se poser, se presser sur la mienne, et mon corps serré dans tes bras ! Non, le feu du ciel n'est pas plus vif ni plus prompt que celui qui vint à l'instant m'embraser. Toutes les parties de moi-même se rassemblèrent sous ce toucher délicieux. Le feu s'exhalait avec nos soupirs de nos lèvres brûlantes, et mon cœur se mourait sous le poids de la volupté, quand tout à coup je te vis pâlir, fermer tes beaux yeux, t'appuyer sur ta cousine, et tomber en défaillance. Ainsi la frayeur éteignit le plaisir, et mon bonheur ne fut qu'un éclair¹⁵.

Comment décrire l'effet d'un baiser ? Saint-Preux, très rousseauiste, constate que l'écrire, c'est le revivre, voire le vivre vraiment, l'intensité de l'affect se démultipliant par le souvenir et l'écriture. Mimétique de son créateur, il est à la fois philosophe (« les sensations ne sont rien que ce que le cœur les fait être ») et hypersensible. Rendre sur la page la violence de l'émotion ne lui interdit pas de l'aborder sous l'angle métalinguistique (« la main me tremble... »), mais aussi d'en tenter une transcription syntaxique éclatée (« un doux frémissement... ta bouche de roses... la bouche de Julie... »), où les interruptions comptent autant que les vocables : haletant, suffoqué, bouleversé, le héros, si maître de ses phrases, risque une aposiopèse sérielle. Tout lien logique est banni, et, pour ajouter à la confusion, Julie passe de la deuxième personne (« ta bouche ») à la troisième (« la bouche de Julie »). Quand, enfin, la proposition retombe sur ses pattes, les réticences font place à l'exclamation, dans un bouquet final de lieux communs suractivés (« Le feu s'exhalait avec nos soupirs de

¹³ Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Classiques Larousse, acte V, scène 4, p. 310.

¹⁴ Saint-Preux baguenaude dans un bosquet avec Julie et Claire, cousine de Julie.

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, GF Flammarion, Première partie, Lettre 14, Saint-Preux à Julie, p. 34-35.

nos lèvres brûlantes »). S'embrasser, c'est s'embraser, mais c'est aussi, d'un strict point de vue anatomique, ne plus pouvoir parler. Saint-Preux, généralement disert, subit le baiser comme un séisme dans son discours. L'aposiopèse, d'obédience rhétorique, en acquiert une dimension physiologique dont Laforgue, par exemple, saura faire usage :

Blocus sentimental ! Messageries du Levant !...
 Oh, tombée de la pluie ! Oh ! tombée de la nuit,
 Oh ! le vent !...
 La Toussaint, la Noël et la Nouvelle Année,
 Oh, dans les bruines, toutes mes cheminées !...
 D'usines¹⁶ !...

Les ruptures de la chaîne parlée sont ici spectaculaires : l'usage systématique de l'exclamation, encouragé par les phrases nominales, l'accumulation hétéroclite d'éléments, la répétition de la même interjection, enfin le découpage même de l'alexandrin, tout cela déstructure une strophe dont la *coda* est joyeusement aberrante (« toutes mes cheminées !... / D'usines !... ») et qui, paradoxalement, progresse par interruptions. Le poète perd le souffle, non parce qu'il est amoureux, mais parce qu'il est phtisique : la strophe imite une quinte de toux. Son « Hiver » est littéralement agonique, un jeu avec le souffle malade, saccadé, interrompu d'un homme qui se sait condamné. Laforgue meurt de tuberculose en août 1887, peu de mois après ce poème. L'« Hiver » a l'éloquence du symptôme.

Il y a ainsi, dans les silences de la réticence, tout ce qui échappe à la langue, ou ce qu'elle ne parvient à exprimer qu'à peine : l'amour, la mort, toujours hypo-formulés, traduits en analogies, codifiés, neutralisés. La réticence court-circuite le cliché. Au lecteur, au spectateur de s'aventurer dans le vide. À lui de (se) dire ce qui n'a pas été dit : la réticence est un transfert d'énonciation. Tout se joue dans une temporalité infinitésimale, dans le nano-silence des points de suspension, dans une absence qui peut devenir la signification même de ce qui s'est dit sans un mot. Céline plus que tout autre a su jouer des brisures de la parole « en l'air », comme quand il évoque les danseuses :

La vie les saisit, pures... les emporte... au moindre élan, je veux aller me perdre avec elles... toute la vie... frémissante... onduleuse... Gutman ! Elles m'appellent !... Je ne suis plus moi-même... Je me rends... Je veux pas qu'on me bascule dans l'infini !... à la source de tout... de toutes les ondes... La raison du monde est là... Pas ailleurs... Périr par la danseuse !... Je suis vieux, je vais crever bientôt... Je veux m'écrouler, m'effondrer, me dissiper, me vaporiser, tendre nuage... en arabesques... dans le néant... dans les fontaines du mirage... je veux périr par la plus belle... Je veux qu'elle souffle sur mon cœur... Il s'arrêtera de battre... Je te promets ! Fais en sorte Gutman que je me rapproche des danseuses !... Je veux bien calancher, tu sais, comme tout le monde...

¹⁶ Jules Laforgue, « L'hiver », *Derniers vers*, in *Poésies complètes*, Le Livre de Poche classique, 1970, p. 279.

mais pas dans un vase de nuit... par une onde... par une belle onde... la plus dansante... la plus émue¹⁷...

L'aposiopèse donne à l'évocation une pulsation stroboscopique, et le texte, par ses éclipses, par ses chutes, par ses creux, devient, pour emprunter une expression à André Breton, une « explosante fixe » du sens, un crépitement de silences. Céline, artisan génial des points de suspension, y pousse à l'extrême la figure en la systématisant. C'est par une multiple rupture que le texte poursuit l' « onde », qui est la continuité même, un texte semblable à la « dentelle » à laquelle il compare son écriture : une organisation de trous, un assemblage de solutions de continuité qui fait la forme, sa forme.

*

Le 2 janvier 1958, Maria Callas chante *Norma* à la Scala. On reconnaît dans la salle tout ce que l'Italie compte de personnalités, y compris le président de la République. Elle chante le premier acte, puis elle renonce. Quand on annonce à la salle que la cantatrice ne chantera plus ce soir-là, les sifflets sont assourdissants. Les spectateurs n'entendront pas, ce soir-là, les volutes de « Casta diva ». Ils quittent la salle dans un brouhaha infernal.

Le 2 janvier 1958, la nuit est glaciale à Milan. Pour cent raisons – dont Onassis – Maria Callas performe l'aposiopèse suprême en offrant à son public un assourdissant silence. Certes, elle aurait pu traîner sa laryngite jusqu'à la fin de l'opéra, mais elle ne l'a pas fait, parce qu'elle est Maria Callas, la *diva assoluta*. Son silence, c'est son absolu.

François Raviez

¹⁷ Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Première partie.

Le silence des bavards dans *Le Bavard* de Louis-René des Forêts¹ et dans *L'Innommable* de Beckett².

Parmi les fictions narratives contemporaines les plus déroutantes figurent les monologues interminables et répétitifs menés par un « je » non identifiable, distinct de l'auteur, qui ne raconte pas une histoire à proprement parler. Bavard impénitent et intarissable, cette première personne grammaticale représente encore un personnage dans le récit de Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, publié en 1946. Le héros éponyme et anonyme de cette fiction fait l'objet, comme tous les personnages de des Forêts selon Pascal Quignard, « d'une épreuve, qui est celle du silence³ ». Il vit en effet deux crises successives. La première, qui a lieu au sommet d'une falaise, se manifeste « par un étrange besoin de discourir impossible à satisfaire⁴ » et est ainsi résumée : « bref, j'avais envie de parler et je n'avais absolument rien à dire⁵. » La seconde se déroule dans un dancing : notre héros taciturne y rencontre une Espagnole très belle avec qui il ose danser et à qui il se résout à adresser un long discours pour rompre le silence ; ces propos qualifiés d'« effarants⁶ » déclenchent à la fois la colère des autres clients dont fait partie l'amant éconduit et le fou rire de l'Espagnole ; le héros fuit alors dans un jardin public désert où il subit, sans chercher à s'y soustraire, la violence vengeresse de l'amant jaloux qui l'a poursuivi. Lors de ces deux crises, le héros est soit mutique, soit trop bavard : son épreuve est celle du silence impossible à rompre ou à garder. Ce roman de Louis-René des Forêts peut être rapproché d'un autre monologue interminable, *L'Innommable* de Samuel Beckett, publié six ans plus tard (en 1953). Dans les deux cas, le narrateur n'est pas identifiable ; il ne porte ni nom, ni prénom, ni initiale. Le « je » de *L'Innommable* a rejeté en effet les noms de Murphy, de Molloy et de Malone⁷ qui ont servi de souffre-douleur dérisoires dans les romans précédents, même s'il se sert encore de deux personnages inventés, Mahood, l'homme-tronc planté dans une jarre à l'entrée d'un restaurant, et Worm, l'homme sans visage. Ce « je » n'est pas non plus Samuel Beckett lui-même. De plus, contrairement au bavard de Louis-René des Forêts, ce locuteur ne vit pas une autre aventure que celle de la parole et, même si, selon Blanchot, les histoires

¹ Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, [Gallimard, 1946], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1998.

² Samuel Beckett, *L'Innommable*, [Les Éditions de Minuit, 1953], Minuit, coll. « Double », 2004.

³ Pascal Quignard, *Le Vœu de silence*, Fata morgana, 1985, p. 9.

⁴ Des Forêts, *op. cit.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷ Beckett, *op. cit.*, p. 28.

« essaient de se maintenir⁸ », leur centre – ce « je » problématique – ne semble exister que comme instance énonciative du discours. Les deux « je » qui parlent interminablement dans ces récits de des Forêts et de Beckett sont tous deux des personnages mutiques et solitaires qui ne cherchent qu'à se taire enfin. Dans ces deux œuvres, le silence se définit comme un défaut ou une négation de la parole, c'est-à-dire comme le fait de ne pas parler ou de n'émettre aucun bruit⁹. Quel est alors le silence étrange de ces bavards qui n'ont rien à dire ? Peut-on le définir comme quelque chose d'extérieur au langage (on parle ou on se tait) ? Ou bien est-il contenu dans le langage lui-même (on parle en se taisant et on se tait en parlant) ? Ce sont ces deux hypothèses que je vais examiner successivement en prenant appui sur les spécialistes du silence que sont Pascal Quignard¹⁰ et Maurice Blanchot¹¹, auteurs d'essais critiques portant respectivement sur l'œuvre de Louis-René des Forêts et de Samuel Beckett.

Le silence hors de ou dans la parole ?

« Et en vérité ce n'est pas tout de garder le silence, mais il faut voir aussi le genre de silence qu'on garde¹² » dit malicieusement le « je » innommable. Quel est donc ce silence auquel le bavard aspire en le redoutant ? Est-il extérieur à la parole elle-même qui l'exclurait et qu'il exclurait ? Cette conception est présentée à la fin de *L'Innommable* : le « je » parle à partir d'un espace dont il essaie de saisir la nature en se situant par rapport à lui :

[...] il n'y a que lui, ouvert au vide, ouvert au rien, je veux bien, ce sont des mots, ouvert au silence, donnant sur le silence, de plain-pied, pourquoi pas, tout ce temps, au bord du silence, je le savais, sur un rocher, ficelé sur un rocher, au milieu du silence, sa grande houle s'élève vers moi, j'en ruisselle, c'est une image, ce sont des mots, c'est un corps, ce n'est pas moi, je savais que ce ne serait pas moi, je ne suis pas dehors, je suis dedans, dans quelque chose, je suis enfermé, le silence est dehors, dehors, dedans, il n'y a qu'ici, et le silence dehors [...]¹³.

Le silence est représenté comme un espace ouvert et extérieur, par opposition au « parloir » de la prison qui figure spatialement la parole-rocher où le « je » prométhéen est enchaîné. Il est le grand ailleurs inaccessible qui n'a aucune réalité référentielle pour Beckett et qui n'existe que dans les mots. Dans *Le Bavard*, il est aussi lié à l'espace vertigineux et minéral des falaises où le « je » vit sa première crise. Il représente aussi temporellement un seuil, un état

⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, [1959], « Folio Essais », 1990, p. 289. Voir aussi dans le même volume, l'essai intitulé « La mort du dernier écrivain », p. 296-302.

⁹ Le dictionnaire Robert définit ainsi deux acceptions du nom « silence ».

¹⁰ Quignard, *op. cit.*

¹¹ Blanchot, *op. cit.* Deux essais traitent particulièrement du silence : « Où maintenant ? Qui maintenant ? » (p. 296-302) et « La mort du dernier écrivain » (p. 286-295).

¹² Beckett, *op. cit.*, p. 37.

¹³ *Ibid.*, p. 206.

précédant la parole et lui succédant, comme le néant par rapport à l'être ou la mort par rapport à la vie ; le « je » de *L'Innommable* imagine le silence originel immaculé en essayant de reconstituer l'histoire de la parole à partir du premier bruit entendu :

Donc après une période de silence immaculé, un faible cri se fit entendre. Je ne sais si Malone l'entendit aussi. Je fus surpris, le mot n'est pas trop fort. Après un si long silence un petit cri, aussitôt étouffé. [...] Ce cri pour commencer, puisqu'il fut le premier. Et d'autres, assez différents¹⁴.

Si, avant la parole, règne le silence qu'on dit rompu par le premier bruit, puis par la première parole, est-il possible de revenir un jour à ce silence originel ? Sans cesse, le locuteur sans visage et sans identité projette sa parole dans un silence futur qu'il remet en même temps toujours en cause : tantôt il imagine « cette voix qui parle [...] attentive au silence qu'elle rompt, par où peut-être un jour lui reviendra le long soupir clair d'avent et d'adieu¹⁵ », tantôt il affirme que « le silence une fois rompu ne sera jamais plus entier¹⁶ ». Ce dernier aphorisme montre que le silence semble avoir existé avant que les mots ne le rompent : il peut alors épaissir¹⁷ parce qu'il est une sorte de matière, grise ou noire, avec « de petites bulles qui crèvent, tout autour¹⁸ ». Ces bulles figurent peut-être les bruits de la vie qui veut entrer dans ce calme fangeux originel. Le silence est souvent représenté comme un espace désert et nocturne, tels le « paysage immobile, glacial et silencieux¹⁹ » et le jardin « désert, silencieux et noir²⁰ » où se retrouve le bavard de Louis-René des Forêts après l'humiliation subie au dancing. Se redessine ainsi l'opposition connue et convenue entre la parole de vie et le silence de mort qui pourrait justifier la logorrhée transcrite par Beckett et des Forêts : il faut parler à tout prix, même quand on est seul et taciturne, parce que le silence est synonyme de « maladie incurable²¹ », d'aboulie, de passivité morbide. C'est pour cette raison que le bavard saisit le lecteur « au revers de la veste²² », le maintient sous la pression²³ du flux de paroles dont semble dépendre sa vie même, sans prendre en compte « l'assentiment ou la contradiction²⁴ » de l'interlocuteur fictif qu'il a pourtant créé.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 132.

¹⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹⁸ *Ibid.*, p. 129.

¹⁹ Louis-René des Forêts, *op. cit.*, p. 75.

²⁰ *Ibid.*, p. 92.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 11.

²³ Cette pression exercée par les personnages de des Forêts sur le lecteur est comparée à une « infection virulente » qui contamine littéralement ce dernier. Quignard, *op. cit.*, p. 12-13.

²⁴ Louis-René des Forêts, *op. cit.*, p. 12.

Mais ces expressions toutes faites qui font du silence un espace extérieur quasi surnaturel (« silence de mort », « rompre le silence », « épaisseur du silence », silence « où passent les anges²⁵ ») sont dénoncées comme vides de sens : elles disent le silence avec des mots et passent à côté du silence-même qui ne peut être dit. Selon Pascal Quignard, Louis-René des Forêts montre que la méfiance à l'égard du langage, qui fait préférer le mutisme à la parole, « entraîne à un système contradictoire et cruel car il repose sur un sophisme tyrannique en supposant que le silence est d'une nature indépendante de celle du langage²⁶. » Cette croyance en un « silence extérieur à la langue²⁷ », en un silence « invulnérable aux traits du langage²⁸ » mérite d'être examinée et critiquée.

Dans nos deux textes en effet, parole et silence sont inséparables et impossibles à envisager séparément : les deux bavards sont d'abord des taciturnes solitaires. Le personnage de Louis-René des Forêts déclare d'emblée : « mes amis me disent que je suis le silence même²⁹ » et développe longuement ce trait de caractère qu'il considère comme maladif. Quant au personnage de Beckett, il est condamné au silence par sa situation de solitaire, puisque comme ses avatars anciens (Murphy, Molloy, Malone) et actuels (Mahood et Worm) il est une sorte de marginal, vagabond ou reclus, voire paralytique.

Pourtant, le « je » de *L'Innommable* affirme contradictoirement que le silence est extérieur à la parole et que le silence naît de la parole même : dans le premier cas, il doit essayer de parler pour faire un pas vers le silence alors que dans le second, il doit chercher à se taire pour pouvoir continuer à parler. La première possibilité est présentée dans une phrase qui laisse intacte l'ambiguïté du silence, extérieur ou intérieur à la parole :

C'est de moi maintenant que je dois parler, fût-ce avec leur langage, ce sera un commencement, un pas vers le silence, vers la fin de la folie, celle d'avoir à parler et de ne le pouvoir [...] ³⁰.

Le silence est-il la fin et l'origine d'un discours qu'il envelopperait, comme le néant originel et final est censé encadrer l'être ? Ou bien se creuse-t-il dans la parole au fur et à mesure qu'elle se déroule ? Est-il *le* silence unique et massif ou bien se démultiplie-t-il en petits silences qui sont autant de « trous où tous se penchent, à l'affût d'un murmure

²⁵ Beckett, *op. cit.*, p. 123.

²⁶ Quignard, *op. cit.*, p. 18.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Louis-René des Forêts, *op. cit.*, p. 8.

³⁰ Beckett, *op. cit.*, p. 62.

d'homme» et qui se révèlent des « trappes³¹ » ? *L'Innommable* ne répond pas à cette question mais la répète sans cesse sous des formes variées, aphoristiques ou imagées, affirmatives ou interrogatives. La deuxième possibilité (chercher à se taire pour continuer de parler) s'exprime par un aphorisme :

La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre³².

Dans les deux textes, les deux locuteurs n'envisagent la fin de leur discours que pour la repousser indéfiniment. Cependant, Beckett et des Forêts proposent deux voies différentes : dans *L'Innommable*, rien ne vient structurer le temps de la parole ; le récit (si on peut encore appeler ainsi ce texte) n'a pas d'intrigue avec un début, un milieu et une fin ; le personnage n'évolue pas mais sa parole se prolonge indéfiniment. En revanche, le récit de Louis-René des Forêts est structuré par deux crises qui ont chacune leur action propre et organisée. La fin du récit correspond à la fin de la deuxième crise même si le récit se prolonge au-delà.

Si le rapport entre parole et silence se fait et se défait sans cesse, c'est parce que le texte énigmatique de Beckett dit le drame de toute parole : le « je » n'est pas seulement obligé d'emprunter aux autres leur langage, il leur emprunte aussi leur silence. Rien ne lui appartient en propre ; si les tiers mystérieux désignés par le pronom « ils » détiennent le langage, ils possèdent aussi le silence :

[...] c'est eux qui détiennent le silence, qui décident du silence, toujours les mêmes, de mèche, de mèche, tant pis, je m'en fous du silence, je dirai ce que je suis, pour ne pas ne pas être né inutilement, je le leur arrangerai leur sabir, après je dirai n'importe quoi, tout ce qu'ils voudront, avec joie, pendant l'éternité, enfin avec philosophie³³.

Mais si dire ce que « je » suis s'avère impossible, alors « je » suis né inutilement puisque « ma » raison d'être dans le texte est la parole même.

Le silence dans la parole : écrire

Or Quignard affirme qu'il est possible de parler en se taisant ; selon lui, même si le bavard et tous les personnages de Louis-René des Forêts ont fait vœu de silence, ils peuvent tous se soustraire à cette promesse impossible à tenir sans pour autant se parjurer : il leur suffit d'écrire. Telle est la ruse par laquelle le bavard contourne le vœu de silence qu'il a prononcé : il ne parle pas mais il écrit.

³¹ *Ibid.*, p. 103.

³² *Ibid.*, p. 21.

³³ *Ibid.*, p. 65.

Parler en se taisant, parler en silence, ouvrir la bouche sans ouvrir la bouche, ne pas desserrer les lèvres et communiquer cependant aux mains le mouvement qui d'ordinaire s'imprime sur les lèvres, s'enfoncer dans le silence tout en demeurant dans le langage, etc. – tout cela c'est en effet « écrire ».³⁴

Les deux monologues que nous étudions ne sont pas destinés à être dits : ils sont écrits. Beckett renonce d'ailleurs à cette ruse, au début des années 1950, à l'époque même où il publie *L'Innommable*, dernier roman de sa trilogie, en changeant tout simplement de genre puisqu'il compose désormais principalement des pièces de théâtre. Mais cette ruse mise au jour par Quignard cache sans doute un sophisme : l'écriture est en effet mise en scène dans les deux textes par l'oralité d'un discours adressé à un destinataire toujours sollicité. Que le « je » parle ou écrive ne change rien à son rapport problématique au silence : il bavarde interminablement et son bavardage est retranscrit dans un monologue plus ou moins intérieur, qu'on peut dire oral ou écrit suivant les cas. Le monologue du *Bavard* de Louis-René des Forêts imite la situation de l'interlocution orale en créant une instance auditive, celle du lecteur sans cesse interpellé. Celui de *L'Innommable* semble rester intérieur, aucun destinataire n'étant convoqué, aucune situation d'énonciation orale ou écrite n'étant précisée. Le lecteur en vient à se demander non seulement d'où vient ce texte mais aussi à qui il est destiné. Blanchot rappelle que cette technique du monologue intérieur est artificielle : elle ne saurait reproduire ce qu'un homme se dit à lui-même dans l'intimité de son intériorité qui est muette et non silencieuse³⁵ ; elle n'imité que très artificiellement « le flux ininterrompu et incessant de la parole non-parlante³⁶ » constituant la voix intérieure. Pour parler en gardant le silence, il reste des ruses moins artificielles et moins sophistiquées : il s'agit d'émailler son discours de secrets qui ne seront pas dévoilés ; la parole se déroule en même temps qu'elle dissimule en creux des îlots de silence.

Le silence dans la parole : les secrets

D'emblée, le bavard de Louis-René des Forêts explique son mutisme par sa volonté farouche de garder ses secrets pour lui :

[...] mes amis disent que je suis le silence même, ils ne nieront pas qu'en dépit de leur extrême habileté, ils n'ont jamais su me tirer ce que j'avais à cœur de tenir secret³⁷.

³⁴ Quignard, *op. cit.*, p. 23-24.

³⁵ Blanchot, *op. cit.*, p. 286. De cette « parole errante, non pas privée de sens, mais privée de centre » Blanchot écrit : « quand elle ne parle pas, elle parle encore, quand elle cesse, elle persévère, non pas silencieuse, car en elle le silence éternellement se parle. »

³⁶ *Ibid.*, p. 302.

³⁷ Louis-René des Forêts, *op. cit.*, p. 8.

Il déclare dérober à ses amis, par son silence, quelque chose qu'il garderait secret, mais il avoue, avec une apparente candeur, qu'il utilise ce stratagème pour les intéresser :

On a même convenu de voir dans cette impossibilité à me livrer une insuffisance assez grave qui excitait la pitié et je ne résiste pas au plaisir, [...] d'ajouter qu'une vanité sournoise me poussait à tirer profit de cette croyance en simulant ou seulement en exagérant la souffrance que me causait cette infirmité déplorable, comme si j'avais eu quelque grand secret que j'eusse été soulagé de confier si je ne l'avais tenu, à cause de son caractère à la fois exceptionnel et intime, pour absolument inavouable³⁸.

Ce secret inavouable, présenté comme hypothétique en début de récit, s'avère d'emblée un leurre destiné à attiser la curiosité et la pitié des amis et par suite à appâter le lecteur. Sans cesse le bavard joue sur les conventions de la confession logorrhéique, qui promet le dévoilement d'un secret, tout en montrant que celui-ci n'est qu'un stratagème.

