

« Dans le silence, tout parle » (O. Pamuk). Lorsque les écrivains passent sous silence, ou non.

Résumé :

Beaucoup d'écrivains sont très prolixes à propos du silence. Certains se penchent sur celui du monde, soit pour le déplorer, soit pour le mettre en doute, d'autres sur les silences qui jalonnent les relations humaines, perçus là aussi soit négativement, soit positivement. À travers une promenade dans le « silence » des écrivains de multiples cultures et origines, on cherche ici à cerner d'un peu plus près ce qui rend si attirant ce thème pour la littérature.

Abstract:

Many a writer has spoken at great length about silence. Some focus on the world's silence either to lament it or question it. Others look into the silences that haunt human relationships, here again the approach is either negative or positive. Through this walk around the "silences" of writers of numerous cultures and origins, the point here is to figure out more clearly what makes this theme so appealing to literature.

Passer sous silence... À cette expression on peut donner deux sens : passer sous silence, cela veut d'abord dire taire, opérer un évitement ; mais on peut aussi comprendre : passer sous *le* silence, contourner le silence pour parler quand même de quelque chose. Lorsque je passe sous silence donc, à la fois je tais, je dissimule, et à la fois je dis. Et c'est ce contournement du silence qui va ici m'intéresser.

Car il y a un étonnant paradoxe : les écrivains sont extrêmement bavards à propos du silence... Est-ce parce qu'ils le considèrent comme leur meilleur ennemi ? Quoi qu'il en soit, on peut les regrouper en deux grandes familles sur ce point : d'une part, il y a ceux pour lesquels le monde opposerait un silence obstiné à notre appel, silence dont certains vont parler sur le ton de la déploration, d'autres en le mettant en doute. D'autre part, il y a ceux qui se penchent sur le silence et les silences dans les conversations humaines, et plus généralement sur ce qu'Assia Djebar appelle « une dialectique du silence » (2002, p. 92) dans les relations des hommes entre eux. Et là aussi deux attitudes : la première consiste à s'en plaindre, à dire qu'il est impossible de surmonter les silences, les dissimulations d'autrui ; la seconde consiste à affirmer qu'on peut les contourner, montrer ce qu'il y a, ou ce qu'il y aurait, derrière eux.

Et si, s'interrogera-t-on pour finir, le langage disposait peut-être, dans la multiplicité de ses figures, de moyens pour révéler, tout en faisant mine de dissimuler, pour transgresser donc d'une certaine façon le silence ? Ainsi donc, tout en payant (ou en faisant mine de payer...) son crédit à l'idée que le silence de toute façon ne peut que triompher, on parviendrait à le tromper par des procédés détournés, à le feinter, notamment grâce à certaines figures rhétoriques. On tournerait ainsi la frontière qui le sépare du langage, ou plutôt on se tiendrait sur cette frontière, lieu improbable, lieu impossible, qui en même temps participe et ne participe pas et de la parole et du silence.

C'est donc à une promenade dans le silence, si souvent prolixe, des écrivains que le lecteur est ici convié – promenade bavarde, elle aussi ?

Le silence du monde

Indifférence

Commençons donc par le silence du monde. Le thème est très répandu — chez Baudelaire par exemple, qui parle de « l'obscurité naturelle des choses » (1980, p. 766) et qui précise : « Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma race propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. » (p. 775) C'est donc nous qui de la nature faisons un spectacle, il n'y a aucun appel de la part du monde, de la nature vers nous. C'est le spectateur, et singulièrement l'artiste, qui y transpose ses propres sentiments, ses propres émotions, voilà pourquoi encore le poète peut parler des « vastes silences de la campagne » (p. 296). Le monde selon Baudelaire n'est donc ni hostile ni attentif à l'homme : ce serait déjà lui prêter un sentiment, lui qui se contente d'être, sans plus — comme l'écrit en majuscules Alain Robbe-Grillet : « Le monde n'est ni signifiant ni absurde. IL EST, tout simplement. » (1963, p. 65)

Rien de dissimulé dans le monde, que les poètes, les artistes, les mystiques peut-être seraient seuls capables de dévoiler : on rejoint là ce qu'on appelle une certaine sagesse confucéenne : « Le Ciel parle-t-il donc ? Les quatre saisons suivent leur cours, tous les êtres reçoivent la vie, et pourtant le Ciel parle-t-il ? » (cité par Granet, 1974, p. 392)

En somme, dans ce type de pensée, le monde se tait non parce qu'il aurait quelque chose à cacher, mais parce qu'il n'a, strictement, rien à dire. Il n'existe pas de langage du monde, ni dissimulé ni a fortiori explicite.

Hostilité

Or voilà que cette idée, certains la refusent — peut-être à cause d'une difficulté à la concevoir, à la supporter. Ils vont alors penser que le monde s'adresse à nous de quelque manière, soit bienveillante, soit hostile.

