

# ***INTERCÂMBIO***

*Revue d'études françaises* ♦ ISSN 0873-366X



Numéro 17 (2024)

## **Le Silence**

*Dans les lettres françaises  
et francophones*



Éditrices

*Françoise Bacquelaîne  
Marie Giraud-Claude-Lafontaine*

*Iulian Toma  
Sophie Ireland  
Sarah Gauthier  
Valentina Citterio  
Goucem Nadira Khodja  
Sabrina Zouagui  
Ioana Marcu  
Catherine Gravet  
Lucie Garrigues  
Delphine Delga*

# INTERCÂMBIO

*Revue d'Études Françaises*

2.<sup>a</sup> série, n<sup>o</sup> 17, 2024<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cette publication a été développée dans le cadre de l'Institut de Littérature Comparée, Unité R&D financée par des fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UIDB/00500/2020 - DOI: 10.54499/UIDB/00500/2020) et dans le cadre de du Centre de Linguistique de l'Université de Porto, Unité R&D financée par des fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UIDB/00022/2020 - DOI: 10.54499/UIDB/00022/2020 et UIDP/00022/2020 - DOI: 10.54499/UIDP/00022/2020).

**Titre :** *Intercâmbio* 2<sup>a</sup> série, vol. 17, 2024

**DOI :** <https://doi.org/10.21747/0873-366x/int17>

**Édition :** Faculdade de Letras da Universidade do Porto

**Directeur :** José Domingues de Almeida

**Éditrices du numéro**

Françoise Bacquelaïne (Universidade do Porto – Centro de Linguística da Universidade do Porto)

Marie Giraud-Claude-Lafontaine (Universidade do Porto – ILC Margarida Losa)

**Comité scientifique**

Ana Beatriz Coelho (Université Bordeaux Montaigne)

André Bénit (Universidad Autónoma de Madrid)

Armel Jovensel Ngamaleu (CUNY)

Christiane Ndiaye (Université de Montréal)

Christophe Meurée (Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles)

Cristina Robalo-Cordeiro (Universidade de Coimbra)

David Pinho Barros (Universidade do Porto)

Desiderio Tejedor de Felipe (Universidad Autónoma de Madrid)

Florian Alix (CELLF / CIEF - Sorbonne Université)

Gérald Purnelle (Université de Liège)

Giulia Scialpi (Université Paris Nanterre)

Halia Koo (Memorial University of Newfoundland)

Hanène Logbi (Université de Constantine)

José Domingues de Almeida (Universidade do Porto)

Lila Medjahed (Université de Boumerdes)

Lydie Parisse (Université de Toulouse 2)

Łukasz Kraj (Université Jagellonne de Cracovie)

Maria de Fátima Outeirinho (Universidade do Porto)

Martine Sagaert (Université de Toulon)

Myriam Watthee-Delmotte (Université catholique de Louvain)

Przemysław Szczur (Université de la Commission de l'Éducation nationale de Cracovie)

Stéphanie Bertrand (Université de Lorraine)

Wacław Rapak (Université Jagellonne de Cracovie)

**Périodicité :** annuelle

**ISSN :** 0873-366X

**Couverture :** David Pinho Barros (conception), Doni Haris (photographie)

**Courriel :** [intercambio@letras.up.pt](mailto:intercambio@letras.up.pt)

**URL :** <https://ojs.letras.up.pt/index.php/int>

**Les auteurs des articles publiés dans ce numéro sont tenus pour seuls responsables du contenu de leurs textes.**

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Éditorial – Tisser les liens du silence</b> .....4 Marie Giraud-Claude-Lafontaine	
Première partie : Aux origines du silence, la poésie	
<b>Silvia Baron Supervielle : les lieux du silence</b> .....8 Iulian Toma	
<b>Les textes liminaires des <i>Différentes régions du ciel</i> : une fabrique du silence</b> .....19 Sophie Ireland	
<b>Déploiement d'un silence rhizomatique dans <i>Quand je ne dis rien je pense encore</i> de Camille Readman-Prud'homme</b> .....35 Sarah Gauthier	
<b><i>Nel Blu</i> : des mots aux gestes. La poésie de Dominique Fourcade transposée en voix et en mouvement</b> .....47 Valentina Citterio	
Deuxième partie : Les pouvoirs du silence	
<b>De l'indicible et de l'ineffable ou les voix du silence dans l'écriture de Benfodil et de Toumi</b> .....65 Goucem Nadira Khodja	
<b>Le silence du Président ou le dialogisme en péril dans <i>Monsieur le Président</i> de Hamid Skif</b> .....85 Sabrina Zouagui	
<b>Silences des pères chez Faïza Guène et Alice Zeniter</b> .....105 Ioana Marcu	
<b>Génocide des Tutsi. Monique Bernier et Dominique Celis ont brisé le silence</b> .....118 Catherine Gravet	
<b>Lutter contre le silence. Jeux de voix et silenciation dans <i>Il faut beaucoup aimer les hommes</i> de Marie Darrieussecq</b> .....136 Lucie Garrigues	
<b>Écrire, raconter, redonner voix : lutter contre le silence imposé aux femmes (Hélène Frappat, Stéphanie Dupays, Elise Turcotte)</b> .....151 Delphine Delga	

## ÉDITORIAL TISSER LES LIENS DU SILENCE<sup>1</sup>

*Écrire c'est aussi ne pas parler.  
C'est se taire. C'est hurler sans bruit.*  
(Duras, 1993 : 34)

Le silence interroge autant l'être que le néant, la parole que le langage, le passé que le présent, le temps que l'espace. Insaisissable sous les multiples formes qu'il revêt, il peut aussi bien signifier la vie que la mort, les origines que la fin, la spiritualité que le nihilisme, le sublime que l'abject. Ses significations sont inépuisables, irréductibles et toujours sujettes à équivoque puisque dès que le silence se formule verbalement, il disparaît. À se demander si la tâche sisyphéenne de la littérature ne serait pas de n'avoir de cesse d'exprimer ces silences, de leur donner une forme visible, suspendue entre les mots du texte, palpable au creux des blancs de la page.

Ce numéro d'*Intercâmbio* se présente sous la forme d'un cheminement recueillant les traces laissées par le silence au cœur de plusieurs textes des littératures francophones contemporaines. Car le silence donne une présence à l'absence, en ce sens, il est toujours signifiant. Loin d'être exclusivement négatif, en tant qu'envers d'une parole positive, souvent considérée comme libératrice, voire thérapeutique, il peut aussi être vécu positivement, face à une parole superflue. Du silence, la logorrhée verbale n'est jamais loin, ce qui nous fait comprendre qu'en tant que lieux des contraires – sublime « ineffable » ou douloureux « indicible » (Jankélévitch, 1983 : 86) ; manifestation de pouvoir de la part de celui qui l'impose mais aussi lieu d'affirmation individuelle pour celui qui le choisit – les silences sont paradoxalement les lieux du lien. De « bastion individuel » (de Smedt, 1986 : 47), sous l'effet de sa mise en forme textuelle, il devient nécessairement partageable et partagé, le texte littéraire devenant, selon les cas, une expérience vécue ou le témoin de ce qui a été et n'a pas été transmis.

La première partie de ce numéro, « Aux origines du silence, la poésie », illustre ce que **Iulian Bogdan Toma** appelle un « fantasme » de la poésie moderne, quand **Sophie Ireland** évoque une « quête ». Le premier analyse la manière dont l'œuvre de la poète argentine d'expression française Silvia Baron Supervielle (1934-) procède à une spatialisation du silence.

---

<sup>1</sup> Cet éditorial a été développé dans le cadre de l'Institut de Littérature Comparée, Unité R&D financée par des fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

Le silence de l'ailleurs et le silence intérieur sont liés par le « silence-songe » (Toma, 2024 :12), ce lieu auquel on rêve et à partir duquel on rêve, empreint de la nostalgie de l'exil mais aussi habité par le présent et la présence, quand il s'écrit (s'écrit ?) sobrement sur la page blanche. La deuxième met en lumière l'immanence et la transcendance propres au silence dans la création du poète français Christian Bobin (1951-2022). Recueillement, quête et fabrique sont les trois moments de silence qui, loin d'isoler, relient le poète au monde et ouvrent le sujet à l'altérité. Les questions de la spatialisation du silence et de la constitution du sujet poétique sont toutes deux au cœur de l'analyse que fait **Sarah Gauthier** du recueil *Quand je ne dis rien je pense encore* de la poète québécoise Camille Readman-Prud'homme (1989-). À partir de la cartographie des lieux intérieurs se déploient des lignes de fuite en forme de rhizomes (Deleuze et Guattari, 1980 : 15) qui permettent une expansion du moi. Le sujet poétique, devenu poreux, échappe à l'injonction du choix auquel la parole oblige. Grâce au silence, il se rend disponible à l'expérience poétique. Enfin, la chorégraphe, danseuse et chercheuse **Valentina Citterio** éclaire le concept de « littéradanse » (Mesager, 2018) au travers de l'analyse du rôle du silence dans la performance qu'elle a créée à partir de l'œuvre du poète français Dominique Fourcade (1938-). Le silence aux origines du mouvement et de la voix, c'est-à-dire de la création, se manifeste dans le souffle, qui assure le lien entre la poésie et la danse, la danseuse et les spectateurs, le dedans et le dehors. Le silence de la poésie se manifeste dans le passage des frontières, non seulement celles qui séparent les arts (musique, danse, littérature) mais aussi celles du corps. En donnant vie au silence grâce à sa corporalité, le mouvement invente un langage du réel qui lie Soi à l'Autre.

La deuxième partie du numéro, « Les pouvoirs des silences », interroge la place du silence au cœur des enjeux de pouvoir, en un aller-retour entre sphères privée et publique. Les enjeux mémoriels enjoignant aux victimes et aux bourreaux des tragédies passées de se taire pour assurer une paix sociale illusoire sont évoqués dans trois articles. Dans son analyse de deux romans algériens, *Bodywriting, Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)* de Mustapha Benfodil (1968-) et *L'effacement* de Samir Toumi (1968-), **Goucem Nadira Khodja**, fait du silence le lieu des contraires, allant de l'indicible à l'ineffable, de l'individuel au collectif, du deuil impossible au souvenir de l'irréparable « décennie noire ». L'ironie, que l'on retrouve à l'œuvre dans l'article de **Sabrina Zouagui** consacré au roman épistolaire détourné *Le silence du président* de Hamid Skif (1951-), un autre écrivain algérien, est le procédé adéquat pour répondre à cette injonction au silence. En effet, dans le double-discours qui s'énonce, c'est celui qui n'est pas dit qui fait sens. Quand les dominés prennent pour arme l'ironie, le langage des dominants est dénoncé par un contre-discours silencieux. Chez Hamid

Skif, l'ironie est poussée jusqu'à l'absurde menant à une logorrhée verbale finale qui fait office de catharsis collective. La mémoire de l'Algérie est aussi présente dans l'article de **Ioana Marcu** consacré à deux écrivaines françaises d'origine algérienne : Faiza Guène (1985-) et Alice Zeniter (1986-). Dans *L'Art de perdre*, le mutisme du grand-père harki condamne ses descendants à l'errance identitaire. Conséquence indirecte de l'immigration, les patriarches se retirent dans un silence pesant, comme s'ils n'avaient plus leur mot à dire dans une société comptant sur leur force de travail plutôt que sur leur voix. Les enfants et petits-enfants, en l'occurrence des femmes, se lancent dans la reconstruction de ces récits troués, faisant du silence le point de départ d'histoires qui cessent d'être tues. Dans son article consacré au génocide des Tutsis à partir des écrits de Monique Bernier (1952-2024) et de Dominique Celis (sd.), **Catherine Gravet** fait l'hypothèse originale d'une mise en récit proprement féminine des traumatismes historiques. L'articulation entre la question du genre et l'expression d'un passé problématique est étudiée dans l'article de **Lucie Garrigues** consacré à la réécriture par Marie Darrieussecq de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad dans son roman *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Là, il semblerait que la mise en scène de la silenciation d'une femme amoureuse, actrice de surcroît, soit la condition à l'énonciation d'un discours féminin qui dénonce à la fois la domination masculine et une situation postcoloniale qui butte sur l'impossible décolonialisme. L'article final se consacre entièrement à la question intime et politique de la silenciation des femmes dans *Le Gaslighting* d'Hélène Frappat (1969-), *L'Apparition du chevreuil* d'Élise Turcotte (1957-) et *Un puma dans le cœur* de Stéphanie Dupays (1978-). **Delphine Delga** nous amène à penser la littérature comme témoin (et pas seulement témoignage) de « l'évaporation » (Frappat, 2023 : 44) des femmes victimes d'un patriarcat mortifère. À partir du silence, la littérature entre dans l'arène politique pour rééquilibrer l'exercice démocratique, car faire entendre sa voix, c'est sans aucun doute « faire des histoires », mais aussi, assurément, écouter. Bonne lecture !

Marie Giraud-Claude-Lafontaine

### Bibliographie

- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Mille plateaux*, Paris : Minuit, coll. « Critique ».
- DE SMEDT, Marc (1986). *Éloge du silence*. Paris : Albin Michel.
- DURAS, Marguerite (1993). *Écrire*. Paris : Gallimard, coll. « NRF ».

FRAPPAT, Hélène (2023). *Le Gaslighting ou l'art de faire taire les femmes*, Paris : Éditions de l'Observatoire.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1983). *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Seuil.

MESAGER, Mélanie (2018). *Littéradanse, Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*. Paris : L'Harmattan.

TOMA, Iulian (2024). « Silvia Baron Supervielle : les lieux du silence », *Intercâmbio*, n°17, pp. 8-18.

## SILVIA BARON SUPERVIELLE : LES LIEUX DU SILENCE

Iulian Toma  
Université de Chypre  
itoma001@ucy.ac.cy

**Résumé :** S'il est un thème qui offre à la poésie de Silvia Baron Supervielle un ancrage dans l'imaginaire aussi riche que dans la matérialité du discours, et dont l'analyse permet par ailleurs de mettre en évidence la dimension métapoétique de cette œuvre, celui-ci est sans doute le silence, celui notamment correspondant non pas à l'absence du bruit, mais à l'absence de la parole. Tantôt lieu du poème (la page blanche), tantôt univers intérieur, tantôt lieu lointain, le silence est souvent représenté en tant qu'espace. Ce sont les modalités de cette spatialisation du silence qui font l'objet de cet article.

**Mots-clés :** Silvia Baron Supervielle, poésie, silence, espace

**Abstract:** If there is one theme that provides Silvia Baron Supervielle's poetry with a solid grounding in both the imagination and the materiality of discourse, and whose analysis allows us at the same time to highlight the metapoetic dimension of this work, this is specifically silence; not as absence of noise, but as absence of speech. Whether it appears as the place of the poem (the blank page), as an inner space, or as a distant place, silence is often represented spatially. This article explores the modalities of this spatialization of silence.

**Keywords:** Silvia Baron Supervielle, poetry, silence, space

*[J]e tente une voix improbable qui  
assemblerait l'espace et le silence  
(Baron Supervielle, 2018 : 94)*

Le fantasme d'écrire le silence, auquel la poésie moderne doit une partie de sa fascination et de son prestige, a une double source. D'une part, il a à voir avec une certaine méfiance envers le langage perçu comme inapte à traduire toute la profondeur et la complexité de la réalité humaine. Cette dimension du vécu entourée de mystère et échappant au langage coïncide avec ce que Vladimir Jankélévitch appelait *l'ineffable*, cet « inexprimable fécond de la vie, de la liberté et de l'amour » (1983 : 92) que transmettrait singulièrement la musique, ce langage sans parole, et qui nourrirait aussi la poésie. Sur cet informulable aux « propriétés fertilisantes et inspirantes » il y a, insiste le philosophe, « indéfiniment, interminablement à dire » (*ibidem*). D'autre part, la quête d'une écriture du silence se donne à comprendre comme attrait de l'impossible, comme volonté de nommer ce qui fige la parole : l'absence, le vide, la

mort. Ce qu'il s'agit d'exprimer dans ce cas, c'est *l'indicible*, que Jankélévitch place aux antipodes de l'ineffable en ceci qu'il serait « ténèbre impénétrable et désespérant non-être (...) qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours » (*ibidem*). Cette posture poétique imprégnée du paradoxe de l'existence, c'est peut-être Maurice Blanchot qui l'a énoncée avec le plus de netteté : « Garder le silence, c'est ce que à notre insu nous voulons tous, écrivant » (1980 : 187). L'un des bouts du silence mène à la musique et à la promesse de s'approcher ainsi d'un informulable essentiel, l'autre, à une écriture qui fait du néant son objet de prédilection. Ces deux voies du silence dans la poésie sont balisées aussi par George Steiner dans *Langage et silence*. « La crise de la poésie, écrit-il, (...) a commencé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle » (1999 : 52) et a conduit certains poètes à espérer rendre au verbe un « pouvoir d'incantation » (*idem* : 53), à rechercher un « idéal musical » (*idem* : 54), alors qu'à d'autres elle a fait connaître la « tentation (...) du mutisme » (*idem* : 84).

C'est au second versant du silence poétique qu'appartient la parole ténue de Silvia Baron Supervielle. Associant poésie, traduction, roman, nouvelle, correspondance, essai et écriture autobiographique, son œuvre multiforme conserve une indéniable cohérence. Dans leur « Introduction » au volume collectif *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*, Martine Sagaert et André Alain Morello mettent en relief, parmi les traits singularisant cette création, le fait qu'elle « s'inscrit entre les silences, dans le vide de la page noircie de signes » et qu'elle est « bâtie sur l'absence » (2022 : 13). En effet, ces deux thèmes traversent d'un bout à l'autre ses livres, l'un, l'absence, reflétant des contingences biographiques (née à Buenos Aires en 1934, l'écrivaine s'expatrie en 1961 pour s'installer à Paris), l'autre, le silence, exprimant le mal du pays, le manque (de l'Argentine natale). « De tous les côtés, écrit Silvia Baron Supervielle dans son récit autobiographique *La Langue de là-bas*, je suis cette distance, que je me tiens à la fenêtre ou marche dans les rues en regardant les arbres ou retourne à ma table qui nomme le silence. » (2023 : 58) Dans le même livre, le regard rétrospectif porté sur son itinéraire poétique lui fait apparaître un enchaînement « de silences, de points et de virgules, de paysages et de fleuves » (*idem* : 72). Comme le suggère cet inventaire d'éléments constitutifs de sa création, la vacance du verbe précède tout signe et toute image. Symbolisé par la concision de ses poèmes et les espacements qu'ils présentent, ou bien figuré par la mise à profit du signifié, le silence que la page et les mots sont appelés à réverbérer apparaît dans l'univers de Silvia Baron Supervielle comme une manière de *dire* ce qui autrement resterait informulé, comme une stratégie pour contourner l'indicible. Les choses et les êtres absents n'acquièrent une réalité pour celle à qui ils manquent que pendant les moments où les mots se taisent et l'intériorité triomphe. Seulement, le silence n'ayant de signification pour autrui que

par rapport à ce qui est énoncé, son éloquence dépend strictement de la possibilité du *logos*, lequel n'est pas à envisager comme son Autre, mais plutôt comme sa condition nécessaire. Ainsi que le rappellent Philippe Breton et David Le Breton dans *Le Silence et la parole*, ces deux notions se trouvent « moins en opposition qu'en fécondation réciproque » (2009 : 89). C'est cette complicité qui façonne toute poésie du silence.

Chez Silvia Baron Supervielle, le silence comble le vide creusé par l'éloignement du lieu primordial en laissant parler la voix intérieure et prépare ainsi la naissance du poème. Ouverture vers l'imagination, la rêverie et le souvenir, souvent réservé à l'espace de la chambre – lieu propice à la création auquel Alain Corbin consacre toute une séquence de son *Histoire du silence* (2016) –, il est également le point de départ de la parole. Dans l'alchimie du poème, le silence a le rôle essentiel de transformer l'absence en présence, la réalité du néant en réalité du rêve. Il ne s'agit nullement pour l'auteure franco-argentine de recréer le lointain, de le reproduire à partir des vestiges conservés par la mémoire. La présence recherchée par Silvia Baron Supervielle ne coïncide pas avec la représentation ; elle n'est pas de l'ordre de l'image. Comme dans l'acception que lui confère Yves Bonnefoy (dont les écrits sont traversés d'un bout à l'autre par ce mot-clé cristallisant sa pensée philosophico-poétique), elle se donne à comprendre comme vécu fondamental où le sujet perçoit l'objet simultanément comme Multiple et comme Un, dans sa précarité et dans ce qui l'unit à lui. Ainsi, ce que le travail du silence fait émerger et ce dont le poème garde la trace, c'est un *là-bas* (*l'autre rive*) qui, comme l'*arrière-pays* de son confrère, constitue un lieu réel et fantasmé, tangible et imaginaire à la fois.