Ah le silence ! Alors, voudra-t-on me croire si j'ai le front de proclamer ici même mon aversion insurmontable pour les maniaques de la confession ? Ceci va combler d'aise un certain nombre de pauvres gens qui tentent dans l'ombre de m'opposer à moi-même et confondre quelques innocents qu'une lecture consciencieuse, sinon très attentive, des pages précédentes avait inclinés à penser le contraire et je les entends déjà qui en profitent pour me demander, les premiers avec un sourire ironique, les seconds en levant les bras au ciel, à quel genre d'activité je prétends me livrer depuis un certain temps³⁹.

En affirmant son aspiration au silence, le bavard semble se contredire lui-même puisqu'il est en train de se livrer à la confession interminable de ses prétendus secrets : pourtant il s'en sort en manipulant l'énonciation et en reportant sa mauvaise foi sur ses lecteurs, accusés au mieux d'être malintentionnés et moqueurs et au pire d'être innocents, c'est-à-dire idiots.

Lors de sa deuxième crise au dancing, il joue encore une fois sur l'énonciation : il déclare qu'il livre ses secrets à l'Espagnole sans les dévoiler au lecteur qui en est pour ses frais :

[...] j'avais déposé mon joug d'homme condamné à la réclusion perpétuelle, je me vidais lentement, c'était un plaisir aussi bouleversant que la plus réussie des voluptés érotiques. Qu'on ne m'accuse pas de rester sciemment dans le vague quand il s'agit d'exposer la nature de mes aveux, et d'abord il n'est justement pas question de passer ceux-ci en revue ; si vous brûlez d'en prendre connaissance, je vous préviens que vous vous préparez une fameuse déception [...]⁴⁰.

Après avoir repris les arguments de tout autobiographe (défaut de mémoire et refus de la fiction, souci de vérité aux dépens de l'exhaustivité), il fait l'ellipse du long discours qu'il adresse à l'Espagnole : le lecteur est d'autant plus frustré que ce discours est censé provoquer

³⁸ *Ibid.*, p. 8-9.

³⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

chez le bavard un plaisir érotique intense et chez ses auditeurs (l'Espagnole et les clients du dancing) une colère indignée et un fou rire. Le lecteur ne peut donc savoir si le bavard passe sous silence son long discours à l'Espagnole parce qu'il était ivre et en a oublié les paroles⁴¹ ou bien parce qu'il refuse de se compromettre aux yeux du lecteur. Le bavard présente en effet cette deuxième hypothèse sous la forme d'une prétérition, en la récusant en même temps qu'il la formule, de façon particulièrement retorse : « Je préfère m'exposer à l'accusation injustifiée de passer sous silence des confidences qui me compromettraient [...]»⁴². Il déclare qu'il tait ses confidences tout en les présentant comme compromettantes, mais de façon hypothétique, en attribuant ce jugement à l'esprit mal tourné de ses amis ou de ses lecteurs.

Si les secrets inavouables omis par le locuteur ne sont que des artifices rhétoriques, servent-ils seulement à appâter grossièrement l'auditeur ou le lecteur ou ont-ils une autre fonction ? Dans *L'Innommable*, les silences sont nécessaires pour prolonger le discours, comme le montrait déjà l'aphorisme commenté plus haut : « La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre⁴³. » Le locuteur développe longuement cette idée que le silence est le moyen rhétorique d'entretenir la logorrhée :

Je ne peux pas me taire. Je n'ai besoin de rien savoir sur moi. Ici tout est clair. Non, tout n'est pas clair. Mais il faut que le discours se fasse. Alors on invente des obscurités. C'est de la rhétorique⁴⁴.

Le « je » dévoile ainsi le mode de fabrication de sa parole : comme les questions, qui n'ont « pas d'autre but que d'alimenter le discours à un moment donné, où il risque de s'évanouir⁴⁵ », le silence, sous la forme convenue du secret inavouable, est un artifice nécessaire à la parole qui ne peut se poursuivre sans lui.

Si les deux narrateurs font croire à leur lecteur qu'ils passent sous silence un secret inexistant, ce n'est pourtant pas pour le duper : ils lui annoncent d'emblée et lui rappellent sans cesse, sur un ton plus ou moins moqueur, que son attente sera déçue et que ce secret est un pur artifice alimentant le discours. La parole semble ainsi se dérouler toute seule comme une machine folle qui s'emballe⁴⁶ : ce que peuvent éprouver, vivre, se rappeler les deux locuteurs est une sorte de mécanique complexe que la parole dévide interminablement, créant

⁴¹ *Ibid.*, p. 62. « [...] si j'ai bien promis d'étudier consciencieusement et sans détours tout le mécanisme complexe de mes crises, je n'ai pas l'ambition de tout rapporter, y compris ce que je n'ai jamais su. »

⁴² *Ibid.*

⁴³ Beckett, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶ Louis-René des Forêts, *op. cit.*, p. 12. « [...] la machine tourne sans nécessité, impossible d'en contrôler les mouvements désordonnés ». C'est ainsi que le locuteur définit le type de bavard auquel il appartient.

de son propre mouvement les silences qui l'alimentent. Le « je » n'est plus un personnage mais un support vide de l'énonciation, qui ne se réfère à aucun individu. Par une ultime pirouette, à la fin du *Bavard*, ce « je » se dérobe en récusant tous les références auxquelles le lecteur pourrait être tenté de l'identifier : un personnage, un narrateur ou l'auteur lui-même :

Suis-je un homme, une ombre, ou rien, absolument rien ? Pour avoir longuement bavardé avec vous, ai-je pris du volume ? M'imaginez-vous pourvu d'autres organes que ma langue ? Peut-on m'identifier avec le propriétaire de la main droite qui forme les présentes lettres ? Comment le savoir ? N'attendez pas qu'il se dénonce lui-même. [...] Il entend bien demeurer étranger à tout ce débat, il se lave les mains de mes écarts. Évertuez-vous à réclamer sur l'air des lampions : « L'auteur ! L'auteur ! » je parie qu'il ne montrera pas le bout de son nez ; on connaît la lâcheté de ces gens-là⁴⁷.

Ni la parole ni le silence n'ont permis de construire un personnage digne de ce nom. Au contraire, c'est le vide qui semble s'être fait parole, comme si les deux locuteurs avaient parlé pour ne rien dire et avaient effacé en parlant leur propre identité. Ne restent finalement que les titres de ces deux textes, *L'Innommable* et *Le Bavard*, qui montrent bien que le langage, par son incapacité à nommer ou au contraire par son développement surabondant, ne parvient pas à construire un personnage auteur de son propre discours mais une mécanique aboulique et impersonnelle.

Le silence dans la parole : parler pour ne rien dire

Le silence est ainsi produit par la parole qui ne parle de rien, pas même d'elle-même. Dans *Le Bavard* et *L'Innommable*, ce paradoxe donne lieu à deux scénarios que nous allons examiner successivement.

Selon le premier scénario, c'est l'excès de mots qui aboutit au silence. Le locuteur de *L'Innommable* définit le silence comme sa « récompense d'avoir si vaillamment parlé⁴⁸ » ; mais la nature de ce silence reste énigmatique : s'agit-il du silence inévitable de la mort puisque le locuteur manifeste son souhait d'« entrer encore vivant dans le silence⁴⁹ » ? ou bien d'un silence choisi et voulu qui consiste à se « taire avant d'être mort⁵⁰ » ? C'est surtout le bavard de Louis-René des Forêts qui épuise la parole jusqu'à produire le silence final :

Donc, je vais me taire. Je me tais parce que je suis épuisé par tant d'excès : ces mots, ces mots, tous ces mots sans vie qui semblent perdre jusqu'au sens de leur son éteint⁵¹.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁸ Beckett, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Louis-René des Forêts, *op. cit.*, p. 155.

La logorrhée des deux locuteurs semble ainsi saturer le langage jusqu'à produire un « silence assourdissant », selon la formule d'Aragon. Mais le lecteur peut se demander si ce retournement de la parole en son contraire par son excès même n'est pas encore une figure de style permettant à l'auteur de tirer un trait sur ce texte interminable sans paraître renoncer à la logorrhée de son personnage qui ne peut cesser qu'à sa mort.

Quant au deuxième scénario, il est plus retors encore : la parole annule ce qui vient d'être dit, efface au fur et à mesure la phrase qui la précède, se dissolvant pour ainsi dire elle-même dans une ironie généralisée. Le bavard corrige sans cesse ce qu'il vient de dire : il refuse de décrire précisément les circonstances de sa première crise (tout en la racontant pourtant assez précisément) et justifie ainsi son refus :

Pour moi, ce serait transgresser le vœu que je me suis formulé de ne pas recourir à des expédients assez basement littéraires qui me répugnent. (Ne pas prendre trop au sérieux cette dernière phrase : si ces expédients me répugnent, c'est bien que je n'ai pas le pouvoir d'y recourir⁵².)

Le locuteur utilise pourtant l'« expédient » rhétorique de l'épanorthose qui lui permet de défaire le vœu qu'il a prononcé et d'empêcher toute vérité de se constituer. Quand le bavard fournit une représentation de lui-même au lecteur – celle d'un voyeur pervers par exemple – il fait marche arrière dès qu'il suppose la désapprobation du lecteur :

Libre au lecteur de s'en indigner, mais qui l'assure que je ne me laisse pas emporter par mon imagination ? Prouvez-moi que je dis la vérité⁵³.

Et il en vient même à s'accuser d'avoir menti, juste après avoir décrit le plaisir solitaire de la contemplation du paysage nocturne après l'épisode du dancing :

En voilà assez ! Je mens ! Je viens de mentir en épilquant gravement sur le sentiment de détente que j'aurais éprouvé à contempler ce paysage froid et silencieux ; pour dire enfin la vérité, je ne m'en souciais pas plus que d'évoquer cette femme qui avait irrémédiablement perdu à mes yeux tout le charme et le prestige qu'elle tenait pour une grande part de son sourire énigmatique⁵⁴.

Comment savoir si cette nouvelle version est la vraie ? Il est impossible au lecteur de construire une vérité, c'est-à-dire une version conforme à ce que veut dire le bavard. Celui-ci brouille volontairement les pistes ; à la fin du récit, il avoue qu'il a construit de toutes pièces son aventure pour les besoins de sa cause⁵⁵. Certes le lecteur sait bien que ce récit à la

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 146.

première personne est construit par l'auteur mais le discours du narrateur est censé en assumer la cohérence et la vérité.

Cette ironie caractéristique des textes de Louis-René des Forêts est, selon Quignard, « d'autant plus remarquable que son pouvoir s'étend à tous les objets que suscite l'intrigue et à la matière même qui la rend possible⁵⁶ ». Quignard la compare aux

gestes désordonnés et incompréhensibles qui concluent soudain les jeux des très petits enfants, sous forme d'un saccage abrupt, dépossédé, jetant dans tous les sens et brisant en éclats les objets qui les entourent et dont ils avaient patiemment et longuement tiré auparavant de la joie⁵⁷.

Elle est une entreprise de démolition systématique qui consiste à « soustraire une à une, à mesure qu'elles se présentent, les thèses avancées dans l'écrit, détruire un à un, à mesure qu'ils prennent corps, les personnages que l'intrigue suscite⁵⁸ » jusqu'au « sacrifice du sens⁵⁹ ». Elle utilise toutes les ressources du langage rhétorique contre lui-même (épanorthose, antiphrase, antithèse, contradiction, etc.) pour détruire ce que la parole construit, soit avec l'extrême et incompréhensible violence de l'enfant, soit avec la méticulosité maniaque du pervers nihiliste.

L'ironie est poussée à son comble dans le texte de Beckett : chaque phrase prononcée est systématiquement suivie de sa négation : la parole s'annule dans le mouvement même qui lui permet de se poursuivre inlassablement. Nombreux sont les exemples de ces revirements qu'il faudrait analyser en détail parce qu'ils utilisent chaque fois des figures rhétoriques différentes et combinées (l'antithèse : « Ici tout est clair. Non, tout n'est pas clair⁶⁰ », la nuance « Car si le silence ici est presque total, il ne l'est pas tout à fait⁶¹ », l'hypothèse présentée dans une autocorrection : « c'est tout ce qui compte, si ça compte⁶² », la définition, « Mahood s'est tu, c'est-à-dire que sa voix continue, mais n'est plus renouvelée⁶³ », etc.). Et le locuteur de *L'Innommable* érige d'emblée l'annulation de son propre discours en principe d'élaboration de la parole :

J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi. Ces quelques généralisations pour commencer. Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder ? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure ou tôt ou tard⁶⁴ ?

⁵⁶ Quignard, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Beckett, *op. cit.*, p. 12.

⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶² *Ibid.*, p. 37.

⁶³ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.

Le locuteur ne peut même pas dire cette simple phrase « je parle de moi » sans la défaire en remettant en cause tous les mots qui le constituent : le sujet (je) et l'objet (moi) de l'action, l'action elle-même (parler) et la situation d'énonciation de ce « je », de ce « moi » et de cette action de parler. Le mode d'emploi qui est livré au lecteur au début du texte ne construit pas l'objet du discours mais le détruit au fur et à mesure qu'il se constitue, annulant la parole.

Dans les deux textes, le « je » n'a cessé de parler, sans s'arrêter, jusqu'à la fin, et pourtant ce qu'il a dit s'est annulé au fur et à mesure comme si la parole équivalait au silence.

En partant de la définition du silence comme ce qui n'est pas la parole, j'ai ainsi examiné deux hypothèses : soit le silence serait extérieur à la parole qu'il envelopperait comme le néant entoure l'être, l'éternité, le temps, la mort, la vie *etc.* ; soit le silence serait intérieur à la parole même qui le ferait émerger par ses creux ou sa saturation. Or chacune de ces hypothèses conduit à une aporie. Si le silence est extérieur à la parole, nulle parole ne peut en approcher, sinon par un pis-aller métaphorique, en le représentant par exemple comme un espace minéral, glacé, nocturne et immobile. Si le silence est produit par la parole même, c'est au prix de ruses sophistiquées - comme le secret invouable - et d'artifices rhétoriques tels que l'épanorthose, la prétérition, la contradiction et l'ironie. Le silence auquel aspirent nos deux bavards mutiques est donc bien impossible à atteindre et c'est cette aporie que cherchent à exprimer Beckett et Des Forêts dans ces deux textes diaboliques qui explorent les limites des possibilités de la parole.

Evelyne Thoizet

Monts et mondes du silence

On a parfois tendance à opposer les œuvres dans lesquelles la montagne est simple décor et où l'analyse psychologique l'emporte et celles dans lesquelles la montagne est représentée comme un véritable acteur du récit, influant sur les personnages et modifiant le cours de l'action, contribuant ici à la dramatisation de la narration, là à une envolée lyrique ou à une méditation philosophique. Le silence des solitudes se prête admirablement à l'une comme aux autres, puisqu'il ponctue les temps forts de l'action et fait croître le suspense, mais peut aussi être propice au recueillement, à l'apaisement ou à l'expérience spirituelle. L'objet de cette étude sera d'essayer de montrer comment dans les deux cas – que la montagne figure à l'arrière-plan ou au cœur du récit – le silence peut devenir consubstantiel à l'écriture de la littérature de montagne, comme s'il nourrissait celle-ci de ses potentialités, voire était le trait d'union qui en rapprocherait, en relierait les deux versants évoqués, ce que j'appellerai sommairement le versant « psychologie » et le versant « action ».

C'est à un large panorama de la littérature de montagne au XX^e siècle que nous convie ce sujet, ce siècle où les montagnes ne sont plus observées de loin ni simplement traversées mais de plus en plus connues, conquises voire envahies par les touristes ; par ailleurs, pour les besoins de l'analyse un zoom sera pratiqué sur quelques œuvres significatives de cette relation particulière de la littérature de montagne au silence.

Voix du poète

L'éloge du silence que fait un artiste aussi fécond que Samivel ne manque pas de retenir l'attention. Dans son album *Sous l'œil des choucas*, à sa cliente qui lui demande ce qui est le plus beau en montagne, le guide répond sobrement : « Le silence, madame » ! et l'album, qui ne manque pas d'égratiner avec humour et légèreté l'alpiniste tatarin ni surtout de caricaturer les touristes envahisseurs, se termine par l'exclamation : « Enfin seul ! », attribuée au choucas contemplant le paysage. Ne nous arrêtons pas évidemment à cette misogynie apparente ! C'est que le silence se charge du plus important, de ce qui fait véritablement sens. Ainsi, dans les *Contes à pic*, héritant d'une vision animiste du monde, l'écrivain peuple le silence de dialogues imaginaires entre une famille de choucas ou bien entre un caillou et le vent ou le soleil.

Dans un autre ouvrage, Samivel, agacé par la futilité des propos pédants de certains alpinistes, ironise à la Voltaire, dans une sorte de prière à Dieu. En effet, du silence émergent, pour qui sait les entendre, les voix sacrées de la nature et du monde.

Grand Dieu : Dieu juste ! Dieu bon ! Je Te supplie de tourner un instant Ta Face de ce côté-ci, afin d'apprendre ce que Tes Créatures font des précieuses minutes que Tu leur accordes de vivre sur un des sommets de Ta Terre [...] Regarde. Ils ont des oreilles et n'entendent pas Ton Silence... Des yeux, mais ne voient plus Ton Espace¹.

Et lorsque l'interminable conteur et romancier qu'est Samivel pratique avec bonheur mais non sans ironie l'art de la digression comme celle consacrée à un importun très bavard, l'essentiel reste néanmoins dans l'inexprimable et, cela, ce sont d'abord les arts visuels qui s'en chargent. L'immatérialité de ce monde de la haute montagne et la perfection de la cime, ce lieu sacré où se résolvent les contraires, où s'abolissent les différences, se révèlent dans les aquarelles de Samivel. Dans un entretien à ce propos, il déclare : « J'aime à évoquer un monde de paix intérieur et de pureté ». Souvent, ces aquarelles « ne sont accompagnées d'aucune légende. Le sublime laisse le poète sans voix, si ce n'est celle, intérieure, qui s'apparente davantage à la musique qu'au verbe. [...] Le silence de la feuille blanche est aussi important que la respiration musicale »². Le poète Samivel cherche l'alliance des arts comme lorsqu'il utilise des notations musicales pour décrire le phénomène cosmique, le tableau silencieux de la naissance du jour composant une éclatante symphonie muette.

Au firmament s'ouvraient, en un crescendo irrésistible des violons et des cuivres, les portes royales du jour. Soudain, coup de cymbales frappé au plus haut point mélodique, une flèche incandescente jaillit de l'horizon sonore. Touchée, une cime grésilla, s'enflamma d'un coup comme une torche³.

Montagnes mystiques que celles de l'auteur de *Hommes, cimes et dieux*. La « révélation de blancheur et de silence » du paysage hivernal – pour reprendre les termes de Samivel – permet un retour à l'Unité mystique originelle ; les couleurs s'abolissent dans les antithèses du noir et du blanc, la multiplicité des lumières dans une luminosité intense, de même que la multiplicité des sons dans le silence du monde minéral. « S'il est un qualificatif qui siérait à Samivel [...] c'est bien celui de "peintre du silence" », écrit le professeur d'arts visuels et d'histoire de l'art Jean-Pierre Coutaz, dans son très récent ouvrage rassemblant un certain nombre d'œuvres graphiques de Samivel ; son propos s'applique notamment à l'aquarelle « Blizzard au Tour » :

¹ Samivel, *L'amateur d'abîmes*, [Stock, 1940], Paris, Hoëbeke, 1997, pp. 163-164.

² JP Coutaz, communication à un colloque organisé par « Les amis de Samivel », 18 et 19 juillet 2002.

³ Samivel, *L'amateur d'abîmes*, *op. cit.*, p. 47.

La neige soufflée emmitoufle les demeures et saupoudre la composition qui peu à peu s'estompe et se dépouille. Ici, le pinceau de l'artiste épargne les congères, caresse le gris des murs et se dilue dans la bourrasque⁴.

La magie qui se dégage de ses aquarelles résulte de l'intemporalité qui se dégage de ces visions fugitives, reflets de l'Absolu. Cet « enlumineur épris de perfection graphique et soucieux du détail » est en même temps « un maître du silence, mais dans ses peintures et ses dessins, tout est parlant pour qui sait voir », selon la belle formule de Coutaz dans l'avant-propos de l'ouvrage. La rareté ou le laconisme des légendes font aussi de lui un redoutable humoriste, « maître de la pertinence et du silence »⁵.

Un autre écrivain est également sensible à ce silence sacré : Roger Frison-Roche. Le silence peut s'avérer angoissant, funèbre, comme quand les alpinistes s'égarèrent sur les pentes du dôme du Goûter.

Un silence pesant, astral, succède alors au bruit du vent dans les couloirs, un silence hors nature, plus pénible à supporter que les hurlements de la tempête⁶.

Il est d'un autre côté le « silence minéral des premiers âges de la terre »⁷. Gilbert Durand n'évoquait-il pas, dans *Psychanalyse de la neige*, « ce silence suprême de la méditation du montagnard qui rejoint la contemplation supra physique d'un Pascal » ? Ce silence dont l'équivalent plastique est la blancheur, « silence de l'illuminé et du trappiste... neige du chartreux et de l'ermite »⁸.

Lorsque l'écriture tente de prendre le relais, ce ne peut être que par la poésie. La poésie est aux mots ce que l'alpiniste devrait toujours être aux montagnes, une façon d'inventer, de trouver de nouvelles significations, ce que le silence est au langage aussi ! Le poète devient chercheur d'Absolu et le silence constitue une condition nécessaire à la quête d'un objet épuré, il participe à une démarche mystique, unitive.

Trois lignes, deux plans, c'était tout. La plus pauvre, la plus dénuée des géométries dans l'espace. Mais de cette nudité ascétique naissait le sentiment d'une plénitude et d'une opulence sans égales qu'une seule surcharge aurait anéanties. [...]

Les mots trahissent, car rien n'y était absolument de l'ombre ou de la lumière [...].

C'était la courbe à la fois soumise et passionnée de l'arc ogival, un élan amoureux des neiges vers l'azur. Enfin tout était dit, anéanti. Le mystère se déliait sous nos yeux, et il n'y avait plus qu'un ciel⁹.

⁴ Samivel *prince des hauteurs*, Grenoble, Glénat, 2012, p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ R. Frison-Roche, *La grande crevasse*, Grenoble, Paris, Arthaud, 1948, p. 114.

⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁸ *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Université Stendhal, Grenoble, ELLUG, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 1996, pp. 15-16.

⁹ Samivel, *L'amateur d'abîmes*, *op. cit.*, p. 167.

C'est au cœur du silence que se déploie l'imagination du narrateur-personnage de *L'Amateur d'abîmes*, dans une courte pièce de théâtre. Prenant le relais de la narration et de la verbalisation des pensées, un dialogue dramatique autant que fantaisiste naît entre « le chœur des démons invisibles qui peuplent le vide béant », « les voix-lointaines-de-l'amour » et deux alpinistes (qui, en l'occurrence, n'échangent que quelques mots mais qui sont l'objet de toutes les attentions, bienfaisantes ou diaboliques, des autres protagonistes !) ; ou bien tandis que le narrateur et ses compagnons grimpent dans le silence de la nuit, le récit est interrompu par « le mystère des sommeillants », pièce composée de trois tableaux et dont voici la liste des personnages : l'ombre dénommée Alain, l'ombre dénommée Bob, l'ombre dénommée Jacques ; Evangélica la lanterne ; la bise du très-petit-matin ; le torrentelet de moraine ; le chœur des absents ; les dernières étoiles ; le poète. Mais même au cœur du plus pur lyrisme ou de la rêverie dramatique la plus fantaisiste, il faut savoir se taire et l'élan poétique et imaginaire s'achève, se brise souvent de manière abrupte, par un retour aux réalités prosaïques (le personnage a faim, doit mettre de la crème solaire, ou encore chute !), venant clore tel chapitre ou telle nouvelle.

Le silence est aussi celui d'êtres à la riche vie intérieure, il en est une sorte de miroir. Plus cette intériorité est riche et explorée dans le roman, plus le silence s'instaure.