Il y a donc d'abord ceux qui voient dans ce silence une forme de refus, d'hostilité à l'égard de l'homme. J'en trouve un premier exemple, paradigmatique, chez Claude Lévi-Strauss, pour qui certains paysages du Mato Grosso brésilien « se refusent à l'homme » (1980, p. 309). Nombreux sont les écrivains qui, comme l'auteur de *Tristes tropiques*, font l'expérience du refus de certains paysages de s'ouvrir à l'homme, à l'humain, qui manifestent même une certaine malveillance à son égard. D'innombrables textes pourraient ici servir d'illustrations, notamment chez ces écrivains qu'on dit « voyageurs ». Saisi, sur l'île de Ceylan, d'un

sentiment analogue à celui de Lévi-Strauss, Nicolas Bouvier écrit : « Dans la géographie comme dans la vie il peut arriver au rôdeur imprudent de tomber dans une zone de silence, dans un de ces calmes plats où les voiles qui pendent condamnent un équipage entier à la démence ou au scorbut », où il se sent « plus dépaysé qu'il ne l'avait été de longtemps » (2002a, p. 30). Bouvier dit même que certains « paysages vous en veulent », et qu'il faut alors les « quitter immédiatement sous peine de conséquences incalculables » (2002b, p. 265). Mia Couto, le grand écrivain mozambicain, montre ainsi comment il arrive qu'on se heurte à la pluie, si rare en son pays : « Mon père et moi nous remontâmes la côte comme qui revient d'un cimetière. Soudain près de la maison, ce fut comme si nous percutions un silence. Un silence visqueux comme la pluie suspendue. » (2014, p. 89)

Ce sentiment, moins localisé, peut se transformer chez certains en une détresse encore plus essentielle, lorsqu'elle a trait à la vision du désert par exemple, ou de la mer. L'écrivain français contemporain Éric Chevillard décrit ainsi de façon apocalyptique l'avancée inexorable du premier, dévorant les civilisations :

Le désert approche, messieurs-dames, il cerne nos villes, aussi lourd couché contre leurs murs que s'il tombait du ciel en bloc [...]. Fuyez messieurs-dames, fuyez, il avance, intraitable, [...] il fige mieux que la glace ou le sel, le silence est son ciel consubstantiel. [...] Il desséchera nos lèvres, il asséchera nos veines et nos artères, et plutôt que de laisser nos cris se perdre de toute façon dans son immensité, il les étouffera au fond de notre gorge. (2005, p. 123-126.)

Même s'il faut faire ici la part de l'humour, la description du désert n'en reste pas moins saisissante : il est montré moins indifférent que féroce, jusqu'à empêcher à celui qui les traverse le moindre cri. Un tel monde nous contraint bien au silence, nous y enjoint. Dissimulation ? Hostilité plutôt de ces contrées à l'encontre du pauvre voyageur égaré en elles.

Certains expriment le même sentiment à l'égard de la mer (on connaît le titre du fameux livre de Vercors, *Le silence de la mer*, et celui du documentaire du commandant Cousteau, *le monde du silence...*), comme Nietzsche, dans cette sorte de poème mystique qu'est *Aurore* :

La mer s'étale, pâle et scintillante, elle est sans voix. Le ciel joue son éternelle et muette féerie crépusculaire, avec du rouge, du jaune et du vert, il est sans voix. Les petits écueils et les récifs qui s'avancent dans la mer comme pour trouver le lieu de la plus intense solitude, tous sont sans voix. Ce monstrueux mutisme

qui fond soudain sur nous est beau et terrifiant, il nous gonfle le cœur. — Oh ! l'hypocrisie de cette muette beauté ! Qu'elle pourrait bien parler, et mal aussi, si elle voulait. Sa langue liée et le bonheur souffrant de sa face ne sont que perfidie pour se railler de ta sympathie ! (p. 301)

On voit bien qu'il y a là aussi refus déclaré des choses et du monde à l'égard de l'homme, refus de répondre à son éventuel appel. Le monde est vu ici comme quelque chose qui s'enferme dans le mutisme, qui se dissimule, refusant de se dévoiler à notre regard humain. On lit ceci dans un poème de Michel Houellebecq : « Car la nature est laide, ennuyeuse et hostile ; / Elle n'a aucun message à transmettre aux humains. » (2005, p. 24)

Mais n'y aurait-il pas là une contradiction ? S'il y a une hostilité de la nature en effet, c'est néanmoins déjà un message adressé aux hommes, fût-il négatif. Alors certes il y a dissimulation de la part du monde, mais du fait d'une hostilité — ce qui est encore un sentiment. Il y a à ce sujet quelques formules très fortes de Camus, qui voit dans cette « hostilité primitive du monde », selon sa formule, l'origine du sentiment de l'absurde : « L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. » (1979, p. 28, p. 44) Ce qui, en définitive, nous ramène à l'idée de l'indifférence du monde. En effet, il y a sans doute là, de manière sous-jacente et peut-être inaperçue, toute la question de la représentation, entendue comme médiation entre le moi et le monde, comme structure d'intelligibilité du monde que nous élaborons nous-mêmes Beckett, à sa manière habituelle, très concise, dit tout cela en quelques mots : « Ce que j'entends, ce n'est pas le bruit innocent et forcé des choses muettes dans leur nécessité de durer, mais le babil terrifié des condamnés au silence. » (1971, p. 113) Les choses donc ne font aucun bruit, ne parlent pas, n'ont strictement rien à nous dire, et c'est nous qui parlons, de façon forcenée, comme pour couvrir leur silence. Finalement, l'homme regarde le monde, et le monde n'a aucun regard à lui offrir en retour.