Dans la pensée poétique de Silvia Baron Supervielle le silence fait corps avec l'espace<sup>1</sup>, avec celui de la page blanche comme avec celui de la terre natale, le premier symbolisant la rêverie taciturne ayant comme objet le second et à laquelle donne voix le poème. Cette consubstantialité de l'espace et du silence est suggérée graphiquement par l'absence de majuscule initiale, de ponctuation et de titre, et syntaxiquement par des énoncés elliptiques, le poème donnant l'impression d'émerger tel un îlot de la transparence du papier. Aucune frontière ne le dissocie de la page muette qui l'engendre, si bien qu'il devient du silence exprimé, « du silence posé sur le papier » (1983 : 37). Une même logique sous-tend la concision de ses poèmes : « [J]'écris des poèmes brefs afin que le signe sur le blanc déploie

---

<sup>1</sup> Souvent, la spatialité est inscrite dans les titres mêmes des recueils poétiques de Silvia Baron Supervielle, où elle se décline en distance, traversée, relief, surface, étendue, horizon, paysage : *Plaine blanche* (1980), *Espace de la mer* (1981), *La Distance de sable* (1983), *Le Mur transparent* (1986), *Essais pour un espace* (2001), *Pages de voyage* (2004), *Autour du vide* (2008), *Sur le fleuve* (2013), *En marge* (2013), *Un autre loin* (2018).

l'espace. (...) Et c'est l'espace qui écrit. » (2023 : 51-52) Un témoignage de *La langue de là-bas* évoque le moment où, quelques années après son arrivée en France, dans le silence de la page vierge, Silvia Baron Supervielle a découvert la langue élémentaire et éthérée des grandes traversées :

Je me suis assise devant une feuille blanche sur le haut de laquelle j'ai écrit deux ou trois mots en français. Ils nommaient des objets courants sans ponctuation ni majuscules. Ils cherchaient à peindre la nudité. Une manière de voir improvisait un dessin sur les pages en se servant de mots brefs. J'eus le sentiment d'avoir trouvé une langue.

Depuis lors, je crois employer le français, mais ce n'est pas lui qui s'écrit. Des lettres ailées poursuivent la transparence jusqu'à l'horizon et suscitent des étendues incroyables. Essais entrecoupés, signes en suspens, notes d'une voix qui s'éloigne et qui revient en silence. (2023 : 55-56)

Lacunaire et dépouillé, le verbe de Silvia Baron Supervielle n'a pourtant rien d'une langue secrète, ésotérique. Ce qu'il condense, c'est du silence et des sens univoques, nullement d'indéchiffrables mystères. Comme le fait remarquer aussi René de Ceccatty dans la préface de l'anthologie *En marge*, « il ne s'agit jamais de poèmes volontairement sibyllins » (2020 : 12), de l'hermétisme ils n'ont que l'apparence.

Une autre forme de spatialisation du silence se produit dans la poésie de Silvia Baron Supervielle sous l'action de la métonymie : de condition du songe du lointain, il devient le lointain même. Des définitions telles que « (...) le silence / ce lieu de mon pays » (1993 : 35) et « (...) l'au-delà / ce silence donné en partage » (2013 : 43), déclinées aussi sous la forme « le rêve où je suis née » (1983 : 133), une lamentation comme « nul orage nulle route perdue / à venir de loin et du silence » (*Plaine blanche* [1980], 2020 : 37) ou encore une supplication amoureuse qui lui fait écho telle « arrive-moi de loin et du silence » (*idem* : 84) témoignent de la dimension topographique conférée à la nostalgie muette. Il en va de même de ces vers qui bornent le mouvement de l'esprit dans sa déambulation sans trêve « d'un silence / à l'autre / de l'univers » (*Lectures du vent* [1988], 2020 : 308).

Les deux silences délimitant la distance sillonnée par l'esprit révèlent la double métonymie qui affecte le sémantisme de ce vocable dans la poésie de Silvia Baron Supervielle. D'un côté, cet attribut du « songe de l'espace » (1983 : 21) désigne la rive absente, le lointain rêvé, de l'autre côté, il nomme le lieu où le sujet en fait l'expérience, la « rive réelle » (*idem* : 133). Toujours de manière métonymique, d'autres occurrences l'assimilent au songe lui-même, au périple imaginaire en tant que tel. Un des poèmes du volume *Après le pas* illustre, en les contrastant, les deux derniers cas de figure :

s'en aller par la trajectoire  
de ce silence qui veille  
par la foulée fulgurante  
de son fleuve de feuilles  
et par un autre silence  
plus clair et plus ouvert  
sentir le soleil dépasser  
l'horizon et par-delà  
le crépuscule successif  
par la fontaine de la nuit  
et l'aube de l'autre rive  
jusqu'à l'attente entière  
de l'arbre renversé (2020 : 421)

L'un des silences, celui qui « veille », singularise la rive présente, le lieu d'une promenade automnale le long du « fleuve de feuilles » qu'est la Seine. Le second, « plus clair et plus ouvert », correspond à la rêverie qui juxtapose des représentations de la traversée de l'espace et fait apparaître au bout du parcours « l'autre rive », celles des racines figurées par l'image de « l'arbre renversé ». Distinct du silence comme lieu dont on rêve et du silence comme lieu d'où on rêve, le silence-songe coïncide avec cette activité inhérente du travail poétique dont on sait, depuis Bachelard, qu'elle est inénarrable et que « [p]our la communiquer, il faut l'écrire » (1989 : 7), dans le sens le plus profond du mot. Et ce qu'*écrit* Silvia Baron Supervielle, c'est la rêverie d'un itinéraire sans cesse à recommencer :

invariable  
va-et-vient

d'un bout  
à l'autre  
de la nuit

d'un côté  
à l'autre  
de la mer (2013 : 81)

Prisonnier de la distance séparant les deux rives, l'esprit réitère indéfiniment son voyage. D'où ce constat mélancolique de Silvia Baron Supervielle, où la spatialisation du silence prend cette fois-ci la forme de cette région de l'univers intérieur habitée par le

fantasme : « (...) tant d'espace / a comblé / le silence » (2013 : 112). Du caractère invariable de la rêverie et de sa figuration sous forme de vacance de la parole témoigne également un des poèmes de son premier recueil, *Les Fenêtres* (1977) :

je ne bouge pas du lieu  
qui regarde le vent  
du lieu où je le garde  
où nulle pensée ne trouble le silence  
de haute mer la nuit et de rivage  
d'autel allumé au fond de la pénombre  
au bord du pays de la plaine  
comme un pas de flamme à l'horizon  
retenu dans la proue de l'espace  
le temps secoue le songe  
et je tombe sur les saisons  
qui m'emportent où je suis (2020 : 27)

Deux « lieux » structurent l'univers dans lequel se meut le sujet : celui de l'évasion, du « silence » que « nulle pensée ne trouble », celui où défilent les images de l'expédition tant convoitée (le « vent », la « haute mer », le « rivage », le « pays de la plaine », l'« horizon », la « proue de l'espace ») et, à l'opposé, contrastant avec le caractère éphémère du fantasme (« le temps secoue le songe »), celui où règne la loi restrictive du réel suggérée aussi par les vocables monosyllabiques qui closent le poème. La distance qui sépare un lieu de l'autre est marquée aussi syntaxiquement, aux structures nominales spatialisantes qui occupent la section centrale du poème s'opposant, dans les trois derniers vers, une séquence dominée par une forte présence verbale qui réintroduit la temporalité (« secoue », « tombe », « emportent »).

Bien souvent, c'est pendant la nuit, lorsque cesse le tumulte diurne et que plus rien n'en « trouble » l'action, que le sujet fait l'expérience du silence-songe. Certains poèmes circonscrivent cet intervalle de prédilection, comme ce court texte de *Plaine blanche* (1980) qui en indique le seuil :

quelquefois  
à la fin du jour  
le silence se pose  
et illumine  
le lever de la nuit (2020 : 50)

Un poème de *La Distance de sable*, repris sous une forme légèrement modifiée dans l'anthologie *En marge*<sup>2</sup>, propose une variation sur le même thème du déploiement nocturne du silence :

le soir  
je me détourne  
du silence lié  
et j'attends  
que la nuit  
recouvre  
et le délivre (1983 : 40)

S'il reprend ses droits à la tombée de la nuit, le silence se replie aux aurores, comme dans ce poème inédit qui marque l'autre extrémité du laps dans lequel il se manifeste :

quand le soleil  
de la rue  
aborde la façade  
le silence  
de ma chambre  
se retire (2020 : 654)

Mais la tombée de la nuit ne garantit pas toujours l'avènement du silence tant convoité, en dépit (ou peut-être à cause) de la fébrilité de l'attente. Ce que le poème consigne alors, c'est l'inefficacité du songe, sa rencontre ratée avec la page blanche :

la fin du jour  
s'attarde  
  
nul signal ou  
silence  
  
n'amène  
sur la feuille  
la tombée (1993 : 87)

---

<sup>2</sup> « à la fin du jour / je me détourne / du silence trouble / et j'attends / que la nuit / le délivre » (2020 : 110).

Par moments, le découragement s’empare du sujet songeur auquel la lucidité, dont il ne se départ jamais véritablement, rappelle souverainement que ni les élans de l’imagination ni les mots ne peuvent pallier la distance :

je ne peux plus  
reprendre le songe  
de l’espace

ni l’envol des chevaux  
attelés à la terre

la trace du poème  
est trop étroite  
et l’étrier de l’air  
enserme le silence  
qui cherche le vent  
libre (1983 : 21)

Cet aveu révélant le caractère faillible du songe est caractéristique du lyrisme maîtrisé<sup>3</sup> de Silvia Baron Supervielle, au même titre que la sobriété de son style et son inappétence pour l’innovation formelle. Loin de l’idéalisme que lui attribue le lyrisme traditionnel, le « je » des poèmes de Silvia Baron Supervielle n’éprouve pas la tentation de déréaliser ce qui entrave l’« envol » de l’imagination, n’auréole pas l’intériorité, mais se signale au contraire par son incapacité à faire abstraction du réel. Si impétueux qu’il soit, comme on peut lire dans ce poème du recueil *Autour du vide* (2008) repris dans *En marge*, le fantasme ne l’emporte jamais sur la lucidité :

que je parte  
au pays le plus  
lointain

que je perde  
l’image  
la plus proche

je ne quitte

---

<sup>3</sup> En se référant à la génération poétique à laquelle appartient Silvia Baron Supervielle, Jean-Michel Maulpoix emploie le syntagme « lyrisme critique » (2009).

pas la même

fenêtre (2020 : 508)

Le sujet erre dans un univers qui ne correspond ni tout à fait au *dedans* qui rend possible le voyage vers la rive lointaine ni tout à fait au *dehors* dont il fait l'expérience immédiate (« ici reste / à jamais / en dehors / de moi », 1993 : 98). Dès lors, quitter la *rive réelle* n'est tout simplement pas envisageable : « si entrer était / possible // on pourrait / peut-être / sortir » (2020 : 631) ; « comment sortir / de la cloche / de cristal où / je me cogne // si je n'y suis / jamais entrée » (1988 : 112).

La dimension métapoétique de nombre d'écrits de Silvia Baron Supervielle permet de déterminer la fonction du silence-songe dans le processus créatif. Devenu objet du discours, l'acte poétique dévoile ainsi sa mécanique tripartite : au *cri* ou à l'*appel* initial, métaphores de la nostalgie de la rive absente, répond la rêverie silencieuse que la page cristallise ensuite sous la forme du poème. Le but premier de la parole poétique est d'apaiser le cri intérieur, de combler une absence : « à l'encre / j'écris // contre / les cris / à blanc » (1993 : 57). Comme la proximité phonétique le suggère, « crier » et « écrire » sont étroitement liés dans l'imaginaire de Silvia Baron Supervielle ; celui-ci découle de celui-là et en est la caisse de résonance. Parfois la voix qui des profondeurs du moi met en route le poème est à peine perceptible : « indiscernable / vibration / de l'édifice / qui emmure / le cri » (*idem* : 13). À d'autres moments, comme en atteste ce poème du recueil *Autour du vide*, son ancrage apparaît comme étant de nature quasi corporelle : « dans ce présent / anonyme veille / un appel sans / tour ni timbre / saisi au seuil / du sang » (2020 : 537). De nouveau, cette fois-ci par le biais de l'allitération que déploient les deux derniers vers, le *cri* et l'*écrit* manifestent leur indissoluble solidarité. Inaudible, le premier n'existe *objectivement* que par le signe qui le porte, qu'il anime et auquel il confère en même temps sa raison d'être : « j'entends un cri / dans l'encre / qui ne sait pas s'écrire (...) » (1983 : 39). La voix intérieure qui anticipe le poème déclenche le vagabondage de l'esprit : « et (...) on entend un cri / dans la page sourde / et (...) les ombres déjà / à l'affût s'unissent / pour entrer » (2013 : 110). Et c'est toujours elle qui suspend le flux de la rêverie une fois assouvie sa soif de voyage, comme en témoigne ce poème du recueil *Pages de voyage* (2004) repris dans *En marge* : « pèlerinages / sans prière / ni lieu // jusqu'à ce / que cesse / l'appel » (2020 : 489).

C'est au poème qu'aboutissent tous les départs imaginaires vers la rive absente et ses ombres tenaces. C'est lui qui donne forme, à la surface de la page, au silence-songe émergeant des tréfonds du moi. Un poème de *Plaine blanche* (1980), intégré dans l'anthologie *En marge*,

retrace son parcours : « nul mot // les ombres / du silence / se dessinent / et remontent / le rayon nu / du regard / qui écrit » (2020 : 34). Le lieu vide de mots de la page blanche s’emplit soudain de ce qui émerge du lieu du silence. C’est le faire du poème à partir de l’inaudible mouvement intérieur que reflète également ce texte d’*Espace de la mer* (1981), cité, toujours d’après *En marge* : « et à la fin / quand le centre / touche le fond // la main retire / du silence / la flèche » (2020 : 73). Quelques vers de *La Distance de sable* remontent eux aussi à la naissance du poème : « rien ne voit / le silence / qui entraîne / dans l’arène / son trait » (1983 : 66). Le même poème apparaît dans *En marge* sous une forme plus condensée et plus explicite, l’article défini qui accompagne le mot « trait » nommant l’écriture plus directement que ne le fait le possessif : « rien ne voit / le silence / qui entraîne / le trait » (2020 : 132).

*Flèche* ou *trait*, le poème se fait l’écho de ce que le songe muet ne peut exprimer. Seul recours contre la distance et la nostalgie, il coïncide avec cette *présence* qui s’installe à partir du moment où « ce qu’on entend / sans trêve / parler au fond / de soi muet / crève soudain / la terre du / papier » (1988 : 13). Il est ce lieu où le silence, pour mieux signifier le vide qui l’habite, se spatialise, que ce soit au moyen du langage figuré ou à travers la matérialité du poème.

## Bibliographie

- BACHELARD, Gaston (1989 [1960]). *La Poétique de la rêverie*. Paris : PUF.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (2023). *La Langue de là-bas*. Paris : Seuil. ISBN ePUB : 9782021532883.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (2020). *En marge*. Paris : Éditions Points.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (2018). *Un autre loin*. Paris : Gallimard.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (2013). *Sur le fleuve*. Paris : Arfuyen.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (1993). *L’eau étrangère*. Paris: José Corti.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (1988). *Lectures du vent*. Paris : José Corti. ISBN ePUB : 9782402132039.
- BARON SUPERVIELLE, Silvia (1983). *La Distance de sable*. Paris : Granit.
- BLANCHOT, Maurice (1980). *L’Écriture du désastre*. Paris : Gallimard.
- BONNEFOY, Yves (1972). *L’Arrière-pays*. Genève : Skira.
- BRETON, Philippe et LE BRETON, David (2009). *Le Silence et la parole. Contre les excès de la communication*. Paris : Érès.

CORBIN, Alain (2016). *Histoire du silence*. Paris : Albin Michel.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1983 [1961]). *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Seuil.

SAGAERT, Martine et MORELLO, André Alain (2022). *Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire*. Paris : Honoré Champion.

MAULPOIX, Jean-Michel (2009). *Pour un lyrisme critique*. Paris : José Corti.

STEINER, George (1999 [1969]). *Langage et silence*. Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer.  
Paris : Seuil.

## LES TEXTES LIMINAIRES DES *DIFFÉRENTES RÉGIONS DU CIEL* : UNE FABRIQUE DU SILENCE

Sophie Ireland  
Institut d'Études Européennes (IES abroad – Arles)  
sophie.ireland@hotmail.fr

**Résumé :** Dans les textes les plus récents des *Différentes régions du ciel*, Christian Bobin se réfère à la quête de silence qui transparait dans l'ensemble de ses écrits et qui s'avère constitutive de sa poétique. L'enjeu de cette étude portant sur le recueil qui rassemble les œuvres choisies de Bobin est de proposer une analyse de la place de la littérature dans l'expérience du silence. Il s'agit d'identifier les procédés littéraires associés à la recherche de silence, de définir les différents types de silence par lesquels l'auteur présente ses textes et d'exposer les pouvoirs de transformation qu'il leur prête.

**Mots-clés :** discontinuité, effacement, image poétique, œuvre, transformation

**Abstract:** In the most recent texts of *Les différentes régions du ciel*, Christian Bobin refers to the search for silence that marks all his writings and is constitutive of his poetics. The aim of this study, based on Bobin's selected works, is to offer an analysis of the place of literature in the experience of silence. It seeks to identify the literary processes involved in the search for silence, to define the different types of silence through which the author presents his texts, and to expose the transformative powers he attributes to them.

**Keywords:** discontinuity, fading, poetic image, transformation, work

De ses premières publications à ses tout derniers textes, Christian Bobin manifeste une attention suivie au silence. Les références qu'il y fait sont porteuses d'invitations à accueillir la vie tant dans ses instants les plus fragiles que dans ses instants les plus intenses, à voir que la dureté n'arrête pas la grâce, à distinguer la beauté de ce qui échappe à tout repère. Les silences ouvrent ainsi à une réalité où les conventions ne sont plus de mise et où s'opèrent de profondes transformations. En deçà des expériences existentielles et mystiques qu'ils impliquent, la présente étude porte sur les spécificités de l'approche littéraire du silence dans l'œuvre de Bobin. Nombre d'auteurs de la modernité en révolte contre les canons de la littérature opposèrent l'activité d'écrivain et les événements de la vie, recherchant dans ces derniers nouveauté et exaltation. Mais pour Bobin, la pratique littéraire n'est antinomique ni à l'ardeur de vivre, ni au silence. Son écriture incite à un réexamen de ce paradigme qu'expriment les auteurs de la modernité dans leur fascination pour ceux qui cessent de

publier. Il s'agira ici d'interroger ce que la littérature – où l'exploration du sens se joue de manière élective dans les mots – fait au silence en examinant la poétique de Bobin qui affirme : « ce n'est pas pour devenir écrivain qu'on écrit, c'est pour rejoindre en silence cet amour qui manque à tout amour » (Bobin, 2022 : 290-291).

Cette étude est centrée sur les textes les plus récents de Christian Bobin parus dans ses œuvres choisies intitulées *Les différentes régions du ciel* (Bobin, 2022), et plus spécifiquement sur ceux de l'instance préfacielle. L'auteur y expose les caractéristiques de sa poétique et porte sur celle-ci un regard rétrospectif. À cet égard, *Pierre*, bien qu'étant en toute fin de recueil, s'intègre à la préface<sup>1</sup>. Nous étudierons tout d'abord les modalités de présentation de la quête du silence dans *Les différentes régions du ciel*, puis identifierons les outils littéraires par lesquels Bobin fait advenir ce qu'il recherche, et enfin nous examinerons comment sa poétique s'apparente à une fabrique du silence et expose ses pouvoirs de transformation.

## 1. Présentation d'une quête de silence

Dans ses œuvres choisies, Christian Bobin forge un dispositif littéraire qui se présente comme un laboratoire du silence. Il se constitue dès les titres, dans des références à des manuscrits qui, selon l'auteur, précèdent sa véritable œuvre et expriment le désir de maîtriser le silence. Il se donne à voir dans la discontinuité des textes par laquelle l'auteur associe les intervalles de silence à l'espoir, à la délivrance et à la vie elle-même.