Voix intérieures

Chez Henry Bordeaux, l'évocation récurrente du silence sert la peinture psychologique, ce qui peut faire douter que l'on ait affaire à un vrai roman de montagne. Mais présentons d'abord l'œuvre en quelques mots. *La neige sur les pas* met en scène un couple, Marc et Thérèse Romenay, secoué par les conséquences d'une liaison entre Thérèse et un certain André Norans. Lors d'une course en montagne, les deux amants sont victimes d'un accident. André meurt après une lente agonie. Thérèse s'accroche à la vie, au souvenir de son mari et de leur fille Juliette. Elle est sauvée par les religieux du Grand Saint-Bernard. Prévenu, son mari vient vers elle. Le roman nous entraîne sur les chemins de la réconciliation, du pardon, avec l'amour de la vie qui l'emporte finalement et malgré tout, mais il nous dévoile aussi les affres de la jalousie, du doute, de la crainte (crainte de l'incompréhension, de la solitude, du souvenir du défunt, crainte du regard des autres...). Le silence apparaît comme un joyau à multiples facettes dans ce roman. Cela commence avec une curiosité onomastique : le parc de la Muette qui jouxte la demeure parisienne des Romenay. La difficulté que le personnage de Marc éprouve à communiquer est rapidement signalée, de même que son impossibilité à

nommer son épouse. L'italique se charge des sous-entendus : Thérèse est l'absente, *elle* ; la solitude et la douleur du personnage sont muettes. Paradoxalement, alors que Thérèse mourante se trouve recluse à l'hospice du Grand Saint-Bernard, Marc aspire à l'enfermement, au silence et, à la réception du télégramme lui annonçant la nouvelle, s'enferme dans une pièce hermétiquement close. Les mots « Thérèse mourait » résonnent en lui de manière insupportable, tel un bruit de cloches, ou comme un « refrain continu, obsédant »¹⁰. Puis Marc et Thérèse cherchent à de nombreuses reprises le silence ou fuient le contact – même après leurs retrouvailles au Grand Saint-Bernard. De même que la mort peut sembler préférable à la vie, le silence semble préférable à la parole qui risque de séparer lorsqu'elle est formelle, rituelle, relevant du rôle à jouer plus que d'une démarche sincère et authentique (c'est le cas des paroles de paix et de pardon). La parole fait revivre l'insoutenable, peut être mal comprise ou encore mensongère.

Mais à l'inverse, le silence est lourd de non-dits, de préjugés, de malentendus qui contribuent à creuser le fossé entre les êtres. En voici un exemple :

On va monter vos malles. Vous resterez longtemps avec nous ?

– Mais non, Thérèse, je ne puis pas. J'ai des plans à terminer, pour la Russie.

– Alors, quelques jours ? Ne prenez-vous pas de vacances ?

– Je repars ce soir.

– Déjà ! »

Elle était si peinée qu'interdite elle n'ajouta rien à cette exclamation. Et, le cœur endolori, il estima qu'elle n'insistait guère pour le garder auprès d'elle. Ainsi leur malentendu s'élargissait. Tout les atteignait, tout leur devenait blessure¹¹.

Tel un fossé ou une plaie qui grandit, un silence béant se creuse, silence orgueilleux et tragique.

Une vision silencieuse revient, obsédante, chez l'époux trompé, celle de Thérèse immobile près du corps de son amant, dans la posture d'une Pieta.

Sa vie, puisqu'elle vivrait, se fixait désormais dans cette posture comme si le marbre l'immobilisait. [...] Oui la mort érigeait à ce coupable amour qu'elle seule – et non pas la vie – avait interrompu, un mausolée dont Thérèse ne pouvait plus être maintenant que la gardienne¹².

On est du côté du mythe, celui de Tristan et Iseut, qui rend longtemps impossible la guérison chez Marc car comment lutter contre un rival entré dans le mythe ? Le couple s'enferme tragiquement dans l'impossibilité du langage, c'est ce que pointe du doigt Mme Norans lors d'une visite à Marc.

¹⁰ H. Bordeaux, *La neige sur les pas*, [Paris], Plon, coll. « Le livre de poche », 1912, p. 36.

¹¹ *Ibid.*, p. 182.

¹² *Ibid.*, p. 89.

Intérieurement il se répéta la trop véridique, la vipérine interrogation : *De quoi pouvez-vous donc parler quand vous êtes ensemble ?* C'était parce qu'ils ne pouvaient parler de rien d'autre qu'il avait laissé à Caux sa femme et qu'il ne se décidait pas à la rejoindre. Il avait supprimé de leur nouvelle vie conjugale ces dialogues indéliques et bas, ces questions dégradantes qui achèvent de souiller le pardon, de corrompre la réconciliation en les mêlant à d'abominables curiosités ou à de torturantes confidences, mais cette nouvelle vie conjugale, par un retour imprévu, était devenue impossible. Voilà ce dont une seule phrase de Mme Norans lui imposait l'évidence. Elle-même regardait saigner la blessure qu'elle avait faite¹³.

Impossible de parler sans parler du passé, or impossible de parler du passé donc impossible de parler tout court. Deux moyens permettent néanmoins aux personnages de sortir de cette impasse tragique. D'abord, la parole des autres semble avoir une vertu cathartique au fil du roman, elle peut exorciser les craintes, lorsque le religieux raconte longuement (c'est le plus long discours direct du roman) le sauvetage de Thérèse et sa lutte pour la vie ; plus tard, elle pourrait aider les deux époux à prendre une distance, un recul par rapport à leurs propres tourments, lorsqu'ils écoutent un causeur public sur le thème de la supériorité de la vie et de l'amour conjugal comparé à l'amour passionnel tragique, valorisant la figure mythique d'une Hélène revenue chez elle au détriment de celles d'une Yseult ou d'une Juliette. Cependant le processus de libération reste bloqué par le silence des malentendus et par ce que chacun attribue à l'autre ou suppose chez lui. C'est finalement par la lettre que la vérité des cœurs éclate. Tout comme il n'y avait pas eu de scène d'aveu mais des lettres de Thérèse insérées très tôt dans le roman, à la fin les cœurs s'ouvrent par l'échange épistolaire. Ce qui n'est pas sans nous rappeler ces phrases de Pascal Quignard :

Je n'écris pas par désir, par habitude, par volonté, par métier. J'ai écrit pour survivre. J'ai écrit parce que c'était la seule façon de parler en se taisant. Parler mutique, parler muet, guetter le mot qui manque, lire, écrire, c'est le même¹⁴.

Le roman de H. Bordeaux rend bien compte de cette tension perpétuelle entre langage et silence.

L'écrivain Jean Proal se penche aussi sur l'incommunicabilité des êtres dans son roman *Les Arnaud* (1941). Après la mort de son épouse, le montagnard Firmin Arnaud n'a de cesse de lutter pour la terre qu'il a acquise, défendue et qu'il veut transmettre à son fils Noël avec lequel il vit. Mais peu à peu, tous les habitants quittent le hameau où la vie est de plus en plus rude, le père et le fils se retrouvent seuls. Firmin se dresse contre le tracé d'une route, symbole du progrès. La route ne se fera pas, le père décide que son fils descendra au village et que lui restera seul là-haut mais la fin du roman laisse envisager le retour d'autres habitants,

¹³ *Ibid.*, pp. 166-167.

¹⁴ P. Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Gallimard, « Folio », 1995, p. 62.

l'été venu. Très vite, la difficulté à exprimer ses sentiments apparaît ; ainsi la résignation du cadet, qui ne peut acquérir la terre à laquelle il est pourtant viscéralement attaché, est muette ; c'est le silence du marginal, incompris même des siens. Plus tard, le silence plonge un peu plus les êtres dans leur solitude et révèle la béance des âmes ; par exemple entre Firmin et son fils :

Lui, Firmin, sait-il au juste ce qu'il y a là-dedans, sous le front têtu, derrière les yeux impénétrables ? Est-il sûr que cette âme prolonge la sienne, celle du vieil Arnaud ? [...]

Deux vies confondues. Une vie unique. Et, un jour, on s'aperçoit qu'on est deux, mais qu'on ne sait rien, qu'on ne peut rien savoir de l'autre [...].

Noël ne peut pas entendre le gémissement d'angoisse qui se noue dans la poitrine du vieux et qui descend vers lui, passe sans le toucher, sans qu'il se relève... Voilà : on est seul [...].

Firmin sent brusquement combien il est en dehors des autres. Il n'a rien su. Ç'a été bien mené. Même Noël ne lui a jamais rien dit. Mais pourquoi en aurait-il parlé ? Il ne lui a jamais rien demandé¹⁵.

La peine des hommes est sourde, aucune libération ne semble envisageable, un silence tragique pèse comme une chape de plomb. Tragique à l'image de ces personnages orgueilleux, monolithiques, figés d'un bloc dans leurs convictions et leur solitude.

Le petit reste là, immobile, perdu dans son rêve, mais rien ne se marque sur son visage. Firmin sait très bien qu'il ne parlera pas, son petit. Il va garder ça en lui, tourner sa peine comme une bouchée d'herbe amère. Il pourrait peut-être l'aider. Ils seraient deux pour la porter, cette peine. Mais il ne dira rien. Et on ne peut rien lui dire. On ne peut pas l'aider. Comme toujours, ils seront seuls, chacun de son côté, avec ce poids sur la nuque, cette boule dans la gorge. Il y a bien cette pitié qui tremble dans la poitrine de chacun comme un oiseau prisonnier. Pitié l'un de l'autre. Mais ils ne parleront pas.¹⁶

Encore une fois, le sinistre silence, la pudeur insensée de ces hommes de la montagne ont tout perdu [...].

Ils sentent pourtant, ils comprennent, mais l'orgueil commande : la première chose quand on souffre, c'est de se taire. L'orgueil et la pudeur. Et l'impuissance. Ils ne savent pas. Ils ne peuvent pas. Ils ne veulent pas.

Alors, quand ils sont bien sûrs que tout est perdu – tout ce qui allait être sauvé à l'épaisseur près d'un silence – quand ils ont bien saigné, ils se lèvent ensemble, sans un mot, chacun de son côté, ils s'en vont se coucher »¹⁷.

Ce silence ronge les hommes, vole leur part d'humanité, il est monstrueux, funeste et dévoreur comme la montagne. « Sa voix s'est cassée au ras de sa bouche, mangée par le silence de la montagne »¹⁸. La parole qui libère est celle qui accepte l'évolution du monde,

¹⁵ J. Proal, *Les Arnaud*, [Denoël, 1941], éd. Le Sablier, 2008, pp. 90, 93, 108.

¹⁶ *Ibid.*, pp.115-116.

¹⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

rend à la vie son pouvoir et à l'homme son statut d'être social, l'amenant à accepter le choix des autres, comme pour Firmin, celui de son fils qui aime Marie, une jeune femme descendue au village. Cette parole résonne dans l'avant-dernier chapitre :

– Attends, a fait le père, j'ai à te dire.

Noël s'est assis de nouveau. Il y a une solennité singulière dans la voix du père, dans ses yeux, sur tout son visage. De nouveau, sa voix :

– Tu ne peux pas rester ici¹⁹.

Mais, au-delà des points communs, le fait de situer le drame humain en montagne a une portée bien différente chez Henry Bordeaux et chez Jean Proal. Chez ce dernier, le silence des êtres se trouve directement lié à leur milieu naturel et physique, il en découle. La vie rude que mènent les montagnards, la lutte avec les éléments ne laissent que peu de place à l'attendrissement, à l'épanchement ou aux paroles. « L'amitié ni la haine ne parlent bien haut, en haute montagne », explique le narrateur, « ce sont là sentiments trop subtils, même poussés très loin, pour qu'on essaie de les exprimer. Et surtout la bataille trop tendue qu'il faut mener au-dehors a donné aux hommes la pudeur de leur vie intérieure. Ils s'en dépouillent difficilement, même quand ils sont seuls avec eux-mêmes »²⁰. Le silence est considéré comme relevant de l'atavisme : ainsi, le médecin « ne discute pas avec Firmin. Il est né dans la montagne lui aussi »²¹. Solidité d'un roc, silence de pierre.

En revanche, on pourrait légitimement s'interroger sur l'appartenance de *La neige sur les pas* à la littérature de montagne et estimer que ce drame bourgeois aurait fort bien pu se dérouler dans un autre cadre. Néanmoins, outre qu'elle sert de décor au drame des deux amants, la montagne est symbolique. D'abord, justement, par l'ambivalence de son silence : le silence pétré et pétrifiant, minéral, inhumain, silence néantisant de l'homme s'enfermant dans une représentation mythique de l'amour ; d'autre part, le silence d'où se détachent des bruits familiers, rassurants, ceux de la vie, dans une vision moins romantique. « Écoutez, ici on entend la vie », dit le père Sonnier. Ensuite, le titre du roman suggère le caractère symbolique de la montagne : comme la neige efface les traces de pas, la vie – et le pardon – surmontent tout, mais c'est alors, paradoxalement, que commence le silence de l'écrivain car là – sur le pardon et la réconciliation – s'arrête l'histoire, nous faisant passer du noir des caractères d'imprimerie au blanc de la page (blanc comme la neige). Ce qui était à raconter, c'était le règne du silence ; du silence naissait l'écriture, à double titre, puisque c'est bien elle qui révèle les êtres à l'intérieur de la fiction, la vérité des âmes éclatant dans l'échange

¹⁹ *Ibid.*, p. 153.

²⁰ *Ibid.*, pp. 30-31.

²¹ *Ibid.*, p. 59.

épistolaire ; et l'écrivain lui-même fait du silence sa matière, il fait sortir du néant ce qui ne saurait être dit, avant que la blancheur ne recouvre tout ! Roman du silence donc, qui pose la question du lien entre silence et écriture dans cette littérature dite de montagne. En quoi celle-ci permet-elle d'explorer, avec plus d'acuité peut-être, les différentes facettes et potentialités du silence et, du coup, de s'interroger sur le processus même du langage et de la création littéraire ?

Une littérature du silence ?

Montagne et silence seraient-ils consubstantiels ? Chez Proal, la montagne est « et blanche, et pure, et silencieuse »²². Trois attributs qu'un mot, suggéré par la triple conjonction à force rituelle, résumerait : « sacrée ». Fascinante et effrayante, elle *est*, dans toute la force du mot. Rompre le silence pour déverser un flot de paroles inutiles serait violer l'intimité des montagnards ; ce serait une transgression analogue à celle que cause la route qui tranche, coupe à travers ces espaces vierges sauvages ou encore à travers les terres de Firmin. Les images de blessure, de plaie, de mutilation sont nombreuses, notamment lorsque Jean Blanc – personnage au patronyme quelque peu antiphastique car le silence n'est pas de son côté – annonce le tracé de la route et prophétise la fin des Arnaud (le pays comme la famille) ; voici l'effet produit par ce sinistre augure sur Firmin :

Il marche doucement comme quelqu'un qui porterait en dedans une terrible blessure – une blessure qui risque de s'ouvrir au moindre choc²³.

La parole apparaît comme maléfique : « Le même jour – il semble que les paroles de Jean Blanc ont tout déclenché et tout se précipite – on a vu deux étrangers sur la montagne »²⁴, des ingénieurs. Le silence est donc ensuite troué, violé par les coups de maillet enfonçant les piquets dans la terre. Violenter la terre, c'est métaphoriquement mutiler l'homme, « sa chair qui saigne quand on plante le piquet dans son champ ! »²⁵ L'image christique affleure. Le bruit obsédant des ouvriers travaillant à la route profane le silence du lieu :

Lorsqu'ils sont là-bas, petites silhouettes noires sur le sentier, lorsqu'il a perçu les éclats de leurs voix et le bruit de leurs souliers, il ne peut plus tenir. Il ne peut pas voir ça. Il ne peut pas les voir là, dans son village, contre sa maison, traverser le jardin, éventrer les haies, planter leurs jalons dans cette terre qui est comme sa chair secrète²⁶.

²² *Ibid.*, p. 53.

²³ *Ibid.*, p. 100.

²⁴ *Ibid.*, p. 105.

²⁵ *Ibid.*, p. 126.

²⁶ *Ibid.*, p. 139.

Par inversion à ce que nous observions tout à l'heure, c'est maintenant le bruit qui devient sinistre, funèbre, obsédant. C'est lui qui dévore la chair de Firmin car il est, lui, contre nature. L'homme est silence à l'image de ses montagnes. L'écriture doit donc, pour ne pas être transgressive, rendre compte sans le trahir de ce milieu montagnard. L'usage du présent et du « nous » ou du « on » fait hésiter le lecteur entre un discours indirect libre du personnage principal ou une intervention du narrateur et favorise le sentiment d'appartenance à la communauté des montagnards.

Il faut s'incliner. Il faut être content de ce qu'elle [la montagne] nous donne, et qu'elle veuille bien se retenir de respirer trop fort [...]. On s'est taillé une place durement, car ce qu'elle abandonne, ce n'est pas de bon cœur. [...] Elle est toujours là, penchée sur nous, pesant sur nous²⁷.

Ailleurs, la rareté des dialogues laisse la place à une écriture picturale.

Regardez-les, ces deux hommes accoudés à la table, de chaque côté de la table, dans la nuit de la chambre [...]. Regardez-les tous les deux, pliés sous la même peine, déchirés par la même détresse et qui se regardent sans rien dire. Écoutez cette prière passionnée qui monte de chacun d'eux, la même prière, les mêmes mots qui s'arrêtent dans leur gorge, qui n'arrivent pas à dénouer leurs lèvres, ouvrir leurs bras²⁸.

Les mots composent le tableau ; l'homme (l'auteur), le pays (la montagne) et l'œuvre ne font plus qu'un.

Chez Jean Proal, tout est tension, virilité et rythme ; et l'écrivain n'est vivant qu'en son héros. La rigueur de dessin et la sécheresse du trait ? N'est-ce pas affaire de nature ou de matière ? [...] Jean Proal fidèle à son pays, à la vérité de son pays ou à celle du souvenir ne [peut] accepter de fausser « ce qui n'avait pas – au début du siècle – changé d'une ligne depuis le Moyen Âge »²⁹.

L'écriture est en adéquation avec son sujet, véritable écriture du silence autant que de la montagne.

Pour Georges Sonnier également, l'essentiel semble bien se nicher au cœur du silence. Le narrateur d'*Un médecin de montagne* raconte sa rencontre, dans un refuge, avec un médecin qui se dévoile à lui, peu à peu. Le roman se présente comme un long dialogue entre les deux hommes. La fiction romanesque prend des allures labyrinthiques, tournant autour du Centre sans jamais y parvenir ; ainsi en va-t-il particulièrement des récits seconds, assez nombreux dans l'œuvre. « Limitons-nous à *l'essentiel* », déclare le docteur. Mais le narrateur ironise par rapport aux codes de la narration.

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁸ *Ibid.*, p. 136.

²⁹ Fanny Déchanet-Platz et Anne-Marie Vidal, *Les Arnaud, le livre d'un doux sauvage*, *Bulletin n° 2 de l'association des amis de Jean Proal*, pp. 45-46.

Bon, me dis-je, je voyais juste : il raconte comme on écrit ; c'est-à-dire avec artifice. Et il n'y avait qu'un pas, de là à la question suivante : cherchait-il à jouer un rôle ? À se composer une « figure », à travers quelques images flatteuses et bien choisies ? Il y avait déjà celle de l'enfant rêvant dans son grenier sur des gravures romantiques ; celle de l'adolescent ardent et grave, amoureux d'une cime ; celle du « bon docteur », du praticien dévoué risquant sa vie pour ses malades. Il y en aurait d'autres, qui peu à peu se recoupant et se joignant comme les fragments d'un puzzle finiraient par tracer du docteur un portrait unique, complet, définitif. Mais serait-ce bien celui de l'homme qui se tenait assis devant moi et qui s'était remis à parler ?³⁰

Parler – surtout de soi ! – c'est forcément adopter une posture, jouer un rôle, se présenter « en ordre de parade », dirait Gusdorf. D'où la difficile superposition du sujet et de l'image qu'en donne le récit de soi. Dès le début apparaît le questionnement sur la forme choisie pour parler de soi. Le dialogue devient mise à nu, explication au sens de dépliement de soi. À son interlocuteur qui lui dit qu'il a choisi la montagne, le narrateur demande :

- Pourquoi ?
- Difficile à dire en quelques mots... Pourquoi êtes-vous ici ce soir ?
- Et vous ?
- Nous approchons de la réponse.

Il y eut un assez long silence. C'était un homme qui, apparemment, prenait le temps de s'expliquer³¹.

Le silence ponctue naturellement cette quête et il est aussi vital et indispensable au récit que la respiration l'est au corps physique, il permet la mise en ordre.

Je m'étais accoutumé à ces silences qui étaient, de son récit, comme la respiration. Dans ses propos ainsi hachés, décousus parfois – du moins le semblaient-ils – je m'efforçais à découvrir un ordre secret, une continuité qui devaient s'y trouver et n'étaient peut-être, tout compte fait, que l'expression même de sa personnalité³².

Autre image pleine de sens : dans le silence et la quiétude du sommeil le narrateur premier croit surprendre la vraie nature de son interlocuteur, la vérité de l'homme, mais cet acte est transgressif et comprend une part de voyeurisme. On peut alors se demander si ce n'est pas une mise en abyme : le plaisir résultant de l'acte de lecture d'un récit autobiographique n'est-il pas lui aussi transgressif et voyeuriste ? La part d'ombre, la face cachée du docteur dans ce roman ne s'éclaire que tardivement, du moins sur le mode hypothétique et par le récit d'une tierce personne ; son mystère serait lié à un traumatisme secret, il aurait eu un fils mort à la guerre. Comme pour rappeler, si c'était encore nécessaire, que l'on ne peut appréhender complètement l'Autre, que le silence fait partie de la vie et de l'humanité. Les moments les plus importants sont finalement, de l'aveu même du narrateur,

³⁰ G. Sonnier, *Un Médecin de Montagne*, [1963], éd. Fernand Lanore, 1999, pp. 114-115.

³¹ *Ibid.*, p. 20.

³² *Ibid.*, p. 112.

passés sous silence. La difficile adéquation du langage est soulignée : comment dire le rapport de l'homme à cette montagne ? et à Dieu ? L'italique pointe la question du choix des mots et la valeur de l'implicite, des sous-entendus. En l'occurrence n'est pas racontée l'ascension de la Meije, sommet qui a toujours fasciné le médecin et qui est l'objet de désir par excellence dans le roman. Pas plus que n'est racontée l'amitié avec le père Gayet, qui mènera pourtant le docteur à la conversion. Le narrateur de faire cette remarque essentielle :

Il y avait dans son récit [...] bien des lacunes, des ellipses soudaines, des zones d'ombre qui me laissaient sur ma faim. Mais aussi, en ménageant la part de l'imaginaire, elles exigeaient de moi un effort salutaire [...] Le docteur avait raison : on ne raconte pas une amitié de quinze ans. Aussi en étais-je réduit à l'inventer, ce qui est mieux encore : avec de longues conversations comme la nôtre, coupées de silences ; des veillées d'hiver, des lectures partagées. Mais peut-être en fait n'y avait-il rien eu de semblable ? Qu'importe d'ailleurs ? À chacun ses souvenirs, à chacun sa vérité. À l'épreuve du temps, il n'est plus d'autre réalité que le rêve³³.

D'où cette hypothèse : le silence ouvrirait ici la voie à l'imagination donc à la fiction romanesque, il en deviendrait une condition *sine qua non*. La montagne et, plus spécifiquement, le refuge de montagne, offre une image d'autre monde ou, plus exactement, le silence, l'isolement et l'obscurité à certains moments créent le sentiment d'être hors du monde. De ce point s'élève la parole du docteur, son récit au narrateur premier, avec une sorte de vertu magique ou peut-être bien de force divine. D'où l'analogie avec le discours littéraire : du silence de la page vierge surgit la parole créatrice, celle de l'écrivain romancier qui crée un autre monde.

Ainsi notre situation insolite, l'altitude, l'éloignement de tout lieu habité et de toute référence au quotidien se conjuraient-ils pour me jeter dans un monde fait tout entier de paroles étranges, de vide, de silences, et sans rapport direct avec la réalité familière. Ce récit touchait, pourtant, à des choses quotidiennes, mais il les déformait et les dépassait jusqu'à leur imposer un caractère inédit, pétri tout à la fois subtilement de recel, de littérature et de songe. La montagne dont on me parlait, les hommes dont on me parlait cessaient d'être ceux que j'avais vus et connus, pour devenir des personnages d'une autre nature, d'une autre dimension. Je compris alors mieux que jamais pourquoi on ne peut parler ni écrire d'une chose ou d'un être sans l'altérer, si peu que ce soit, étrangement³⁴.

La montagne – et son silence – deviennent lieu de naissance, origine du discours littéraire, de la fiction romanesque.

À ce stade, il semble intéressant de revenir quelques instants à Frison-Roche, lui qui fait du désert le lieu originaire de sa vocation littéraire. Pourtant la montagne domine jusqu'à son

³³ *Ibid.*, pp. 242-243.

³⁴ *Ibid.*, p. 163.