Non hostilité

Et pourtant, tout aussi nombreux, et peut-être même plus nombreux sont les écrivains qui pensent s'accorder au monde, qui entendent une ou des réponses à leur appel. « *Sunt lacrimae rerum* » [il y a des larmes dans les choses], selon la belle formule de Virgile : c'est dire que les choses, elles aussi, éprouvent des sentiments qu'il ne tient alors qu'à nous de capter, pour peu que notre sensibilité, pareille à la fameuse harpe éolienne du

roi David, soit suffisamment exercée. En arrière-fond de cette nouvelle idée, sans doute peut-on entendre un écho de ce qui se passait, se passe encore dans les civilisations traditionnelles, où tout est signe, où donc le monde ne cesse de parler à qui est assez ouvert, assez réceptif pour l'entendre. Amadou Kourouma le montre : c'est en passant à travers le silence même du monde que les dieux s'expriment. Dans une très belle scène de l'un de ses grands romans, *Le Soleil des indépendances*, une femme va consulter un guérisseur parce qu'elle se pense stérile (on saura rapidement que c'est en réalité son mari qui l'est). Le marabout multiplie les sortilèges divinatoires et les invocations :

Il usait de trois pratiques : traçage de signes sur sable fin (évoqueries des morts), jet de cauris (appel des génies), lecture du Coran avec observation d'unealebasse d'eau (imploration d'Allah). D'abord les morts. L'index et le médium droits collés tracèrent des bâtonnets horizontaux et perpendiculaires. Silence. [...] Sûrement en ce moment les mânes pénétrèrent dans la maison, dans Abdoulaye, car ses joues se boursoufflèrent, les sourcils et les lèvres se crispèrent, les yeux scintillèrent [...]. Le marabout un moment parut être passé du côté des morts. Mais un moment seulement. Il se ranima aussi vite, happa le sachet de cauris, en épancha le contenu et se repétrifia. Il se ranima une deuxième fois, mais cette fois hérissé de colère et les lèvres embouteillées de mots terribles, rassembla à nouveau les cauris, les répandit et se figea de nouveau. Silence ! Silence ! Quelque chose parut introduire le silence dans la matière et les êtres de tout ce que la case contenait. (p. 68-69)

C'est finalement de ce silence que naît le sortilège censé être bénéfique... Où l'on entrevoit ce que peut être un silence en quelque sorte parlant du monde, comme celui que Pierre Bergounioux décrit souvent dans ses livres — il a cette belle formule dans *Miette*, l'un de ses romans : « L'air, la lumière ne sont pas, comme on croit, inhabités, vides mais, parfois, par endroits, vibrants, vivants, chargés de présences éminentes. » (p. 59)

Pour tous ces écrivains le monde s'adresse donc à nous, et il ne tient qu'à nous d'entendre sa voix. Voici encore quelques exemples de ce qui est sans doute plus qu'un point de vue sur celui-ci : une *Weltanschauung*, au sens propre. C'est François Cheng, d'origine chinoise, qui a une façon très extrême orientale, peut-on penser, d'accorder une voix « silencieuse » au monde — en l'occurrence aux nuages :

Avec leurs corps soyeux et leurs parfums de santal mouillé, ces brumes et ces nuées paraissent tel un être à la fois charnel et irréel, un messager venu d'ailleurs [...]. Certains matins clairs, elles pénétraient par les volets, en silence, chez les hommes, les

caressaient, les enveloppaient de leur douceurs intimes. Pour peu qu'on veuille les saisir, elles s'éloignaient tout aussi silencieusement, hors de portée. (1998, p. 20)

On comprend bien que cette communion avec les choses, avec les éléments, suppose des vertus particulières, une capacité à se mettre à l'écoute de ce bruit silencieux du monde. François Cheng parle cette fois des oliviers du sud de l'Italie : « L'enseignement qu'ils dispensent ne semble s'adresser qu'à ceux qui savent ouïr leur bruisant silence. » (p. 229) Nous reviendrons pour terminer sur cette capacité, qui n'est donc pas donnée à tout le monde, et qui paraît avoir une double dimension : d'une part elle requiert, on l'a dit, une sensibilité particulière, aiguïlée, d'autre part elle sollicite des moyens langagiers pour parvenir à dire ce que le monde ne dit pas de façon directe et simple — d'où par exemple ici l'usage d'un oxymore : « Le bruisant silence ». À chaque fois, il y a là tout un jeu subtil entre ce silence du monde, sorte de langage inarticulé mais néanmoins d'une très grande puissance et d'un très grand pouvoir, et la façon, à travers les mots, d'exprimer ce qu'il cèle.

Poursuivons avec encore quelques exemples sur la subtilité de ce jeu. Francis Ponge parle, à propos de son fameux pré, d'« une souple ondulation unanime (sous le souffle du vent) [...], [d']un souple acquiescement unanime anonyme » (p. 227). M'intéresse ici cet acquiescement, même anonyme, auquel répond celui qui écrit, peu après. S'ébauche là comme une sorte de dialogue silencieux entre le pré ondulant sous la brise et celui qui y est couché. La poésie serait en somme une sorte de pont, un « isthme », écrit le grand poète syrien Adonis¹, qui permettrait de trouver un passage, aussi fugace, aussi fragile soit-il, vers ce murmure presque indistinct du monde et des choses. Autre exemple admirable, celui d'Édouard Glissant, qui voit les paysages comme « catégories de l'étant ». Se pourrait-il alors que le sentiment de rejet ressenti par Bouvier ou Lévi-Strauss provienne d'un conflit d'« étants » ? Il y aurait là une question d'adéquation temporelle : le monde, peut-être, ne parle pas sans cesse, n'importe quand, ni à n'importe qui. Glissant dit encore qu'il ne faut pas craindre de s'enfoncer dans « le tremblement et la passion du monde », de « hanter la sinistre épaisseur des choses » (2005, p. 92, p. 112). La situation du poète alors est ô combien instable, ardue, c'est par son « tremblement » qu'il a quelque chance d'ouvrir une brèche dans cette rétive épaisseur du monde.