### 1.1. Annoncer le silence

*Les différentes régions du ciel* (Bobin, 2022) n'est pas seulement le titre des œuvres choisies, c'est aussi celui du premier récit, qui n'a jamais été publié. Le manuscrit, toutefois, est mentionné par Bobin dans le texte liminaire de *L'eau des miroirs* datant de la fin des années 1970 (*idem* : 35), annoncé dès la quatrième de couverture comme un inédit, situé dans ce recueil après le propos préliminaire (*idem* : 79), et paru auparavant en ouverture d'une plaquette intitulée *Le Baiser de marbre noir* (Bobin, 64) tirée à quelques exemplaires

---

1: Nous employons le terme de préface au sens retenu par Genette. Ce dernier, dans *Seuils*, souligne que le dernier texte d'un recueil peut se rapporter à l'instance préfacielle : « rien n'interdit d'investir d'une fonction préfacielle le poème liminaire d'un recueil » fait-il remarquer en mentionnant notamment « 'Nox' et 'Lux' en tête et en fin de *Châtiments* ». Il identifie à la préface tout texte liminaire (préliminaire et postliminaire) consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède (Genette, 1987 : 150).

seulement. Dans la préface de 1984, l'auteur introduit *L'eau des miroirs* et le manuscrit des *Différentes régions du ciel* comme des préludes à son œuvre :

L'écriture proprement dite ne vient qu'après ces deux récits, longtemps après : la maîtrise du silence, l'inventaire minutieux et comme impersonnel de lumières dans les arbres, sur la terre, dans le ciel. L'effacement. Les deux manuscrits, sans doute étaient-ils nécessaires. Sans doute. (Bobin, 2022 : 79)

Il affirme que « l'impatience et la volonté naïve qui présidaient à leur écriture les discréditaient à l'avance » (*ibidem*). Il ajoute : « Ils auront toujours été ainsi : dans les limbes. Trop riches, trop encombrés pour accéder à la souveraineté du jour » (*ibidem*). Le titre du recueil renvoie donc aux prémices de « l'écriture proprement dite », à un des textes qui, pour être « trop encombré », n'a pas été édité. Le titre du premier manuscrit, en figurant au seuil des œuvres choisies, indique, dès l'abord, que les textes présentés là impliquent la maîtrise du silence – Bobin ayant laissé à l'entrée du recueil, un tout autre texte, et l'effusion le caractérisant. Un tel dispositif, ainsi que les déclarations de l'auteur sur ses premiers manuscrits, signalent que le silence occupe une place déterminante dans son travail. S'annonce alors une poétique qui lie le silence à une minutieuse attention au réel et à l'effacement du sujet. Les références de Bobin aux deux récits précédant son œuvre font écho à la pensée de Blanchot qui, dans l'analyse du mythe d'Orphée, présente Eurydice comme « l'extrême que l'art puisse atteindre » et comme « le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre » (Blanchot, 1955 : 225). Blanchot précise : « ce point, l'œuvre d'Orphée, ne consiste pas à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son œuvre c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité ». L'œuvre n'est pas « l'extrême que l'art puisse atteindre », elle n'est que la trace de ce qui a furtivement été dévoilé à qui a pu franchir, grâce à son propre chant, le seuil d'un espace obscur et sans repère. Elle n'est toutefois pas, pour Bobin, dépréciée. Elle n'a pas la démesure de l'expérience, et il la veut, d'ailleurs, affranchie de l'excès : il rejette les textes qu'il considère « trop riches », « trop encombrés ». Il revendique la retenue, tout en l'associant à la clarté.

Le titre, s'il fait référence à un texte qui n'a pas, selon Bobin, les qualités d'une œuvre littéraire, par sa nature même, semble échapper au désir de sobriété qui régit « l'écriture proprement dite » (Bobin, 2022 : 79). Il se prête en effet à une parole redoublée : avant même que le livre soit désigné par son titre, à l'envi, par les personnes s'y référant, il apparaît généralement à « quatre emplacements presque obligatoires et passablement redondants : la

première de couverture, le dos de couverture, la page de titre et la page de faux titre qui ne comporte en principe que lui sous une forme éventuellement abrégée », comme le fait remarquer Gérard Genette dans son étude sur le paratexte (Genette, 1987 : 63). Il renvoie ici, en outre, à un texte caractérisé par l'excès. Mais, comme pour conjurer toute « hémorragie de mots » (Bobin, 2022 : 79), il fait signe vers le vide que représente le texte absent. Ce dispositif s'apparente à celui de la chambre d'écho, qui laisse se déployer le silence entre chaque émission de séquence sonore. Ainsi, les effets d'écho auxquels participe le titre créent des intervalles de silence.

## 1. 2 Rendre visible le silence

L'expression du titre apparaît à deux reprises sur la quatrième de couverture où figure une phrase tirée de la préface : « Je m'assieds devant la table d'écriture et je laisse venir à moi les différentes régions du ciel. » D'autres ouvrages ont pour titre un élément du texte (*Souveraineté du vide*, *Le Huitième jour de la semaine*, *Le Très-Bas*, *Pierre*,) comme s'il s'agissait d'une auto-épigraphe. De tels titres masqueraient le désir de ne pas nommer le texte, ce qu'exprime l'un des protagonistes du deuxième manuscrit (*L'eau des miroirs*) : « tu avais mené à bien ton manuscrit (...). Tu hésitais pour le titre. Tu aurais aimé qu'il n'y en eût pas et que la couverture fût blanche sans rien dessus, pas même un nom d'auteur » (Bobin, 2022 : 144). Parallèlement, la formule épistolaire – *Pierre*, – au seuil du dernier texte du recueil semble cacher une absence de titre d'autant, qu'à l'instar du personnage de *L'eau des miroirs*, Pierre Soulages, à qui se réfère cette adresse, émet le souhait de ne voir aucune des inscriptions d'usage figurer sur la couverture d'une publication portant sur son travail de peintre<sup>2</sup>.

Dans *L'eau des miroirs*, la femme qui s'adresse à l'auteur rêvant d'une couverture blanche, confie aussi la manière dont elle lisait lorsque l'absence de cet homme lui était douloureuse : « Je cherchais dans les marges, dans les blancheurs du silence : l'herbe folle, en ornière. Ce qui fleurissait, sauvage, imprévu. Ce que personne n'avait semé et qui pourtant venait... » (*idem* : 128). Comme en écho à cela, aussi bien qu'à Paul Éluard qui affirme que « les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé » (Éluard, 1936 : 515), la préface, dans les espacements des éléments qui se succèdent, donne à voir le silence. Les

---

2: Voir « Pierre Soulages, 'servant de la lumière' pour Christian Bobin », entretien de Pierre Soulages avec Laure Adler du 6 février 2020.

blancs typographiques sont autant d'espaces que démultiplie l'enchaînement de photographies disparates – les documents historiques, les reproductions de manuscrits (des lettres d'écrivains, une partition) ou d'œuvres d'art, d'archives personnelles, les photographies d'objets, de lieux, de livres et d'artistes – et les textes brefs où se suivent commentaires, légendes, citations tirées d'ouvrages de l'auteur, formules en guise d'aphorismes, notes de lecture. Les blancs typographiques indiquent les coupes et favorisent les mises en résonance, composant alors une esthétique du fragment qui fait d'eux ce qui règle l'écriture. Bobin y accorde en effet une grande importance, il les associe au silence dans *L'Éloignement du monde*. Dans la préface, citant un extrait de ce texte absent lui aussi de l'anthologie, il rappelle qu'une « longue épée de silence s'enfonçait parfois dans [s]on cœur », et explique : « je ne pouvais l'enlever sans aussitôt provoquer une hémorragie : je choisisais donc de me taire et d'écrire ce genre de phrases gouvernées par le blanc. Chacune m'était délivrante au temps où elle venait » (*idem* : 39). Dans le dernier texte, il déclare encore que « la grâce est dans les *intervalles*. Dans ce qui se tait (...) » (*idem* : 990). Ces intervalles peuvent s'avérer être l'essence de la vie de qui y est attentif, comme Bobin le confiait au centre de la préface, dans la légende de la photographie de Glenn Gould enfant : « ses silences sont ma vie » (*idem* : 42). Ces quelques silences que Bobin mentionne dans les pages liminaires s'appuient sur la discontinuité des textes et soutiennent une expérience d'ordre existentiel. Associés au blanc comme aux intervalles, ils se manifestent dans la typographie et sont promesses d'espoir (une femme souffrant de l'absence d'un homme les sonde) ou bien porteurs d'écriture et de liberté, ils sont aussi identifiés à un bienfait providentiel et à une dimension essentielle à la vie de celui qui les perçoit.

### 1. 3 Faire silence

Les œuvres choisies portent un titre qui renvoie à un texte n'ayant pas pu « accéder à la souveraineté du jour » (*idem* : 79) et à une phrase de la préface qui évoque l'attitude qui préside à l'écriture, faite de recueillement et de vive attention. Aussi l'acte d'écrire pour Bobin est-il indissociable d'une attention aux parcelles d'infini que sont les « régions du ciel » et implique, tout autant que l'entière réceptivité de qui « laisse venir à lui » les choses, le désir de mesure. Par ailleurs, ces découpes dans l'illimité rappellent le tracé des augures chargés d'observer et d'interpréter les signes constituant les auspices (c'est du reste le sens de la racine latine qui donne le mot *région*). Avec *Les différentes régions du ciel*, il est d'abord question d'impatience, puis d'une « maîtrise du silence » liée au recueillement et à la

recherche de sobriété, avant qu'un jeu de références au texte absent ne vienne créer les intervalles propres à la chambre d'écho.

À diverses reprises, l'auteur mentionne le silence qui se répand près du nouveau-né lorsque la mère s'éloigne. Pour le nourrisson agité, il renvoie avant tout à un vide générateur d'alarme. Dans la préface, Bobin affirme : « Le berceau est une fatalité à laquelle nul n'échappe – ses voilages, ses ombres, le zèbre de la lumière des volets clos, les tonnes de silence de la mère s'éloignant – la chair et l'âme du nouveau-né en sont à jamais teintées » (*idem* : 12). C'est un silence maternel semblable qui est mentionné dans *Le Huitième Jour de la semaine*. L'auteur l'étend à d'autres situations ; il se réfère d'abord à la voix de la mère qui « parfois se faisait lointaine » et poursuit : « elle s'étouffait dans le monde, et peut-être n'est-ce que cela, le monde : ce mauvais silence imposé à nos vies » (*idem* : 222). L'auteur propose, par son écriture, de transformer ce silence pesant : il fait de son premier manuscrit marqué par l'agitation le rouage d'un procédé qui conduit à la maîtrise du silence, exposant ainsi comment l'écriture peut faire advenir un certain type de silence. Et c'est au travers de textes caractérisés par une esthétique de la minutie et de l'effacement de soi (*idem* : 89), comme l'annonce les références au titre du texte introductif à *L'eau des miroirs*, qu'un silence porteur pourra se faire. Bobin présente dès lors sa poétique comme en étant une fabrique.

## 2. Poétique du silence

Par son statut de préface, le texte intitulé « La cristallerie de la reine » renvoie à ce qui advient avant le *dire*<sup>3</sup> ; or ce qui précède l'œuvre n'est pas le mutisme de celui qui ne dit rien. Ainsi tout avant-dire déjoue-t-il le sens du silence envisagé en opposition au verbe. La préface s'avère ici réaffirmer que le silence n'est pas réductible à l'absence de parole et présente les caractéristiques d'une poétique qui le produit.

### 2. 1 Le faire et le recueillement

La préface s'ouvre sur un frontispice : une photographie de Bobin datant de 2018 (année du voyage à Sète relaté dans *Pierre*). La photographie en noir et blanc présente l'auteur dans une position qui évoque le recueillement ; les zones claires conduisent le regard de la tête baissée aux mains ouvertes. Au dos de cette page figure un document d'archives

---

<sup>3</sup> Le mot *préface* est un composé du verbe latin signifiant *parler* (*fari*) et d'un préfixe signifiant *avant* (*præ*), v. Tlfi : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/pr%C3%A9face/substantif>

daté de 1787. Il s'agit d'un arrêt royal ordonnant le transfert de la manufacture des cristaux de la reine de Sèves au Creusot. Le caractère liminaire de ces pages est souligné par ce double frontispice qui multiplie les effets de seuil. L'arrivée différée du texte étire la zone de seuil – espace de transition entre texte et extra-texte, comme la désigne Genette, où le texte est en relation étroite avec l'extérieur du livre. De plus, le dernier titre du recueil est une formule épistolaire : *Pierre*. Les correspondances sont généralement considérées comme annexes à l'œuvre et relèvent d'un paratexte extérieur au livre. Aussi, à travers cette longue lettre à un ami, ce qui généralement est hors du livre figure dans l'anthologie. On retrouve ici un trait de la poétique de Bobin dont les écrits, à plusieurs reprises, sont porteurs des marques de la correspondance, accordant d'emblée le texte à la vie courante. Le tout début des textes situés aux extrémités du recueil signale le souci de l'auteur pour le lien entre le livre et ce qui est en dehors et exprime ainsi son attention pour la réalité factuelle.

En outre, l'arrêt figurant au dos de la première photographie est un document d'archive enregistrant une réalité d'ordre historique. Le terme « arrêt » s'entend dans son sens juridique, il a donc ici un caractère performatif qui implique l'obligation de se soumettre. L'arrêt est un acte qui s'accomplit par l'usage de la langue : l'énoncé engage une action et présuppose dès lors une continuité entre la langue et le monde. C'est alors, à la suite de la photographie de l'auteur recueilli, regard tourné vers ses mains, sous ce terme d'arrêt, l'importance du faire qui est soulignée, d'autant que l'objet de l'arrêt est une *manufacture*. L'entrée dans l'ouvrage rappelle ainsi l'entrée dans un lieu : le lecteur, passant un frontispice, est guidé vers « La cristallerie de la reine » ; Bobin, endossant le rôle traditionnel de guide que donne généralement la préface, présente son œuvre au lecteur. Une identification s'opère entre l'endroit où a lieu la production de cristal et celui où les textes sont introduits. Cet endroit où nous fait pénétrer l'auteur, annoncé comme étant une manufacture de cristaux, n'en est pas moins l'endroit où l'écrivain exposera la fabrique de sa poétique. Le silence et le faire sont au cœur de la démarche de Bobin qui conçoit plus largement ce double moteur – « se taire et s'appliquer à une tâche matérielle, humble » – comme une « superbe raison de vivre » (*idem* : 975) dans le dernier texte du recueil.

Cette fabrique, évoquée par le sème du faire, est d'emblée placée sous le signe du recueillement, soulignant qu'avant l'acte de faire, il y a la concentration. Le recueillement, s'opposant à toute agitation, est aussi « l'acte par lequel l'esprit fait silence en lui-même » (Rassam, 1980 : 93), comme le définit l'auteur du *Silence comme introduction à la métaphysique*. Le terme d'arrêt peut également être considéré dans son sens courant : le lecteur se trouve introduit à une poétique qui comporte une mise à l'arrêt. Il est en effet

question pour Bobin de stopper toute précipitation nuisible à l'œuvre, comme il le confie à propos de ses premiers manuscrits (Bobin, 2022 : 79). La présentation des œuvres choisies débute donc par des références au recueillement et à l'acte de réalisation. Les références au faire impliquent, notamment par le caractère performatif que revêt l'arrêt, une attention à la production d'énoncés et à la fonction illocutoire de la langue. L'auteur nous présente de la sorte une poétique où la langue a valeur de faire, avant de nous mener là où s'élabore une écriture qui s'accorde avec la maîtrise du silence. L'attitude réceptive qui préside à ces textes conduit à une poétique à même de mettre en œuvre le silence. Les textes nés du recueillement s'annoncent alors doublement liés au silence : ils en procèdent et en réalisent la maîtrise. Christian Bobin considère que si l'on « écrit, c'est pour se taire » (Bobin, *L'homme du désastre*, 1986 : 56). Il affirme aussi : « ce qu'on apprend dans les livres, c'est la grammaire du silence, la leçon de la lumière » (Bobin, 2022 : 290). À cet égard, sa quête littéraire du silence s'apparente aux recherches de John Cage qui, dans sa *Conférence sur rien* faisait remarquer : « ce dont nous avons besoin, c'est du silence. Mais ce dont le silence a besoin c'est que je continue de parler. » Il reprenait : « Les mots font, aident à faire les silences » (Cage, 1949).

## 2. 2 L'inventaire de lumières<sup>4</sup>

Les références au silence qui se constituent dans l'évocation du retour à soi au seuil de la préface (titre du recueil, frontispice) concourent à une identification de l'un à l'autre, comme l'observe par ailleurs Rassam dans son étude philosophique du silence. Le silence, qui, explique-t-il, « nous réfère à la réalité même des choses » (*idem* : 30) est aussi « un acte personnel de ressaisissement intérieur ». En effet, alors que la préface s'ouvre sur la photographie de Bobin et que le lecteur pourrait s'attendre à un propos explicite de l'auteur sur lui-même et sur ses textes, les lignes qui suivent le titre témoignent de sa grande attention pour son environnement, « la ville ouvrière » (Bobin, 2022 : 22) dans laquelle il a passé sa vie et installé sa chambre d'écriture. Le silence que convoque l'écrivain, loin d'être repli dans une tour d'ivoire ou fuite hors des réalités concrètes, conduit à une perception très fine des éléments qui constituent son quotidien. Aussi la géologie du site sur lequel est construite la ville, déjà suggérée dans l'arrêt royal (« il serait plus avantageux pour cet établissement, d'être transféré au Creusot » (*idem* : 14) pour permettre de minimiser le coût de fabrication

---

4. voir Bobin évoquant les caractéristiques de son écriture et exprimant la place qu'y prend « l'inventaire minutieux comme impersonnel de lumières dans les arbres, sur la terre, dans le ciel » (Bobin, 2022 : 79).

grâce à la proximité du charbon de terre présent dans les affleurement dits de « pierre noire », est-elle mentionnée, ainsi que les diverses industries qui s’y sont développées – rapprochant la ville d’une chape sombre et massive comme l’expriment les champs lexicaux de la noirceur (« nuit du monde », « fer »), de la lourdeur (« granit », « locomotive », « industrie », « acier ») et de la souffrance (« canons », « boulets », « guerre », « mort »). Elle est liée à « la grande industrie salissante et bruyante » (*idem* : 15). La ville et la cristallerie – l’une, espace de contrariétés et l’autre, objet du rêve – sont présentées en contraste, exprimant l’impossible métamorphose de la pesanteur à la légèreté. Le rêve de la cristallerie s’oppose, dans sa dénomination même, au destin ouvrier de la ville (« c’était un mot lourd [« ouvrier »] dans la main / « le mot cristal est funambule »), si bien que cette ville « au front plissé comme les tôles de ses usines » marque de lourdeur les moindres créations, qui s’apparentent alors aux larmes « épaisses au coin des yeux des ouvriers » (*ibidem*). Les objets créés dans la manufacture du Creusot sont évoqués de façon antinomique : « légèreté » et « poids légendaire », « corbeille d’air » et « orange dégringolante », « dentelle du sourire de la reine » et « pesanteur métaphysique ». La métamorphose par le rêve de la reine et le décret du roi s’avère impossible : « cette terre jamais ne sera cristalline » déclare Bobin. Une transformation d’un autre type toutefois s’opère, dans les affres du quotidien. Il ne s’agit pas d’une métamorphose car le changement opéré n’affecte pas l’être-même, il n’est pas cette mutation totale sans lien avec l’état précédent : la chose reste, malgré les transformations, reconnaissable. La terre du Creusot ne peut donner forme à la lumière, mais la lumière, par la souffrance, adviendra ; et les larmes, d’être « épaisses », n’en sont pas moins, avant tout, des « larmes lumineuses ». La réalité est alors perçue dans son hétérogénéité ; et ses éléments les plus antinomiques se révèlent être indissociables : l’accès à la lumière comporte cette traversée des contraires.