œuvre saharienne, une montagne en particulier, c'est la Montagne aux Écritures, Adrar Iktebine qui existe réellement mais que Frison-Roche décrit avant de l'avoir vue et dont il fait plutôt, dans son roman écrit en 1952, une montagne imaginaire, mystérieuse et sacrée, qui régulièrement apparaît et disparaît mystérieusement à l'horizon, et à propos de laquelle l'un de ses principaux personnages, le pourtant très rationnel Lignac, s'interroge lui-même à la fin : « n'était-elle pas une création de son imagination déréglée ? »³⁵ Cette montagne sacrée dans le silence de laquelle les voyageurs aspirent parfois à se fondre, comme dans un linceul, reste aussi cependant celle où l'homme lutte, où des paroles brèves mais vitales trouent le silence : « à droite ! attention au surplomb ! pierres ! arrivé ». Ce sont les paroles de l'homme d'action qui cherche à se dépasser, à échapper à ses démons, à la tentation morbide et à revenir chez les hommes.

Au cœur de cette montagne l'écrivain situe une vallée perdue, sorte d'Éden ou d'Atlantide où ne vit plus qu'un ermite ; l'accès en est interdit au profane par une double barrière – le désert du Ténéré et une haute barrière rocheuse ; comme le Sinaï, autre montagne aux Écritures s'il en est, il est réservé à des élus – un esclave-roi, sorte de nouveau Moïse, et les deux Européens qu'il guide ; ces personnages trouvent dans la montagne, au terme d'une longue quête initiatique et mystique, la révélation du sens de leur vie. Au cœur du silencieux désert du Ténéré où l'homme semble plongé dans la paix des constellations, se dresse la Montagne aux Écritures – et en son centre se place la grotte de l'ermite, lieu éminemment symbolique ; celle-ci devient le lieu d'où surgit la parole libératrice ; d'abord dominée par le regard hypnotique de l'ermite, plongé dans une profonde méditation, la scène laisse place à une parole qui permet d'échapper à la folie pétrifiante, la parole du savant Lignac devenu conteur qui, par une longue anamnèse nocturne, ponctuée de silences dramatiques, rend progressivement la mémoire à l'ermite, ancien officier qu'il a connu et qui a dû fuir le monde des hommes. C'est une manière de rendre son identité à cet homme avant qu'il ne meure de faiblesse. En même temps, cette parole va agir sur Beaufort, le compagnon de voyage de Lignac ; il va comprendre que lui-même ne peut rester contemplatif, qu'il serait orgueilleux et vain de s'enfermer dans la solitude d'une retraite, et qu'il doit retourner vers ses semblables. La montagne est donc le lieu où le silencieux et taciturne Beaufort guérit ou se libère de ses traumatismes, renaît en quelque sorte grâce à une parole cathartique bienfaisante, régénératrice. La montagne est enfin le lieu de naissance du journal tenu tout au long de son voyage par Lignac, double de l'écrivain. On peut se demander si, figurativement, ce qui est

³⁵ *La Montagne aux Écritures*, Paris, Grenoble, Arthaud, 1952, p. 286.

enclos en cette montagne, ce n'est pas la fiction romanesque, d'où le titre ambigu : montagne aux écritures, ce n'est pas seulement la montagne aux fresques rupestres, on l'aura compris, mais l'écriture qui permet à l'homme de mieux se connaître et de se confronter aux mystères de l'origine, de la vie et de la mort.

Mais c'est avec Samivel que je terminerai parce que son œuvre révèle cette tension propre à la littérature, entre parole et silence. L'exercice est celui du funambule. Or qui mieux que l'alpiniste connaît le difficile exercice d'équilibriste ?... Samivel joue très souvent de la suggestion et de l'évocation, pratique à merveille l'art du sous-entendu, maniant allègrement l'implicite et l'ironie, comme dans cette aquarelle laconiquement intitulée « Complet ! ». La simplicité – parfois dirais-je, le dénuement – du dessin, réduit à l'essentiel, ouvre la voie à l'imagination et à la polysémie, nous faisant osciller entre auto-dérision et ironie, comme dans le dessin intitulé « L'incompris » : qui est incompris et de qui ? L'alpiniste solitaire dont l'effort est incompris des touristes ? Mais le point d'interrogation se plaçant au-dessus du choucas, on peut penser que par ce biais l'artiste se moque discrètement de ceux qui se donnent tant de mal pour pénétrer dans un monde qui n'est pas à leur mesure ; ou bien largement est-ce l'être humain inadapté à ces solitudes qui est incompris ici de l'oiseau, dont la légèreté, la liberté (il ne pose qu'une patte sur la poulie) contrastent avec l'écrasement subi par l'homme (les touristes sont entassés dans la cabine et le grimpeur est écrasé par son sac) ; ou bien on oscille entre ironie et réflexion éthique, avec ce dessin dont la légende se résume à ces quatre monosyllabes : « À quoi ça sert ? » S'agit-il de tourner en dérision les appétits de conquête de l'homme ou de souligner la Beauté de la montagne, une Beauté d'autant plus inestimable pour l'esthète qu'elle est inutile au regard d'une société matérialiste, mais du coup n'est-ce pas un moyen de suggérer combien elle est menacée pour qui est insensible aux valeurs non monétaires ?

Samivel ne joue pas de l'allusion uniquement dans ses œuvres graphiques. Les choix onomastiques à eux seuls sont souvent déjà riches de sens ; je ne citerai qu'un exemple : dans l'un de ses romans (*Le Fou d'Edenberg*) le village de Saint-Béat que les agents du Progrès veulent transformer en station ironiquement appelée Edenberg... J-P. Coutaz nous dit que Samivel balance entre le verbe et l'image, il faut ajouter : entre parole et silence. Ici les onomatopées trouent le silence dans un poème intitulé « Chant du peuple choucas », ailleurs l'artiste cisèle les vers d'un poème évoquant le cristal des montagnes, les mots se détachent et émanent de la page blanche comme le cristal de la roche.

Le silence dans la littérature de montagne n'est pas seulement acteur du drame, l'amplifiant et contribuant au suspense ou bien au lyrisme du récit. Il n'est pas non plus simple indicateur d'une difficulté à communiquer. En fait, dans son caractère sublime, il incite à aller plus loin, comme pour voir de l'autre côté du miroir ou plonger au-delà du gouffre. Accéder au sacré, aux voix du cosmos... Saisir l'être, sa vérité cachée, à travers les arcanes de la narration... Enfin il est silence matriciel d'où naît la parole créatrice et qui révèle le pouvoir d'alchimiste tout autant que de démiurge de l'écrivain.

Ce Silence des Hautes Montagnes, comme leur impeccable blancheur, était un retour à l'unité. Peut-être qu'à l'instar du blanc, synthèse de toutes les teintes, ce prodigieux Silence était fait de tous les sons retombés au creuset primitif ? Peut-être cela que les Vieux Livres appelaient « le Verbe ». Le Verbe créateur en soi ?, s'interroge Samivel dans l'un de ses *Contes à pic*³⁶. Permettant de poser ici les questions qui sont au cœur de tant d'œuvres littéraires – par exemple celles des origines, de l'homme comme du langage, ou des mystères de la création – le silence offre de quoi disqualifier une bonne fois pour toutes l'étiquette réductrice de littérature de montagne.

Jaël Grave

³⁶ Samivel, *Contes à pic*, Arthaud, 1975, p. 274

***Le Roman de Silence* d'Heldris de Cornouailles, entre parole et beauté**

« Il entendit des paroles ineffables qu'il n'est pas permis à l'homme de redire » (II Co XII, 4)

Il peut paraître surprenant d'évoquer le silence en littérature puisqu'elle est en partie un art du langage et particulièrement pour la littérature médiévale qui est d'essence orale et s'appuie sur la prise de parole. Mais c'est cette grande sensibilité à la parole qui nourrit une attention accrue au silence. Il est parfois le moteur même des œuvres, comme dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes, par exemple : auprès du roi Pêcheur, lors du cortège du Graal, Perceval qui avait coutume de trop en dire, garde un silence qu'il veut modéré mais qui est coupable puisqu'à ce moment-là, il aurait dû parler pour venir en aide au roi blessé. Le héros passera le reste du *Conte du Graal* à tenter de réparer ce silence qui s'articule avec le silence religieux, pensé au regard du sacré¹. Le silence est si crucial qu'au XIII^e siècle, Heldris de Cornouailles baptise ainsi l'héroïne de son *Roman de Silence*. Silence est une enfant dont le père choisit de cacher le sexe, en la faisant passer pour un garçon, afin qu'elle puisse obtenir son héritage², ce qui est interdit aux filles en raison d'une décision royale motivée par une querelle entre des jumelles à l'origine de la mort d'hommes vaillants. L'héroïne est nommée Silence car elle devra se taire à propos de son identité réelle et la forme même de son nom est porteuse d'ambiguïté (masculin et terminé par un –e).

Silence ressemble à d'autres héroïnes du Moyen Âge : elle est proche de Grisandole³, femme travestie, déshéritée, adoubée, qui capture Merlin et finit par épouser l'empereur de Rome. Mais Heldris ajoute un épisode crucial dans lequel la reine tombe amoureuse de Silence qu'elle croit être un homme. Silence repousse naturellement ses avances ; cela donne lieu à une réécriture de l'histoire de la femme de Putiphar, dans laquelle Silence doit répondre d'un crime qu'elle ne peut avoir commis. Le silence de l'héroïne peut encore être rapproché de celui d'Enide, à qui son époux Erec demande de se taire jusqu'à ce qu'il lui demande de

¹ Dans le *Perlesvaus*, le silence du héros est encore lourd puisqu'il est lié à la calvitie d'une demoiselle. Voir Myriam Rolland-Perrin, *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, « Senefiance » 57, 2010, p. 196.

² Voir *Silence, a Thirteenth-century French Romance*, éd. et trad. Sarah Roche-Mahdi, East Lansing, Michigan State University Press, 2007, v. 2037-2041 ; toutes les citations sont issues de cette édition. Voir également la traduction française de Florence Bouchet, « Le Roman de Silence », dans *Récits d'amour et de chevalerie*, Paris, Bouquins, 2000, p. 459-557.

³ Dont il est question dans le *Merlin* en prose et dans le *Livre d'Artus*.

reprandre la parole⁴. Toutefois, le silence de l'héroïne d'Heldris de Cornouailles est fondamentalement lié à son identité, ce qui n'est pas le cas pour Enide. De fait, le roman se structure non seulement autour du silence de l'héroïne, mais interroge la nature et les puissances du langage sous ses différentes formes. Il est question de l'alternative entre parler et se taire ou entre bien et mal dire. Le choix du silence est à articuler avec la question de la vérité mais aussi de la beauté.

Parler ou se taire ?

L'apparition de l'héroïne s'appuie sur une première profération : son père demande qu'on annonce partout que son enfant est un garçon. Mais après cette prise de parole fallacieuse, l'enfant est vouée au silence, au non-dit et à être écartée de l'espace public. Silence est élevée à l'écart de la société. Cette enfance prend une coloration étymologique : c'est le temps de l'*in-fans*, le temps où l'on ne parle pas et concrètement, le temps où l'on est tenu loin des lieux où l'on parle et où l'on pourrait trahir son secret. Après quelques péripéties, elle vit à la cour, en se faisant passer pour un chevalier. Son extrême beauté et sa valeur morale la font aimer de tous, y compris de la reine qui désire en faire son « amant ». Silence la repousse, entraînant sa haine. La reine accuse Silence d'avoir voulu la séduire. Au moment de cette nouvelle profération mensongère, l'héroïne ne peut répondre. Elle est finalement innocentée puis réaccusée et on lui demande de ramener Merlin à la cour afin de démontrer son innocence, ce qui semble impossible. Contre toute attente, elle y parvient et c'est Merlin qui révèle à tous la véritable identité du chevalier Silence. C'est la victoire de l'opposition silencieuse : le roi décide en réponse que les femmes pourront de nouveau hériter⁵ et il épouse même Silence après avoir condamné la reine traîtresse.

L'héroïne porte le nom de Silence, en raison du comportement qu'elle doit puis choisit d'adopter face à l'oppression. Mais ce nom est également choisi, nous explique l'auteur, pour exprimer l'ambiguïté sexuelle du personnage. Silence est *Silencius* ou *Silencia*, peu importe :

Il iert només Scilencius ;
 Et s'il avient par aventure
 Al descouvrir de sa nature
 Nos muerons cest –us en –a
 S'avra a non Scilencia.
 Se nos li tolons dont cest –us

⁴ « Gardez ne parlez ja a moi, / se je ne vos aresne avant. » (v. 2768-2769), Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. Jean-Marie Fritz, Paris, Lettres Gothiques, 1992.

⁵ « Femmes raront lor iretage » (v. 6643) : les femmes retrouveront leur héritage (ma trad.).

Nos li donrons natural us,
 Car ci –us est contre nature,
 Mais l’altres seroit par nature. (v.2074-2082)⁶

La mère de Silence, Eufémie, porte déjà un nom qui souligne qu’elle est celle qui parle bien et juste. Par conséquent, la critique a parfois vu dans les parents de Silence des modèles idéalisés, non réalistes, de l’Homme et de la Femme⁷, ce qui exhiberait le récit comme une histoire fictive, au sens moderne. Il est vrai que le choix de tels noms va dans ce sens, d’autant qu’Eufémie peut être un jeu sur Eu-fame, « la femme bonne, idéale ». Au nom de la mère de Silence répond celui de la mauvaise reine qui accuse faussement Silence : Eufème. Il semble également inspiré par l’euphémisme, art de bien parler ou de parler délicatement, pourtant, c’est comme pour mieux dire les dangers du langage quand il se veut trompeur. Eufème est une menteuse et son utilisation abusive du langage manquera causer la mort de l’héroïne et causera finalement sa propre mort. Dans cette mesure, son nom paraît presque ironique : pour elle aussi, il aurait été préférable de garder le silence. Un tel constat peut sembler troublant, en littérature, mais il faut l’articuler avec les précédents : l’invention du roman signifie le choix de parler quand on sait se taire, c’est le choix du détour par la fiction pour dire indirectement une inquiétude sur la société, le sort des femmes voire leur nature, et, même, sur le langage. L’espace du silence semble être celui du recul nécessaire à qui veut faire œuvre littéraire par rapport à une prise spontanée de la parole. La littérature semble devoir passer par le silence, comme le rappelle Sartre dans *Qu’est-ce que la littérature ?* : « l’objet littéraire, quoiqu’il se réalise à travers le langage, n’est jamais donné dans le langage ; il est, au contraire, par nature, silence et contestation de la parole »⁸.

L’intrigue même du roman se révèle au rythme de la profération ou du silence. Dès le début, les parents de Silence s’aiment mais n’osent pas se le dire et les premiers vers sont consacrés à leurs hésitations et non-dits, comme en témoigne ce constat de Cador, le futur père de l’héroïne : « Ne li os, las ! amor rover, / Nel taisir ne puis bien trover » (v. 663-664)⁹. Ensuite, le roi veut les marier mais hésite à l’annoncer car il ne connaît pas leurs sentiments. Différents personnages font le choix de se taire avant de faire celui de parler. Pour d’autres

⁶ « Il sera nommé Silencius ; et si par hasard l’on vient à découvrir sa vraie nature, nous changerons cet ‘us’ en ‘a’, et elle aura pour nom Silencia. Si nous lui ôtons donc cet ‘us’ nous la rendrons à une existence normale, car il est vrai que cet ‘us’ est contre nature alors que l’autre terminaison serait conforme à la nature. » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 495).

⁷ Voir Evan J. Bibbee, *Reticent Romans : Silence and Writing in La Vie de Saint Alexis, Le Conte du Graal and Le Roman de Silence*, Ph. D., Louisiana State University, 2003.

⁸ Paris, Gallimard, 1948, p. 51.

⁹ « Je n’ose hélas !, la prier d’amour et ce n’est pas en me taisant que je ferai mon bonheur ! » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 476).

protagonistes encore, l'alternative entre silence et parole est cruciale : la reine qui accuse Silence de viol, le roi son époux, ou encore le chancelier du roi de France chargé de lire la lettre diffamatoire de la reine à propos du chevalier Silence. Pour le chancelier, le choix est de lire la lettre, comme sa fonction l'exige, ou de se taire et donc de désobéir à son roi. Il s'agit d'un double péril, ce qui permet d'insister sur le danger inhérent à toute prise de parole ou à toute utilisation du langage : « de .ii. mals estuet ore eslire / le mains malvais, cho est le dire » (v. 4411-4412)¹⁰. On retrouve cette idée lorsque le roi Ebain se rend compte de la trahison de son épouse mais ne sait s'il doit la révéler publiquement : « car il ne puet nul bien eslire / ne el dire ne el taisir » (v. 4928-4929)¹¹. La parole semble un choix par défaut ou par dépit, tant ce qui est dit ou écrit peut être éloigné du vrai. Elle est toujours mise en danger. Ce danger va même souvent dans le roman jusqu'à être une question de vie ou de mort. Quand le roi Ebain demande à Merlin de dire ce qu'il sait, il le menace de mort s'il ne s'exécute pas :

Dist li : « U tu diras, dant fol,
U jo te trenceraï le col. »
Or voit bien Merlins qu'il morra
S'il ne parole, et qu'il pora
Salver sa vie par le dire. (v. 6303-6307)¹²

Fondamentalement, le bon usage du langage et du silence apparaît comme une mise en jeu de la destinée humaine¹³, qu'elle soit singulière ou celle de la communauté.

La vérité

Savoir quand parler et quand se taire, quoi dire et quoi taire, sont des questions centrales dans le *Roman de Silence*. Toutefois, la réflexion semble se faire sur fond d'altération de la vérité. Le silence de l'héroïne cache sa vraie nature et est aussi trompeur que ne le seraient les mots. La vérité ne rime pas avec l'habileté langagière et, dans une logique très paradoxale, le silence du secret de l'héroïne est plus proche de la profération de la vérité que le langage. De façon plus subtile et surprenante au cœur d'un texte écrit, le roman articule également oral et écrit, en lien avec silence, mensonge et déguisement. De fait, la reine rédige une lettre mensongère dans laquelle elle accuse Silence d'un crime qu'il n'a pas commis et demande sa mort au roi de France auprès duquel l'héroïne a été envoyée par le roi Ebain (v. 4815-4818).

¹⁰ « De deux maux, il faut savoir choisir le moindre », (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 526).

¹¹ « Aucun choix n'est le bon, ni parler, ni se taire » (ma trad.).

¹² « Parle, espèce de fou, ou je te tranche le cou ! » À ce moment, Merlin voit bien qu'il mourra s'il ne parle pas et qu'il pourra sauver sa vie en parlant. » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 552).

¹³ On retrouve la tonalité du Proverbe XVIII : 21 : « Mort et vie sont au pouvoir de la langue, ceux qui la chérissent mangeront de son fruit ».

Le langage écrit semble, dans ce contexte, être la voix du silence, auquel la reine est réduite par son époux. Cet épisode est préparé par celui dans lequel Silence, éduquée à l'écart de la société, apprend les « lettres » (v. 2367), le langage silencieux, seul possible dans son monde mutique. Ainsi, sous ses différentes formes, orales et écrites, le langage semble toujours susceptible de ne pas refléter le vrai. Dans le roman, quand le langage ne suffit plus, on en passe par le signe, qui vaut preuve : c'est par exemple, le signe de reconnaissance que porte Silence, pour être reconnue de ses parents, à son retour en Angleterre, après un séjour auprès de jongleurs : une croix sur l'épaule droite (v. 2647-2648). Différentes formes de langages doivent se relayer non pas pour circonscrire mais pour approcher le vrai.

De façon générale, le mensonge initial concernant l'identité sexuelle de Silence conduit à un enchaînement d'altérations de la vérité. Au moment où la reine accuse Silence de viol, l'héroïne ne peut se disculper sans déshonorer son père, elle est prise au piège du silence, devenu mensonge (v. 4169-4176). Dans le *Roman de Silence*, la recherche d'une vérité semble devoir passer par son altération momentanée. C'est dans un monde vicié que Silence doit user du déguisement et du mensonge pour parvenir à exprimer une vérité plus profonde. Un enchaînement étourdissant de mensonges et de non-dits paraît nécessaire pour parvenir à une forme de vérité. Ainsi, le roi pense qu'il vaut mieux taire le viol allégué de son épouse par Silence pour éviter le scandale, car il est encore attaché au jeune homme et à sa noblesse apparente. Ce faisant, il agit pour la vérité, sans le savoir, comme si l'intuition du vrai nécessitait le passage par le faux. La conclusion de ces cheminements complexes est que le meilleur choix est toujours le silence :

Et, en non Deu, cho est tels plais
 Que plus l'esmuet on plus est lais.
 Mais or tornons cho a mençoige,
 Ma biele amie dolce, a songe :
 Niens fu, niens est, a rien ne tagne. (v. 4243-4247)¹⁴

Mais la reine, comme toutes les femmes, qui ne sait pas maîtriser sa langue : « quant on le roeve taire / dont s'esforce de noise faire » (v. 4269-4270). D'ailleurs, le roi lui rappelle cyniquement combien il serait préférable de se taire :

Sens de feme gist en taisir.
 Si m'aït Dex, si com jo pens,
 Uns muials puet conter lor sens.
 Car femes n'ont sens que mais un,
 C'est taisirs. (v. 6398-6402)¹⁵

¹⁴ « Mon Dieu, c'est là une affaire qui enlaidit quand on l'agite ! Usons de mensonge, ma chère, ma douce amie : c'était un rêve ; il n'y a rien eu, il n'y a rien, il n'y aura rien. » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 524).

C'est d'ailleurs une forme de silence que choisira Ebain quand il comprendra la trahison de son épouse : il inventera qu'un comte envieux de Silence l'a diffamé, alors qu'il sait pertinemment que son épouse est coupable.

Dans ce contexte, le rire de Merlin apparaît comme une autre forme de silence : un silence sonore et provocateur, en lien avec la connaissance d'une forme de vérité. De fait, un réseau ironique s'établit entre les paroles de la reine menteuse, Silence à qui cette dernière reproche de parler trop car elle dit la vérité et le rire de Merlin :

« Silences, trop avés parole !
 Vos le devriez avoir plus brieve. »
 Merlins en rit, por poi ne crieve
 Sor la roïne et ne dist mot ;
 Et il le tienent tuit por sot.
 Ne sevent pas dont li ris naist.
 Com plus l'enquierent plus se taist.
 Tant se delite li taisirs
 Que parlers li est non plaisirs. (v. 6274-6282)¹⁶

Le rire se substitue à la parole et procure plus de plaisir car celui qui rit est le seul à comprendre la situation et se trouve donc dans une position de force par rapport aux autres personnages¹⁷. L'attitude de Merlin est l'image de celle du lecteur du roman dans la mesure où le sens et la vérité émergent pour eux derrière et dans le silence.

De fait, dès le début de l'œuvre, le lecteur sait l'amour de Cador pour Eufémie qui reste longtemps tu. Sa place est encore privilégiée, au moment des révélations finales de Merlin :

Li sale est de chevaliers plaine :
 Oiant trestols Merlins devine
 Alques priés de la verté fine,
 Mais la parole est moult obscure
 Car dite est par couverture.
 Ne mais li .iiii. qui i sont
 Sevent bien priés qu'ele despont ;
 Merlins, Silences et la none
 Sevent que la parole sone. (v. 6486-6494)¹⁸

¹⁵ « Sage est la femme qui se tait ! Par Dieu, selon moi, un muet est capable de définir l'intelligence des femmes, car elle tient en un point : se taire ! » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 553).

¹⁶ « 'Silence, vous parlez trop ! Vous devriez tenir votre langue !' Merlin rit de la reine presque à en mourir, et ne sonna mot. Tous le prennent pour un demeuré ; c'est qu'ils ignorent le motif de ses rires. Plus ils le lui demandent, plus il se tait. Merlin s'amuse tant à rester muet que parler lui déplairait. » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 551).

¹⁷ Cela rejoint parfaitement l'analyse du rire faite par Bergson.

¹⁸ « La salle est remplie de chevaliers. Tandis que tous l'écoutent, Merlin énonce l'exacte vérité mais ses paroles, volontairement dissimulées, sont fort obscures. Seules quatre personnes dans l'assistance savent parfaitement ce qu'elles signifient. Merlin, Silence et la nonne savent ce qu'elles signifient. » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 554).

Merlin, Silence et la none comprennent et savent et le lecteur encore plus qu'eux est capable de lever la « couverture » (v. 6489).