¹ « Poète – tu n'écris ni le monde ni le moi / tu écris l'isthme / entre les deux » (Adonis, 2003, p. 78).

Conversations

On voit combien il n'est pas donné à tout le monde de franchir de tels pas. Tout aussi difficile, semble-t-il, est la relation entre les hommes. Là aussi le jeu entre indifférence et hostilité, dissimulation et bienveillance est complexe, subtil. Lorsque Maurice Blanchot écrit ainsi dans *La part du feu* que « se taire n'est pas toujours le meilleur moyen de se taire », parlant de « parole taciturne » (p. 66), il traduit bien cette complexité, que nous allons illustrer, là aussi, à travers de multiples exemples. Commençons par ce qui apparaît comme le plus apparent, en tout cas le plus travaillé par les écrivains : l'indifférence, voire l'hostilité qui bien souvent sous-tend les relations interpersonnelles.

Hostilité

Comment ne pas évoquer ici Nathalie Sarraute, dont toute l'œuvre tourne obstinément autour des sous-entendus, des non dits, de l'hostilité, de tout ce qu'elle appelle, d'un mot, la « sous-conversation », qui pèse de tout son poids sur les relations humaines ? Avant de l'évoquer, pointons quelques cas plus spécifiques — et d'abord ce qu'on pourrait appeler un silence de classe, qui est, à tout le moins, une indifférence hautaine.

Ce silence, qu'on peut « entendre » dans certains quartiers résidentiels de nos villes, Patrick Modiano le qualifie de « silence bourgeois de feutre, de velours et de bonne éducation » (1995, p. 38). Certains bâtiments sont emblématiques d'un tel silence : les banques, les lieux de culte, les bibliothèques — ce qui fait écrire à Dany Laferrière que « les hommes ne se taisent que devant l'Argent, Dieu et le Savoir » (2009, p. 71). Les hommes ? Ceux seulement qui ont accès à de tels lieux. Tout est dit : il y a nous — et les autres, le peuple, rejeté d'abord dans les ténèbres du bruit. Laferrière décrit ainsi une maison d'un quartier populaire de Port-au-Prince :

J'ai vu sortir de cette minuscule maison de trois pièces, à peine protégée par des murs aussi minces que du papier fin, pas moins de 36 personnes en moins d'une heure. Pas un millimètre qui ne soit occupé. Pas une seconde de silence, j'imagine. On cherche la vie chez les pauvres dans un vacarme absolu. Les riches ont acheté le silence. Le bruit se concentre dans un périmètre bien déterminé. (2009, p. 137-138)

Les riches se sont donc approprié le silence, laissant le bruit aux classes populaires. Mais ce n'est là sans doute qu'une première étape. Car l'épuisement de ces classes populaires les conduit progressivement au

silence – mais à un silence d’une tout autre nature que celui des riches. Il faut ainsi lire les saisissantes descriptions que fait Flora Tristan, au XIX^e siècle, de la condition ouvrière en Angleterre :

Je ne sais s’il faut attribuer à l’irritation d’une fatigue permanente ou au sombre désespoir auquel leur âme est en proie l’expression de physionomie pénible à voir qui est presque générale chez tous les ouvriers. [...] Dans les manufactures anglaises [...] le maître ne veut pas qu’un souvenir de l’existence vienne distraire une minute ses ouvriers de leur tâche ; il exige le silence, et il règne un silence de mort, tant la faim de l’ouvrier donne de puissance à la parole du maître. (1978, p. 112-115)

On touche là au degré ultime de l’aliénation ouvrière, lorsqu’il n’y a même plus l’étincelle de vie que pouvait encore dissimuler le bruit incessant des haïtiens de Laferrière. Il y a ainsi deux silences symétriques, l’un des riches, l’autre des pauvres, qui cachent des réalités radicalement opposées : silence raffiné d’un côté, tranquillité qu’on s’achète, qui permet de jouir des biens culturels, de sa bonne conscience de bien pensant ; silence de l’épuisement de l’autre, de qui n’a même plus la force du bruit, du brouhaha qui s’éteint sous les peines et les soucis. Quel dialogue pourrait-il bien exister entre ces deux classes, ces deux silences ?

Peut-être, c’est une hypothèse, ont-ils à voir avec ces autres silences qui bien souvent entravent, se dissimulent dans la conversation entre deux personnes, lorsque l’une se met en position de supériorité, l’autre d’infériorité... L’écrivain québécois Réjean Ducharme décrit bien cette situation, que nous avons tous vécue, où le silence, la gêne, passent d’un interlocuteur à l’autre, où des blocs de silence se constituent, s’affrontent, se répondent, où chacun finalement cherche à s’approprier le mutisme : « Le silence est le même entre ma furieuse et moi, mais il a changé de mains, c’est moi qui le tiens, moi qu’on a trahi et qui se tait...[...] Nous n’en parlons plus mais c’est toujours là au fond du silence, et contrôlé par le maître du silence, celui des deux qui est silencieux le plus fort. » Ainsi va la conversation, tantôt l’un, tantôt l’autre s’étouffant mutuellement, bâillonnant l’autre sous le poids de mots qui peuvent peser plus lourd que le silence même : « Il n’a pas ouvert la bouche en tout cas, même pas grimacé [...]. Dans ses mœurs, on ne s’allège pas en s’épanchant, on ne se soutient pas en partageant ses faiblesses et ses maux : on se rend plus lourds. C’est ajouter du poids au poids qu’on a déjà de trop et qu’on fait porter à l’autre, aux autres » (1999, p. 117). Le langage lui-même donc est vu soit, dans un premier sens, plutôt immédiat, comme s’opposant au silence qui le précède, qu’il rompt, soit, et peut-être plus