### 2. 3 Coexistence des contraires

Le premier texte de la préface semble être une parabole de la poétique de l’auteur désireux de déceler la lumière au sein de la noirceur du monde, comme il l’énonce à plusieurs reprises dans « La cristallerie de la reine », et tout particulièrement en citant ses propres textes. Aussi cite-t-il un extrait de *La lumière du monde* qui fait référence à la coprésence des contraires : « un don spirituel ou artistique (...) est immédiatement payé d’une perte » (*idem* : 21). Précédemment, il se rappelait qu’il « détestai[t] le bruit des bottes de monsieur Marteau Pilon sur [s]es nuits », ajoutant : « mais sans lui, jamais je n’aurais autant adoré la

lumière » (*idem* : 16-17). Puis il confesse : « je n'ai jamais vu le paradis qu'adossé à l'enfer, en contrepoint, contrechant » (*idem* : 18). La lumière est un motif crucial de sa poétique ; l'auteur précise le lien qui unit pour lui l'écriture et la lumière : « toute ma vie, bien qu'enveloppée de ténèbres, contenait dès le premier souffle une amande de lumière. Celle-ci s'est extraite peu à peu, indépendamment de ma volonté, pour venir au jour de l'écriture » (*idem* : 28). L'écriture est ici présentée comme ce par quoi la lumière transparait. Quelques pages plus loin, la lumière apparaît plus radicalement comme indissociable de l'écriture : « Je dors dans le noir, je me réveille dans le noir (...) je passe ma vie dans le noir et quand dans ce noir je commence à écrire – je ne trouve que la lumière, partout la lumière » (*idem* : 36). Bobin mentionnera encore la lumière en évoquant l'expérience des ténèbres dans *Pierre*, consacré à la visite qu'il rend à Pierre Soulages. Désireux de rejoindre le silence du peintre, et faisant de la nuit un moyen de transport (« la nuit m'emporte à trois cents à l'heure vers ton silence »), il s'adresse à son ami : « j'aurais aimé te parler de poésie, toi qui l'aimes depuis toujours. Elle est, pour aller vite, le noir du langage, sur lequel passent les griffes de la lumière ». Puis il reprend : « Je verse Dieu sur le langage, Pierre, de même que tu étales la coulée noire sur ta toile pour faire valoir par l'accident d'un trait, une lumière dont on ignore tout » (*idem* : 988). Bobin fait entendre la racine commune au mot *dieu* et *diurne* par laquelle Dieu est associé à la lumière et déploie dans ce texte une longue méditation sur les pouvoirs des outrenoirs de Soulages tout en faisant allusion à la fin du psaume 36 : « Par ta lumière nous voyons la lumière ». Les œuvres, tant celles de son ami que les siennes, sont envisagées selon une même visée : conduire à la lumière.

La traversée des contraires que Bobin fait éprouver au lecteur s'appuie sur les effets de transformation que construit la coprésence de termes opposés. Dans ses textes, les nombreuses répétitions ayant créé des glissements de sens et les images, par le rapprochement de termes antithétiques, ayant suscité des perceptions inédites, la réalité se montre tout autre, tout comme c'est le cas de la ville du Creusot dans les premières pages de la préface. Voici en effet les deux premières phrases : « Une ville est le rêve qu'en font ses habitants. Le Creusot est un lit de granit sur lequel, dans l'interminable nuit du monde, les dormeurs ont laissé venir à eux des rêves de canons, de boulets, de locomotives, de nourritures de fer pour la Première Guerre mondiale » (*idem* : 11). Voici les derniers mots : « [...] Le Creusot est une petite ville du bord de mer. Une reine un jour, une seconde rêva d'y marcher pour sentir sous ses pieds nus les cristaux d'un sable pur, hors monde ». L'image de la ville de bord de mer provient d'une sensation précise, celle du vent, alors associée à la proximité de la mer : « la fraîcheur d'un vent venu de six cents kilomètres de là ». La dernière phrase comporte des mots

employés à diverses reprises : *Le Creusot, ville, reine, jour, rêve, cristaux, poids, sable*. Une recomposition semble avoir eu lieu, telles les pièces d'un kaléidoscope, faisant apparaître une transformation. Ce phénomène est identifiable dans l'ensemble de la préface. Les références à des fragments de l'œuvre de Bobin font aussi ressortir des réseaux de sens nouveaux. Sur la page suivante, se retrouve par exemple le terme « berceau » se rapportant au *Prisonnier au berceau*. La mention du titre suit une citation qui accompagne une photographie de la grand-mère de Bobin placée en regard de l'image de la page précédente où est représenté un objet en cristal. Le tissu ajouré aux bords dentelés qui recouvre le buste de la femme fait pendant aux motifs de l'objet en cristal et offre un écho au passage situé juste avant le drageoir : « ce n'est pas la dentelle du sourire de la reine qui m'apparaît, mais la pesanteur métaphysique... ». À la faveur d'un autre environnement lexical, les réseaux de significations se recomposent, et un glissement s'opère entre le terme *berceau*, annoncé dès les premières lignes par le sens figuré de l'expression « lit de granit » et tout d'abord employé au sens métaphorique pour mentionner le lieu où le cristal est produit, puis désignant l'endroit où repose tout nouveau-né, associé « aux tonnes de silence de la mère s'éloignant ». Le terme est enfin placé sous la photographie d'une aïeule que de multiples séjours à l'hôpital éloignent de sa famille, creusant une absence qui marque l'enfance de Bobin.

C'est à une réalité d'ordre plus intime que mène ce glissement où les caractéristiques de la ville et le jeu de contrastes sont transposés à la sphère familiale, comme pour présenter un autre pan de la réalité où s'origine l'écriture en quête de lumière. De plus, la dernière phrase mentionnant la mer renvoie à une autre évocation de la mer en fin de recueil où est mentionnée Sète. La cristallerie ferait alors l'objet d'un nouveau transfert : après avoir été déplacée de Sèves au Creusot, elle se trouverait désormais à Sète où longtemps a habité l'ami de l'auteur qui « a passé sa vie à chercher quelque chose dans sa nuit, a fait de sa nuit – par brisures, fractures, féroces patiences – de la lumière » (idem : 956).

### **3. La réalisation du silence**

Dans les écrits de Bobin, comme le manifeste la préface, de nombreuses occurrences de termes, tout comme l'esthétique du contrepoint basée sur la coprésence des contraires, accompagnent un effet de transformation. La poétique de Bobin met ainsi au jour les pouvoirs du silence.

### 3. 1 Transformation du rapport au réel

Les mots répétés se chargent de connotations différentes, et d'une occurrence à l'autre, différents sens sont actualisés. Le sens d'un mot, en effet, est indissociable du réseau de significations qui se tisse en contexte. L'emplacement d'un terme, et donc sa répétition dans un autre passage du texte, affecte tant sa dénotation que sa connotation. Des déplacements sémantiques s'opèrent donc, soutenus par le recours à l'image qui dévoile la pluralité de sens à laquelle renvoie un terme. En effet, l'image manifeste précisément qu'un terme ne se réfère pas de manière monosémique à une réalité. Elle produit ainsi une altération des repères et une indécision de sens. L'incertitude quant au sens incite le sujet à se détacher des représentations habituelles et à distinguer de nouvelles perceptions. Le lecteur, face à cette déstructuration du sens conventionnel, construit une nouvelle approche des composantes du réel. Le bouleversement qu'accomplit la poésie s'accompagne de la reconnaissance de la complexité du réel et permet de se référer à la réalité des choses sans se reporter à l'usage ordinaire. Le rapport renouvelé au monde que construit la poésie place le lecteur face à l'inconnu. Christian Bobin observe aussi comment le silence s'identifie à un « lent mouvement vers l'inconnu » :

Longtemps je laisse s'accomplir en moi ce lent mouvement vers l'inconnu, cette plus haute forme de la connaissance : le rêve, l'adoration du silence. (...) Le silence est la plus haute forme de la pensée, et c'est en développant en nous cette attention muette au jour que nous trouverons notre place dans l'absolu qui nous entoure. Il nous appartient quand tout nous fait défaut, s'éloigne – de donner à notre vie la patience d'une œuvre d'art, la souplesse des roseaux que la main du vent froisse, en hommage à l'hiver. Un peu de silence y suffit. (Bobin, 2022 : 225)

On retrouve, dans cette attitude recueillie, l'effacement de qui, à sa table d'écriture, « laisse venir à [lui] les différentes régions du ciel » ou bien de « l'un des dormeurs » de la ville dans laquelle il vit (*idem* : 11). Aussi le silence s'apparente-t-il à un état de réceptivité aiguë où les cadres de la représentation disparaissent, nous laissant face à l'inconnu du monde quotidien, où ce qui apparaît n'est plus réductible à l'une de ses manifestations.

Tout comme la poétique confrontant des réalités contraires bouleverse nos représentations, donnant au quotidien un caractère d'étrangeté, « le silence ouvre à la profondeur du monde », tel que le souligne David Le Breton dans son essai *Du silence*. De même, cette ouverture à la pluralité entraîne un profond bouleversement :

Il prive des repères sécurisants qui apaisent la relation aux objets, ou aux autres en confrontant l'homme à la concrétude de faits dont il découvre combien ils lui échappent finalement, combien le sens qui rend l'univers familier n'est qu'une convention nécessaire (...) qui fait oublier le vide qu'elles renferment ou le mystère plutôt qu'elles cherchent à atténuer. (Le Breton, 1997 : 176)

C'est cette ouverture à la pluralité des sens qu'explore la littérature et qui en constitue, pour Bobin, l'enjeu moteur, comme il en témoigne dans sa préface à ses œuvres choisies, et en y affirmant qu'« un vrai livre doit favoriser mille interprétations » (Bobin, 2022 : 28). Par suite, la littérature permet de reconstituer l'attention au réel que suscite l'expérience du silence et implique un changement dans le rapport à l'être. Par voie de mots, et du fait de la déstructuration des chaînes habituelles de signification, elle est une plongée au cœur de la réalité, en deçà de toute représentation figée, et s'avère être une mise en scène de l'ouverture à l'infini que prodigue le silence, alors reconnu comme « une modalité du sens » (Le Breton, 1997 :150). La poétique du silence que déploie Bobin comporte ainsi des références à la réalité concrète, signe d'une vive attention au réel et vecteur d'un rapport renouvelé au monde. Ce goût pour ce qui est différent s'exprime aussi dans l'accueil des autres ; et l'intensité de son attention pour l'altérité nourrit une écoute où se retrouve l'effacement d'un sujet laissant à d'autres que lui la parole.

### **3.2 Transformation du rapport aux autres**

Dans cette préface où se succèdent les textes brefs se multiplient les références à d'autres voix. En effet, dès les premières pages, le célèbre portrait de Dostoïevski par Vassili Perov est reproduit accompagné d'un commentaire sur *L'Idiot* (*idem* : 18-19). Cette partie s'apparente alors à plusieurs reprises à des bribes d'un carnet de lecture dans lequel Bobin exprime ce qu'il doit à « ce silencieux commerce avec l'Autre » que représente pour lui la lecture ou la prière (*idem* : 176). Pour l'auteur, la lecture est aussi une modalité de l'effacement : « la plus noble façon de disparaître est la lecture », comme le rappelle la citation tirée de son livre *La Muraille de Chine* figurant dans cette préface (*idem* : 41). Il ajoute aussi « la lecture de poèmes » à « cette superbe raison de vivre – se taire et s'appliquer à une tâche matérielle, humble » mentionnée précédemment (*idem* : 975). La lecture en effet, lui permet de conjurer l'enfermement ; elle apporte la fraîcheur, elle est un accès à la vie. Dans la deuxième citation du *Prisonnier au berceau*, qui suit immédiatement la première

présente sous la photographie de l'aïeule de Bobin ayant subi de nombreux enfermements dans les hôpitaux psychiatriques, c'est la vie elle-même qui est rapportée à la lecture :

Je passais chaque été enfermé dans la maison, à arpenter le cloître des lectures goûtant à la miraculeuse fraîcheur de telle ou telle phrase. Quand je voulais sortir, un ange me barrait la porte. Je renonçais à mon projet et retournais dans ma chambre. L'ange me fermait la vie. Je la retrouvais dans les livres.  
(*idem* : 14-15)

Dans sa note sur *L'Idiot*, Bobin confie qu'il se joue, dans cette lecture, une sortie de deuil. La rencontre silencieuse qu'il mentionne ici semble répondre au silence de la mère s'éloignant (première occurrence dans la préface du terme *silence*), et il annonce : « *L'Idiot* de Dostoïevski arrive à la maison, frappe à la porte de ma chambre et n'en sort plus. Toutes les guirlandes de mon sang s'allument : je passe du deuil de la vie à la fête du langage. » C'est donc le double silence de l'attention au monde (qui porte la richesse du réel) et de la lecture (qui marque l'accès à la vie) qui répond au silence de souffrance auquel se réfère tout d'abord Bobin dans « La cristallerie de la reine ». L'auteur, à plusieurs reprises au cours de la préface, laisse la parole à une autre voix et cite sur une page entière un texte d'Armel Guerne, puis d'Ernst Jünger, de Julien Gracq et de Novalis. Il insère encore en pleines pages la reproduction d'une lettre de Camille Claudel, d'un manuscrit d'Alexander Grothendieck, une note de Philippe Jacottet, un texte de Lydie Dattas et transcrit une lettre de Henrich von Kleist et de son amie Adolfine Henriette Vogel. Cette place faite à d'autres artistes porte la marque du silence qui est fondateur de l'écoute et de la reconnaissance de l'altérité. Il est « au principe du consentement qui permet de reconnaître et d'accepter la pluralité des consciences, comme le secret d'une infinie générosité », tel que l'explique Rassam. Le critique poursuit : « Alors la présence des autres cesse d'apparaître comme un enfer pour devenir ce qu'elle est, une grâce » (Rassam, 1980 : 207). Ces citations et notes de lecture expriment un régime d'échange qui développe un lien où chacun est accueilli dans son altérité, préservé de toute identification sommaire. Louis Lavelle, auteur de *La parole et l'écriture* cité par Rassam analyse ce phénomène et constate que « toute parole évoque un dialogue silencieux dont l'autre n'est que le signe, où celui qui parle, avant de s'écouter, écoute une voix lointaine et profonde dont il est l'interprète, et que celui qui écoute, à travers les sons qu'il entend, essaie de retrouver toujours dans la partie la plus secrète de lui-même » (Rassam, 1980 : 57).

## Conclusion

Aussi la poétique de Bobin est-elle faite d'adresses. Nombre de ses textes, en effet, ont les caractéristiques de la forme épistolaire. Plusieurs lettres sont d'ailleurs reproduites dans cette préface. Le texte intitulé *Pierre*, fait figure de postface et de pendant à ces lettres de « La cristallerie de la reine » placées en début de recueil. La formule épistolaire renvoie à Pierre Soulages dont plusieurs références figurent dans les toutes premières pages du recueil, notamment par l'allusion à Sète où vécut longtemps Soulages (lorsque Bobin mentionnant la mer évoque « un vent venu de six cents kilomètres de là »), puis par un extrait de *Pierre*, figurant en dessous de la reproduction du billet de train correspondant au voyage Le Creusot - Sète, affichant un trajet d'un peu moins de six cents kilomètres, et enfin, par la présence des vitraux de Soulages sur les photographies prises de l'abbatiale de Conques. Le texte qui clôt le recueil exprime avec acuité les différents aspects de la poétique du silence que déploie Bobin dès les résonances des titres. L'écriture de Bobin procède du silence du recueillement qui permet une attention au réel par laquelle il est possible de distinguer la lumière et de mettre en œuvre la transformation de la noirceur en lumière, tout comme le charbon entre dans la composition du cristal, transformant « le sable en lumière » (Bobin, 2022 : 15).

Bobin, dans l'usage du titre, comme dans l'ensemble des textes liminaires, expose comment se compose sa poétique. Il y a d'abord le silence du recueillement qui est un préalable à l'attention que l'auteur porte à ce qui l'entoure. Il y a ensuite le silence de la réceptivité qui résulte de l'accueil de ce qui est, de la présence des choses dans leur diversité ; il renvoie à l'expérience de l'infini. Dans ce silence, la réalité présente n'est pas réductible à la représentation que le sujet s'en fera. Le sujet d'ailleurs s'efface, tout comme l'auteur des premières pages s'efface, n'étant qu'« un des dormeurs de la ville ». La réalité la plus infime, dès lors, déborde toute parole qui s'y rapporte. Le poète cherche, comme il l'indique dans *Pierre*, ce « surgissement d'une présence, l'excès du réel qui ruine toutes les définitions » (*ibid* : 965). Il y a, enfin, le silence mis en œuvre par une écriture qui s'affranchit des significations usuelles : le poète, mettant en scène la diversité des réseaux de signification, fait signe vers une réalité ineffable, dont le propre est, comme le définit Jankélévitch, qu'il y en ait « trop à dire, qu'aucune expression ne peut épuiser, mais que toute expression désigne ou vise – inexprimable par excès » (Jankélévitch, 1961 : 86). Bobin retrouve par voie d'écriture, la perception de la multitude du réel dont il a fait l'expérience dans le silence. Pour lui écrire, c'est en effet, comme aimer, « se soumettre à la claire nudité d'un silence. C'est toujours s'effacer » (Bobin, 2022 : 263).

## Bibliographie

- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'Espace Littéraire*. Paris : Gallimard.
- BOBIN, Christian (1986). *L'Homme du désastre*. Paris : Fata Morgana.
- BOBIN, Christian (1993). *L'Eloignement du monde*. Castellare di Casinca : Lettres vivres.
- BOBIN, Christian (2022). *Les différentes régions du ciel. Œuvres choisies*. Paris : Gallimard.
- CAGE, John, (2004) « Discours sur rien » [1949] in *Silence*, traduit par Monique Fong, Paris, Denoël.
- ÉLUARD, Paul (1936). « L'évidence poétique » in *Œuvres Complètes I*. Paris : Gallimard.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1961). *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Armand Colin.
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- LE BRETON, David (1997). *Du Silence*. Paris : Métailié.
- RASSAM, Joseph (1980). *Le Silence*. Paris : Artège Lethielleux.
- SOULAGES, Pierre (2020). *Entretien avec Laure Adler du 6 février 2020*  
<URL <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/1-heure-bleue/pierre-soulaiges-au-louvre-deuxieme-episode-9451601>> [consulté le 14/IX/2024].

## DÉPLOIEMENT D'UN SILENCE RHIZOMATIQUE DANS *QUAND JE NE DIS RIEN JE PENSE ENCORE* DE CAMILLE READMAN-PRUD'HOMME

Sarah Gauthier  
Université de Montréal  
sarah.gauthier.3@umontreal.ca

**Résumé :** Dans son recueil *Quand je ne dis rien je pense encore*, Camille Readman-Prud'homme nous expose l'envers du décor : ce qui se manifeste dans les cloisons du silence et ce qui s'efface lorsque ce dernier est rompu. Cet article examine, d'une part, comment l'absence de prise de parole entraîne le déploiement d'espaces hétérotopiques (Foucault, 2004) permettant à la sujet poétique de tracer en une cartographie hétéroclite ses souvenirs, ses rencontres et ses questionnements. D'autre part, il analyse les lignes de fuite (Deleuze et Guattari, 1980) tracées par la voix, quittant de façon non-linéaire cet espace multiple qu'est la pensée, l'imaginaire. Ces lignes mettent en évidence l'incomplétude des choses, tout en octroyant à la sujet poétique la possibilité de se définir.

**Mots-clés :** Québec, poésie, lignes de fuite, hétérotopies, Camille Readman-Prud'homme

**Abstract:** In her poetry book *Quand je ne dis rien je pense encore*, Camille Readman-Prud'homme shows us the other side of the story: what is manifested in the walls of silence and what is erased when it is broken. This article examines, on the one hand, how the absence of speaking leads to the deployment of heterotopic spaces (Foucault, 2004) allowing the subject to map in a heterogeneous cartography her memories, her encounters and her questions. On the other hand, it analyzes the lines of flight (Deleuze and Guattari, 1980) traced by the voice, leaving in a non-linear way this multiple place that is the imaginary. These lines highlight the incompleteness of things, while granting the poetic subject the possibility of defining herself.