La beauté et le désir

Mais ce qui permet de déplacer la question de la vérité et du mensonge est le langage du corps. Dès le début de l'œuvre, la vérité est présentée au-delà ou en deçà du langage. Quand les futurs parents de Silence, Cador et Eufémie se promettent de s'avouer qui ils aiment, ils affirment qu'ils vont le dire, mais leurs mots se transforment en un baiser. L'auteur précise que leurs bouches s'assemblent et qu'ils ne disent pas mais agissent. Le baiser est une forme performative du silence, une façon de faire leur déclaration sans mot :

« Or poriens nos nostre buen **dire**
 Tolt coïement, chi a larron,
 Quel feme amés, jo quel baron.
 Car en faisons chi l'affiance
 Del bien celer, et l'aliance
 Que nel dites, se n'est par moi,
 Ne jo, se par vos non, par foi.
 Primes dirés et puis dirai,
 Que ja de rien n'en mentirai.
 Vos estes hom, ains devés dire,
 Se devés ains de moi eslire. »
 « Tolt si l'otroi, » Cador le dist,
 « Or l'afions, car cho i gist,
 Que nos **dirons** trestolt nostre ester. »
 Li uns prent l'autre par la destre,
 Et escalfent si del tenir
 Qu'il ne se pueënt abstenir
 Ne **mecent les boces ensamble**.
Sans dire font, si com moi sanble,
 De fine amor moult bone **ensegne** (...). (v. 1076-1095)¹⁹

La vérité émane des corps, sans devoir passer par les mots : « longuement baisent et acolent ; / quant pueënt parler, si parroient » (v. 1143-1144)²⁰. Le désir s'exprime dans le silence des mots et le langage du corps.

¹⁹ « Pourquoi ne pas nous dire tout doucement, ici, en secret, quelle femme vous aimez et moi quel homme ? Promettons-nous de bien le taire, jurons-nous de ne pas le révéler, à moins que je ne vous le permette ou que vous ne me le permettiez. À vous de parler d'abord, puis je parlerai sans nul mensonge. Vous êtes un homme, vous devez parler en premier, tout comme vous devez faire votre choix avant moi. – Entièrement d'accord, dit Cador. Promettons maintenant, car tout est là, que nous livrerons l'entière vérité sur nous-mêmes.' Ils se prennent par la main droite ; à ce contact, leur ardeur augmente tant qu'ils ne peuvent se retenir de joindre leurs bouches. Sans un mot, ils font preuve, ce me semble, d'un parfait amour... » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 481).

Ainsi, le *Roman de Silence* interroge l'articulation du corps et du langage. Plus essentiellement, les textes médiévaux observent la qualité du silence : naturel ou contre-nature, naturel ou culturel. Le silence doit se penser en lien avec l'enfermement et le secret sans s'y superposer. Il est encouragé chez l'héroïne par le confinement et l'isolement, puisqu'elle est confiée, bébé, à un sénéchal qui l'élève à l'écart de la société, dans la forêt, dans une maison entourée de murs et fermée à clé (v. 2223-2234). Le silence apparaît donc comme culturel, encouragé par un mode de vie, des conditions imposées au corps, dans l'isolement et par le déguisement. Lors d'un débat entre Nature et Culture (Noreture) sur l'origine du Mal, Nature considère que le mal est entré dans le monde par l'œuvre de Culture, notamment à cause de la séduction par le langage, dès l'origine du monde. Il s'ensuit une méfiance par rapport au langage et le choix d'un bon usage du silence. Le silence apparaît encore comme une élaboration de Nature et de Culture, comme le réapprentissage d'un état originel oublié, comme un silence conscient et construit, un silence de la civilisation, non pas un mutisme inné.

Toutefois, cette valorisation du silence et cette défiance par rapport au langage peuvent sembler paradoxales, en littérature. En réalité, la littérature est une forme de parole silencieuse, celle de l'écrit qui peut déjouer les dangers du langage car elle laisse plus de place à la conscience de l'auditeur-lecteur pour en déjouer les pièges et les séductions. L'idée essentielle est que la pensée vient du cœur et que l'usage juste du langage est celui qui émane de la même source et qui met ainsi en adéquation pensée et parole. Ainsi, la difficulté de *Silence* est de ne pouvoir donner voix à son cœur :

Et cuers s'est une creature
 Mervelles d'estrangle nature :
 Qu'il pense voir moult largement,
 Torne et retourne trop sovent
 Les larges pensers que requelt
 Dont motes foie[e]s se due[l]t.
 Et por cho di jo de Scilence
 Qu'i ert de moult grant abstinence,
 Que ses pensers le tormentoit
 Et il²¹ le sentoit et sofroït.
 Et tols jors ert pres a contraire
 A cho que ses cuers voloït faire.
 Et qui ouevre contre voloir
 Soventes fois l'estuet doloir.

²⁰ « Ils s'enlacent, échangent un long baiser. Quand ils peuvent à nouveau articuler un son, ils se parlent. » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 482).

²¹ La reprise anaphorique se fait au masculin car Silence est sous son apparence masculine.

Silences ot le cuer diviers. (v. 2667-2681)²²

C'est la conscience qui parle par le cœur, la source première de la vérité : « Moult li remort sa consiënce. / Ses cuers li dist... » (v. 2825-2826)²³.

D'autre part, le silence ou la prise de parole sont liés à la beauté de l'héroïne qui fait oublier son absence de parole et au déploiement du désir qui donne voix au corps. Bien que, dans le monde médiéval, après la règle de saint Benoît, garder le silence soit censé aider à lutter contre le désir, garder sa langue aide à garder ses mœurs et ses pensées, le silence de l'héroïne semble accentuer l'attention portée à son corps, à sa beauté et accroître le désir qu'il suscite, y compris en laissant perdurer l'ambiguïté sur son identité sexuelle. Face au silence, face à Silence, on déchiffre le discours du corps que Nature semble avoir « écrit »²⁴ :

La bouce escrist, fait l'overture
Petite e levres a mesure
Sor le menton les dens serrés.
Ja nul si bel volt ne verrés. (v. 1931-1934)²⁵

Le corps de Silence est dépeint comme un texte silencieux, en référence à l'idée que le corps féminin est un langage, notamment sous l'angle de sa beauté. Evan J. Bibbee va même jusqu'à considérer Silence comme l'incarnation du désir de perfection linguistique de l'auteur du roman éponyme²⁶.

Depuis sa naissance, la beauté de Silence est ce qui fait accepter ses « torts » depuis son sexe féminin, jusqu'à son hypothétique crime. La cour du roi de France qui accueille le jeune chevalier Silence, discrètement exilé par le roi Ebain à la suite de l'accusation de la reine, est très sensible à sa beauté (v. 4417-4418). Quand le chancelier prend connaissance de la lettre diffamatoire de la reine, il ne peut y croire en raison de l'extrême beauté de Silence (v. 4400), s'appuyant sur l'idée d'une adéquation entre physique et moral. Après cette révélation, le roi de France craint de s'être fait berné par la beauté du jeune homme qui l'a fait l'aimer : « sa

²² «Et le coeur est une chose étonnante, d'étrange nature : capable d'une puissante réflexion, il tourne et retourne bien souvent les profondes pensées qu'il abrite pour son propre malheur. C'est pourquoi je dis que Silence, obligé à de grands renoncements, était tourmenté de pensées qui le faisaient souffrir. Sans cesse, il était sur le point de contrarier ce à quoi son cœur aspirait. Or, qui agit contre son désir doit s'attendre à souffrir souvent. Le cœur de Silence était partagé » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 503).

²³ «Sa conscience le taraudait, son coeur lui soufflait... » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 505).

²⁴ « Thus, the formation of Silence's body corresponds figuratively to the genesis of a written text which, like the poet's verses, are made *a mesure* », Evan J. Bibbee, *Reticent Romans : Silence and Writing in La Vie de Saint Alexis, Le Conte du Graal and Le Roman de Silence*, Ph. D., Louisiana State University, 2003, p. 206.

²⁵ «Elle trace la bouche, crée une petite ouverture et des lèvres proportionnées, ainsi que des dents bien serrées au-dessus du menton. Jamais vous ne verrez un aussi beau visage ! » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 493).

²⁶ « A complete expression of all signifying possibilities, Silence becomes the perfect sign of the writer's own desire for linguistic perfection », Evan J. Bibbee, *op. cit.*, p. 34.

grans bialtés m'a afolé » (v. 4469)²⁷. Il décide de renvoyer la lettre au roi Ebain et de lui demander des explications, en lui disant qu'il se trouve dans l'embarras. La beauté véritable dit une vérité de l'être, mais la beauté séductrice peut altérer le sens du vrai. En ce sens, la beauté et le silence ont la même ambivalence et touchent à la vérité des êtres et des choses, voire postulent que cette vérité existe, alors que le *Roman de Silence* expose également l'extrême ambiguïté des hommes et du monde.

Dans cette mesure, l'élaboration du personnage de Silence par Heldris de Cornouailles est au service de nécessités internes à la diégèse, mais aussi de motivations plus générales concernant la conception du langage, de la vérité ou de la beauté que véhicule le roman. Comme l'énonce Martin Heidegger,

Seul le vrai discours rend possible le silence authentique. Pour pouvoir se taire, l'être-là doit avoir quelque chose à dire, ce qui signifie qu'il doit disposer d'une révélation authentique et étendue de lui-même. C'est à ce moment que le silence prend son sens [...]. Le silence comme mode du discours articule si originellement la compréhensibilité de l'être-là qu'il vient à fonder le savoir-ouïr authentique et l'être-en-commun lucide²⁸.

Toutefois, Silence quitte sa réserve précisément au moment où son savoir sur elle-même et sur le monde s'accroît. Son silence prend son sens au moment où elle peut parler. L'apprentissage de Silence la conduit progressivement à la profération. Il n'en demeure pas moins que, dans le *Roman*, le silence est lié à la « révélation » de soi-même, dans tous les sens du terme, notamment dans la mesure où la vérité de l'être dépasse nécessairement les limites que lui assigne le langage. Mais l'utilisation du silence par Heldris de Cornouailles implique effectivement un « savoir-ouïr » hors du commun, que chaque lecteur-auditeur est invité à appréhender.

Myriam White-Le Goff

²⁷ « Sa beauté m'a ému » (trad. Florence Bouchet, *op. cit.*, p. 527).

²⁸ *L'Être et le Temps*, Paris, Gallimard, 1964, p. 203-204.

Le dire du silence (JMG. Le Clézio, P. Quignard, J. Benameur)
Du père à la mère

« Le cri éperdu du silence dure des siècles », écrivait Henri Michaux¹, que nous dit-il au XXème siècle ?

Le silence, un paradoxe en littérature

Lire est un droit au secret, le sanctuaire possible d'une vie intérieure qui réclamerait un silence pourtant habité de ma voix interne. Paradoxe du « lire en silence ». Le silence semble voué aux oxymores : « On parlait pour se taire », écrit Le Clézio.

Il y a tant de silence qu'elle entend le bruit de ses talons résonner à travers tous les dédales des parkings, sur tous les murs des grands immeubles, et même jusqu'au fond des caves².

Ou encore l'épanorthose qui fait du silence une caisse de résonance :

Tout était silencieux à cet endroit. On n'entendait plus les cris des enfants sur la rive, ni les jappements aigus des chiens. On entendait seulement le vent léger qui arrivait sur les roseaux et qui faisait frissonner les feuilles des papyrus³.

Les premières œuvres de JMG Le Clézio ont aussi engagé un jeu avec la typographie, un nom magique entouré de blancs comme ISOPACTOR (en majuscule dans le texte) « n'en finissait pas de résonner dans l'air, immense [...] »⁴.

Alors qu'il est d'emblée la condition d'un partage dans la lecture, on associe le silence au vide, à l'absence, dans une perception négative. Pourtant faire silence c'est souvent écouter. « Le silence n'était pas vide », ajoute JMG Le Clézio, écrivain qui lui-même écrit un monde en tension et en extension articulé autour du silence⁵. Ce silence est difficile d'accès, même les formules mathématiques des *Géants*⁶ qui pourraient faire taire ma lecture silencieuse sont mêlées de mots.

¹ Henri Michaux, « Icebergs », *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, 1934.

² JMG Le Clézio, « Ariane », *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, 1982, p. 93.

³ JMG Le Clézio, « Les bergers », *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 287-288.

⁴ JMG Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard, 1978, p. 204.

⁵ Il ne s'agit pas d'un silence par contraste, comme lorsqu'on marque une pause, que l'on se tait. Ce qu'invitait à penser Michel Foucault, dans un rêve de transgression au moment d'aborder sa leçon pour « exhiber l'impossible scène d'une parole qui précéderait l'ordre imposé des discours dont la légitimité procède des attentes sociales consacrées » (Guillaume Le Blanc, *Que faire de notre vulnérabilité ?*, Bayard, 2011, p. 130).

⁶ JMG Le Clézio, *Les Géants*, Paris, Gallimard, 1973.

Tout comme dans la peinture⁷, le silence est une réserve d'espace, de respiration, de souffle. Son contraire n'est pas le dire ou le bruit mais la saturation, le chaos, le remplissage par une surenchère. *Le Cri* de Munch n'est bruyant que par la saturation qui entoure le visage, c'est le cri mutique qui fait entendre l'effroi. Ce n'est pas le représenté qui fait son ou silence, mais la « gestion » de l'espace : ainsi des onomatopées du médium bédéique, du jeu du plein et du vide dans l'art chinois (au regard de François Cheng). La bruyante confusion nous invite à penser l'épure comme plus silencieuse. Dans l'espace littéraire, il est aisé de repérer certains motifs qui concourent à cette épure : les blancs typographiques, le blanc, le plat, le lisse ou les figures d'enfant mutique ou de passante. Mais au-delà du motif, quel est le sens ?

À l'ombre de quel silence se tiennent donc les écrivains ? Silence de Dieu chez Sylvie Germain ? Théophanie, épiphanie renversée en une solitude d'hommes sans Dieu, inter-dit du secret familial de la sœur morte chez Annie Ernaux, silence familial sur les deuils de guerre chez Virginie Linhart (dans *Le jour où mon père s'est tu*⁸), mutisme encouragé par la surdité clinique de la mère de Michel Butor (dans *Lèvres*⁹) pour des silences entendus, de connivence ? Ce sont là des silences explicables, devenus rouages de la trame narrative. En est-il de plus mystérieux, restés vierges de raison ?

Le lieu du silence, avec Jean-Marie Le Clézio

Le silence serait au lieu de soustraction, fantôme d'origine blanche, origine réduite au silence, silence au carré.

Jacqueline Michel, dans son essai *Une Mise en récit du silence*¹⁰ chez Le Clézio, Bosco et Gracq, fait du silence un point de mire localisable qui chez JMG Le Clézio est énergie. Ainsi peut-on lire dans *Trois Villes saintes* : « C'est dans le silence qu'on marche comme on marche, tout seul, sur le chemin blanc »¹¹. Le lieu est solaire, *paysage à blanc* comme évidé, dilaté. Si le silence est un lieu, il peut donc vectoriser l'œuvre et le narrateur va littéralement tendre « vers » le silence, comme force d'attraction. Comme l'attestent les prépositions *dans* ou *vers* : « C'est dans le silence qu'on marche »¹², « Lalla n'a plus peur d'entrer dans le silence »¹³. La conclusion de *L'Extase matérielle* (dont un chapitre s'intitule le silence¹⁴) rend

⁷ Jean Clair, *L'Hiver de la culture*, Flammarion, 2011, p. 69. La peinture, d'après Jean Clair, « joue au mieux dans la pudeur, la réserve, le non-dit... »

⁸ Paris, Seuil, 2008.

⁹ Livre d'artistes conçu avec Mylène Besson, Lucinges, novembre 2008, 100 exemplaires.

¹⁰ Jacqueline Michel, *Une Mise en récit du silence, Le Clézio, Bosco, Gracq*, José Corti, 1986.

¹¹ JMG Le Clézio, *Trois villes saintes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 67.

¹² JMG Le Clézio, *Ibid*, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 128.

l'itinéraire plus régressif : « j'ai commencé le long voyage de retour vers le gel et le silence, vers la matière multiple, calme et terrible »¹⁵, et en souligne le caractère mystique et védique. Le silence oxymorique serait-il lieu de mort, retour à l'origine, lieu source où se perdre, se dissoudre, s'unir ?

En allant vers le silence et vers la mort, je n'allais pas vers le néant. J'allais vers ce qui est plus plein que moi, vers ce qui est plus loin et plus long que moi, vers ce qui est océan quand je n'étais que goutte¹⁶.

Silence lumineux [qui] n'en demeure pas moins dur pour Le Clézio, car il fait retour à l'indifférenciation, à l'indistinction primordiale, à une clarté froide, inhumaine¹⁷.

Jacqueline Michel établit les caractéristiques d'une topographie du silence : « la forêt gracquienne comme l'envers ombreux, le négatif du pays plat de Le Clézio », corrélés aux motifs du centre ou de la ligne d'horizon¹⁸. L'aspiration à l'immensité cosmique, à une « épiphanie du Silence unique, premier » s'exprime dans la figure du solitaire contemplateur. Dans le tissage entre désert, silence et souffle, elle repère la parole prophétique dans le sens que lui donne Blanchot : « une parole errante qui ferait retour à l'exigence originelle d'un mouvement », un « rêve du silence de l'origine » où se soudent « commencement et fin ». « Derrière les yeux il y a l'étendue de la terre silencieuse qui s'ouvre, écartant deux rideaux très larges qui dévoilent le pays enfin libre¹⁹ ».

Dans la nouvelle *La Roue d'eau*, « le silence, dans la vallée du fleuve, est immense, il a couvert la terre et le ciel comme une eau calme où pas une vague ne bouge. C'est le silence de pierres »²⁰. Loin du bavardage universel, le silence est métaphorisé, minéral, condensation de lumière « éblouissante » ou encore rêve océanique régressif :

En allant vers le silence et vers la mort, je n'allais pas vers le néant. J'allais vers ce qui est plus plein que moi [...] vers ce qui est océan²¹.

Il est un espace caractérisé par le plat. Et Jacqueline Michel liste les motifs associés au silence chez cet écrivain : le vent (souffle), la lumière, le regard, l'origine, le centre, le passage et l'ouverture. À plusieurs reprises, la critique dit qu'un motif « iconise le silence », ainsi du visage, comme s'il fallait le matérialiser, le figurer dans l'intensité d'un regard, lui trouver son lieu. Autant dire que l'immatérialité du silence s'en trouve interrogée. À défaut de

¹⁴ Paru initialement dans la NRF, du 1^{er} mars 1967, pp. 385-418.

¹⁵ *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, p. 315.

¹⁶ *Ibid*, p. 292.

¹⁷ Jacqueline Michel, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸ *Ibid*, p.7 puis successivement p. 3, p. 30 et p. 41.

¹⁹ *Trois villes saintes*, *op. cit.*, p. 34.

²⁰ JMG Le Clézio, « La Roue d'eau », *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978, p. 172.

²¹ *L'Extase matérielle*, *op. cit.*, p. 289.

l'entendre faudrait-il le voir, se le figurer (comme une invitation à une autre compréhension de ce qu'est *observer* le silence) ? Ce que les arts visuels nous engagent à voir comme blanc, réserve, espace non *pré-occupé*, mais non pour autant vide ou défait de tension. Au contraire, le blanc met en tension tout comme le silence. Le silence ainsi tendu résiste à ce qui peut le définir trop facilement : la mort, qui réduit forcément au silence (à supposer de couper toute perspective de mémoire, d'inter-génération ou de don des morts). Le silence semble au contraire lié à la vie, au mouvement de la marche, que ce soit dans *Trois villes saintes* ou ailleurs. Il est métaphorisé comme « chemin de silence » (*L'Inconnu sur la terre*) ou « ligne d'horizon comme ligne de silence »²².

Le silence devient non plus une fin, une mort mais un parachèvement :

Comme la mort est le parachèvement de la vie, ce qui lui donne forme et couleur, ce qui ferme sa boucle, de même le silence est l'aboutissement suprême du langage et de la conscience. Tout ce que l'on dit ou écrit, tout ce que l'on sait, c'est pour cela, pour cela vraiment : le silence²³.

Sur le chemin de l'éveil, échappant enfin au régime du manque, le silence est apaisement, savoir sans gel, être-là sans emprise, présence (*L'Extase matérielle*).

Après avoir vomi les mots-vermines inutiles et mensongers dans ses premiers romans, et exprimé sa détestation du langage-prison, JMG Le Clézio espère ce silence primordial. Alain Buisine a corrélé ce silence à l'effacement des traces dans *Le Chercheur d'or* et de *Désert* :

Car il n'est bien sûr de véritable efficacité que dans l'effacement, même en ce qui concerne la littérature dont tout le bruissement linguistique est une façon d'opérer le gommage des mots²⁴.

« Dans les mots il y a tout de même la condamnation du langage. Les mots portent en eux leur propre destruction », dit l'écrivain²⁵. Jacqueline Michel relève la même stratégie d'effacement dans les formes allusives :

effaçant ce qu[e l'écriture] dit en même temps qu'elle le dit, laissant derrière ses mots, ses phrases, des sillons de « blancs »²⁶.

²² Jacqueline Michel, *op. cit.*, p. 76.

²³ *L'Extase matérielle*, *op. cit.*, p. 192.

²⁴ Alain Buisine, « Effacements », *Revue Sud*, 1989, version publiée en ligne : <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35h.html> [consulté le 28 mai 2012]

²⁵ Pierre Lhoste, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971.

²⁶ Jacqueline Michel, *op. cit.*, p.105.

Les silences en échos

Si la première critique de l'œuvre de Le Clézio, comme nous venons de le voir, privilégie le silence pour analyser l'esthétique de l'œuvre, celle des années 2000 analyse la teneur politique d'un prix Nobel qui, au contraire, donne voix aux peuples invisibles, aux peuples réduits au silence (mais aussi silencieux comme les Emberras). Le silence serait historicisé, comme symptôme de l'œuvre de jeunesse marquée par les dénis, à commencer par taire cette guerre d'Algérie qui n'a pas de nom. Cette remarque a pour conséquence première de situer l'œuvre de JMG Le Clézio dans un siècle d'histoire littéraire. L'écrivain s'inscrit dans le mouvement d'une littérature des années 90 redevenue transitive. Les marqueurs d'époque sont nets : tendance autobiographique depuis *Le Chercheur d'or*, récit de restitution ou de filiation analysés par Dominique Viart, chez un auteur sur les traces de ses ancêtres mauriciens et qui a multiplié les figures de père mutiques, sinon absents. Chez son propre père, le silence est indéniablement associé au contexte :

Était-ce la guerre, cet interminable silence, qui avait fait de mon père cet homme pessimiste et ombrageux, autoritaire, que nous avons appris à craindre plutôt qu'à aimer²⁷ ?

Le jeune Le Clézio dans ses premières œuvres était tout autant dans l'air du temps, d'un Blanchot faisant du silence et de la mort la grande affaire littéraire²⁸. JMG Le Clézio a connu les désastres de l'Histoire : de la guerre 40 il se souvient des bombes, de celle d'Algérie des amis jamais revenus. Le silence serait le « nom » fraternel, écrit Pierre Brunel, d'une génération regroupant ceux qui sont nés en 1939-1940 »²⁹.

Nous le voyons, au moins deux silences se distinguent : d'une part l'extase matérielle (la minéralité du désert soufi et autres *axis mundi* en seront le lieu privilégié quand bien même le désert n'est pas silencieux). Le personnage du muet s'il passe traditionnellement pour détenteur d'un secret (Bogo le muet dans *Les Géants*, Le Hartani dans *Désert*) détient ici celui de la présence aigüe au monde, de l'accord à la vie matérielle et cosmique. Le silence est sonographié, métaphorisé et incarné. D'autre part le silence est historicisé, signe du désastre, d'où l'aphasie d'Adam Pollo (protagoniste du *Procès-verbal*) qui ne sait pas s'il revient ou non d'un bled d'Algérie. Le silence est lié au déni, aux *inter-dits*, aux hontes, aux secrets de famille ou des manuels d'Histoire. Le mouvement d'acmé, vers un silence contemplatif qui

²⁷ JMG Le Clézio, *L'Africain*, Paris, Gallimard, 2004, p. 41.

²⁸ Aux côtés de Gracq et de Blanchot, Le Clézio publiait un recueil de leurs textes autour de Lautréamont (1987, éditions complexe).