subtilement, comme imposant silence à ce qui non seulement ne parvient pas à se dire à travers lui, mais va jusqu'à écraser cela qui cherche à venir au jour mais qu'il étouffe sous ses clichés, ses lieux communs et autres creuses banalités. Armand Gatti s'insurge contre ces « Sarcophages de la verbalité » (1999, p. 828) qui momifient les mots, en étouffant tout cela qui cependant sous-tend la conversation. Sans cesse, écrit Nathalie Sarraute, la sensation, le tropisme sous-jacents sont menacés :

À peine cette chose informe, toute tremblante et flageolante, cherche-t-elle à se montrer au jour qu'aussitôt ce langage si puissant et si bien armé, qui se tient toujours prêt à intervenir pour rétablir l'ordre – son ordre – saute sur elle et l'écrase [...] ; sur ces mouvements innombrables, innommables, subtils et complexes, le langage pose aussitôt la plaque de ciment de ses définitions. (1996, p. 1704)

Le thème est central dans l'œuvre de Nathalie Sarraute : « D'où viennent ces mots ? Ils sont sur moi. Ils sont plaqués sur moi... les mots me recouvrent... » ; « leurs mots lourds comme du plomb qui coulent au fond d'elle et la lestent » (1964, p. 60). Il y aurait donc un point d'équilibre, éminemment instable, dans les relations et les conversations entre deux personnes, où le jeu entre dévoilement et dissimulation ne cesse de trembler, au risque de tomber soit dans le bavardage stérile, soit dans les attaques hostiles, soit dans l'autre sens dans un silence qui se referme comme derrière un mur. Il y a là, à la frontière entre silence et parole, une zone frontière fragile et en même temps très riche de profondeur insoupçonnée, qu'un Abdelkébir Khatibi décrit ainsi : « On entendait encore le silence lorsqu'ils se regardèrent comme pour se communiquer un signe secret. Arrivés à ce point dangereux où le silence risque de s'arracher du "bon génie" qui veillait sur leur parole, peut-être avaient-ils vite compris que leur dialogue était déjà engagé dans une forme de pensée imprévue. » (2008, p. 92) Jean Echenoz écrit de même que dans une conversation, les silences peuvent être « d'une intensité rare », mais aussi « encombrants comme une glaise colle aux semelles. » (2008, p. 198)

Non hostilité

Ces dernières réflexions de Khatibi et d'Echenoz nous conduisent à une vision peut-être un peu moins noire des relations interpersonnelles. Les sous-entendus ne sont pas forcément toujours, et tous, négatifs — c'est Proust lui-même qui l'affirme :

C'était, ce « après tout on s'en fiche », un exemplaire entre mille de ce magnifique langage, si différent de celui que nous parlons d'habitude, et où l'émotion fait dévier ce que nous voulons dire

et épanouir à la place une phrase tout autre, émergée d'un lac inconnu où vivent des expressions sans rapport avec la pensée, et qui par cela même la révèlent. (1969, p. 822)

Où l'on voit que lorsqu'« un ange passe », il n'est pas acquis qu'il ait les ailes lestées d'armes de combat, il peut être plein de bienveillance — ce qui est bien le moins d'ailleurs pour cette créature céleste. De tels moments, ne dissimulant donc pas forcément, comme si souvent chez Sarraute, une hostilité, une méfiance, peuvent aussi être de partage, être l'occasion d'une respiration commune, d'un souffle commun, tel ce qui peut se produire dans la conversation amoureuse — Hélène Cixous écrit joliment : « nos silences coulent ensemble en rythmes égaux entre les mêmes rives » (1983, p. 195), et Réjean Ducharme : « Nous restons muets autour de la table, au bout de laquelle ils me font trôner, et plus ce silence est troublant plus on se tend pour l'écouter s'épaissir, se remplir d'une émotion indéfinie, de plus en plus pure, où chacun fait vibrer ce qui le hante. Nous nous taisons si fort que nos souffles à la fin font claquer les flammes des chandelles. » (p. 152)

« Le silence est un moment du langage », c'est une forte formule de Sartre. On peut ajouter : le silence n'est qu'un moment du langage, pause dans la conversation, il est une respiration comme une profonde entente. Il en serait alors le prolongement comme « mode authentique du langage » (Lanzmann, 2009, p. 441). Les bons orateurs savent d'ailleurs parfaitement jouer de ce mode, lorsqu'ils ménagent des pauses dans leurs discours, des retenues dans leurs propos pour mieux soutenir, relancer l'attention de leurs auditeurs. Un personnage de Milan Kundera maîtrise parfaitement cet art : « Pontevin fait une longue pause. Il est le maître des longues pauses. Il sait que seuls les timides en ont peur et qu'ils se précipitent, quand ils ne savent que répondre, dans des phrases embarrassées qui les ridiculisent. Pontevin sait se taire si souverainement que même la Voie lactée, impressionnée par son silence, attend, impatiente, la réponse. » (2003, p. 36)