**Keywords:** Quebec, poetry, lines of flight, heterotopies, Camille Readman-Prud'homme

### Le blanc du texte : introduction au silence

Depuis quelque temps, je parcours l'œuvre de l'artiste montréalaise Jeanne Painchaud. Écrivaine pour la jeunesse, poète, scénariste, animatrice d'ateliers d'écriture, elle se sert principalement du haïku pour enseigner la création littéraire, mais aussi pour illustrer sa compréhension de la poésie et l'importance de percevoir et de recevoir les instants qui nous saisissent. Cet art poétique japonais invite à mettre en mots la sensibilité d'un moment, soulignant

à la fois sa fugacité et l'éventail d'émotions qu'il peut susciter. Dans son livre *Découper le silence. Regard amoureux sur le haïku*, paru aux Éditions Somme toute en 2015, l'autrice revient sur sa relation au haïku, art pour lequel elle a eu un coup de foudre et qui l'accompagne depuis plus de 20 ans. En guise de conclusion, elle propose une réflexion sur le silence :

L'instant que j'ai trouvé le plus éblouissant de son enfance tient dans ces trois vers :

*Ta petite question*

*Au-dessus de mon livre :*

*« tu lis le blanc ou le noir ? »*

Sur le coup, surprise par la question qu'il me posait, j'ai bien sûr répondu : 'Le noir, je lis le noir.' Aujourd'hui, pour aller à l'encontre du bruit, des excès et du trop-plein, je répondrais, maintenant que je suis davantage habituée à la retenue, au dépouillement, au peu : 'Le blanc, je lis le blanc.' Le blanc, puisque le haïku propose une part de silence dont ce monde a cruellement besoin, essentiel à toute poésie, quelle qu'elle soit. (Painchaud, 2015 : 176)

Renversement de l'évidence, dépouillement, retenue et surtout ce besoin de silence nécessaire pour survivre à la cacophonie de quotidien sont des éléments qui coexistent dans l'écriture poétique de Camille Readman-Prud'homme. S'il n'est pas construit de haïkus, son recueil *Quand je ne dis rien je pense encore*, publié chez L'Oie de Cravan en 2022, explore ce qui se déploie dans le blanc des conversations, dans les sous-événements ou même les non-événements. Son écriture, alternant entre prose poétique et poèmes versifiés, ne s'alourdit pas de jeux de langage ou de figures de style élaborées. C'est dans la simplicité de la parole, l'honnêteté du ton, que l'autrice nous livre non pas une histoire, mais une multitude d'instant, de particularités, d'à-côtés que nous qualifions souvent de banals, mais qui contiennent une parcelle non-négligeable de l'expérience humaine. Je pose l'hypothèse que Camille Readman-Prud'homme interroge l'importance de ces instants qui nous habitent dans la construction d'une subjectivité sensible, en nous exposant l'envers du décor : ce qui se manifeste dans les cloisons du silence et ce qui s'efface lorsque ce dernier est rompu. Cet article examine, d'une part, comment l'absence de prise de parole

entraîne le déploiement d'espaces hétérotopiques<sup>1</sup> permettant à la sujet poétique<sup>2</sup> de tracer en une cartographie hétéroclite ses souvenirs, ses rencontres et ses questionnements. D'autre part, il analyse les lignes de fuite<sup>3</sup> tracées par la voix, quittant de façon non-linéaire cet espace multiple qu'est la pensée, l'imaginaire. Ces lignes mettent en évidence l'incomplétude des choses, tout en octroyant à la sujet poétique la possibilité de se (re)définir.

## 1. Ce qui existe avec amplitude dans le silence

Dans son mémoire de maîtrise, Readman-Prud'homme pose la question suivante : « Qui n'a jamais cherché dans l'écriture un espace qui puisse accueillir ce qui se parle mal ? Qui n'a jamais écrit pour mieux parler ? » (Readman-Prud'Homme, 2018 : 234) Son recueil de poésie se déploie suivant cette optique : offrir un espace<sup>4</sup> qui reçoit ce qui n'advient pas dans la parole. Comment les lieux physiques du livre participent-ils à cet objectif ? Les lieux évoqués dans son recueil hébergent les endroits pratiques qu'elle fréquente : la ville, les restaurants, les cafés, les écoles, les transports en commun, les magasins, la maison, etc. S'ils semblent secondaires, presque des fantômes dans l'écriture poétique, ils servent néanmoins d'ancrage pour le vagabondage de la sujet poétique dans ses réflexions, mais aussi pour l'univers imaginaire dans lequel s'accumulent des informations et des détails datant de ses plus anciens souvenirs. Ces lieux physiques ne sont que peu décrits, ils conservent un aspect vague, mais tout de même familier. Ils sont nommés

---

<sup>1</sup> « Il y a également [...] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies » (Foucault, 2004 : 15).

<sup>2</sup> J'emploie le mot « sujet » au féminin, considérant que la poète est une femme, que la subjectivité représentée dans le recueil est féminine et qu'on y trouve toute une réflexion sur l'être-au-monde en tant que femme. À mes yeux, la masculinisation automatique vient effacer l'expérience féminine.

<sup>3</sup> « La ligne de fuite marque à la fois la réalité d'un nombre de dimensions finies que la multiplicité remplit effectivement ; l'impossibilité de toute dimension supplémentaire, sans que la multiplicité se transforme suivant cette ligne ; la possibilité et la nécessité d'aplatir toutes ces multiplicités sur un même plan de consistance ou d'extériorité, quelles que soient leurs dimensions » (Deleuze et Guattari, 1980 : 16).

<sup>4</sup> Je comprends la notion d'espace à partir de cette définition de la pratique sociale selon Henri Lefebvre : « *La pratique sociale* d'une société secrète son espace ; elle le pose et le suppose, dans une interaction dialectique : elle le produit lentement et sûrement en le dominant et en se l'appropriant. À l'analyse, la pratique spatiale d'une société se découvre en déchiffrant son espace » [L'auteur souligne] (Lefebvre, 2000 [1974] : 48). Les pratiques sociales et spatiales d'une société sont signifiées et signifiantes à partir de leur inscription dans des lieux. L'espace devient un lieu lorsqu'il se fait approprier par des pratiques humaines et des mises en discours spécifiques.

principalement pour souligner le chemin qu'ils ouvrent entre les mondes réel et alternatif, qui cohabitent inégalement chez la sujet poétique. Le silence accompagne le passage de la narratrice dans ces lieux poreux, car il rend accessible cette cartographie intérieure qui accueille les débordements (Portch, 1982 : 99). Elle y dépose ce qui ne trouve pas sa place dans les conversations ou le quotidien :

parfois aussi, à force de ne pas être racontées, certaines choses s'éloignent et se transforment en secrets involontaires. tu te retrouves alors avec des fragments de ta vie ou de celles des autres qui ne sont ni graves ni importants, mais simplement disjoints. tu te retrouves avec des endroits de toi que tu ne fréquentes plus, avec ce que tu as appris et dont tu te souviens toujours. tu te retrouves avec les capitales du monde que tu avais mémorisées avec passion pendant des mois, avec les répliques d'un film que tu connais par cœur, avec les mots du bois et des chantiers que ton frère t'a montrés. tu te retrouves avec des gammes de piano, des codes de fruits et légumes, avec quelques mots d'allemand et plusieurs d'espagnol. tu te retrouves avec toutes sortes de souvenirs qui sont aussi de possibles collisions, et parfois en flânant parmi eux tu penses que tu ressembles à un garage, tu entreposes dans ta tête ce qui est hors d'usage, et tes connaissances deviennent aussi inutiles que les décorations de Noël au mois de mars. (Readman-Prud'homme, 2022 : 71)

Cette énumération de « secrets involontaires », de ces éléments qui la constituent mais qui ne contribuent plus de façon pratique à sa vie de tous les jours, participe à créer un effet d'entassement. Le corps du texte se présente comme un bloc dans lequel les phrases, malgré la ponctuation, semblent rythmées à la façon d'une liste à points. L'absence de majuscule participe à créer un effet d'accumulation, qui coïncide avec la comparaison introduite à la fin du paragraphe : « tu ressembles à un garage, tu entreposes dans ta tête ce qui est hors d'usage ». Le garage, lieu physique propice à l'entassement, est souvent un lieu de transition : les éléments qui ne trouvent plus leur place dans la maison s'y déposent, pour ensuite prendre la porte. Cependant, dans l'écriture poétique, le garage imaginaire s'étend et reçoit les débordements; ce qui n'existe plus dans la parole active. Selon les recherches du philosophe Emmanuel Nal, les espaces hétérotopiques « [permettent] un retour réflexif sur soi, par la médiation d'un espace réel » (Nal, 2015 : 3). Si le qualificatif « inutiles » est attribué à ces éléments dépareillés qui remplissent pourtant la moitié d'une page, je relève leur caractère introspectif et y décèle des indices nous donnant accès à la psyché de la sujet poétique. L'hétérotopie comme espace autre, non soumise à des règles de temporalité ou de spatialité, rend possible ce rassemblement improbable de réflexions,

de connaissances et de parcelles des autres et de soi-même. En dépliant cet inventaire dans le texte, l'autrice, à la manière de Painchaud dans ses haïkus, prend le temps de saisir ce qui l'a façonnée.

En spécifiant l'absence de limites spatiales et temporelles de l'hétérotopie, je propose de la comprendre comme l'emplacement idéal pour déployer la pensée rhizomatique de la sujet poétique. Deleuze et Guattari, dans *Mille plateaux*, définissent le rhizome comme un agencement de multiplicités qui se transforme au fur et à mesure que les connexions entre ses éléments augmentent (Deleuze et Guattari, 1980 :15). Ils ajoutent que les éléments du rhizome ne sont pas structurés, mais bien éclatés, reliés seulement par des lignes. Cette conception de schémas évolutifs est particulièrement pertinente pour l'analyse du recueil de Readman-Prud'homme, puisqu'elle s'attarde justement à toutes ces particules rhizomatiques qui occupent les pensées, qui emplissent le silence, en silence. L'extrait suivant exemplifie la connectivité qui s'installe entre une subjectivité et ce qu'elle perçoit, touche, regarde ou théorise :

même si ces temps-ci tu te fâches contre les images, et contre la tendance que nous avons à croire qu'elles remplacent ce qu'elles représentent, dans les endroits où tu vis tu t'en entoures quand même. quand tu vas chez des gens, tu en aperçois souvent sur le frigo et sur les murs, et quand pour une raison quelconque vous devez aller dans leur chambre, qui sert aussi parfois de bureau, alors tu as l'impression d'avoir accès à quelque chose de précieux parce que c'est comme la définition du doux qui arrive. tu as des images qui depuis quelques années te suivent, tu les as posées au-dessus de ton lit tu veux pouvoir les regarder facilement. à chaque fois elles te font cadeau d'une beauté et même si tu es contre la beauté contre son étouffement tu reconnais qu'il est des moments où elle fait du bien. il t'est arrivé d'entrer dans des maisons ternes et pourtant parfumées, où l'odeur de pot-pourri ne laissait même pas émerger celle de la nourriture, oui même dans ces maisons tu as trouvé des images, c'étaient des photographies de famille prises par quelqu'un qui justement n'était pas de la famille, elles étaient le plus souvent placées dans des encadrements exubérants et malgré tout tu as trouvé à ces images quelque pouvoir d'ouverture. (Readman-Prud'homme, 2022 : 74)

La sujet poétique parcourt les maisons de son entourage, attrape du regard les images, capte les odeurs, etc. Elle extirpe de cette expérience une variété d'impressions : colère, douceur, étrangeté, unicité et potentialité. Sans réagir vertement, elle laisse ses pensées filer en symbiose avec ses sensations et analyse les significations qui se manifestent en elle. Certains éléments se contredisent : « même si tu es contre la beauté contre son étouffement tu reconnais qu'il est des moments où elle fait du bien », cet amalgame disparate correspond à la théorie de Deleuze et Guattari affirmant qu'il y a des « [p]rincipes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point

d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. » (Deleuze et Guattari, 1980 : 13). En effet, malgré sa posture de résistance, la sujet poétique reconnaît sa recherche de l'altérité à travers la représentation de l'autre dans les images. Tout au long du recueil, l'autrice réfléchit aux rapports entre les individus, qu'ils se connaissent ou non. Dans les traces des éthiciennes du *care*<sup>5</sup>, elle conçoit les êtres humains comme étant forgés par les liens qui les traversent et les constituent. L'extrait cité, attribuant en conclusion « quelque pouvoir d'ouverture » aux images rencontrées, souligne cette tension entre les images, le lieu et les effets de familiarité ressentis par la sujet poétique. Au cœur de l'habitation d'autrui, elle crée du lien sans avoir à prononcer un mot. Sa présence corporelle entre les murs trace une ligne entre elle et les photos accrochées au mur, entre les odeurs et les souvenirs qu'elles évoquent, entre le photographe inconnu et les membres de la famille, et ainsi de suite. L'interconnexion des éléments s'inscrit dans le principe d'ouverture et de fermeture des hétérotopies, qui se créent en réaction et en superposition à un lieu réel (Foucault, 2004 : 19). Il faut trouver ce qui permet le passage entre les lieux. Dans cet extrait, les photographies constituent le pont entre les deux univers et permettent cette intersubjectivité. Bref, en comptant sur son corps comme ancrage et en ramenant à la surface les affects réveillés par la rencontre de l'altérité, la sujet poétique confirme ce que l'autrice réfléchit : « En parlant de soi, on parle nécessairement des autres ; en parlant des autres on dit toujours quelque chose de soi » (Readman-Prud'homme et Ngamaleu, 2022 : 6).

Malgré l'inscription de lieux réels dans le texte et leur fonction de lieu de passage, c'est à partir du corps poétique et de tout ce qu'il héberge (les sens, l'imaginaire, le ressenti) que s'ouvre l'hétérotopie réflexive. C'est au-dessus de l'expérience matérielle de la sujet poétique, dans le non-dit et la mémoire, que sa multidimensionnalité peut s'installer. En suivant la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty, il est nécessaire de comprendre que le corps physique ne peut être détaché de son rapport à son environnement et à ses interactions. Ils sont interconnectés et indissociables. Comme le souligne le philosophe, le schéma corporel de l'être au monde : « n'est pas seulement une expérience de mon corps, mais encore une expérience de mon corps dans le monde, et [...] c'est lui qui donne un sens moteur aux consignes verbales » (Merleau-Ponty, 1945 :

---

<sup>5</sup> Fondé par Carol Gilligan, l'éthique du *care* se définit comme un courant de la philosophie contemporaine fortement rattaché aux études féministes. Elle permet de penser la morale qui met l'accent sur l'importance de prendre soin des autres et de reconnaître que nous sommes tous et toutes liés et parfois vulnérables. Elle valorise également les pratiques souvent associées aux femmes, telles que l'écoute, le soutien et l'empathie, en soutenant qu'elles sont fondamentales pour construire une société juste et solidaire. (Voir Nurock 2010).

183). Il suggère que la parole est actionnée par le corps, rendant ce dernier indispensable à la fois aux déplacements physiques, mais aussi aux interactions de toutes sortes. Néanmoins, tout comme le haïku qui ne rend compte que de l'instant présent, le corps phénoménologique existe « nécessairement 'maintenant' ; il ne peut jamais devenir 'passé' » (Merleau-Ponty, 1945 : 181). C'est selon ces paramètres que les souvenirs des expériences passées bâtissent le rhizome de la sujet poétique, lui fournissant une « structure temporelle » qui témoigne de la trajectoire de son corps à travers les années et des interactions de son corps avec l'altérité. Ces éléments du passé, qu'ils datent de quelques semaines ou de plusieurs années, sont aplanis dans un régime d'historicité qui découle d'un « présentisme » (Hartog, 2003) perpétuel. Alors qu'ils vivent la plupart du temps de façon inconsciente dans l'esprit de la sujet poétique, ces éléments peuvent être spontanément restaurés et inventoriés dans le présent, où ils conservent leur structure et leur signification. Néanmoins, cette matérialisation ne peut se produire qu'à partir du corps.

## **2. Ce qui se dissout (se brise) dans la parole**

En continuant avec une approche phénoménologique, je m'intéresse maintenant à ce qui se produit lorsque le silence se rompt, lorsqu'une décision est précise et qu'un élément du rhizome dévie ou émerge par la parole. Tant que l'hétérotopie contenant l'imaginaire de la sujet poétique reste dans l'univers de la pensée, tous ses éléments constitutifs se retrouvent au même niveau. Il n'y a pas de hiérarchie entre eux, que le sujet évoque « des codes de fruits et légumes », des « capitales du monde » ou « quelques mots d'allemand » (Readman-Prud'homme, 2022 : 71), ils ne sont que des points formant une cartographie éparse. Chaque élément se vaut et est relié par des lignes rhizomatiques. C'est par la médiation de l'extérieur, de l'environnement, que les bouleversements adviennent : « Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres » (Deleuze et Guattari, 1980 : 16). Les lignes de fuite marquent une rupture avec le rhizome principal et, bien qu'elles finissent souvent par retrouver un point de connexion avec ce dernier, elles enclenchent tout de même un processus de sélection concernant les éléments qui empruntent cette déviation. Dans l'écriture poétique de Readman-Prud'homme, les lignes de fuite se présentent comme des événements perturbateurs :

moi dès que j'ai à choisir je sais que je me trompe, je ne crois pas aux décisions car elles arrivent après ce qui nous happe, elles font semblant d'instaurer de nouvelles trajectoires mais confirment plutôt ce qui s'était amorcé en silence. choisir c'est ne pas être sûr : choisir c'est ce qui arrive quand rien ne nous emporte. pour cela choisir m'a souvent semblé être le geste des gens assis. Je me souviens de ces emplois où des gens dans des bureaux prenaient des mesures qui changeraient le sort de ceux qui travaillaient debout, je me souviens de ces fois où on m'a enjoint de m'asseoir et où j'ai compris que la conversation s'annonçait grave, je me rappelle aussi ces fois où je me suis impatientée devant une personne qui prétendait diriger ce qui était pourtant en dehors de son contrôle. on ne choisit pas qui l'on aime, ni comment on se sent, les oiseaux ne choisissent pas de migrer, ni les fleurs de faner, les jeunes prodiges ne choisissent pas leur talent, pas plus que les fous n'élisent leur loyauté. (Readman-Prud'homme, 2022 : 51)

Empli d'un scepticisme assumé, cet extrait exemplifie bien l'opposition entre la multitude de choix qui cohabitent dans le silence et la perte inévitable qui se produit lorsqu'une décision est prise. Tout comme la ligne de fuite qui, au départ, fait miroiter de nombreuses possibilités, la prise de décisions provoque « l'impossibilité de toute dimension supplémentaire » (Deleuze et Guattari, 1980 : 16). L'acte de sélection est présenté comme étant réducteur et faussé à l'avance. Il ne serait qu'une continuation de ce qui se met en place dans la pensée, ce qui « s'était amorcé en silence ». En effet, il y a dans l'extrait cité l'idée que l'écriture du silence et de ce qui se dit après le silence ne viendrait « que couler la cire perdue dans la forme d'un silence déjà-là, dont le caractère d'attente n'est qu'une des dimensions » (Le Meur, 2011 : 81). Alors que les extraits cités précédemment mettaient en scène des expériences plus personnelles de questionnement sur le cumul de ses connaissances « inutiles » et sur l'impact de la beauté perçue, celui-ci tend à recréer des expériences universelles, dans des lieux plus fréquentés où des subjectivités se côtoient. D'abord, il y a la sujet poétique, puis la représentation binaire entre les gens assis et debout. Finalement, les décisionnaires arrivent, celles et ceux qui entament les discussions difficiles et les personnes qui se mentent quant à leur influence sur certaines situations. Dans cette dynamique, la sujet poétique se place dans une position d'acceptation, qui trahit sa lucidité. L'écriture, par l'énumération des choses qui ne peuvent être contrôlées, met en évidence une délicate fatalité de la vie. Si la sujet poétique accepte les directives de « gens assis » ou des gens qui veulent la faire asseoir, c'est qu'elle considère que les dés sont déjà jetés, que les actions entreprises découlent de cette extension de son corps où elle se laisse emporter par les options. Prendre la parole, trancher, diriger sont des actions qui portent leur lot de conséquences et nécessitent une implication volontaire de sa personne. Si la mise en marche, et donc la mise en corps, des décisions entraînent

des limitations et une perte partielle de soi par l'abandon de certaines options, que se passe-t-il au bout de la ligne de fuite ?