²⁹ *Écriture et silence*, PU Strasbourg, 2010, actes du colloque de 2008 dirigé par Y.M. Ergal et M. Finck.

marque le tournant de l'œuvre, le scinde en deux parties. Sur le plan biographique l'initiation chamanique, la rencontre des Emberras et de son épouse peuvent expliquer ce tournant. Sur le plan littéraire la transition s'opère par le silence des enfants de *Mondo et autres histoires* et de *L'Inconnu sur la terre*, par le récit de la mise au silence d'autres peuples (comme les Aztèques réduits au silence), avant *Désert*. Ce parcours diachronique simplifie car, peu à peu, au centre de la spirale s'inscrit un silence inouï de l'œuvre entière construite sur une pensée de la tragédie : Adam Pollo aphasique ou amnésique de la guerre d'Algérie... puis dans *Étoile errante* l'entrée dans le village de Palestine se fait dans un silence « de pierre³⁰ », silence qui évite le parti pris pour s'attacher à la vulnérabilité de deux peuples souffrant³¹. Dans *Ritournelle de la faim*, le silence prend une connotation éthique : le *Boléro* vient « briser l'égoïste silence du monde³² », et « quand il s'achève dans la violence, le silence qui s'ensuit est terrible pour les survivants étourdis ».

Dans son désir d'*infinir* son texte, JMG Le Clézio opte aussi pour la ritournelle. Ainsi Pierre Brunel lit-il *Ritournelle de la faim* comme une « ritournelle du silence », je dirai d'une ritournelle de la résonance, de l'écho : « Voici ce qu'est devenu, pour JMG Le Clézio, l'éternel retour de Nietzsche », les mots « ont retrouvé, au bout de la course de l'intelligence, le doux silence d'où ils étaient sortis »³³. Dans le désastre de la parole, « comble de notre échec », JMG Le Clézio chercherait la « magnifique substance de totalité » du silence comme révélateur d'une vérité « qui avait fait apparaître la vanité au centre de toutes choses ».

Le silence dans l'histoire

Quand Dominique Viart s'interroge sur la nature du silence des pères dans les œuvres de la littérature française des années 2000, il pose une vraie question : puisque les personnages silencieux existaient dans la littérature, « quelque chose s'est donc passé qui a changé la *nature* de ce silence »³⁴ : quoi ? Et de nous répondre : « D'abord, ce silence est partagé ». Oui, on le sait de la littérature post-traumatique des orphelins des guerres, des survivants des camps. Dans cette fraternité générationnelle d'héritiers, *la déliaison* avec le père, acteur de l'oubli, est, selon Viart, un fait majeur. JMG Le Clézio développe en même temps la figure féminine résiliente, conteuse, récitante. L'esclave de *Révolutions* raconte et

³⁰ *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992, p. 211.

³¹ Bernadette Mimoso-Ruiz, « Le Clézio et l'immigration et le tragique du réel », *Voix plurielles*, 8.2, 2011, pp. 116-131.

³² *Ritournelle de la faim*, Paris, Gallimard, 2008, p. 206.

³³ Pierre Brunel, « Ritournelle du silence », *Écriture et silence*, op. cit., pp. 13-16, p. 15.

³⁴ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du « récit de filiation » », *Études françaises*, vol. 45, n°3, 2009, p. 95-112.

retrouve son nom. En outre, l'écrivain ne déploie pas un unique axe temporel, intergénérationnel, il déploie le silence des minorités et dominés invisibles de tous les continents. Le silence ne serait plus l'envers du partage possible par la parole mais le signe de reconnaissance de formes de résistance.

Loin de la période mallarméenne et symboliste, la relation de l'écrivain au silence épouse les mouvements de l'histoire littéraire (ère du soupçon et inquiétude devant les mots, silence et mort – non l'impensé, l'indicible mais la mort –, sortie des secrets de famille et du déni des génocides) et évite la complaisance des discours. Sans doute la dimension éthique du silence s'affirme-t-elle comme résistance non-violente. Guillaume Le Blanc³⁵ a analysé avec précision cette puissance d'agir des vulnérables. Elle a valeur de partage entre les vulnérables dont on aura remarqué qu'ils ne se parlent pas.

Silence originel de JMG Le Clézio à Pascal Quignard

Dès la première page du *Livre des fuites*³⁶ le blanc rend surtout possible le jeu d'Hogan avec son ombre. Et comment ne pas penser à ce que Pascal Quignard confie à Chantal Lapeyre : « le silence ne précède pas la musique ni la langue maternelle. Il est leur ombre portée »³⁷ ? Parler en se taisant, parler pour se taire. La manière et la finalité. Il est ce qui donne relief au blanc, à la lumière. Le premier mot de Bogo le muet, l'enfant des *Géants*, ne sera-t-il pas « lumière » ? L'écriture du silence se trouverait assignée à la lumière, celle qui se dégage autant des toiles de Malévitch que de celles de Soulages. Le silence peut être lié à une scène primitive, à l'impossible origine. C'est ce qui fait sa valeur chez Pascal Quignard :

Pour moi, le silence est plus qu'un thème. Enfant, de façon involontaire, je me suis arrêté dans le silence jusqu'au mutisme. Le silence définit le laissé-pour-compte du langage, son résidu. Quand le langage apparaît dans l'humanité, il porte une ombre qui est le silence. Il n'y a pas de silence sans langage. Et plutôt que porte-parole, je me sens porte-silence³⁸.

Chez Quignard, comme chez le Le Clézio des années 70, le silence est lié à l'origine et à l'*infans*. « Ce lieu de silence, d'absence et d'oubli dont nous venons, j'en suis sûr, est notre champ magnétique » écrit Pontalis, dans *L'Enfant des limbes*. Chez Quignard, il y a plusieurs seuils : l'*infans* dans l'a-parlance, la mue de la voix (l'entrée dans la sexuation) et une peur

³⁵ Guillaume Le Blanc, *op .cit.*

³⁶ JMG Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969.

³⁷ Pascal Quignard entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison, les Flohic éditeurs, Paris, 2001, p. 47-48.

³⁸ Rencontre avec Pascal Quignard, lors de la parution de *Petits traités* (1997), 2004.
<http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01032030.htm> [consulté le 31 mai 2012]

que le mot vienne à manquer³⁹. Chez Le Clézio, plus prégnant est l'exil du langage, comme pour l'aphasique Adam, et autres personnages au retrait, et la plaie est un trop plein des mots invasifs, vermines, d'où les listes d'injures, les incantations, proférations, jusqu'à saturation. La problématique rejoint davantage la division du sujet entre *logos* et *muthos* entre soi et les mots, ce que Dominique Rabaté a souligné chez l'*infans* dans la littérature du XXème⁴⁰. Le titre du premier livre publié est clair, s'il faut le rappeler : *Le Procès-verbal* (haine du rationnel, du *logos*).

Le partage du silence chez Benameur

Pour autant qu'il faille sortir du déni, le silence, même désacralisé, n'a pas déserté la littérature, la relation silencieuse à une mère est d'ailleurs un thème contemporain (Butor, Quignard, Benameur). Les mères n'ont pas fait la guerre, elles sont ici mutiques par défaillance, effroi ou handicap. Loin des figures autoritaires de la toute puissance, le lien qui les unit à leur enfant se nourrit du silence.

L'institutrice qui veut transmettre le savoir à Luce, l'enfant des *Demeurées*⁴¹, va découvrir la valeur du partage du silence. Dans ce court texte de Jeanne Benameur, rien n'ancre le récit dans l'histoire traumatique du XXème siècle, rien n'entrelace le récit individuel au collectif, rien ne dit non plus que le silence est le garde-fou d'une contre-Histoire. L'enfant, comme l'écrit Duras, « est le lieu au seuil de quoi le silence commence »⁴². Le silence y est une situation de défaillance⁴³ du langage, difficilement acceptable par l'institutrice, qui veut apprivoiser, alphabétiser puis normaliser. L'institutrice est face à une *epokhé* qui refuse le savoir qu'elle veut transmettre. Cependant le silence n'est pas la figure inversée du savoir mais un lieu d'affects. Le parler mutique⁴⁴ n'y est pas le sceau de l'oubli ou l'épreuve d'une blessure. L'enfant est au seuil, comme au guet, non du langage mais du silence.

³⁹ Bertrand Gervais, « La figure au bout des doigts : mémoire et oubli chez Pascal Quignard », Intervention faite dans le cadre du colloque international *Le texte du lecteur*, Université de Toulouse-Le Mirail, 22-24 octobre 2008, http://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/la_figure_au_bout_des_doigts_memoire_et_oubli_chez_pascal_quignard_bertrand_gervais.4137

⁴⁰ « Le chaudron fêlé. La voix perdue et le roman », *Études françaises*, *Les Imaginaires de la voix*, 2003, vol 39.

⁴¹ Jeanne Benameur, *Les Demeurées*, Éditions Denoël, 2000.

⁴² *L'Amant*, éditions de minuit, 1984, p. 34.

⁴³ L'enfance n'y est pas « situation de défaillance » solitaire du langage.

⁴⁴ Anne Cousseau, « Enfance et modernité contemporaine : l'épreuve de l'oubli et du « silence » ou le « parler mutique » », *L'ère du récit d'enfance*, Alain Schaffner (dir.), APU, 2005.

Quignard a aussi relaté la double expérience douloureuse du mutisme, le sien comme « dépression d'enfant »⁴⁵ et celui de sa mère. L'écriture serait la prothèse de ces enfants blessés. Il y a un dictat aujourd'hui du récit prothèse, de la parole nécessaire, de la *catharsis* psychanalytique. Or peut-être que ce que nous délivre l'écriture (non la littérature) c'est le silence partagé. Pour pasticher Marguerite Duras, qui se demandait pourquoi l'écrivain se dédouble d'une écriture, nous voici devant des écritures qui se dédoublent d'un silence.

Chaque mot, chaque signe écrasé par la presse sur le papier vierge marqu[e] simultanément sa figure de bruit et sa figure de silence⁴⁶.

Le dédoublement prend aussi la métaphore de l'ombre, ainsi chez Le Clézio :

Il y a des arbres si beaux qu'on aimerait les appeler des dieux...

[...]

Il me semble que lorsque j'avance vers eux, que j'entre dans leur ombre, je suis invité en quelque sorte, comme si je répondais à leur voix, comme si c'étaient eux qui m'attendaient.

Quand je suis tout près d'eux, il me semble que j'entre dans leur monde, dans l'aura de leur pensée, et que, par respect, je dois me taire, devenir comme eux, silencieux et paisible⁴⁷.

Le silence est langue d'ombre.

L'ombre est cet autre langage, voix des arbres ici, des pierres ailleurs. Après son gel, sa dynamique, le silence est paix. Dans *Les Demeurées*, Luce tente, au retour de l'école, de se débarrasser du langage, de se sortir les mots de la tête, alors elle les souhaite hors d'elle, dans les arbres ou la boue.

Le silence des mères

Dans la maison où Luce vit avec sa mère, aucun mot n'est prononcé, seul l'« amour opaque ». Les « instruments de distance » – règles, crayon et cahier pour écrire – sont rangés. L'école est tenue à distance, ce refus scelle le pacte mère-fille. L'enfant est la porteuse de silence. Surviennent, cependant, trois intrusions de l'institutrice, Mademoiselle Solange : la première par le prêt d'un mouchoir de batiste, la seconde est sa venue dans la maison de La Varienne, la mère de Luce, au nom de la conviction d'un savoir qui délie l'autre, dans la vocation à délier la langue. La dernière consiste à écrire le prénom Luce (ce prénom de

⁴⁵ « J'étais cet enfant précipité sous la forme de cet échange silencieux avec le langage qui manque. Je fus ce guet silencieux. Je devins ce silence, cet enfant en « retenue » dans le mot absent sous forme de silence. Cette dépression d'enfant [...] Je devins mutique ». Pascal Quignard, « Petit traité sur Méduse » dans *Le Nom sur le bout de la langue*, Gallimard, Folio, 1995, p. 61.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁷ JMG Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978, p. 186.

lumière) au tableau, ce qui noue d'angoisse l'enfant qui quitte la classe et tombe malade. On peut tomber malade de son nom dès lors qu'il signale l'entrée dans le langage. L'enfant se rétablira mais n'ira plus à l'école. Inversement, par effet de vase communicant, Mademoiselle Solange a des éblouissements répétés, elle se sent « soustraite. À quoi ? Elle ne sait pas nommer cela. Pour la première fois, les mots lui manquent »⁴⁸. Elle éprouve un manque que ni les mots ni le savoir ne peuvent combler, elle « mesure sa solitude » devant cette grâce d'amour d'une mère simple d'esprit et de sa fille qui s'emmurent hors des mots. Et progressivement elle est prise dans le linceul du silence.

La métaphore du silence bouche cousue n'est pas fortuite, la présence de la couture comme lieu du lien est manifeste. *Lèvres* de Michel Butor est une réponse poétique sur le mutisme de sa mère (lié à la surdité) à un dessin cousu de fil par Mylène Besson, *Le nom du bout de la langue* de Pascal Quignard commence par deux pactes scellés autour d'un motif impossible à broder sur une ceinture, et la première intrusion dans le silence des *Demeurées* réside dans le prêt d'un mouchoir brodé. Ensuite, alors que Solange a donné à Luce un cahier resté vierge, la mère lui rapporte des fils achevés. C'est le début du travail d'aiguille de Luce qui voit revenir les lettres par l'entremise de l'abécédaire qu'elle brode.

« Les mots dans la tête de Luce sont silencieux »⁴⁹. Et elle brode le nom de Solange sur un mouchoir de batiste qu'elle lui fera porter. Elle ne se plaît pas dans la parole mais récite les mots. Elle brode les mots de Solange avec les fils de la mère. Le silence n'est pas ici un horizon mais ce déjà là qui fait lien, pacte. Mis en secret il n'empêche pas la trame de l'histoire de se faire. Les dons se font en silence, comme le mouchoir ou la dent relique dans la terre du cimetière. Solange, quant à elle, connaît l'abandon de la langue, elle perd les noms, un à un. Le silence est ici le signe de la défaillance, mais aussi d'un nom qui va apparaître sur un mouchoir ou sur le bout de la langue. Tout le conte de Quignard est la quête d'un mot perdu, suite à l'impuissance de broder une ceinture historiée, et Quignard nous en explique l'origine : l'effroi, dans la crispation du visage de la mère au moment où un mot lui manque.

Quand la parole est interrompue malgré soi on dit avoir un blanc. C'est du manque et de la défaillance qu'on parle alors, ce qu'analyse Isabelle Soraru chez Quignard⁵⁰.

Quoique, avec Quignard on sache combien les origines de la langue, les étymologies ont été la passion de la mère. Ce silence érectile et cette défaillance qui font naître le conte et un

⁴⁸ *Les Demeurées*, op. cit., p. 56.

⁴⁹ *Les Demeurées*, op. cit., p. 69.

⁵⁰ « Le difficile vœu de silence de Pascal Quignard », *Écriture et silence*, PU Strasbourg, op. cit.

Avec Guignard et Bénameur, la fable ne délie pas la parole, elle la creuse par la défaillance d'une mémoire et la saillance d'un seul mot.

Certains voulaient la neige pour s'unir au silence
Et d'autres une parole
Qui chiffrerait d'un mot tout le visible⁵⁴.

Avec Luce, le « dévouloir » précède le silence, à la condition d'une désintention, un précipité de silence ou un seul mot advenu.

Silence originel, silence générationnel, silence du secret... Ce secret n'est pas toujours celui d'un trauma historique, ce peut être celui d'un nom. Sans lequel, il y a absence à soi et donc à l'autre (Bénameur, Quignard). Le silence serait une des scènes primitives qui lie à la mère et la ritournelle le ramènerait à ce lieu/lien.

Mais la ritournelle est aussi déterritorialisante. Alors, le silence n'est pas le contrechant de l'écriture, il en est la résonance. Sans polarisation au centre ou à l'origine, il s'*infini*. Il requiert de glisser en lumière, au noir, de se mettre au retrait de l'écho.

Isabelle Roussel-Gillet

⁵³ Bernard Noël, *Poèmes I*, « La face de silence », 1963-1964, Flammarion, 1983, p. 89

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 117.

Le blanc n'est-il que la couleur du silence ?

La question du silence dans les albums pour la jeunesse pourrait s'envisager de manière purement thématique en rassemblant des ouvrages qui évoquent le mutisme d'un enfant, l'absence de communication : autant de thèmes souvent abordés dans les livres pour enfants. Nous avons également songé à rassembler pour l'occasion un corpus d'« albums sans texte », albums où la séquentialité des seules images prend en charge la narration et qui pose donc la question des voix narratives de manière relativement radicale. Or ce type d'albums a été déjà largement commenté, notamment par Sophie van der Linden dans l'article intitulé « Les albums sans »¹. Nous avons donc choisi une autre perspective qui part d'un constat initial : les albums pour la jeunesse sont généralement associés à la couleur, aux couleurs, comme le montre l'étude de Jean Perrot dans un article paru dans le *Modernités* 28 et intitulé « La couleur dans l'album aux carrefours des mondes »². En effet, les albums sont des ouvrages souvent très colorés, chargés de multiples détails bavards, affichant une certaine plénitude. Dès lors, y a-t-il une place pour le blanc dans les albums pour la jeunesse ? Dans quelle mesure peut-il être aussi la couleur du silence ou pour le formuler autrement et rejoindre la problématique qui nous occupe aujourd'hui : de quelles manières le blanc est-il un moyen de rendre compte d'un silence dont il s'agira aussi d'étudier les fonctions ?

Pour essayer de répondre à cette question nous reviendrons rapidement sur le constat de la prédominance des couleurs dans les albums contemporains, puis j'évoquerai quelques albums où le blanc assume diverses fonctions et propose certains jeux propres à l'album avant de m'intéresser plus particulièrement à un album d'une auteure illustratrice contemporaine belge, Anne Herbauts, album intitulé *Silencio*.

Il ne s'agira pas ici de faire un historique du « blanc » dans l'album depuis sa création. Nous partirons d'un corpus d'ouvrages essentiellement parus à partir du milieu des années 80 jusqu'aux années 2010. D'autre part, nous n'envisagerons pas tous les usages du blanc, en particulier nous ne travaillerons pas sur les cadres et les encarts, blancs, qui m'amèneraient vers d'autres problématiques. Le blanc que nous envisageons est le blanc en tant que couleur mais aussi le blanc en tant qu'espace laissé vide ou récréé par l'auteur /illustrateur.

¹ Sophie van der Linden, « Les albums "sans" », dans *Le livre pour enfants - Regards critiques offerts à Isabelle Nières-Chevrel*, Cécile Boulaire (dir.), PUR, pp. 189-197.

² Jean Perrot, « La couleur dans l'album aux carrefours des mondes », *Modernités* n° 28, *L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008 (sous la dir. de Christiane Conan-Pintado, Florence Gaiotti et Bernadette Poulou).

Dans le n° 2 de la revue *Hors Cadre*, revue entièrement consacrée à l'album publié par les Éditions du poisson soluble, Sophie van der Linden fait le constat suivant : les albums publiés en France dans les années 80-90 sont des albums saturés « d'espaces denses et colorés » et qui laissent peu de place au blanc ; elle évoque ainsi des albums de Solotareff, Nadja, Ponti, Poncelet, ou encore les albums des éditions du Rouergue³. On pourrait ajouter à ces exemples un certain nombre d'autres ouvrages qui, s'ils ne sont pas totalement saturés proposent aussi des pages fortes en couleurs : tel que Geoffroy de Pennart, Mario Ramos qui jouent peut-être davantage d'une certaine alternance entre des pages très pleines et à fond perdu et des pages plus aérées pour créer une alternance et un rythme particulier dans le récit⁴.

Alors que le terme d'album est selon l'étymologie que l'on rappelle souvent associé au blanc, *albus*, le blanc mat du latin, le blanc de la page est donc à ce moment-là, en France, recouvert par d'autres couleurs et il faudra attendre les années 2000, selon Sophie van der Linden, pour voir apparaître des albums plus aérés, souvent produits par des créateurs du Nord de l'Europe et qui font selon ses termes « un usage raisonné du blanc ». Le blanc non seulement prend place auprès des autres couleurs, mais permet de réfléchir autrement l'espace de la page ou de la double page de l'album, met en œuvre certaines virtualités du support et explore aussi de nouveaux rapports entre le texte et l'image.

Nous voudrions faire une dernière entrée en matière concernant la spécificité de l'album et des relations textes/images en nous appuyant sur une réflexion d'Isabelle Nières-Chevrel qui nous a toujours paru riche de développements théoriques sur ces relations et leurs caractéristiques respectives :

Seul le texte est apte à affirmer que quelque chose n'est pas ou ne doit pas être. L'image ignore la négation ; elle est toujours création d'existence.⁵

Nous reviendrons sur cette affirmation à travers certaines images, blanches, silencieuses parfois mais qui, plus que des créations d'existence seraient plutôt des promesses d'existence possible.

³ Revue *Hors Cadre* n°2, Mars 2008.

⁴ On pourrait aussi penser à cette série d'album-jeu anglais, qui a connu un succès mondial à la fin des années 80 dans les pays anglo-saxons avant de faire son arrivée en France : *Où est Charlie ?* où la saturation est à son comble. Le premier album de Martin Handford paraît en Angleterre chez Walker Books en 1987. Il est publié en France chez Gründ en 1998

⁵ Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Didier Jeunesse, 2009, p.136

Le blanc, une couleur

Certains albums peuvent jouer d'une symbolique somme toute assez traditionnelle du blanc qui évoque le silence, la parole suspendue, le secret et dans certaines cultures le deuil. Ainsi l'album récent *Le destin blanc de Miyuki*, écrit par Kochka et illustré par Judith Gueyfier (Milan jeunesse, 2010) qui propose un conte en texte et en image en est un exemple assez significatif. Il s'agit de l'histoire d'une petite fille, Jin, enlevée à son père l'empereur Takechi par l'empereur ennemi Kitao. Après l'enlèvement, les couleurs du royaume s'affadissent. Jin va grandir, dans l'oubli de ses origines et elle épouse l'empereur son kidnappeur. De leur union naît une petite fille Miyuki : son prénom signifie « Silence de neige profonde ». Cette petite fille qui ignore totalement l'histoire de sa mère va avoir des sortes de visions et n'aura de cesse de retrouver son grand-père. Elle le rencontre, évoque avec elle sa mère, raconte ses rêves : le grand-père alors identifie sa fille enlevée, mais demande à Miyuki, sa petite-fille, de ne rien dire. Celle-ci repart, mais au lieu de rejoindre sa mère, s'en va dans la montagne : sur ces pas, des couleurs réapparaissent. Toutefois, le texte s'achève ainsi :

...mais on dit que lorsqu'elle arriva au sommet de la montagne enneigée où vivaient les oiseaux noirs, Miyuki Silence de neige profonde était devenue presque blanche.

Dans le texte, le blanc est donc associé au silence à travers ce prénom qui signe son destin, Miyuki, « silence de neige profonde ». Le silence, c'est d'abord celui du mystère de l'enlèvement de sa mère. C'est aussi et surtout le silence que lui demande son grand-père, lourd silence, trop lourd silence sans doute pour une petite fille qui l'entraîne à sa perte : pour ne pas révéler à sa mère l'histoire de ses origines, elle préfère disparaître dans les montagnes enneigées et devenir blanche, comme cette neige, comme la neige contenue dans son nom.

Les illustrations – puisqu'il s'agit d'un conte dont le texte est en réalité autonome – vont souligner en partie l'association du silence et du blanc. En fait, les couleurs vives sont prédominantes dans cet album. Cependant une grande double page décolorée vient illustrer le désespoir qui s'abat sur le pays de l'empereur Chikao après l'enlèvement initial. Une image de la désolation en lien avec le silence, avec l'impossibilité d'une parole qui viendrait expliquer la disparition de Jin. Plus loin, le blanc de la neige est renforcé par la présence de deux autres couleurs : le rouge de l'habit de Miyuki et surtout le noir des corbeaux. Trois couleurs très traditionnelles que l'on retrouve, par exemple, dans le tout début du conte de Blanche-neige. Toutefois les couleurs ne vont pas forcément jouer selon des oppositions occidentales classiques.