Autre exemple encore qui montre combien sont complexes et subtiles les relations entre langage et silence, tissées de tant de sensations, de sentiments, qu'il est décidément difficile de les réduire à une opposition frontale : l'image du bâillon. Spontanément, cela évoque l'empêchement de la parole de l'autre, la contrainte à se taire qui lui est imposée par ce chiffon qui entrave sa bouche. Or voici qu'on trouve chez Éric Chevillard une scène qui vante les effets positifs du bâillonnement sur certaines personnes tentées de verser dans le délire, où la « bouche cousue » n'a pas que des effets négatifs :

Nos coliques s'accompagnent parfois de fièvre et de délire. Alors nous avons recours au bâillon qui n'est point une violence exercée contre la liberté de parole ni une mesure de rétorsion mais, au contraire, un pansement que nous appliquons, un soin que nous prodiguons aux individus menacés de folie, une manière de prothèse qui supplée à leur soudain défaut de raison et de lucidité. Le bâillon leur restitue comme par miracle leur faculté de silence et de recueillement. Les pensées aberrantes qui fusaient sans contrôle de leurs bouches, ne trouvant plus d'issue, tournent en ronde folle dans leurs crânes jusqu'à épuisement. / Quand enfin nous dénouons le bâillon [...], c'est une fête de retrouver tel qu'en lui-même notre pusillanime et taciturne camarade, plein de retenue désormais et qui conserve sur toute chose un silence digne et crispé, aux résonances subtiles. (2007, p. 110-111)

Ces résonances du silence, ces vibrations, un autre écrivain, Patrick Chamoiseau, les décrit de manière très forte, montrant bien que dans ces rythmes ce silence est rempli de choses dites tout aussi bien que non dites : « Il me lorgna bizarre. Je le sentis forcé de répondre... aucun silence n'offrait là de sortie... ou alors, son habituel silence prit une grâce singulière. De lui à moi, il y eut *un envoi* de choses dites. Mais "dites" comment, je ne sais pas. » (1992, p. 319) Et Chamoiseau explicite comme une sorte de technique susceptible de faire émerger ce qui est dissimulé : « Réchauffe ta parole avant de la dire. Parle dans ton cœur. Savoir parler c'est savoir retenir la parole. Parler vraiment c'est d'abord astiquer le silence. Le vrai silence est un endroit de *La Parole*. Écoute les vrais Conteurs. » (p. 323) On se tient là dans une position fort instable, un équilibre presque impossible à tenir : non plus d'un côté ou de l'autre de la frontière qui séparerait silence et langage, mais sur le lieu même de cette frontière. Lieu improbable, qu'on pourrait tout aussi bien appeler un non lieu, que cette ligne de partage entre ces deux contrées sensées être bien délimitées l'une de l'autre, l'une par l'autre : celle du silence et celle du langage... Une image assez juste de ces silences qui enrichissent la conversation, c'est celle de la musique : « Les silences et les soupirs intramusicaux [...] aèrent la masse du discours selon une exacte métronomie : La musique ne respire que dans l'oxygène du silence. » (Jankélévitch, 1983, p. 168)

Parole taciturne, silence parlant, de telles formules, en forme d'oxymores, tentent de tenir cette position chimérique, impraticable, de la frontière, de respirer dans cet oxygène, de se placer à ce qui en réalité n'est pas une place.

Moyens, détournés, de parler du silence

Ce qui nous conduit à notre dernier point : celui de ces moyens de parler du silence, de faire parler le silence, moyens qui ne peuvent être que détournés. Il s'agit à chaque fois de contourner la frontière, de la faire dériver pour que quelque chose se dise malgré les obstacles qui entravent cette voix au chapitre qu'on cherche à donner à tout prix au silence. Saint Bernardin de Sienne, en 1635, dit ainsi sa vision de l'Incarnation du Christ : celle-ci fait advenir « l'irruption de l'éternité dans le temps, de l'immensité dans la mesure, [...] de l'infigurable dans la figure, de l'inénarrable dans le discours, de l'explicable dans la parole, de ce qui ne peut s'inscrire dans le lieu, de l'invisible dans la vision, de l'inaudible dans le son » (Cité par Arasse, 1984, p. 5). De l'inaudible dans le son : là aussi on ne peut qu'user d'un oxymore pour tenter de rendre compte de cette position instable sur laquelle on cherche à se tenir. « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire », dit Wittgenstein à la toute fin de son *Tractatus* ? Valère Novarina lui réplique, réclamant qu'on transforme cet « assez triste impératif [...] en son joyeux contraire » ; « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire » (2009, p. 130). Mais comment ? Je voudrais pour finir m'interroger sur les moyens que les écrivains mettent en œuvre pour surmonter cette immense difficulté qui fait que le silence cherche à tout prix à opposer la puissance de son mutisme au langage, de même que, symétriquement, la parole cherche à étouffer le silence, parfois pourtant si riche.