D'emblée, je postule que la critique de l'autrice envers l'action de prendre une décision ne soit qu'un dispositif lui permettant d'illustrer vivement le caractère de sa sujet poétique : rêveuse, instinctive, portée par ce qui l'enflamme. Bien qu'elle nomme l'équivalence entre le choix et la méprise, il me semble évident que même si quelque chose semble aller de soi, qu'une voie se dessine plutôt qu'une autre, une décision est prise. En empruntant ces lignes de fuite, la sujet poétique se déterritorialise. Cette déterritorialisation s'incarne physiquement par les choix qui l'entraînent dans différentes situations où son corps est soumis à de nouvelles contraintes ou attentes, mais aussi intellectuellement alors que son rhizome s'étend vers de nouvelles connexions qu'il lui faudra assimiler et paramétrer. Cette quête se comprend comme une recherche d'altérité, de paradigmes alternatifs ouvrant la voie à une reconfiguration de son environnement, mais aussi de sa perception d'elle-même. C'est dans le recueil que se pensent les possibilités de changements. Pour la sujet poétique, tout comme le silence de l'écriture permet une exploration intérieure, l'effacement permet en fait une exposition désincarnée :

si je pouvais choisir qui je suis je serais une voix de téléphone car j'aurais une vie de fée, je pourrais parler à tout le monde sans que personne ne me voie, je serais la fée des dents parce qu'elle vit en secret et dans la nuit. j'ai cherché des endroits où l'on pouvait perdre son visage et j'ai trouvé la pénombre mais aussi la voix, car parfois quand on se met à dire il arrive qu'on altère son image ou qu'on la renverse, qu'on descende dans ce qui nous travaille et qu'on desserre un peu ce qui nous enferme. (Readman-Prud'homme, 2022 : 15)

Je relève dans cet extrait la fine nuance entre l'altération et le desserrement de soi par la parole. Alors que le premier scénario implique l'abandon ou le remaniement de certains éléments constitutifs du moi, le deuxième en sous-entend une expansion inclusive. Ce qui reste résiste aux changements concrets dans les interactions de la personne avec l'extérieur, tandis que ce qui est dit existe hors de l'hétérotopie, contient une forme d'agentivité et vient s'inscrire dans l'expérience humaine. Pour reprendre Deleuze et Guattari, il faut : « [é]crire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite » (Deleuze et Guattari, 1980 : 19). Néanmoins, si la sujet poétique est prête à quitter le silence qui la soustrait au monde, elle résiste à laisser tomber son anonymat. La situation imaginée qui découle de ce « si je pouvais choisir » la place dans un corps

sans visage. La voix qui crée le contact avec l'autre est dissociée de la sujet poétique, complètement désincarnée. En d'autres mots, elle explore son désir de vivre et de se connecter avec autrui en dehors des limitations significatives associées à la reconnaissance visuelle de quelqu'un. L'illusion de choix qui est évoquée dans l'extrait lui permet de penser la fatalité d'une corporéité inévitable, qui l'amène à réfléchir à l'impact de ses interactions avec l'autre. Il me semble toutefois important de souligner la fonction libératrice de la parole dans toute sa complexité performative. Il a été démontré que le rhizome de la sujet poétique lui sert d'inventaire, d'historique de ses expériences vécues. La voix, semble-t-elle nous dire, la pousse à faire une sélection introspective dans les éléments de ce dernier, tout en lui offrant des portes de sortie face à « ce qui [l']enferme ». En effet, la différence entre sa cartographie intérieure et le rhizome qui déborde par les lignes de fuite se trouve dans le risque qui est encouru. En plongeant en soi, la sujet poétique peut divaguer, tergiverser, choisir puis modifier les choix potentiels à faire, alors que lorsqu'elle prend la parole, l'acte est irréversible. Ce qui est dit ne peut être ravalé. Ce qui est nommé efface ce qui n'a pas été nommé; la parole crée du négatif. Néanmoins, cette négativité libère de l'espace pour que la sujet poétique assume sa fragilité et prenne des décisions en fonction de ses vulnérabilités.

Pour terminer, il me reste à solidifier le lien entre le silence rhizomatique que chérit la sujet poétique et la voix déshabillée qu'elle désire pour faciliter ses interactions avec son environnement. J'ai voulu construire le silence dans le recueil de Readman-Prud'homme comme une hétérotopie qui reçoit le déploiement de son être. En suivant la pensée de Foucault, il faut tenir compte de l'aspect éphémère des espaces autres. Selon le philosophe, les hétérotopies « ont, par rapport à l'espace restant, une fonction » (Foucault, 2004 : 20), qui varie selon les sociétés. Dans le cas de la sujet poétique, j'avance que la fonction de son hétérotopie rhizomatique est à la fois réflexive et productrice de sens. Elle permet de conjuguer l'imaginaire et les actions, la mise en place de la subjectivité dans son espace réel. La sujet poétique doit, inévitablement, sortir de l'hétérotopie, accompagnée par ce qu'elle a sélectionné et qui va marcher à côté d'elle sur les lignes de fuite. Si elle s'étonne de « la fragilité de ce qui [l']accompagne en [lui] faussant toujours un peu compagnie » (Readman-Prud'homme, 2022 : 70), elle semble consciente de l'accessibilité des choses, car elle sait identifier ce qui fait office d'ouverture, de passage entre son imaginaire et sa réalité.

## Conclusion

Quand je ne dis rien je pense encore réussit à offrir une exploration tout en intimité des aléas du quotidien en mettant en lumière leur aspect universel. L'autrice relève adroitement les petits accrochages et les hésitations, ainsi que la beauté du monde dans les lieux les plus inattendus. Cet essai s'est concentré sur le traitement du silence dans l'œuvre, tentant d'établir sa potentialité dans le parcours de la sujet poétique, qu'il soit maintenu ou rompu. J'ai tout d'abord pensé les lieux physiques et le corps comme ancrages phénoménologiques menant au développement d'espaces hétérotopiques qui recueillent le rhizome de la sujet poétique et ses lignes de fuite. Ensuite, j'ai cherché à établir le rapport entre ces lieux imaginaires et le réel, comprenant la voix comme potentialité subjective à la fois définitive et expansive. Le silence, les non-dits, les blancs contiennent la totalité des possibilités, mais doivent se déverser dans l'action à travers les choix de la sujet poétique. Enfin, puisqu'à mes yeux le corps détient une indéniable responsabilité dans le développement de la pensée comme des mouvements, je termine en partageant ce haïku de Jeanne Painchaud, qui, dans toute sa simplicité, marque l'ancrage de l'individu dans le silence, jamais vide :

« dans le silence  
ne reste que  
nous »

(Painchaud, 2015 : 176)

## Bibliographie

- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Mille plateaux*. Paris : Éditions de minuit, coll. « Critique ».
- FOUCAULT, Michel (2004). « 'Des espaces autres' », *Empan*, vol. 54, n° 2, en ligne, doi: 10.3917/empa.054.0012.
- HARTOG, François (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.
- LEFEBVRE, Henri (2000) [1974]. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, coll. « Ethnosociologie ».
- LE MEUR, Cyril (2011). « Le silence du texte. La fondation du langage adressé ». *Poétique*, vol. 165, n° 1, pp.73-89, en ligne, doi : 10.3917/poeti.165.0073.

GAUTHIER, Sarah, *Intercâmbio*, 2<sup>e</sup> série, vol.17, 2024, pp. 35-46  
<https://doi.org/10.21747/0873-366x/int17a3>

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

NAL, Emmanuel (2015). « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », *Recherches et éducation*, n° 14, pp. 1-14.

NUROCK, Vanessa (dir.) (2010). *Carol Gilligan et l'éthique du care*. Paris : Presses universitaires de France.

PAINCHAUD, Jeanne (2015). *Découper le silence : regard amoureux sur le haïku*. Montréal : Somme Toute.

——— (2006). *Je marche à côté d'une joie : instantanés*. Montréal : Les 400 coups.

PORTCH, Stephen R. (1982). « Writing Without Words: A Nonverbal Approach to Reading Fiction ». *The Journal of General Education*, vol. 34, n° 1, pp. 84-101.

PRUD'HOMME, Camille Readman (2022). *Quand je ne dis rien je pense encore*. Montréal : L'Oie de Cravan.

——— et Armel JOVENSEL NGAMALEU (2022). « 'La nuit nous lie', entretien avec Camille Readman Prud'homme ». *Mouvances Francophones*, vol. 7, n° 2, en ligne, url : <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/mf/article/view/15389>.

——— (2018). « Pendant se taire ; suivi de Ce que je suis dans le noir ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

## **NEL BLU : DES MOTS AUX GESTES**

### **La poésie de Dominique Fourcade transposée en voix et en mouvement**

Valentina CITTERIO  
Université d'Avignon, Laboratoire ICTT  
En cotutelle avec l'Università degli Studi di Milano  
[valentina.citterio@univ-avignon.fr](mailto:valentina.citterio@univ-avignon.fr)

**Résumé :** Cet article se propose d'analyser le lien entre la danse contemporaine, la poésie et l'univers sonore. Le solo de danse contemporaine *Nel Blu* de Valentina Citterio illustre cette fusion en s'inspirant de l'œuvre poétique de Dominique Fourcade pour créer une chorégraphie où le souffle poétique se traduit en geste dansant. La composition musicale et le silence y jouent un rôle fondamental, structurant les mouvements et permettant au corps de s'exprimer. Le souffle relie ces arts, créant un espace où silence, mouvement et création artistique cohabitent.

**Mots-clés :** danse contemporaine, poésie, Dominique Fourcade, mots, mouvement

**Abstract:** This article aims to analyse the connection between contemporary dance, poetry, and sound. The contemporary dance solo *Nel Blu* by Valentina Citterio illustrates this fusion by drawing inspiration from the poetic work of Dominique Fourcade to create a choreography where the poetic breath is translated into dance movements. Musical composition and silence play a fundamental role, structuring movements and allowing the body to express itself. Breath connects these arts, creating a space where silence, movement, and artistic creation coexist.

**Keywords:** contemporary dance, poetry, Dominique Fourcade, words, movement

## **Introduction**

La danse et la littérature, bien que distinctes, se nourrissent mutuellement : les chorégraphes traduisent les textes en mouvements, tandis que les écrivains immortalisent le geste dansé à travers les mots. Bien que des critiques comme Christophe Donner (Donner, 1996 : 85) mettent en avant leurs différences fondamentales, leur interaction révèle que la danse peut réinventer la littérature par le corps, tandis que l'écriture préserve l'éphémère de la danse.

La fusion entre danse et littérature est ce que la chercheuse Mélanie Mesager désigne sous le terme de « littéradanse » (Mesager, 2018). Ce néologisme, employé dans le titre de son livre *Littéradanse, Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, est défini comme « un mot-valise qu'elle utilise pour défendre l'existence d'une esthétique à la croisée des mots et de la danse, qui rend sensible la jonction de la littérature et de la danse sans en effacer les sutures »

(Riquier Wautier, 2019). Ce terme vise à mettre en évidence le lien entre deux arts apparemment distincts, tout en préservant la singularité de chacun. Ainsi, la littéradanse crée un espace où mot et geste se mêlent, tout en conservant chacun ses particularités. Dans son ouvrage, Mélanie Mesager explique comment les perceptions des spectateurs évoluent face à une représentation où mot et geste se fondent. Le spectateur est alors confronté à un mouvement qui possède plusieurs caractéristiques :

sonore (les intonations de la voix, les frappes de la danse, le souffle audible), kinésique (les qualités d'effort, l'articulation du langage, les évocations kinésiques dans les textes), visuel (l'agencement des corps dans l'espace, les textes écrits), sémantique (la sémantisation du geste, les échos sémantiques, le mouvement de la signifiante) (Mesager, 2018 : 203).

En intégrant ces différentes dimensions concernant l'emploi de la voix, les qualités du mouvement, le rapport du corps à l'espace scénique et au texte et la signification du mouvement, la littéradanse transcende la simple juxtaposition de la littérature et de la danse pour créer une nouvelle forme d'expression qui englobe et mélange ces deux formes d'art. Cette approche invite les spectateurs à une immersion totale dans une œuvre où chaque élément, qu'il soit sonore, kinésique, visuel ou sémantique, contribue à une expérience globale.

Un élément cité par Mélanie Mesager et étroitement liée à la danse et à la littérature est le sonore. D'un côté, si nous considérons le lien danse-musique, la présence d'un univers sonore dans des spectacles de danse est presque incontournable. Cependant, il ne faut pas se limiter uniquement à l'aspect sonore : il est crucial de prendre en considération les pauses, les silences et les variations rythmiques que le compositeur, en accord avec le chorégraphe, peut insérer dans la partition musicale afin de créer de moments de tension, de relâchement ou de pause. Ces éléments silencieux sont tout aussi essentiels que les moments sonores car ils sont partie intégrante de la structure de la performance. De l'autre côté, chaque texte, en particulier un texte poétique, présente un rythme et une musicalité propres. La musique, sous cette forme, se trouve ainsi au même niveau que la danse et la littérature, constituant un véritable trinôme.

Nous nous pencherons sur une analyse des interactions qui peuvent exister entre poésie, univers sonore et danse contemporaine en mettant en relief les diverses perceptions des acteurs impliqués dans ce processus de création. Cette étude, située dans le contexte de la recherche-création, s'articulera autour du solo de danse contemporaine *Nel Blu*, une production personnelle de Valentina Citterio (Citterio, 2024) développée à partir de différentes œuvres du poète Dominique Fourcade.

## 1. *Nel Blu* : un exemple du rapport entre poésie, son et danse

Le solo de danse contemporaine *Nel Blu* a vu le jour en janvier 2024 à la suite d'une première création collective basée sur l'œuvre poétique de Dominique Fourcade, intitulée *Chuchotement du bleu* (Citterio, 2023). Le projet naît de la volonté de démontrer le lien entre l'œuvre poétique fourcadienne et la danse contemporaine. La première phase de création se concentre donc sur l'étude et l'analyse des poèmes fourcadiens.

La poésie de Dominique Fourcade, né à Paris en 1938, est reconnue comme l'une des plus originales de ces dernières décennies. Sa singularité réside dans la centralité de la notion du réel perçu comme un tout englobant chaque fragment de la vie. En outre, elle marque une profonde transformation de l'écriture poétique, liée à la complexité d'exprimer le monde contemporain dans lequel nous évoluons. Cette exploration du réel s'accompagne d'une réflexion sur le silence, élément fondamental de son écriture. Le silence chez Dominique Fourcade ne constitue pas une absence, mais un espace où le non-dit devient porteur de sens. C'est précisément cette tension entre le silence et la parole qui a influencé la transposition de sa poésie en mouvement dans *Nel Blu*.

Le solo a été conçu en s'appuyant sur la sélection de deux livres de Dominique Fourcade, auxquels un troisième a été rajouté au cours du processus créatif : *Le Ciel pas d'angle* (Fourcade, 1983), publié en 1983 et que Dominique Fourcade considère lui-même comme le début de son œuvre véritable ; *Flirt avec elle* (Fourcade, 2023), qui était le dernier livre publié au moment où la création a commencé ; *Ça va bien dans la pluie glacée* (Fourcade, 2024), la plus récente publication fourcadienne chez Les Éditions P.O.L.

Le projet vise à retracer le parcours et l'évolution de l'écriture du poète en mettant en lumière les similitudes et les différences qui se manifestent dans son œuvre de 1983 à 2024. Le silence, thématique récurrente dans les poèmes, a soulevé la question de sa transposition en mouvement : comment incarner ces espaces vides entre les mots ? La danseuse a travaillé à faire émerger ce silence, non comme un vide, mais comme un souffle, comme une pause suspendue ou comme un élan qui habite chaque geste.

Le choix a porté d'un côté sur les thématiques centrales et les éléments emblématiques de l'écriture fourcadienne présents dans les livres mentionnés ; de l'autre, sur la spécificité et les caractéristiques de la danseuse. D'une part, donc, les thèmes des conflits contemporains, en particulier la guerre en Ukraine (Fourcade, 2023), et en Palestine (Fourcade, 2024), ainsi que les spécificités de l'écriture poétique de Dominique Fourcade en lien avec un univers sonore et chorégraphique déjà présent dans ses vers ont été explorées ; de l'autre, un choix de poèmes

liés à la qualité du mouvement de la danseuse a été réalisé, afin de conserver l'aspect « réel » de sa danse et de son écriture chorégraphique.

Enfin, le silence a enrichi la réflexion chorégraphique en instaurant un dialogue entre ce qui est exprimé et ce qui reste implicite. Il a été conçu comme un espace de résonance où chaque geste porte une parole sous-jacente. Ainsi, *Nel Blu* ne se limite pas à une transposition corporelle des poèmes, mais il interroge la manière dont la danse peut donner vie au non-dit, rendant tangibles les absences et les silences qui habitent l'écriture fourcadienne.

### 1.1 L'univers sonore de *Nel Blu*

La sélection musicale a joué un rôle essentiel dans l'élaboration de l'univers sonore, destiné non seulement à respecter l'essence des poèmes de Dominique Fourcade, mais aussi à créer une nouvelle dimension apte à être dansée. Nous avons donc opté pour des musiques de nouvelles compositions, créées par le compositeur Riccardo Curcio<sup>1</sup> auxquelles nous avons intégré deux chansons italiennes : *Il cielo in una stanza* de Gino Paoli (Paoli, 1960) et *Nel blu, dipinto di blu (Volare)* de Domenico Modugno et Johnny Dorelli (Modugno, Dorelli, 1958), en version instrumentale. Le choix de deux pièces italiennes s'explique d'une part par le désir de rappeler les origines italiennes de la danseuse. Ce rappel des racines culturelles fait résonance au poète lui-même qui, étant bilingue, alterne le français à l'anglais dans ses écrits ; d'autre part, le contenu des deux chansons sélectionnées est lié à la couleur symbolique autour de laquelle le spectacle s'articule, le bleu, qui est non seulement présent dans le titre du solo, mais il existe aussi une référence à cette couleur dans le titre du livre *Le ciel pas d'angle*. Le bleu représente également un symbole récurrent dans tous les œuvres poétiques fourcadiennes. Les deux chansons italiennes constituent ainsi une trace sonore d'un élément sourd, silencieux et immatériel. Les mots « ciel » et « bleu » chantés concrétisent l'image du ciel évoquée par Dominique Fourcade. Une image déjà présente et tangible dans ses poèmes, notamment celui qui ouvre le livre de 1983 où l'écrivain, à partir d'une position inhabituelle, c'est-à-dire allongé sur le sol, commence à établir un lien avec le ciel : « Je touchais terre et là, sur le dos, je pus lire au ciel les fondements de l'être au monde : le seul ordre nouveau. Il ne s'agissait pas d'aller dérisoirement vers les étoiles, mais de comprendre l'immense image » (Fourcade, 2011 : 11).

Le ciel se présente comme trame du réel, une partition silencieuse où les étoiles se dispersent telles des notes éparses. Ce silence céleste contraste avec la profondeur de la

---

<sup>1</sup> Riccardo Curcio est diplômé au Conservatoire « G. Verdi » de Côme (Italie) et travaille actuellement à Milan pour le compositeur Giordano Colombo.

signification qu'il porte pour le poète, créant ainsi un espace où l'absence de son devient elle-même porteuse de sens. Ce silence invite le poète à contempler le ciel comme une toile sur laquelle se dessine l'ordre du monde. Du silence du ciel émerge un texte écrit où les mots, noirs sur blanc, représentent l'équivalent des étoiles, blanches sur une toile noire. C'est le silence de l'univers qui se transforme en mélodie poétique, une mélodie non préétablie car les mots-sons s'entrelacent librement, de manière flottante et improvisée sur la page. Le lien entre ces mots-étoiles suggère l'absence d'une structure rigide, une architecture fluide et « sans angles » qui échappe aux contraintes des formes d'écriture traditionnelles. Le poète ne suit pas une mélodie imposée ni une structure fixe, mais il se laisse emporter par le flux du réel. En interrogeant la notion de silence, le poète souligne son ambivalence : à la fois absence et présence, le silence devient le moteur même de l'écriture, un espace où la blancheur de la page donne naissance aux mots afin d'exprimer la réalité du monde.

Cette image du poète allongé au sol et contemplant le ciel est réinterprétée par la danseuse au moment de la chanson *Il cielo in una stanza*. Ce titre, que nous pouvons traduire par « Le ciel dans une chambre », semble initialement suggérer une structure rigide du ciel, en contraste avec la liberté structurelle que Dominique Fourcade explore dans ses écrits. Au contraire, le contenu de la chanson révèle que lorsque le protagoniste se trouve dans une chambre avec la femme aimée, la chambre désignée se transforme, les murs disparaissent et toute structure s'efface laissant place à l'immensité du ciel au-dessus de lui. Il est intéressant de remarquer que lorsque Dominique Fourcade contemple le ciel, il est allongé à côté de la femme aimée parmi les tombeaux du cimetière de Ménerbes, situé dans le sud de la France (*ibidem*). Ce lieu, imprégné du silence des morts, devient une ouverture vers un autre silence, celui du ciel, qui, à sa manière, est aussi chargé de significations. Le silence du cimetière crée une atmosphère où le temps semble suspendu permettant aux vivants, en particulier au poète, de se connecter à une réalité plus vaste, englobant la totalité du réel. Parmi les tombeaux, le poète se trouve dans un espace où le silence des morts et le silence du ciel se rejoignent, créant un espace où la création et l'écriture poétique sont possibles.