Les corbeaux, noirs, qui envahissent de manière inquiétante une partie conséquente de la page à plusieurs reprises sont d'abord les adjuvants dans la quête de Miyuki car ce sont eux qui vont lui permettre de retrouver son grand-père en la transportant jusqu'à lui. Noir et blanc ne sont pas en totale opposition car l'un comme l'autre sont opposés aux autres couleurs et sont associés à des formes de silence et de disparition : les corbeaux ne parlent pas, ils seront les moyens silencieux d'accéder à la parole qui permet de sortir du silence. Mais ils font aussi replonger dans un autre silence, celui du secret à ne pas dévoiler. Ce sont dans le texte les deux seules couleurs qui resteront à la fin pour exprimer le silence, la disparition et peut-être la mort.

On dit que lorsqu'elle arriva au sommet de la montagne enneigée où vivaient les oiseaux noirs, Miyuki, Silence de neige profonde était devenue presque blanche.

On aurait alors attendu, selon les associations symboliques qui se sont mises en place tout au long de l'album, que sur l'avant dernière page la silhouette de Miyuki s'estompe un peu, soit plus nettement absorbée par le blanc des cimes.

Quoi qu'il en soit, le blanc, dans cet album, est avant tout une couleur dont les valeurs symboliques restent somme toute relativement traditionnelles. Blanc de la tristesse, du désespoir, du vide, blanc de la parole suspendue, du secret, du silence imposé. Le texte, à la manière de certains contes plus anciens, insiste sur cette symbolique qui est également soulignée par l'illustration où le noir ne vient pas s'opposer au blanc mais vient s'associer à lui (comme le yin et le yan de la pensée extrême-orientale), en contraste avec les couleurs vives, pour renvoyer à la représentation du silence.

La page blanche et les formes du silence

Si nous avons évoqué la possibilité de travailler sur les albums sans texte, donc d'une certaine façon silencieux, les deux albums que nous aborderons dans un deuxième temps sont, inversement, des albums qui comportent un texte très minimal, mais surtout qui sont paradoxalement sans image.

Il s'agit d'abord de l'album de Rémi Charlip, intitulé *On dirait qu'il neige*. Paru en 1957 aux États-Unis, il a été publié pour la première fois en France dans l'édition des Trois courses seulement en 2000. Charlip est un danseur chorégraphe américain, homme de théâtre et auteur d'albums pour enfants qui a été en plein milieu du bouillonnement culturel et artistique des années 50-60. *On dirait qu'il neige/ It looks like snow* est un album radical, de petit format (10X13) et sans image donc. « Premier livre d'image pour enfant sans image » : c'est

ainsi que le présente Patrick Borione, dans la revue *Hors Cadre*⁶. Chaque double page, blanche, est bordée en bas par un court texte qui invite le lecteur à regarder chaque page blanche.

Si tu regardes bien tu verras qu'il neige...// il neige si fort dans le grand Nord qu'on y voit à peine...//Mais si tu regardes mieux tu verras peut-être Flocon, le garçon eskimau.

Deux pages de garde au début et à la fin de l'ouvrage sont recouvertes d'un film d'aluminium qui fait un effet de miroir⁷. Nous y reviendrons.

Cet essai quelque peu radical dans un livre pour enfant rappelle assurément les réalisations monochromes de Malévitch dont *Le carré blanc sur fond blanc* sert d'affiche à cette journée d'étude mais aussi aux réflexions de Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art* dont la célèbre citation : « Le blanc sonne comme un silence, un rien avant tout commencement ». Il pourrait aussi faire écho au jeu plus ancien d'Alphonse Allais, et de son tableau accompagné de la légende : « première communion de jeune filles chlorotiques par un temps de neige ». Ou encore aux cartes blanches que Julien Béziat a étudiées dans le numéro des *Cahiers Robinson* consacré à la cartographie⁸.

Ce petit ouvrage de Charlip n'est pas totalement silencieux puisqu'une voix, à la manière des titres des tableaux, guide le lecteur, l'incite à voir dans ces pages blanches un paysage, des personnages (Flocon et sa mère), leurs activités. Le blanc possède plusieurs statuts : il est d'abord la surface de la page, blanche, bordée d'écriture. Il est aussi matière et couleur, celles de la neige inscrite dans le titre. Le texte renvoie successivement à la baleine, blanche, tuée par le père, à la chienne husky nommée Blanche ; il est aussi question du lait sur la table. Mais, bien entendu, cette couleur associée à des personnages ou à un décor invisible ne permet pas seule d'accéder au monde évoqué. Le blanc comme couleur ne saurait seul faire advenir le monde suggéré à l'aide de quelques mots. Ce blanc pourrait donc rester silencieux, être un écran non pas transparent, mais opaque qui bloque le surgissement d'un monde plongé finalement dans le néant et dans le silence. C'est un risque. Pourtant, il n'en est rien si le lecteur/spectateur prend le temps de regarder. Dès lors, le blanc qui occupe la page devient un espace paradoxal de résonances possibles. De fait, c'est bien à la capacité du lecteur de voir,

⁶ Patrick Borione, Revue *Hors Cadre* n°2, *Le Blanc*, mars 2008.

⁷ On peut voir la page de garde sur le site des Trois Ourses : <http://lestroisourses.com/librairie/55-on-dirait-quil-neige>

⁸ Julien Béziat, « Blancs des cartes et cartes blanches », *Cahiers Robinson*, n° 28, *Cartes et plans : Paysages à construire, espaces à rêver*, E. Hamaide (dir.), APU, 2010.

d'imaginer et de faire résonner les quelques mots égrenés sur la page que le livre fait appel, comme en attestent à la fois les multiples interpellations inscrites dans le texte :

tu verras qu'il neige, si tu regardes mieux, voilà la nappe, mais regarde comme ils s'amuse !,

mais aussi ces deux miroirs placés aux seuils de l'ouvrage qui font surgir la figure du lecteur, seule image finalement du livre.

De même que la parole surgit d'un silence qui lui est constitutif, l'image naît aussi d'une autre forme de silence, de ce blanc en attente de figurations singulières. Ainsi le blanc dans cet ouvrage ne s'appuie pas sur la symbolique de la couleur, il ne renvoie pas non plus à une simple opposition vide/plénitude. Il donne à faire l'expérience de son caractère paradoxal : parce que l'image est invisible et silencieuse, elle est, non pas ici « création d'existence » selon l'expression d'Isabelle Nières, mais promesse d'une existence possible, en attente du regard et de la voix du lecteur⁹.

Épaisseur du blanc, épaisseur du silence

Le deuxième album qui s'inscrit dans la même lignée, bien que nulle part il ne revendique cette filiation, est celui de François David et Marc Solal, *L'enfant de la neige*, paru en 2008, aux éditions Motus. Cette petite maison, dirigée par François David lui-même, propose des ouvrages pour adultes, mais présente un beau catalogue d'ouvrages pour enfants sous la collection « les inclassables », livres-objets, qui interrogent les spécificités de l'album à travers les langages du texte et de l'image mais aussi le lien entre parole et silence, comme l'une des dernières parutions intitulées « Bouche cousue ». Pour présenter leur orientation esthétique nous pouvons reprendre le discours éditorial qui fait écho, me semble-t-il, au sujet qui nous occupe :

Motus ... et bouche cousue » ! Combien de fois avons-nous entendu l'expression lancée, d'un air enjoué, lorsqu'une personne mentionne le nom de notre maison d'édition ! Non sans raison, puisque dès le départ, nous avons souhaité marquer ainsi notre prédilection pour la brièveté. Et notre choix du texte court. Aujourd'hui, nous avons eu l'envie de le souligner plus encore. Avec un recueil de poèmes indiquant l'espérance qu'en disant moins, on suggère davantage. La densité

⁹ Pour la petite histoire de l'album, Charlip, l'auteur, avait adressé ce livre pour accompagner ces vœux de bonne année à Bruno Munari, célèbre auteur/illustrateur italien pour la jeunesse qui en réponse – tardive – a produit un album intitulé *Cappuccetto bianco*, « le petit chaperon blanc » (paru en 1999 en Italie et en 2004 chez Les Trois Ourses en France) : il s'agit d'une reprise parodique du conte mais sur le modèle de Charlip puisque quelques lignes de textes où le blanc est omniprésent (le lait, le sucre et même le loup !) accompagnent des pages blanches... ou presque.

des mots dans leur précarité. La résonance dans les espaces. La beauté du silence. Toute l'intensité d'un regard. Et l'émotion d'un secret partagé¹⁰.

Beauté du silence, résonance entre les espaces : c'est bien l'expérience à laquelle nous convie l'album *L'enfant de la neige*.

Comme dans l'album de Charlip il existe un texte : il est bref, écrit en noir, systématiquement situé sur la page de gauche. Ce texte relate l'histoire d'un enfant « au visage blanc, blanc comme la neige, au corps tout blanc de même ». Sa blancheur fait qu'il est invisible et donc insaisissable pour les autres enfants. De ce fait, il sera considéré comme mauvais et reçoit de mauvais traitements, « des boules de neiges, comme des pierres ». Alors un jour il décide de disparaître : il se dénude et se fond dans la neige. Mais un ours noir va le recueillir et il restera avec lui. Le texte se poursuit et se clôt non plus avec une encre noire mais blanche, dans le gaufrage du papier :

Jamais on n'a revu l'enfant au corps tout blanc. Mais parfois, dans les montagnes enneigées, certains ont l'impression que quelque chose bouge. Ou peut-être quelqu'un. Qui les regarde. Et qui respire.

Le texte est plus élaboré que celui de Charlip et propose une histoire plus complète, un véritable récit. Il n'y a pas, comme chez Charlip, d'adresse directe au lecteur. Cependant, là encore, le lecteur va être vivement sollicité pour remplir le silence partiel des pages. En effet, l'album fonctionne en double page : ces pages sont blanches, rien n'y est représenté puisqu'il n'y a aucun trait, aucun dessin. Néanmoins, du papier vont surgir des formes non figuratives, grâce à la technique du gaufrage.

La blancheur est une fois encore celle de la neige et l'on est d'abord invité à penser que la longue forme en bas de la page représente le sol enneigé et que la multitude des points en relief représente des flocons. L'enfant ne semble pas être représenté : invisible pour ses pairs au sein de l'histoire, il est également invisible au lecteur et ramené à son silence, blanc dans le blanc de la neige. Cependant, au fur et à mesure que l'on tourne les pages, le nombre de points en relief diminue et lorsqu'il est dit que l'enfant reste seul, il ne reste quasiment plus qu'un grand rond que l'on identifie alors comme l'enfant lui-même. Dès lors, à la différence des personnages de l'histoire qui le cherchent et ne le trouvent pas, le lecteur désormais voit/touche l'enfant, si l'on peut dire, entend/touche sa solitude et son désespoir plus fortement, plus évidemment que s'il se mettait à parler pour dire cette solitude.

¹⁰ <http://www.lekti-ecriture.com/editeurs/bouche-cousue.html> Site visité le 29/11/2013.

Ainsi, si le blanc, là encore, est associé au silence, il s'agit d'une autre expérience pour le lecteur : le blanc en quelque sorte prend de l'épaisseur, littéralement du relief, mettant en relief le silence lui-même, silence lié à la solitude et à la condition de cet enfant pas comme les autres. Ici, le lecteur est amené à voir mais aussi toucher ce silence, dans l'épaisseur du blanc de la page.

C'est à une expérience proche que nous convie Anne Herbauts dans l'album intitulé *Lundi* (Casterman, 2004). *Lundi* est le nom du personnage qui ressemble à un oiseau et qui vit, comme son nom peut l'indiquer, selon le rythme du temps, des saisons, entouré de deux amis, la Théière et Deux mains, le chat. Après le printemps, l'été, l'automne, vient l'hiver qui entraîne la disparition de Lundi que ses deux amis vont désespérément chercher, en vain. L'hiver est représenté par un gros nuage blanc dont le corps transporte des flocons de neige en relief. Dans le texte, l'hiver se présente ainsi : « Mon nom est hiver. Mon pays est blanc de silence et de froid ». Le blanc qui va recouvrir bientôt tout l'espace de la double page et fait disparaître progressivement la silhouette de Lundi plongeant le monde et les autres personnages dans un silence que l'on peut assimiler au deuil. Ainsi, la silhouette de Lundi, d'abord dessinée, s'estompe puis va s'inscrire dans le gaufrage du papier, silencieuse mais encore perceptible au toucher jusqu'à disparaître progressivement dans le tissu de la page, selon un autre procédé technique : en effet, Anne Herbauts a choisi de redoubler son récit à travers le choix de papiers au grammage de plus en plus faible, qui ne peuvent donc plus subir de gaufrage, par manque d'épaisseur. Le personnage disparaît dans le silence et dans le blanc de la page allégée, qui peut symboliser, bien entendu la disparition, mais aussi la parole suspendue, dans le texte et dans l'image, le silence lié au deuil, à l'indicible de la disparition.

Paradoxe du blanc : le silence pour faire résonner les voix.

Nous terminerons par un autre album d'Anne Herbauts, moins spectaculaire que *Lundi* dans la performance technique, mais qui suggère une autre manière encore de dire et penser le silence dans l'album à travers le blanc. Son titre, *Silencio* (2005, Casterman), ne pouvait que retenir l'attention dans un travail consacré au silence. Au premier abord, l'album se présente comme un conte, relativement bref, de facture assez traditionnelle : un roi qui ne supporte pas les bruits de son royaume, au moment même où son fils vient au monde hurle « Silencio ! » : ce hurlement devient performatif et constitue un acte de nomination puisque c'est aussi le nom qui sera donné à ce fils. Parvenu à l'âge adulte, Silencio est nommé par son père – une

deuxième fois donc – Ministre du silence et il est chargé de maintenir le silence dans tout le royaume :

On murmurait trop dans le palais. De par la ville, on chuchotait et médissait. Le roi instaura La loi du silence.

Bien entendu, Silencio n'est guère apprécié par les habitants soumis à cette loi. À la mort du roi, il découvre la liesse bruyante du peuple libéré et cherche à participer à cette fête sonore, mais il est d'abord vivement rejeté. Dès lors, règne seulement un énorme brouhaha, où personne ne s'entend plus du tout. Alors Silencio est rappelé et va revenir, « discrètement entre les rires et les chants. Entre les mots. »

Le texte très bref pourrait fonctionner de manière autonome : le récit met en scène le bruit, la fureur et le silence à travers les trois figures du peuple, du roi et de Silencio : à travers ce conte c'est la parole du pouvoir, puissante et totalitaire qui est dénoncée, mais c'est aussi, ce qui me semble plus intéressant, les rapports entre parole et silence qui sont interrogés puisque sans silence, la parole n'est plus qu'un immense brouhaha, un désordre sonore qui ne peut faire sens.

Anne Herbauts met en image et en espace cette réflexion sur les liens entre parole et silence. Le blanc, en tant que couleur mais aussi espace, respiration, y joue un rôle fondamental. En effet, l'album joue sur l'opposition entre les pages colorées qui seront associées au cri, au bruit : cri et hurlement du roi, cri et bruits des gens qui font la fête et qui finissent par ne plus s'entendre. Si, dans les pages où les cris du roi sont représentés il reste du blanc, l'organisation des dessins sur la page présente une disproportion, un déséquilibre : le blanc, le silence est imposé par le roi qui fige ses sujets. Plus loin, la couleur (associée au bruit de la fête populaire) envahit tout l'espace de la page et finit par la rendre illisible, dépourvue de sens : les personnages se superposent et la surcharge crée un autre déséquilibre.

C'est Silencio, blanc et silencieux, qui va rétablir une forme d'équilibre et d'harmonie. Le personnage se détache à peine du blanc de la page par de fins contours qui dessinent sa silhouette presque évanescence dont le corps est très légèrement grisé. Il est d'abord celui qui doit maintenir l'ordre et son passage dans la ville entraîne une atténuation des couleurs, un figement des personnages. « Il y eut des blancs dans la conversation » dit le texte alors que l'image dans une subtile construction dispose les différents espaces blancs : en haut celui qui est associé au roi, en bas celui qui accompagne Silencio. Au milieu, comme prise en étau entre ces deux espaces blancs, la ville a perdu une partie de ses couleurs et les habitants semblent comme figés, cachés derrière leur fenêtre.

Mais après la mort du roi, Silencio joue un autre rôle : il va s'immiscer dans les couleurs, séparer, par son corps blanc, les habitants en liesse. Cette première tentative est un échec car les gens croient à une agression, une nouvelle manifestation du pouvoir et Silencio se retrouve sur la page gauche de la double page, page blanche et dépourvue de sens. Mais dans un deuxième temps, ce sont ces mêmes personnages qui l'ont chassé qui vont se déplacer sur la page blanche pour le faire revenir car le brouhaha devient intenable. Et Silencio va revenir de manière paradoxale : en effet, on ne voit plus sa silhouette esquissée, mais on perçoit sa présence dans les blancs et les espaces qui désormais permettent aux autres personnages d'exister. Il revient « entre les rires et les chants. Entre les mots ». Entre les hommes pourrait-on ajouter. À la fois invisible et visible, le silence/Silencio devient le blanc de la page qui donne sens et équilibre à l'image et rend visible la voix des autres : il donne à la parole sa respiration, « entre les mots ». La fonction du blanc rejoint ce qu'en dit Massin, typographe et créateur de multiples couvertures comme celles de la célèbre collection « l'Imaginaire » chez Gallimard :

Le blanc joue un rôle important dans la mise en page des albums. Il est un élément de rythme et de détente : au même titre que les images il peut créer des ruptures ; mais à l'inverse de celles-ci, il ménagera des rejets, des plages de repos. C'est la vocation du silence en musique de suspendre le mouvement et de désamorcer la tension¹¹.

C'est bien le blanc, Silencio, qui désamorce la tension et recrée un équilibre, un échange possible, l'émergence des voix et de leur possible harmonie.

Si le blanc reste une couleur à valeur symbolique, symbole notamment du vide, de l'absence, du silence, il est aussi envisagé par les auteurs/illustrateurs d'albums comme interrogation de l'espace : espace des possibles, il fait appel à la parole et à l'imagination du lecteur qu'il rend même nécessaires. Espace qui n'est pas seulement vide de la page blanche, il crée une respiration, il recrée des formes. Peut-être est-il prétentieux de se référer dans le cadre d'étude d'albums pour enfants à Mallarmé, et aux multiples commentaires que son *Coup de dés* a pu susciter. Pourtant, Mallarmé a nourri de manière directe ou indirecte ces créateurs d'albums qui cherchent à réfléchir à travers leur création aux possibilités qu'offre un support qui met en tension les mots et les images sur l'espace de la page ou de la double page. Dans *Poétique du blanc*, le commentaire d'Anne-Marie Christin sur la création mallarméenne ne peut que faire écho étrangement et heureusement à notre propre réflexion sur les albums

¹¹ Massin, *La mise en page*, 1999, Hoebeke, p. 128

adressés aux jeunes lecteurs et à la manière dont ces lecteurs sont invités à faire une expérience singulière du blanc :

Mallarmé nous montre (...) que l'acte de lecture ne se résout pas comme l'écriture alphabétique nous l'avait laissé supposer, à chercher à reconstituer un discours dont la voix se serait perdue, mais à s'aventurer dans un texte avec les moyens visuels qui lui sont propres – simultanément spatiales, figures graphiques, expérience tactile d'un support qui fait intervenir non seulement le toucher même du papier, mais la pliure des feuillets et leur succession ou double page, comme la durée intime et variable de ce spectacle où le livre se trouve « refait » par soi¹².

Comme dans le *Coup de dés*, dans certains des albums étudiés, le blanc en tant qu'espace dévoile donc les possibilités de l'album, ses virtualités qui sont aussi très évidemment un appel au lecteur, à ses sens. Le blanc n'est pas seulement une possible couleur du silence : espace, matière presque, il donne corps au silence comme l'a si élégamment dit Paul Valéry :

Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient choses visibles. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps¹³.

Florence Gaiotti

¹² Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009

¹³ Extrait d'une Lettre de Paul Valéry adressée au directeur des Marges à propos de Mallarmé, 15 février 1920, *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930, p. 194-199

Le silence de Debussy à la rencontre de l'avant-garde espagnole

La question des représentations du silence s'inscrit dans la continuité d'un travail sur les synesthésies dans l'avant-garde espagnole des années 1920, dont l'effervescence a été portée par certains des plus grands noms de la peinture universelle du vingtième siècle. Mais pour comprendre les grands bouleversements que traversait à l'époque la création artistique, c'est vers Claude Debussy que les théoriciens, critiques et philosophes espagnols se sont tournés pour tenter de dénouer l'écheveau d'une esthétique élaborée tant à l'unisson d'une intériorité secrète individuelle, et partant silencieuse, que d'une sensibilité collective.

Parmi ces intellectuels soucieux de comprendre et d'analyser à travers l'art nouveau les caractéristiques d'une nation qui s'éveille à la modernité, le philosophe madrilène José Ortega y Gasset publie en 1925 un essai *La déshumanisation de l'art*²¹⁴ qui n'en finit pas de susciter des polémiques quant à son interprétation. Le malentendu provient sans doute de la volonté de certains lecteurs d'avoir cherché dans cet essai l'intention d'un manifeste là où il n'y a en réalité qu'une analyse intellectuelle, sensible et philosophique sur les circonstances de création de l'art nouveau, ainsi que sur l'ambiguïté du terme de déshumanisation qu'il faut saisir dans une acception de rupture avec la mimésis, dont le silence est un élément.

L'originalité du diagnostic que réalise José Ortega y Gasset pour analyser la multiplicité des nouvelles formes esthétiques repose sur une série de réflexions que lui inspire la musique de Claude Debussy pour illustrer l'idée que l'impopularité de l'art nouveau est génératrice de clivages sociaux. Il écrit :

La fécondité d'une sociologie de l'art me fut révélée inopinément lorsqu'il y a quelques années j'eus l'idée un jour d'écrire quelque chose sur la nouvelle époque musicale qui commence avec Debussy. Je me proposais de définir le plus clairement possible la différence de style entre la nouvelle musique et la traditionnelle. Le problème était rigoureusement esthétique, et cependant, je trouvais que le chemin le plus court jusqu'à celui-ci était celui qui partait d'un phénomène sociologique : l'impopularité de la nouvelle musique²¹⁵.

C'est exactement le 24 janvier 1921 que José Ortega y Gasset fait véritablement la découverte de la musique de Claude Debussy : découverte qui sera à l'origine de plusieurs articles, en particulier celui intitulé « Musicalia » qui en 1921 annonce le positionnement esthétique du philosophe espagnol. Les différents écrits de José Ortega y Gasset qui précèdent

²¹⁴ José Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art* (1925), traduit de l'espagnol par Paul Aubert et Eve Giustiniani, Cabris, Editions Sulliver, 2008.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

la publication de *La déshumanisation de l'art* révèlent l'impact produit ce 24 janvier 1921 par la représentation de l'œuvre *Iberia* de Debussy, à Madrid. La presse de l'époque se fait alors l'écho d'un accueil très frileux du public madrilène qui inspire à José Ortega y Gasset ce commentaire :

Le public des concerts applaudit toujours frénétiquement Mendelssohn et continue à siffler Debussy. La nouvelle musique, et surtout celle qui est nouvelle au sens le plus profond, la nouvelle musique française, manque de popularité²¹⁶.

Ces quelques lignes résument parfaitement les faits et laissent entendre que José Ortega y Gasset assiste à ce concert de l'Orchestre Philharmonique de Madrid qui décide d'interpréter *Iberia* de Debussy entre un fragment de *Parsifal* de Wagner et la troisième symphonie *l'Écossaise* de Mendelssohn. Ce choix artistique qui traduit une volonté d'enfermer l'œuvre de Debussy dans une conception romantique de la musique pose, selon José Ortega y Gasset, toute la problématique de l'art nouveau dans sa prise de distance avec la mimésis qui jusqu'alors constituait le cœur de la production artistique romantique. Pour le philosophe, l'impopularité de la musique de Debussy provient véritablement de l'incapacité à comprendre l'évolution de l'art vers une progressive purification, un dépouillement de tout ce qui dans le fond n'est pas esthétique. C'est en cela que le silence contribue à une recherche de profondeur et d'essence de la matière artistique, par la puissance de la métaphore. Ce commentaire d'Ortega annonce celui du compositeur Charles Kœchlin qui écrit en 1926 à propos de Debussy :

Il révérait, il aimait les grands musiciens du XVI^e siècle. Seulement, son contrepoint garde toujours la meilleure harmonie. Il ne devient pas agressif, il n'a rien de forcé. La grâce, Debussy l'estimait à son prix : très haut. « C'est voulu » n'excusait point, à ses oreilles, une laideur que rien ne doit excuser. Chez lui, ça ne jure, ni jamais ne hurle. Peut-être, à cause de cela, oublie-t-on l'existence de ce contrepoint, comme on oublie la force de Gabriel Fauré, parce qu'il dédaigne la violence corrosive du vitriol et qu'intérieure souvent, elle n'accapare pas l'attention au détriment de la beauté pure. Chez les artistes qui ne visent pas à l'effet, évidemment, le vulgaire, ou même les esprits distraits et les oreilles déshéritées, ne perçoivent point des qualités profondes, *réelles pourtant* (et parfois davantage que chez d'autres musiciens plus extérieurs). Ces qualités, tout le monde ne les saisit pas. Il faut aller au-delà de l'apparence première, souvent trompeuse ; il faut, par la culture du sens musical, devenir capable de comprendre les chefs-d'œuvre *justement*, et non *de travers*.²¹⁷

²¹⁶ José Ortega y Gasset, « Musicalia », *El sentimiento estético de la vida (Antología)*, Edición de José Luis Molinuevo, Madrid, Tecnos, 1995, p. 239 : « El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy. La nueva música, y sobre todo la que es nueva en más hondo sentido, la nueva música francesa, carece de popularidad. »

²¹⁷ Charles Kœchlin, « Le contrepoint chez Debussy », *Cahiers d'art*, n°9, Paris, 1926, p. 245.