Un vers du poète italien Giuseppe Carducci est souvent cité comme exemple d'une hypallage (modification de la place d'un mot, sans qu'on puisse se tromper sur le sens). « Le vert silence des champs » : l'adjectif « vert » qualifie ici le silence, non les champs, comme on pourrait s'y attendre. Borges commente ce que cela induit :

Par ruse ou rhétorique, Carducci l'a changé de place et il a parlé du vert silence des champs. [...] Nous sentons la campagne, la vaste présence de la campagne, nous sentons la verdure et le silence. Déjà le fait qu'il y ait un mot pour *silence* est une création esthétique. Car le silence s'appliquerait à des personnes, une personne est silencieuse ou une campagne est silencieuse. Appliquer le mot « silence » au fait qu'il n'y a pas de bruit dans la campagne, c'est là une opération esthétique qui fut sans doute audacieuse à l'époque. Quand Carducci dit « le silence vert des champs » il dit quelque chose qui est aussi proche et aussi éloigné de la réalité immédiate que s'il avait dit « le silence des champs verts ». (2006, p. 94-95)

Le mot « silence » est une création esthétique ; silence de la campagne, d'un paysage... Sous la technique de l'hypallage il y a donc une volonté de donner un langage au monde : ce ne sont plus les champs qui sont verts, mais le silence qui émane d'eux, et qui du coup devient en quelque sorte parlant, puisque un silence vert, c'est plus qu'un silence tout court. C'est bien souvent par ce type de constructions, par ces voies détournées où l'on peut, de manière privilégiée, rencontrer de l'inattendu, de l'événement, que les écrivains passent pour contourner l'obstiné silence du monde et des choses, ou l'obstiné silence d'autrui — au qualificatif d'obstiné on pourra substituer, à sa guise, d'autres qualificatifs, comme « vert ».

De tels procédés permettent, autant que faire se peut, de se glisser sous la carapace du silence, de faire craqueler son vernis pour lui faire dire ce qu'il entend taire. Soit, autre exemple, l'oxymore — on en a déjà trouvé plusieurs exemples. En voici un autre : « Il quitte le friselis des feuilles de la forêt retombée à nouveau dans son étrange et bruyant silence. » Ce « bruyant silence », qui ici caractérise la forêt équatoriale, s'étend plus loin dans le roman du congolais Emmanuel Dongala à l'univers tout entier : « Tout autour, ce n'était que le silence bruyant de l'univers. » (2001, p. 104, p. 324) Le langage dispose donc de techniques qui permettent de faire entendre quelque chose de ce qui est sensé être son contraire même, le silence. Et de fait, c'est bien à des procédés de cet ordre que peut avoir recours un écrivain comme Claude Simon, par exemple lorsqu'il évoque ce silence qui est au paroxysme du bruit : « Le tapage figé à ce niveau paroxystique où il se détruit lui-même, immobilisé lui aussi dans le silence » (2013, p. 118), ou quand il décrit quelqu'un qui « écoute le silence de l'autre côté du mince panneau de bois » (p. 63) d'une porte de deux amants retenant leur souffle.

Il y a donc des points de contact, ou, pour employer un terme de la topologie mathématique, des points d'adhérence entre langage et silence, et les écrivains cherchent à se tenir dans ces points où ils espèrent pouvoir « donner une voix au silence », selon un mot d'Armand Gatti cette fois (2014, p. 29), où la parole fait mine de rompre le silence, selon la formule consacrée, tandis que, simultanément, le silence brise la voix, rompt la parole. Il est un écrivain qui s'est particulièrement avancé dans cette voie, périlleuse parce qu'elle fait courir le risque du mutisme définitif, le risque que cela soit finalement le silence qui triomphe, définitif : Samuel Beckett. Comment procède-t-il ? Au début de *L'innommable*, le narrateur s'interroge ainsi, et voici sa réponse, qui ressemble fort au programme de Beckett lui-même : « Par pure aporie ou bien par affirmations et négations

infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard. » (p. 7-8) Une nouvelle figure de style permet de mettre en œuvre ce programme, c'est l'épanorthose, qui consiste, selon la définition de Fontanier dans *Les Figures du discours*, à « revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait, suivant qu'on affecte de le trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé, ou trop peu convenable » (p. 408). Cette figure est récurrente dans les textes de Beckett. Outre la fin, célèbre, de *L'innommable* (« ça va être le silence, je ne le sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je n peux pas continuer, je vais continuer »), on peut encore citer *Malone meurt* : « Un soir où Macmann rentrait avec une branche arrachée à une ronce morte, dont il voulait faire un bâton pour soutenir ses pas, Lemuel la lui prit et l'en frappa longuement, non, ça ne va pas, Lemuel appela un gardien nommé Pat. » (p. 169) Cette façon de reprendre ce qui vient d'être dit pour le contredire aussitôt, ce retour en arrière empêche le discours de se figer dans une dialectique : aucun troisième terme ne permet le dépassement de l'aporie — et c'est précisément cet écho déformé, ou inversé, qui permet à Beckett de se maintenir dans une parole de plus en plus proche du mutisme, dans un silence presque définitif — c'est dans ce « presque » que se tient, fragile, au bord du gouffre, l'univers en même temps immense de Beckett².

« Seul l'écho vous répond en vous renvoyant vos mots effrangés par le silence », c'est le peintre Gérard Titus-Carmel qui l'écrit de belle façon (2013, p. 23). Hypallage, oxymore, épanorthose : toutes ces figures permettent de dire, envers et contre l'opacité silencieuse du monde, quelque chose de ce qui précisément se dissimule derrière ce mutisme. Poursuivant dans cette voie, on pourrait encore se demander si ce ne serait pas aussi une des fonctions de la figure des figures, de celle qui les résume toutes peut-être, la métaphore elle-même. Paul Ricœur, dans *La métaphore vive*, prend notamment l'exemple d'une métaphore shakespearienne (« Le temps est un mendiant »), et montre que sous la copule « est » se tient un « n'est pas » sous-jacent (« On sait bien que le temps n'est pas un mendiant » (p. 270)). Ne retrouve-t-on pas là un peu de cette révélation-dissimulation que l'on retrouve aussi bien dans l'épanorthose de Beckett, l'hypallage de Carducci, ou l'oxymore ?