C'est dans ce silence que la danseuse transpose la même image poétique à travers son corps en s'allongeant elle-même sur le sol (Citterio, 2024 : 5.29-7.44). Le silence, ensuite interrompu par le son de la pluie, accompagne ses mouvements. Le choix de la pluie vise à donner une voix au ciel silencieux fourcadien. En tant que phénomène naturel, la pluie symbolise à la fois la fluidité qui est en contraste avec l'immobilité du corps allongé et le lien entre ciel et terre. Cette approche du silence dans la performance fait écho aux travaux de Merce Cunningham (Le Moal, 1999 : 103-104), qui considérait le silence comme un partenaire

autonome de la danse. Dans *Winterbranch* (*idem* : 512-513), par exemple, Cunningham utilisait le silence pour mettre en valeur la pureté du mouvement, permettant au corps des danseurs de dialoguer directement avec l'espace scénique. De manière similaire, le silence entourant la danseuse ici confère une intensité particulière à chaque geste avant d'être interrompu par le son de la pluie.

Après une brève pause au sol, marquant une suspension dans le temps et faisant suite à une première partie de la performance, la danseuse commence à bouger lentement. Son mouvement est accompagné par la chanson *Il cielo in una stanza*. La mélodie de cette chanson, qui évoque l'immensité du ciel dans un espace confiné, trouve un écho dans le geste de la danseuse. À travers ses mouvements lents, elle semble vouloir transcender les limites de l'espace scénique pour atteindre l'infini du ciel. La scène, qui n'est plus perçue comme un espace fermé, devient un point de départ pour une expansion vers le ciel qui s'étend au-delà des murs, tout comme la danseuse, à travers ses gestes, transcende les limites physiques pour toucher quelque chose d'immatériel. Ses bras, en particulier, se dirigent vers le ciel, comme pour tenter de comprendre « l'immense image » (Fourcade, 2011 : 11) que Dominique Fourcade évoque. Ils semblent vouloir capturer l'essence même du ciel, non pas pour la posséder, mais pour en faire partie, pour s'y fondre :

Chaque minute est une fenêtre sur l'espace. La bouche se fait le lieu des réalisations les plus libres, les plus vraies. Un nuage n'est plus qu'un relais. L'écarteur de paupière est sans emploi : devant moi il y a la face de l'azur et je regarde ; ayant soif, cependant pour la première fois délivré. Un seul être m'entoure, pleinement sans visage : c'est l'espace-temps, noir d'azur, l'ordre de l'espérance dans lequel je viens d'entrer. Je ne vise pas à la possession, mais à établir la relation entre les parties constitutives de la totalité poétique. Voici découverte la prodigieuse sphère stellaire interne illimitée (*idem* : 12).

La prise de conscience du réel qui l'entoure amène le poète à être tout le temps en rapport avec lui. Cette connexion avec le réel se manifeste à travers le silence et le son, ou plus précisément, par l'absence de son qui aiguise la perception de l'espace et du temps. Dans ce cadre, chaque son, chaque mot, peut résonner dans l'esprit du poète. Il en résulte une création poétique constituée de liens libres et donc authentiques parmi les mots.

## 1.2 Le rôle de l'improvisation

Cette production poétique est également due à un processus de création fondamental pour Dominique Fourcade : l'improvisation. Elle joue un rôle central dans la production fourcadienne car elle permet de traduire sur papier les pensées telles qu'elles se manifestent. L'improvisation est ici comparable à celle employée par un musicien qui compose en temps réel et qui réagit aux sons du monde environnant.

La bouche, évoquée dans l'extrait précédent, devient l'instrument à travers lequel l'univers sonore poétique se matérialise, en dialogue avec le réel. Ainsi, en restant réceptif aux stimulations du réel, l'écrivain ne fait que transcrire la vérité du monde : « [...] quel plaisir / Pourtant au volant / D'être aspiré par le réel qui me contraint d'improviser sans cesse en fonction de lui [...] » (*idem* : 70). Et rien ne peut apaiser son désir de contempler le ciel, le seul être avec lequel le poète entre en contact, un « espace-temps, noir d'azur » (*idem* : 12). La voûte céleste noircit afin de faire briller les étoiles dans un espace-temps infini, symbolisant ainsi la fusion entre le réel et l'infini où le texte devient un lieu d'expression sans limite. Le poète interagit avec cet espace illimité, une sorte de dimension sonore où le silence devient une toile sur laquelle il peut projeter des mots-sons. À l'image du ciel, le réel et le texte ne forment qu'un tout et le texte devient le lieu de cette interaction, un espace-temps où les mots se lient à l'infini, libres de toute contrainte structurelle.

L'improvisation, pilier de la danse contemporaine, est à la fois un outil d'exploration personnelle et un acte performatif (Cohen Bull, 1997 : 17-20). Elle offre au danseur la possibilité de se connecter de manière instinctive à son corps, à l'espace et aux stimulations environnantes, ouvrant ainsi au mouvement un champ infini de possibilités. En remettant en question ses schémas gestuels habituels, le danseur crée des gestes spontanés et authentiques, en relation avec la réalité immédiate. L'action est ancrée dans le présent, ce qui rend les mouvements plus spontanés, plus organiques et liés au réel.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Dominique Fourcade utilise l'improvisation comme mode d'écriture. En littérature, l'improvisation est définie par le *Trésor de la langue française* comme « art, action de composer et d'exprimer simultanément » (TLFi, 2024). Tout comme le danseur qui réagit spontanément à son environnement, l'écrivain qui improvise essaie de retranscrire ses pensées telles qu'elles se manifestent. Il en résulte une écriture parfois fragmentée, mais toujours réelle. L'improvisation, qu'elle soit corporelle ou littéraire, devient donc un moyen de capturer le côté réel de l'action, que ce soit en mouvement ou en mots.

La danseuse a ainsi choisi de recourir à l'improvisation pour tisser un lien entre son propre langage corporel et les poèmes fourcadiens. Ces derniers deviennent alors le point de départ, l'impulsion qui guide ses gestes. Ce dialogue entre mots et gestes, entre texte et corps, lui a permis d'improviser en temps réel pendant le spectacle tout en réagissant aux mots tirés des extraits de *Le ciel pas d'angle*. Tout au long de la performance, le corps de la danseuse interagit avec les mots enregistrés<sup>2</sup>, répondant au rythme qu'ils créent. Cette interaction se prolonge jusqu'à quasiment la fin de la représentation où l'improvisation devient un espace de dialogue continu entre la voix et le mouvement.

Cette démarche évoque le travail de Pina Bausch qui utilisait l'improvisation pour permettre à ses danseurs de répondre spontanément à des *stimuli* émotionnels ou textuels (Fabbri, 2006 : 83-101). De la même manière, la danseuse utilise l'improvisation pour explorer des mouvements authentiques en interaction avec les poèmes, créant un dialogue entre l'univers sonore et le corps en mouvement. La matière sonore prend la forme d'une impulsion active qui met en mouvement le corps, animé à la fois par la voix enregistrée et par la voix de la danseuse elle-même qui s'intègre dans cet échange. L'interaction entre ces deux voix crée une expérience où le corps devient une sorte de résonateur sonore. La réaction corporelle à la voix prend ainsi une dimension presque musicale : les vibrations des mots traversent le corps provoquant des frissons qui déclenchent les mouvements. Ces derniers suivent une trajectoire circulaire évoquant une sorte de spirale où la danseuse se laisse porter par la voix.

À mesure que la voix continue de se fondre dans la musique et qu'elle sort du corps de la danseuse, ses gestes évoluent. Ce qui commence comme un mouvement fluide et harmonieux, se transforme peu à peu en une gestuelle plus frénétique, comme si le corps tentait de se libérer des mots-sons et de laisser la place à un corps qui n'a pas de voix sinon celle de son souffle intérieur. Et à la fin du spectacle l'absence de voix ouvre un espace de silence où la danseuse, enfin libérée de toute contrainte extérieure, peut laisser son corps s'exprimer dans une ultime libération. Ce moment de liberté, amplifié par la version instrumentale de *Nel Blu, dipinto di blu (Volare)*, met en lumière la puissance du souffle. Dépouillée des paroles, la mélodie se fond dans le silence, créant un espace où chaque respiration de la danseuse devient le point de départ de la danse : une voix silencieuse qui guide le corps vers le ciel infini.

Deux souffles s'entremêlent tout au long de la partie finale de la performance : celui du corps en mouvement, qui répond au rythme de la danse, et celui de la voix, qu'elle provienne

---

<sup>2</sup> Les enregistrements ont été réalisés par Tiphaine Roberge, traductrice anglais-français, chanteuse, ancienne étudiante d'Avignon Université et ex-danseuse de la Compagnie Universitaire de danse [Hannah et Jean-Henri], ainsi que par Dominique Fourcade. Ses enregistrements ont été publiés par la Maison d'Édition P.O.L.

de la danseuse elle-même ou des enregistrements qui accompagnent la pièce. Le souffle devient à la fois moteur du mouvement et porteur de sens, incarnant le côté réel et instinctif de l'acte performatif. De cette manière, l'improvisation devient non seulement un terrain de création, mais aussi un espace où le corps et la voix fusionnent, produisant une danse qui devient l'incarnation corporelle et réelle du texte à travers le mouvement.

## 2. L'interaction entre voix, corps et texte

Prononcer un texte à voix haute signifie lui donner un souffle ou bien lui donner un corps. En ce sens, un poème, souvent perçu comme une entité statique, figée sur la page, voire morte, se transforme lorsqu'il est prononcé par une voix humaine. Il acquiert une dimension vivante portée par la respiration et le corps de celui ou celle qui le prononce. Il ne faut pas oublier que le texte poétique naît pour être prononcé à voix haute. Lui donner une voix signifie donc revenir aux origines de la poésie, quand elle était chantée (Gasparini, 2009). Dans le cadre du spectacle *Nel Blu*, la danseuse-parleuse anime ainsi les poèmes de Dominique Fourcade à travers son mouvement, sa respiration et sa voix, leur conférant une matérialité corporelle qui dépasse la lecture silencieuse.

Cependant, il est essentiel de souligner que le rapport entre performeuse et texte constitue une véritable interaction, un échange réciproque : en prononçant les mots et les phrases du poème, la danseuse doit respecter le souffle interne du texte lui-même. Ce dernier, loin d'être une matière inerte, impose ses propres rythmes, ses cadences, ses accents et ses silences. La musicalité intrinsèque du poème devient alors une contrainte pour la danseuse, tout comme les respirations et les suspensions qui composent la syntaxe du texte.

Dans l'écriture poétique de Dominique Fourcade, la syntaxe s'affranchit des conventions traditionnelles : le poète brise le rapport cause-effet qui caractérise habituellement la phrase classique française. Il refuse ainsi la linéarité pour privilégier une structure fragmentée qui l'amène à repenser l'usage de la ponctuation. En se situant hors-norme, cette dernière est parfois mise en place avant même l'écriture du poème, dessinant ainsi une sorte de cadre rythmique dans lequel viendront s'insérer les mots. Le résultat est une alternance entre vers et prose, une écriture fragmentée qui suit un rythme complexe.

Dans ce contexte, le rapport entre silence et son est essentiel. Le vers fourcadien se présente souvent comme un souffle isolé, une entité autonome que le poète doit explorer jusqu'à sa fin. Sa longueur est variable : il peut être aussi bref qu'une lettre ou un mot, ou s'étendre sur une ou plusieurs lignes. Ce souffle, bien que sonore, est indissociable du silence qui l'entoure.

Le silence devient une composante fondamentale de la syntaxe, se mêlant au mots-sons pour former un tout où le non-dit prend autant de valeur que les mots eux-mêmes.

Lorsque Dominique Fourcade introduit des pauses dans les parties en prose du poème, souvent perçues comme un bloc compact et continu, ces moments de silence prennent une signification particulière. Contrairement au vers où le souffle doit être mené à son terme, la prose permet au poète de s'arrêter à tout moment, sans attendre la fin de la ligne. Cela crée des ruptures qui fragmentent le rythme du poème, introduisant des silences qui modifient le flux du texte. Malgré ces interruptions, le poète explique que « la mélodie et le rythme doivent être continus, [...] non seulement [...] sur une page, mais de page en page, dans la totalité du livre » (Fourcade, 2018 : 378). Le poète instaure ainsi un entrelacement qui lui donne la possibilité de fusionner vers et prose, son et silence dans des associations infinies en accordant à l'écriture une qualité mélodique inédite.

Pour Dominique Fourcade, le silence n'est pas une simple absence de son, mais il représente un espace où les mots continuent de résonner. Les mots-sons dessinent des lignes sur la page qui laissent entrevoir le vide créé par les pauses, lesquelles nourrissent le rythme et le flux du poème. Chaque souffle sonore est encadré par un silence qui lui donne sens et chaque silence est porteur d'une potentialité sonore à venir. Le poème devient ainsi un lieu d'interaction entre le visible et l'invisible, entre le dit et le non-dit où chaque silence devient une possibilité sonore et où chaque son trouve écho dans le silence. Le poète doit donc trouver un équilibre entre le contrôle et la liberté de pouvoir tout écrire. Il s'agit de donner du souffle au vers poétique, de le laisser respirer. Créer des sons pour donner du sens au poème. Le poète devient ainsi un musicien : « Dans ce que je fais, je fais de la musique » (*idem* : 234) car chaque son qu'il travaille est porteur de sens.

## 2.1 Différents moyens de transposition des poèmes fourcadiens

Comment aborder alors la lecture, la mise en voix et l'enregistrement des poèmes fourcadiens ? Cette question s'est rapidement imposée : comment trouver le bon rythme pour lire, dire et enregistrer ces textes poétiques, souvent marqués par leur fragmentation et leur structure non linéaire ? Deux approches différentes se sont manifestées : fallait-il respecter le rythme visuel des poèmes écrits sur la page ou au contraire le modifier pour mettre en avant le sens des poèmes, quitte à s'éloigner de leur forme graphique ?

Nous avons opté pour la deuxième option en nous inspirant de l'enregistrement réalisé par Dominique Fourcade lui-même pour son livre *Flirt avec elle* réalisé par les Éditions P.O.L

(Fourcade, 2024). Dans cet enregistrement, le poète ne lit pas les vers tels qu'ils sont disposés sur la page, mais il module sa lecture en fonction du sens qu'il souhaite faire émerger. Il privilégie ainsi un flux continu où les mots s'enchaînent créant une mélodie. Cette approche met en évidence une dimension sonore du texte qui devient essentielle à sa compréhension.

C'est cette voie que nous avons choisie de suivre à notre tour. Plutôt que de reproduire la fragmentation des vers telle qu'elle apparaît sur la page, nous avons préféré lire le texte dans une continuité fluide où chaque mot s'enchaîne, sans interruption. La danseuse, quant à elle, a choisi de s'approprier cette dynamique verbale en créant un mouvement ininterrompu. Tout au long des enregistrements qui suivent la chanson *Il cielo in una stanza*, elle improvise en suivant le rythme, le flux et l'enchaînement créés par les mots qu'elle entend ou qu'elle prononce.

La notion de *littéradanse* telle qu'explorée par Mélanie Mesager éclaire cette démarche (Mesager, 2018). Ce concept met en avant la rencontre entre la littérature et la danse où la lecture des textes poétiques s'inscrit non seulement dans une dimension sonore mais aussi dans un espace corporel. Dans cette perspective, le souffle et le rythme des mots influencent les gestes dansés, tandis que les mouvements du corps réinterprètent le poème, lui donnant une double existence visuelle et physique.

Chaque forme de langage, qu'elle soit verbale ou non, possède son propre rythme, sa structure unique et ses caractéristiques spécifiques qui la distinguent des autres moyens de communication. Lorsqu'une relation s'établit entre deux langages différents, une influence réciproque se produit inévitablement. Le dialogue entre ces deux formes de langage entraîne une transformation mutuelle où l'une modifie et enrichit l'autre. Dès qu'un danseur ou une danseuse prononce des mots, son corps, qui utilise principalement un langage gestuel et donc différent de celui du poème, est influencé par le souffle du texte. Ce souffle, loin d'être inerte, donne vie au poème qui cesse ainsi d'être considéré comme une suite de mots figés sur la page. De cette façon, la danse devient incarnation de la parole et se transforme en respiration. Chaque mouvement du corps devient alors une traduction corporelle du rythme du poème. La danseuse remonte ainsi aux origines du mouvement, à cette respiration fondamentale qui structure la vie humaine : l'inspiration et l'expiration.

Ce retour au souffle qui nous anime met en lumière le rapport entre le corps et son rythme d'origine dicté par le cycle de la respiration qui devient le fondement de tout mouvement. Il ne s'agit pas simplement de reproduire des gestes mécaniques ou linéaires, tels que la verticalité de la marche ou l'horizontalité de la parole. Il est question d'un mouvement plus complexe, qui oscille entre la continuité et la rupture, à l'image du souffle humain. Ce

dernier, tout comme les poèmes de Dominique Fourcade, ne se déroule jamais de manière uniforme :

[...] non plus la verticalité de la marche ou l'horizontalité de la communication, mais ce mélange de continuité et de rupture qui caractérise tout geste respiratoire, un mouvement plus organique et global, donc, ayant trait au rythme intérieur du « se remplir » et du « se vider », de l'élargissement et du rétrécissement, de la prise de possession et du repli, de l'ouverture et de la fermeture, etc., un mouvement travaillant sur les variations de niveau et d'amplitude, et pouvant jouer aussi bien des accentuations que du flux continu (Genetti, Lapeyre, Pouillaude, 2018 : 140).

La relation établie entre les textes fourcadiens et la danseuse amène cette dernière à transposer les poèmes sur scène de quatre façons différentes : d'abord, elle décide de lire un poème à voix haute. Le spectacle s'ouvre en effet sur la lecture d'un extrait tiré de *Ça va bien dans la pluie glacée ?* (Citterio, 2024 : 0.00-0.47). La danseuse est assise parmi les spectateurs qui sont installés tout autour de la scène et elle feuillette et ouvre le livre pour en partager un passage (Fourcade, 2024 : 52). Le geste d'ouvrir le livre introduit un objet sur scène, geste qui donne vie et corps à un objet inanimé. De plus, à travers la lecture, elle donne une voix au poème en le faisant ainsi ressortir du silence qui caractérise les mots figés sur la page.

Cette démarche rappelle le travail de Carolyn Carlson (*Le Moal*, 1999 : 78) qui explore le geste comme une forme d'écriture poétique dans l'espace. Tout comme dans son œuvre *Blue Lady* (*idem* : 347), où chaque mouvement est guidé par le souffle, la danseuse ici utilise sa voix et ses gestes pour insuffler vie aux poèmes fourcadiens, créant une poésie corporelle et sonore où les mots deviennent des mouvements incarnés.

Deuxièmement, certains poèmes qui ont été lus et enregistrés à l'avance trouvent une place dans l'univers sonore de la pièce : ils se mêlent à la composition musicale qui accompagne la performance. La danseuse fait écho à cette présence sonore des poèmes à travers le corps en mouvement. Ses gestes sont en résonance avec la voix enregistrée. De manière similaire Sasha Waltz explore les interactions entre sons, textes et mouvements dans des espaces scéniques immersifs (Waltz, Schlagener, 2012). Dans *Körper* (Waltz, Kuhn, 2000), par exemple, elle intègre des voix enregistrées et des sons qui interagissent directement avec les danseurs, pour instaurer un échange constant entre le corps dansant et l'univers sonore.

Troisièmement, la danseuse prend la parole sur scène en récitant des poèmes et en les dansant en même temps : le corps qui bouge est également celui qui prononce. La voix ne se limite pas à sortir de la bouche, mais elle représente un prolongement du corps de la danseuse. Ainsi les mots traversent tout le corps en mouvement avant de sortir et d'être reçus par le public.

Chaque mot, chaque phrase prononcée trouvent une résonance dans les gestes dansés qui ne sont que le résultat d'un souffle qui traverse le corps de la danseuse. Dans ce processus, corps, voix et texte ne sont plus dissociés. Au contraire, ils deviennent une identité unique.

Enfin, pendant la première partie du spectacle, la danseuse choisit de reproduire les poèmes seulement à travers son corps en mouvement, sans recourir à la parole (Citterio, 2024 : 3.04-5.28). Elle se concentre en particulier sur le livre *Le ciel pas d'angle* : elle traverse la scène dans une marche à travers laquelle elle tente d'occuper les espaces vides laissés par les vers de Dominique Fourcade sur la page. Plusieurs gestes s'accumulent l'un après l'autre dans cette marche et ils prennent forme à la fin des enregistrements tandis que la musique change et évolue.