Ces commentaires d'Ortega et de Koechlin montrent très justement que la prise en compte d'éléments nouveaux, comme peut l'être le silence, suppose l'acceptation d'une nouvelle écriture musicale qui dépasse, comme l'écrit le compositeur André Boucourechliev *l'harmonie fonctionnelle*²¹⁸, et place Debussy au carrefour de la musique tonale de Wagner et de l'anti-tonale de Schoenberg. Pour Boucourechliev, « Debussy est l'inventeur du bloc harmonique, de l'accord, proche ou éloigné de l'accord tonal, considéré en premier lieu comme spectre sonore, ensuite comme participant –éventuellement– du processus fonctionnel. »²¹⁹

C'est véritablement l'écrivain et poète espagnol d'avant-garde César Muñoz Arconada qui en Espagne a le plus contribué à la réception de l'œuvre musicale de Debussy. Publié en 1926, son essai *En torno a Debussy*²²⁰ [Sur Debussy] s'inscrit dans une polémique qui répond de façon critique à l'essai de José Ortega y Gasset publié un an auparavant. Dans ce livre intégralement consacré au compositeur français, César Muñoz Arconada s'oppose au philosophe l'accusant de traiter la question musicale avec rapidité et de « ne pas satisfaire toutes les exigences que Debussy impose »²²¹. Il lui reproche en effet de se contenter de divagations rapides qui situent Debussy au cœur de raisonnements à peine ébauchés qui opposent les notions de populaire et d'impopulaire, de romantique et de moderne, d'objectif et de subjectif. C'est véritablement sur ce point de l'objectivité et de la subjectivité que César Muñoz Arconada se sent en désaccord avec José Ortega y Gasset.

Avant d'analyser cet aspect polémique de l'interprétation philosophique de la réception de Debussy en Espagne, il faut mettre en avant les liens d'affection qui unissent le compositeur français à la péninsule ibérique. Quelques titres de ses œuvres sont révélateurs de cet intérêt pour l'Espagne : *Iberia*, *La puerta del vino*, *Soirs dans Grenade*. Cette sensibilité nouvelle qui voit le jour après des années d'orientalisme, d'exotisme et d'espagnolade dont le paroxysme est atteint avec *Carmen* de Mérimée et de Bizet au dix-neuvième siècle, inspire au philosophe et musicologue Vladimir Jankélévitch le commentaire suivant :

Des *Nocturnes* d'orchestre aux *Images* d'orchestre, où la mélodie se déchire comme une rag-musique, le décousu de l'écriture ne cesse de croître ; le langage se fait de plus en plus déroutant. [...] Mais c'est dans *Iberia* que l'émiettement est le plus poussé : *Le Matin d'un jour de fête*, s'ingéniant à briser les habitudes complaisantes et à décevoir la tentation mélodique de l'espagnolade et les poncifs de l'*andaloucisme*, apparaît comme une succession de sérénades interrompues ; – des sérénades qui sont plutôt des

²¹⁸ André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 22.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ César Muñoz Arconada, *En torno a Debussy*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.

²²¹ *Ibid.*, pp. 130-131.

aubades ! des aubades sans cesse renaissantes, sans cesse lacérées, fracassées, mises en pièces et en morceaux²²².

On perçoit bien avec ce commentaire de Jankélévitch l'importance fondamentale des pauses, des silences et des soupirs de cette nouvelle syntaxe musicale dont l'aspect morcelé dérouta un public désireux de retrouver ses repères dans les schémas d'une musique harmonieuse convenue. Cette incompréhension donne lieu chez Ortega y Gasset à sa théorie de l'impopularité de l'art moderne dont il essaie de comprendre les raisons. La représentation d'*Iberia* à Madrid qui oppose Debussy à Wagner l'amène à se demander pourquoi le public rejette Debussy et préfère Wagner et Beethoven, infiniment plus compliqués. C'est Debussy, lui-même, qui apporte la réponse à cette question dans un entretien imaginaire avec le personnage autobiographique de Monsieur Croche, titre éponyme du recueil de ses différents articles et critiques :

Tout de suite, il sollicita ma curiosité par une vision particulière de la musique. Il parlait d'une partition d'orchestre comme d'un tableau, sans presque jamais employer de mots techniques, mais des mots inhabituels, d'une élégance mate et un peu usée qui semblait avoir le son des vieilles médailles. Je me souviens du parallèle qu'il fit entre l'orchestre de Beethoven représenté pour lui par une formule blanc et noir, donnant par conséquent la gamme exquise des gris, et celui de Wagner : une espèce de mastic multicolore étendu presque uniformément et dans laquelle il me disait ne plus pouvoir distinguer le son d'un violon de celui d'un trombone.²²³

L'ironie avec laquelle Debussy critique l'aspect cacophonique, selon lui, de la musique wagnérienne introduit en fait une conception esthétique nouvelle de la construction de l'œuvre. Proche des peintres impressionnistes, il cherche dans la nature une source d'inspiration nouvelle, plus subtile, plus palpable, en rupture avec les codes, et de fait avec le public. C'est ce qu'il dit dans son entretien avec Monsieur Croche :

La musique est un total de forces éparses... On en fait une chanson spéculative ! J'aime mieux les quelques notes de la flûte d'un berger égyptien, il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de vos traités... Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites ; jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la Symphonie pastorale.²²⁴

Chez Debussy, la rupture avec la mimésis se fait véritablement au contact de la nature dans une attention particulière au vivant. Il en ressent la quiétude et la transcrit en impressions sonores qui confirment, comme le ressentira plus tard le compositeur John Cage, que le silence n'existe pas comme une donnée absolue, mais qu'il est « l'espace d'un recueil où ce qui est normalement perçu comme perturbation – le moindre souffle, le plus petit écho

²²² Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Librairie Plon, 1976, pp. 211-212.

²²³ Claude Debussy, *Monsieur Croche*, Paris, Gallimard, 1971, p. 49.

²²⁴ *Ibid.*, p. 52.

lointain – devient contribution et par conséquent matériau »²²⁵. Plusieurs passages de *Monsieur Croche* annoncent déjà cette expérience de l'art moderne tourné vers la recherche de l'essence des choses et non vers leur représentation formelle.

La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'Infini. Elle est responsable du mouvement des eaux, du jeu de courbes qui décrivent les brises changeantes ; rien n'est plus musical qu'un coucher de soleil. Pour qui sait regarder avec émotion c'est la plus belle leçon de développement écrite dans ce livre, pas assez fréquenté par les musiciens, je veux dire : la Nature... Ils regardent dans les livres, à travers les maîtres, remuant pieusement cette vieille poussière sonore ; c'est bien, mais l'art est peut-être plus loin !²²⁶

C'est la ligne d'inspiration que lui procure la nature qui le fait en réalité rompre avec Beethoven et de là avec tout le mouvement romantique. Pour lui, « Beethoven est responsable d'une époque où l'on ne voyait la nature qu'à travers les livres... Cela se vérifie dans l'orage qui fait partie de cette même symphonie [*Symphonie Pastorale*], où la terreur des êtres et des choses se drape dans les plis du manteau romantique, pendant que roule un tonnerre pas trop sérieux. »²²⁷ Ce commentaire de Debussy est révélateur de son attention particulière aux sons de la nature à l'unisson d'une quête de vérité et d'authenticité qui ne veut pas céder à l'intellectualisme ou au conformisme. Pour lui, la musique naît avant tout du mystère de la nature : la brise sur la cime des arbres, les pas dans la neige, les feuilles mortes, la pluie du matin, le vent d'ouest, le vent dans la plaine, l'irisation de la buée, les sons et les parfums qui tournent dans l'air du soir, l'écume des mers sont autant de perceptions sensibles et secrètes qui renvoient au silence originel de la nature. L'observation sensible de la nature force au silence de la fascination et des préoccupations eschatologiques. Et c'est à ce même recueillement devant la nature que la musique invite l'auditeur. Invitation à un silence empathique qui renvoie à la réalité de l'homme face à la création. Ce n'est d'ailleurs pas anodin que les titres de ses œuvres rappellent ces impressions.

Il écrit, par exemple, dans *Monsieur Croche* :

[...] la musique a seule le pouvoir d'évoquer à son gré les sites invraisemblables, le monde indubitable et chimérique qui travaille secrètement à la poésie mystérieuse des nuits, à ces mille bruits anonymes que font les feuilles caressées par les rayons de la lune.²²⁸

²²⁵ Jean-Christophe Bailly, « Le moindre souffle », *Le parti pris des animaux*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2013, p. 54

²²⁶ Claude Debussy, *Monsieur Croche*, op. cit., p. 176.

²²⁷ *Ibid.*, p. 96.

²²⁸ *Ibid.*, p. 84.

Cette description des feuilles caressées par les rayons de la lune n'est-elle pas la plus belle définition sonore et poétique du silence qui rend Debussy si proche des symbolistes et de la poésie de Jules Laforgue ? N'est-ce pas ce que dit Jankélévitch lorsqu'il écrit :

Le discontinu, chez Debussy, n'exprime pas les oscillations de la subjectivité, il reflète plutôt l'irrégularité d'un bruitage naturel ; au lieu que les silences soient des vides déblayés pour le recueillement dans un discours quasi fantasia, le silence debussyste est surtout un pianissimo peuplé par les bruits suprasensibles de la nature et de la multiprésence universelle : le silence de la nuit développe ce que Leibniz appelait les perceptions insensibles ; le silence de la nuit décompose et détaille et analyse les frôlements de la forêt et le bruissement de la mer, le soupir des feuillages et l'innombrable gargouillement des petites vagues ; il rend l'homme capable de percevoir l'imperceptible²²⁹.

À la lumière des écrits du compositeur, on comprend pourquoi Ortega y Gasset écrit que « Debussy, dans *L'après-midi d'un faune*, a décrit la campagne que voit un artiste, pas celle que voit le bon bourgeois »²³⁰. Le philosophe espagnol voit ainsi en Debussy un véritable artiste moderne, capable de puiser à d'autres sources et de rompre avec la tradition :

Depuis Beethoven jusqu'à Wagner, le thème de la musique fut l'expression de sentiments personnels. L'artiste lyrique composait de grands édifices sonores pour loger en eux son autobiographie. L'art était, plus ou moins, une confession. Il n'y avait pas d'autre forme de plaisir esthétique que la contamination. « Dans la musique, disait encore Nietzsche, les passions jouissent d'elles-mêmes. Wagner injecte dans *Tristan* son propre adultère avec la Wesendonck et ne nous laisse pas d'autre choix, si nous voulons apprécier son œuvre, que de devenir vaguement adultères pendant une paire d'heures. Cette musique nous afflige, et pour en jouir nous devons pleurer, être angoissés ou nous fondre dans une volupté spasmodique. De Beethoven à Wagner toute la musique est mélodrame »²³¹.

L'essai d'Ortega y Gasset est en réalité une réflexion sur les critères d'acceptation ou de rejet d'une œuvre par le public. Sa réflexion qui, par moment, peut paraître élitiste dissimule une grande volonté pédagogique et il se sent investi d'un devoir d'éducation et d'ouverture aux enjeux et à l'évolution du monde moderne. Sa philosophie est une invitation à sentir, à comprendre, à regarder, à écouter et son analyse de la musique de Debussy n'est qu'une manière de traduire les enjeux de la modernité : les changements de perspectives, l'épuration des lignes, des formes et des sons dont la seule finalité est de changer le rapport à la réalité, en y insérant, non plus la dimension mélodramatique, mais la touche infiniment plus authentique de la sensibilité esthétique.

²²⁹ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, op. cit., pp. 211-212.

²³⁰ José Ortega y Gasset, « Musicalia », op. cit., p. 242 : « Debussy, en *La siesta del fauno*, ha descrito la campiña que ve un artista, no la que ve el buen burgués. »

²³¹ José Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art* (1925), op. cit., pp. 86-87.

Lorsqu'il constate l'incompréhension que suscite Debussy, il prend conscience qu'une partie de la société ne profite pas des avancées culturelles de la modernité. C'est en cela qu'il se propose d'éduquer et de s'en prendre, non aux bourgeois comme pourrait le suggérer une analyse rapide, mais à un type de conformisme qui conduit le public à n'apprécier l'œuvre d'art que dans la mesure où elle confirme ses propres modèles d'existence. Ce conformisme qui n'appelle à apprécier une œuvre qu'en fonction de critères convenus et partagés par la masse constitue un obstacle non seulement à l'émancipation mais aussi à l'intelligence, car pour lui « le plaisir esthétique doit être un plaisir intelligent²³². » La déshumanisation consiste donc en tout effort de l'intellect qui permet de valoriser une œuvre en fonction de critères qui n'appartiennent plus à la réalité. Puisque les artistes modernes tournent désormais le dos à la réalité, le public doit aussi apprendre à accepter l'irréalité. C'est ce qui explique son rejet des réalités humaines, c'est-à-dire de tout art qui ressemble à « un extrait de vie »²³³. Contrairement à Wagner, beaucoup trop sentimental à son sens, Debussy parvient à cette déréalisation, car il y a chez lui, dans l'empreinte mystérieuse et silencieuse de sa musique, une dimension immatérielle et éthérée qui invite au recueillement :

Le mélodrame en arrive chez Wagner à l'exaltation la plus démesurée. Et comme il advient toujours, lorsqu'une forme atteint son apogée, elle commence à devenir son contraire. Déjà chez Wagner la voix humaine cesse d'être le personnage principal et elle est submergée par la criailerie cosmique des autres instruments. Mais une conversion plus radicale était inévitable. Il fallait extirper de la musique les sentiments privés, la purifier dans une objectivation exemplaire. Ce fut là l'exploit de Debussy. Grâce à lui, il est possible d'écouter sereinement la musique, sans ivresse ni sanglots. Tous les changements de propos qu'il y a eu dans l'art musical au cours de ces dernières décennies foulent le nouveau territoire ultra-terrestre génialement conquis par Debussy. Une telle conversion du subjectif à l'objectif a une telle importance que, face à elle, les différences ultérieures disparaissent. Debussy déshumanisa la musique, et c'est pourquoi la nouvelle ère de l'art sonore commence avec lui²³⁴.

L'art déshumanisé selon Ortega y Gasset est loin d'être un art dépourvu d'humanité : toute la dimension de l'art moderne repose sur une volonté de saisir l'invisible et silencieuse réalité de nos mondes intérieurs transformés par les exigences de l'époque. Il s'agit pour l'art de révéler l'imperceptible dont parle Jankélévitch. C'est lui, l'imperceptible, qui donne à l'art de la modernité sa vibration et sa véritable essence. C'est pourquoi Ortega se pose en contempteur de la création artistique du dix-neuvième siècle dès lors que cette création se limite à une représentation des sentiments de l'auteur :

²³² *Ibid.*, p. 87.

²³³ *Ibid.*, p. 73.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 89-90.

Au cours du XIX^e siècle, les artistes ont procédé de façon trop impure. Ils réduisaient à un minimum les éléments esthétiques et faisaient de l'œuvre, presque entièrement, une fiction des réalités humaines. C'est pourquoi il faut dire que, d'une façon ou d'une autre, tout l'art normal du siècle passé a été réaliste. Réalistes furent Beethoven et Wagner. Réaliste Chateaubriand autant que Zola. Romantisme et naturalisme, considérés rétrospectivement, se rapprochent et découvrent leurs communes racines réalistes.

Des produits de cette nature ne sont que partiellement des œuvres d'art, des objets artistiques²³⁵.

Toute cette conception d'une esthétique nouvelle qui tend à l'objectivation est remise en question par César Muñoz Arconada. Pour cet écrivain espagnol, l'opposition objectif/subjectif ne se justifie pas pour qualifier la musique de Debussy car pour lui le compositeur français se situe naturellement dans une évolution naturelle du romantisme qui touche à sa fin. Ainsi, Muñoz Arconada ne voit pas en Debussy la ligne de rupture perçue par Ortega. Pour lui qui s'intéresse davantage aux critères esthétiques de la création, la vraie rupture est incarnée par Stravinsky. Pour Ortega, peut-être plus porté sur la philosophie de l'art, Stravinsky et Debussy se situent au même plan : ils marquent tous les deux une rupture. L'essai sur Debussy de Muñoz Arconada est une œuvre littéraire, sensible et raffinée sur tout ce qui fait la richesse du registre de Debussy en prenant en compte sa couleur, sa poésie et aussi le contexte esthétique. Ainsi, son étude des oppositions ou différences entre Debussy, Wagner et Stravinsky propose une approche très intéressante des éléments constitutifs de la rébellion esthétique à l'origine de la modernité.

La rébellion de Debussy contre Wagner est un signe de continuité de l'époque. Au contraire, l'indifférence de Stravinsky pour Debussy est un signe de séparation. L'un détermine la continuité de l'époque, l'autre son achèvement.²³⁶

La différence de points de vue entre Ortega y Gasset et Muñoz Arconada se situe au cœur de la comparaison entre modernité et avant-garde : l'une étant en cohérence avec le présent, l'autre en avance sur l'avenir. Lorsque Muñoz Arconada reproche à Ortega de concéder trop de modernité à Debussy, il veut dire que le compositeur n'est pas un artiste d'avant-garde, comme a pu l'être Stravinsky.

Debussy fut un musicien subjectif et humain, très actuel pour son époque, ce qui est le mérite du véritable artiste. Fidèle à cette actualité, il ne pouvait être ni en avance, ni en retard.²³⁷

²³⁵ *Ibid.*, p. 73.

²³⁶ César Muñoz Arconada, *En torno a Debussy, op. cit.*, p. 159 : « La rebeldía de Debussy contra Wágner es un signo de continuación de la época. Al contrario, la indiferencia de Strawinsky para Debussy es un signo de separación. El uno determina la continuación de la época ; el otro, la terminación. »

²³⁷ *Ibid.*, p. 164.

L'essai de César Muñoz Arconada resitue Debussy au cœur de toutes les préoccupations artistiques qui éclosent depuis la fin du dix-neuvième siècle. Une grande partie de sa réflexion porte sur les différences entre sa musique et celle de Wagner. Il montre ainsi comment tout un courant de sensibilité mené par Claude Debussy, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas ou Jules Laforgue s'élève « en faveur d'une musique française contraire, bien sûr, par sensibilité et par tradition, à la musique allemande »²³⁸.

Sa mise en miroir de leurs œuvres respectives *Tristan et Yseult* et *Pelléas et Mélisande* constitue une réflexion sur la manière de traduire en musique et de façon complètement différente une même résolution de l'amour.

Tristan et Yseult se disent tout ce qu'ils ont à se dire ; leurs paroles se déversent l'un sur l'autre, comme s'ils jetaient du combustible au bûcher qui brûle dans leurs cœurs. Ils échangent, ils s'embrassent avec les mots, ils s'emmêlent, ils se couvrent et s'inondent de mots, on pourrait presque dire qu'ils s'y ensevelissent. Pelléas et Mélisande ne font que se regarder, se livrer à la caresse du regard insistant, se perdant, l'un dans l'autre, dans les labyrinthes des questions. Et finalement ils se parlent tout bas, en soupirant et se retenant : « Je t'aime, Mélisande », dit Pelléas. Et Mélisande de répondre : « Moi aussi ». Et peu après, sans un cri, sans une rébellion, l'épée de Golaud les sépare pour toujours.²³⁹

La force du silence et de la gravité inscrit l'œuvre de Debussy en contradiction avec celle de Wagner. Elle lui donne le mystère des grandes toiles symbolistes et la matière mêlée d'évanescence de la peinture impressionniste. On pense alors à ce vers de Mallarmé qui traduit la chose tue, l'évanescent, le suggéré :

Évoquer dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblablement dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres, jusqu'à ce que, certes, scintille quelque illusion égale au regard.²⁴⁰

En effet, parler de Debussy, c'est aussi parler du regard, de la peinture et des infinies correspondances esthétiques – ces synesthésies auxquelles étaient tant attachés les artistes de l'époque – entre les multiples formes d'art. Sensible à ces correspondances, César Muñoz Arconada rapproche Debussy des peintres de son époque, Puvis de Chavannes, Monet, Renoir, Whistler, Gauguin, Cézanne. Pour l'écrivain, la musique de Debussy se trouve à un point d'équilibre parfait et juste entre symbolisme et impressionnisme. Peu de musiciens comme Debussy pourraient supporter l'étude de leur œuvre à la seule lumière de critères picturaux. On en arrive à se demander si l'idée de l'art total, le *Gesamtkunstwerk* si cher à

²³⁸ *Ibid.*, p. 38.

²³⁹ *Ibid.*, p. 65-66.

²⁴⁰ Stéphane Mallarmé, cité par André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*, op. cit., p.11.

Wagner, n'atteint pas son degré le plus abouti chez Debussy, qui est dans une seule expression, dans le plus grand dépouillement de l'art, à la fois musicien, peintre et poète. Citant Jean Cocteau, Muñoz Arconada proclame qu'une œuvre d'art doit satisfaire toutes les muses, Debussy y parvient... tout comme parvient près de lui le peintre Whistler dont les *Nocturnes* sont autant d'œuvres musicales. Debussy réalise en musique l'*ekphrasis* de la peinture de Whistler, Whistler réalise en peinture la musique de Debussy : ils composent tous deux le chiasme d'une musique picturale et d'une peinture musicale qu'André Boucourechliev évoque ainsi :

Faut-il tenir Debussy pour inconscient ou imprécis lorsqu'il parle de ses *Nocturnes* en songeant à tout ce que ce mot contient d'impressions et de lumières spéciales, lorsqu'il évoque le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère ou cette poussière lumineuse participant à un rythme total ? Il ne s'agit là ni de programme ni de peinture musicale d'une réalité, mais de l'évocation d'une démarche créatrice bien précise dans sa façon de se structurer. Que cette démarche choisisse de se décrire avec des termes plus proches de la vision que de l'audition, de la peinture plus que de la musique, indique non seulement la pauvreté d'un vocabulaire ici impuissant à parler vrai, mais aussi la parenté profonde de deux aspirations à fibrer l'espace et le temps de façon nouvelle. La couleur sonore chez Debussy rend compte, comme jamais auparavant, du temps musical, elle est sa mouvance, sa palpitante et innombrable réalité.²⁴¹

La confrontation de ces différents textes sur la musique de Claude Debussy fait apparaître, pour conclure, la prise en compte notoire du silence dans le processus d'écriture musicale. Élément de modernité, dans la mesure où il introduit une discontinuité de la phrase musicale en rupture avec l'esthétique romantique, le silence constitue l'élément impalpable de la réalité. Sa quête artistique participe d'une recherche de l'essence et du mystère des choses. Mais ce désir rénové de traduire un univers sonore, en réalité plus naturel, a contribué à l'impopularité d'un art dépouillé des artifices qui, pour le plus grand nombre, constituaient des repères pour la compréhension de l'œuvre. Pour Debussy, il importe de savoir défendre le mystère ou simplement l'émotion d'une œuvre, car c'est en cela que repose la rénovation d'un langage qui tend au dépouillement et mène à l'avènement de l'esthétique de la modernité, dont l'œuvre complètement silencieuse, et si riche d'« un matériau sonore variable et par conséquent vivant »²⁴², 4'33 du compositeur John Cage est un exemple des plus aboutis.

Denis Vigneron

²⁴¹ André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*, op. cit., p. 123.

²⁴² Jean-Christophe Bailly, « Le moindre souffle », op. cit., p. 53.