Il arrive même aux signes les plus élémentaires du langage, aux signes de ponctuation de donner une voix au silence, toujours en restant au plus

² Sur la place de l'épanorthose chez Beckett, voir Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett, Seuil, « Poétique », 1994.*

près du mutisme le plus total. Lorsqu'un peintre comme Kandinsky écrit que « le point géométrique est, selon notre conception, l'ultime et unique union du silence et de la parole » (1991, p. 27), on peut transférer cette observation au point de la ponctuation, qui signale une pause dans le texte — c'est-à-dire très précisément un silence, tout comme en musique. Mais, tout comme en musique aussi, ce silence n'est pas vide, il colore, en creux, le discours qui le précède comme celui qui le suit. Et cette coloration, c'est la marque du silence dont il est issu et qu'il exprime. Le point final que l'on mettra à la fin de cette phrase sera dès lors lourd des silences de tout ce qui ici n'a pu être dit.

Référence bibliographiques

- DJEBAR A., 2002, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Le Livre de Poche.
- BAUDELAIRE Ch., 1980, *Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- ROBBE-GRILLET A., 1963, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- GRANET M., 1974, *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'Humanité ».
- LÉVI-STRAUSS C., 1980, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre Humaine ».
- BOUVIER N., 2002a, *Le Poisson-scorpion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- BOUVIER N., 2002b, *L'Usage du monde*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- COUTO M., 2014, *La Pluie ébahie*, trad. E. Monteiro Rodrigues, Paris, Chandeigne.
- CHEVILLARD É., 2005, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit.
- NIETZSCHE F., 1980, *Aurore*, trad. J. HERVIER, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- HOUELLEBECQ M., 2005, « Renaissance », dans *La Poursuite du bonheur*, Paris, Le Livre de Poche.
- CAMUS A., 1979, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- BECKETT S., 1971, *L'Innommable*, Paris, Minuit.
- KOUROUMA A., 1990, *Le Soleil des indépendances*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- BERGOUNIOUX P., 1996, *Miette*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- CHENG F., 1998, *Le dit de Tianyi*, Paris, Albin Michel.
- PONGE F., 1971, *La Fabrique du pré*, Genève, Albert Skira, coll. « Les Sentiers de la création ».
- ADONIS, 2003, *Toucher la lumière*, trad. A. Wade Minkowski, Imprimerie Nationale.
- GLISSANT É., 2005, *La Cohée du Lamantin*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT M., 1972, *La part du feu*, Paris, Gallimard.

- MODIANO P., 1995, *La ronde de nuit*, Paris, Gallimard, « Folio ».
- LAFERRIÈRE D., 2009, *L'énigme du retour*, Paris, Grasset.
- Tristan F., 1978, *Promenades dans Londres, ou l'aristocrate et les prolétaires anglais (1840-1842)*, Paris, Maspero.
- DUCHARME R., 1999, *Gros mots*, Paris, Gallimard.
- GATTI A., 1999, *La Parole errante*, Lagrasse, Verdier.
- SARRAUTE N., 1996, *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SARRAUTE N., 2005, *Vous les entendez ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- SARRAUTE N., 1964, *Portrait d'un inconnu*, Paris, U.G.E., 10-18.
- KHATIBI A., 2008, *Le scribe et son ombre*, La Différence.
- ECHENOZ J., 2008, *Je m'en vais*, Paris, Minuit.
- PROUST M., 1969, *Le Temps retrouvé*, dans *La Recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- CIXOUS H., 1983, *Le Livre de Prométhea*, Paris, Gallimard.
- LANZMANN C., 2009, *Le Lièvre de Patagonie. Mémoires*, Paris, Gallimard.
- KUNDERA M., 2003, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, « Folio ».
- Chevillard É., 2007, *Sans l'Orang-outan*, Paris, Minuit.
- CHAMOISEAU P., 1992, *Texaco*, Paris, Gallimard.
- JANKÉLEVITCH V., 1983, *La Musique et l'ineffable*, Seuil.
- ARASSE D., 1984, « Annonciation/Énonciation », dans *Versus, cuaderni di studi semoitci*, n° 37.
- NOVARINA V., 2009, *L'Envers de l'esprit*, Paris, POL.
- BORGES J. L., 2006, « La Poésie », dans *Conférences*, trad. F. Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- DONGALA E., 2001, *Le Feu des origines*, Paris, Le Serpent à Plumes, « Motifs ».
- SIMON C., 2013, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit.
- HOCQUARD E. et TANON P., 2014, *Armand Gatti dans le maquis des mots*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du Théâtre ».
- BECKETT S., 2004, *Malone meurt*, Paris, Minuit, « Double ».
- Titus-Carmel G., 2013, *Le huitième Pli ou le travail de la beauté*, Paris, Galilée.
- RICŒUR P., 2007, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- KANDINSKY V., 1991, *Point et ligne sur plan*, trad. S. et J. LEPIEN, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».