Ces gestes représentent une rupture lors d'une démarche linéaire. Tout comme la structure de la phrase fourcadienne, ainsi les gestes de la phrase dansée échappent à toute structure rigide. Ils sont donc comparables aux signes, aux lettres ou aux mots des vers fourcadiens qui sont placés par le poète sur une page blanche comme s'ils étaient sur un plateau. La scène devient alors une toile noire sur laquelle la danseuse écrit avec son corps. Elle transpose ainsi les mots et les espaces vides du texte poétique sans recourir à la voix, mais en les incarnant et en leur donnant, en quelque sorte, une nouvelle forme d'expression à travers son corps.

### **3. Le silence à travers le souffle : au cœur du dialogue entre trois formes d'art**

Pouvons-nous réellement parler de silence en poésie ou en danse ? Ces deux disciplines, bien qu'apparemment distinctes, sont liées à une troisième discipline, la musique. Le lien entre ces trois formes d'art laisse penser que la notion de silence dans ces pratiques est difficile à concevoir. Pourtant, pour mieux comprendre la présence ou l'absence de silence dans ces disciplines, il est nécessaire de revenir à la notion de souffle. Ce dernier peut être divisé en trois catégories : le souffle poétique, le souffle du corps dansant et celui qui se transforme en voix.

Danse et poésie ont en commun un atout concernant le rythme et, en général, le mouvement : le souffle. Le « souffle poétique » est avant tout la voix intérieure du poète qui prend forme et se concrétise à travers les mots écrits sur la page. Ces derniers apparaissent sous la forme de vers poétiques respectant un rythme spécifique. Le corps du poète est donc traversé par un souffle qui l'envahit et qui circule dans son corps avant de se matérialiser sur la page. Les mots écrits composent ainsi des phrases qui suivent le rythme et le flux du souffle intérieur du poète. En ce sens, le souffle poétique est à la fois une danse intérieure et une voix silencieuse

qui amène le poète à écrire. Le souffle qui traverse le corps du poète représente donc un espace vide, un moment de silence avant que le souffle puisse se transformer et se concrétiser sur la page. Le silence n'est donc pas une absence, mais un espace de respiration, un lieu de passage obligatoire qui permet au souffle poétique de prendre le temps de se matérialiser.

En danse contemporaine, le souffle joue un rôle fondamental permettant au danseur d'entrer en relation avec la partie intérieure de son corps, de sentir son poids et sa présence. Avant tout mouvement, le souffle aide le danseur à se connecter à son intériorité lui permettant de s'ancrer dans l'instant présent. Le souffle, en traversant le corps du danseur, devient le moteur du mouvement. Le danseur commence à traduire le souffle en gestes suivant le rythme de son corps. Enfin, le souffle donne la possibilité au danseur d'entrer en contact avec les autres danseurs et aussi avec le public.

Dans son ouvrage *Poétique de la danse contemporaine*, l'historienne et critique de la danse Laurence Louppe explore la dimension du souffle dans le domaine de la danse et plus en général dans la vie humaine :

Rien d'impressionnant comme d'observer, dans l'immobilité absolue, en-dehors de toute intervention volontaire, le mouvement profond qui persiste à l'intérieur de nous ; montée et descente du diaphragme avec cette vague de dilatation, puis de fermeture, qui tour à tour écarte ou comprime la cage thoracique. Si nous sommes plus attentifs, si nous suivons le trajet du souffle jusqu'au point extrême de cette pression nous sentons l'irrigation de tout le torse, jusqu'à la région sacrée. Et dans l'inspire, la tête est envahie par une bouffée d'aération. En fait, c'est le corps entier qui est ventilé, et qui ne cesse d'être traversé par le souffle (Louppe, 2004 : 83).

Laurence Louppe décrit le souffle comme un mécanisme involontaire, essentiel à la vie. Selon le *Trésor de la langue française*, le souffle est une « [r]espiration (comprenant l'inspiration et l'expiration) » (TLFi, 2024), une alternance constante entre inspiration et expiration qui engage toutes les parties du corps y compris les plus profondes. Ce mouvement, qui a son origine dans le diaphragme, se propage ensuite dans tout le corps. Le souffle est donc un mouvement qui parcourt l'être humain et qui n'a pas de fin. Laurence Louppe approfondit son analyse en affirmant que : « Le souffle ne révèle que les passages ; il fait toucher et connaître par l'expérience les cavités intérieures. Le corps qu'il révèle est une trouée, non un bloc. Un vide, non un plein » (Louppe, 2004 : 83). Elle explique que le corps se compose de cavités, d'espaces vides qui permettent au souffle de circuler. En explorant toutes les parties du corps, en allant jusqu'à ses coins, le souffle permet de mieux connaître l'espace intérieur que chaque être humain habite. « Bien au-delà des sensations physiques, il renvoie à la géographie des

paysages du corps. D'un espace qui relie le dehors et le dedans comme un espace global [...] » (*idem* : 83-84). Le souffle trace un paysage intérieur que, selon Louppe, permet de relier deux espaces que les êtres humains habitent : l'espace du dedans et l'espace du dehors qui sont connectés par le souffle lui-même. Dans cette perspective, la respiration devient un moyen de connexion entre le silence de notre corps intérieur et l'activité extérieur. C'est par le souffle que nous nous ancrons dans la réalité, tout en restant connectés à notre propre intériorité.

Cette dynamique du souffle qui traverse le poète et la poésie qu'il crée, se trouve aussi chez le danseur. À ce propos, Laurence Louppe affirme que « [l]e corps du danseur, grâce au souffle, devient ce corps-filtre par où les sensations se tamisent et déposent peu à peu des bribes essentielles de savoir » (*idem* : 84). Le souffle traverse le corps du danseur et lui permet ainsi d'approfondir la connaissance de son corps, d'explorer ses limites et d'affiner sa perception des gestes. Il représente un mouvement silencieux qui traverse le corps du danseur en lui permettant ainsi de s'ouvrir au monde extérieur.

Le souffle poétique et celui qui parcourt le corps du danseur cohabitent au moment où ce dernier déclame un poème sur scène. Un troisième souffle entre alors en jeu : celui de la voix, un souffle volontaire défini par le *Trésor de la langue française* comme le « déplacement d'air produit en expirant volontairement avec une certaine force ; air expulsé » (TLFi, 2024). Ce souffle traverse d'abord d'une façon involontaire le corps du danseur afin qu'il puisse devenir voix. Le corps du danseur, avant de commencer à danser ou à parler, est traversé par une respiration silencieuse qui prépare le terrain pour que le souffle involontaire puisse devenir voix et pour que la poésie puisse prendre corps. En se transformant en voix, le souffle volontaire rencontre le souffle poétique, celui du danseur qui récite. Deux souffles et donc deux rythmes se croisent et partagent le même endroit : l'espace du dedans, celui du corps du danseur qui accueille l'esprit du poète en énonçant son poème et l'espace du dehors, celui où les mots poétiques deviennent souffle et donc corps matériel.

Enfin, le souffle provoque un double déplacement (Moulin in Bonhomme, Godfroy, Lefort, Vellet, 2018 : 190-191) : d'une part des mots sur la page, de l'autre du corps du danseur. En poésie, ce mouvement de déplacement commence avant même la matérialisation des mots sur la page. En effet, avant d'écrire, le poète recherche un langage différent, hors norme, capable de créer un monde nouveau, éloigné du quotidien. Ce processus de création poétique commence dans un moment de silence intérieur, un espace où les mots se préparent à être transposés sur la page. Ainsi les mots circulent d'abord dans l'esprit du poète et ensuite, il les écrit sur la page où ils se réorganisent afin de changer leur organisation habituelle. Ce souffle anime constamment les mots pour que leur mouvement ne s'arrête jamais.

En danse, ce même principe s'applique au geste. Tout comme les mots en poésie, le mouvement du corps du danseur ne trouve jamais sa fin car il est constamment renouvelé par le souffle qui ne cesse jamais de parcourir le corps du danseur. Et le corps dansant est sans cesse en mouvement et toujours prêt à se déplacer. Ce qui lie danse et poésie est donc la relation entre souffle et silence. Dans les deux disciplines, le silence est à la fois le point de départ et d'arrivée du souffle. Il permet au poète comme au danseur de créer un espace vide où le souffle peut circuler et il permet également de préparer leurs corps à parler, soit à se mettre en mouvement, soit les deux. C'est dans ce silence que l'acte créatif a son origine. Le silence est ce qui permet au souffle de provoquer le déplacement, des mots sur la page pour le poète et du corps dans l'espace pour le danseur.

Dernièrement, il ne faut pas oublier la troisième composante du trinôme formé par la danse, la poésie et la musique. Cette dernière s'intègre pleinement dans les deux autres disciplines. D'une part, la danse s'appuie souvent sur des partitions musicales qui guident et rythment les mouvements des danseurs. Même en l'absence de son, les corps dansants deviennent des instruments, créant un rythme à travers leurs gestes. De sa part, la poésie repose sur un rythme spécifique qui suit le flux des mots et la construction des phrases. Ces deux formes d'art sont donc animées par une dynamique qui leur est propre : la danse se caractérise par le mouvement des corps des danseurs ; tandis que la poésie, bien qu'immatérielle, n'est pas statique. Sa dynamique réside dans la manière dont les vers sont élaborés, notamment à travers la métrique. Ainsi, la danse, la poésie et la musique sont toutes traversées par une dynamique continue, un flux constant qui les anime. La musique, par ses sons ou même par leur absence, est le fil conducteur qui lie ces formes d'art. Elle représente un support pour la danse à travers les rythmes qui guident les gestes et donne à la poésie un environnement sonore fragmenté par le silence entre les mots. Ces trois disciplines se rejoignent dans une même quête du mouvement, qu'il soit sonore ou silencieux.

### **Conclusion**

La danse, la poésie et la musique, bien qu'elles apparaissent comme trois disciplines distinctes, forment un trinôme indissociable, traversé par une dynamique commune de mouvement et de rythme. Ce lien repose sur un dialogue entre ces trois arts, où chacun nourrit et influence les autres. La danse, souvent guidée par un rythme musical, incarne la musique à travers le corps. Chaque geste, même dans l'absence de son, suit un rythme, celui du souffle intérieur du corps. Tandis que la poésie, bien que silencieuse en apparence, s'anime par le

souffle et la cadence des mots et par la musicalité des vers. L'univers sonore joue un rôle fondamental dans ce trinôme : il structure et guide les mouvements du corps, tout en apportant une dimension sonore à la poésie, même dans les silences.

Cette relation interdisciplinaire, qui trouve une résonance dans la notion de littéradanse, se manifeste dans des œuvres telles que le solo de danse contemporaine *Nel Blu* où la poésie de Dominique Fourcade est traduite en gestes et en voix. Dans cette pièce, le corps dansant devient un instrument qui réagit non seulement aux mots et aux vers poétiques créant un rythme, mais aussi aux silences. Chaque mouvement est une réponse à une impulsion sonore ou littéraire. Le corps dansant s'inscrit dans un dialogue continu avec le texte et le geste devient lui-même poème. Cette fusion entre danse, poésie et musique révèle une quête commune : celle de donner forme et expression au silence.

Ainsi, le silence, loin d'être perçu comme une absence, se révèle être un espace de création où les mouvements de la danse et les mots de la poésie trouvent leur sens. Chaque pause, chaque souffle devient un moment où les arts se rejoignent afin de dépasser les frontières de chaque discipline. Ce trinôme rappelle que la création artistique est un espace de dialogue où chaque geste, chaque mot et chaque son participent à une œuvre globale.

En conclusion, les trois univers, poétique, dansant et sonore, s'inscrivent dans un processus de création où le silence joue un rôle essentiel pour la mise en mouvement du corps et pour la mise en voix des textes. Ces trois disciplines, dans leur recherche constante de résonance et de rythme, ne font qu'un pour donner lieu à un langage universel partagé. La littéradanse incarne cette interaction, montrant comment la danse et la poésie se nourrissent mutuellement pour créer un art où texte et geste se transforment pour dépasser les frontières des formes artistiques traditionnelles.

## Bibliographie

- CITTERIO, Valentina (2023). « Chuchotement du bleu ». “Youtube” <URL : <https://youtu.be/zz7Twc43a9g>> [consulté le 15/IX/2024].
- CITTERIO, Valentina (2024). « Nel Blu ». “Youtube” <URL : <https://www.youtube.com/watch?v=X6UEX6LoQXA>> [consulté le 15/IX/2024].
- COHEN BULL, Cynthia Jean (1997). « Some thoughts about dance improvisation », *Contact Quarterly*, Volume 22, No.1, Winter/Spring, pp.17-20.
- DONNER, Christophe (1996). *L'Édifice de la rupture*. Arles : Actes Sud.

- FABBRI, Véronique (2006). « Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée », in BOISSIÈRE, Anne. KINTZLER, Catherine (2006), *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, pp. 83-101.
- FOURCADE, Dominique (2024). *Ça va bien dans la pluie glacée ?*. Paris : P.O.L.
- FOURCADE, Dominique (2023). *Flirt avec elle*. Paris : P.O.L.
- FOURCADE, Dominique (2018). *Improvisations et arrangements*. Paris : P.O.L.
- FOURCADE, Dominique (2011) [1983]. *Le ciel pas d'angle*. Paris : P.O.L.
- GASPARINI, Francesca (2009). *Poesia come corpo-voce, Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Lorca, Artaud, Bene)*. Roma : Bulzoni Editore.
- GENETTI, Stefano. LAPEYRE, Chantal. POUILLAUDE, Frédéric (2018). *Gestualités et textualités en danse contemporaine*. Paris : Hermann Éditeur.
- LE MOAL, Philippe (1999). *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse.
- LOUPPE, Laurence (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.
- MESAGER, Mélanie (2018). *Littéradanse, Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*. Paris : L'Harmattan.
- MOULIN, Jacques (2018). « Comme un peuplier qui danse », in BONHOMME, Béatrice. GODFROY, Alice. LEFORT, Régis. VELLETT, Joëlle (2018). *Articuler danse et poème*, Paris : L'Harmattan, pp. 189-191.
- MUDUGNO, Domenico. DORELLI, Johnny (1958). *Nel blu, dipinto di blu (Volare)*. Milan: Fonit Cetra.
- PAOLI, Gino (1960). *Il cielo in una stanza*. Milan : Italdisc.
- RIQUIER WAUTIER, Camille (2019). « "Littéradanse", quand la danse contemporaine s'empare du texte littéraire », *Recherches en danse*. "OpenEdition Journals" <URL : <https://journals.openedition.org/danse/2028#quotation> > [consulté le 15/XI/2024].
- TLFi, *Trésor de la langue Française informatisé* <URL : <http://atilf.atilf.fr/>> [consulté le 15/XI/2024].
- WALTZ Sasha. KUHN Hans Peter (2000). « Körper ». "Sasha Waltz & Guests" <URL : <https://www.sashawaltz.de/en/gjbpr7oqrc>> [consulté le 27/XII/2024].
- WALTZ, Sasha. SCHLAGENWERTH, Michaela (2012). *Nahaufnahme Sasha Waltz: Gespräche mit Michaela Schlagenwerth*. Berlin : Alexander.

## DE L'INDICIBLE ET DE L'INEFFABLE OU LES VOIX DU SILENCE DANS L'ÉCRITURE DE BENFODIL ET DE TOUMI

Goucem Nadira Khodja  
Laboratoire LISODIP / École Normale Supérieure de Bouzaréah  
goucem\_k@yahoo.fr

**Résumé :** Les écrivains algériens d'expression française Mustapha Benfodil et Samir Toumi ont deux approches poétiques distinctes du silence : l'un explore le foisonnement et l'exubérance langagière, l'autre cultive le minimalisme esthétique. Dans *Bodywriting*, deux voix se font écho et résonnent au moyen d'un langage en effervescence où se dévoilent l'angoisse et les traumatismes de son personnage, l'écrivain Fatimi, ainsi que la douleur et le deuil impossible de sa veuve Mounia. Dans *L'effacement*, Toumi décrit un personnage sans nom dépourvu du reflet de son corps le jour de ses quarante-quatre ans. Nous envisageons d'étudier les stratégies d'écriture de Benfodil et de Toumi en vue d'une poétique du silence allant de l'indicible à l'ineffable, de la profusion à la mutité face aux non-dits de l'Histoire, de la mémoire pour laisser entendre une « voix venue d'ailleurs » nous invitant à « veiller en silence ».

**Mots-clés :** ineffable, indicible, silence, voix, langage, mémoire

**Abstract:** The French-speaking Algerian writers Mustapha Benfodil and Samir Toumi have two different approaches to silence: one explores the abundance and exuberance of language, the other cultivates the aesthetic's minimalism. In *Bodywriting*, two voices echo and resonate through an effervescent language that reveals the anguish and trauma of the main character, the writer Fatimi, as well as the pain and impossible mourning of his widow Mounia. In *L'effacement*, Toumi describes a nameless character who sees himself without reflection on his 44th birthday. We intend to study the writing strategies of Benfodil and Toumi, who seem to elaborate a poetics of silence ranging from the unspeakable to the ineffable, from profusion to mutism in the face of unspoken history and memory to suggest a “voice coming from elsewhere” inviting us to “watch in silence”.

**Keywords:** ineffable, unspeakable, silence, voice, language, memory

Hymne au silence de l'origine et de la finalité. Tel le chant de l'oiseau, un rossignol peut-être, la voix du poète, étrangère au réel, monte si haut dans son cri qu'elle en devient inaudible, se dissout et rejoint le silence (Chestier, 2003 : 59).

## Introduction

Le silence est de moins en moins audible dans le monde actuel envahi, de partout, par le bruit et le vacarme de la vie moderne. L'omniprésence du bruit est peut-être liée à la peur de l'homme du silence parce qu'il le renvoie à ce qu'il tente vainement d'oublier : la mort. Pourtant, aussi effrayant soit-il lorsqu'il est associé à la solitude, à l'oubli, à la culpabilité, le silence est aussi apaisement lorsque l'être mystique cherche dans le recueillement et la contemplation l'écho du silence divin.

Le silence dans un texte littéraire est problématique dans la mesure où il installe un flottement, une errance, une dissimulation sémantique ; il interpelle le lecteur à l'affût de sens. Un texte n'est-il pas écrit pour dire quelque chose, exprimer une idée, décrire une émotion, pousser à la réflexion ? Comment donc peut-il dire le silence, le porter, le recouvrir ou le scander ? Comment définir le silence et comment peut-on l'étudier alors qu'à l'origine le silence est absence de signe, réticence à l'égard du langage et aporie verbale ? Quelles sont les motivations et les objectifs visés par un auteur qui recourt à des procédés stylistiques pour faire résonner le silence dans son texte ?

Tous ces questionnements nous ont amenée à confronter les textes de deux auteurs algériens contemporains où le silence est mis en scène différemment : *L'effacement* de Samir Toumi (2019) et *Bodywriting. Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)* de Mustapha Benfodil<sup>1</sup> (2019). Nous pouvons remarquer d'emblée à travers les titres, la différence de style et d'approche de ces deux écrivains. Le premier titre se présente avec un seul syntagme, au sens vague, flou, énigmatique tandis que le deuxième est plus long, plus volubile et détaillé. Il en est ainsi de leurs textes où l'on remarque deux styles distincts : autant le texte de Toumi est sobre, avec des phrases courtes, sans effusion lyrique, caractérisée par une écriture blanche ; autant le texte de Benfodil est exubérant, protéiforme et polyphonique. Pourtant, si éloignés qu'ils soient sur le plan formel aussi bien que sémantique, les romans de ces deux écrivains se rejoignent par la dimension du silence présente à travers leur esthétique de la dissimulation et de l'esquive.

La question théorique du silence sera abordée à partir de ses deux états les plus extrêmes : l'indicible et l'ineffable tels que définis par Jankélévitch. Notions qui seront exploitées dans l'approche poétique des deux romans. L'analyse textuelle portera sur certains procédés littéraires utilisés pour une scénographie du silence et visera à comprendre les

---

<sup>1</sup> Ce roman est paru sous un autre titre *Alger, journal intense* aux éditions Macula en 2019.

enjeux de cette dernière. Pour ce faire, nous ferons appel à la réflexion de Steiner et de Blanchot sur le silence à l'œuvre dans le texte littéraire et à certaines notions psychanalytiques freudiennes pour déjouer les non-dits des deux textes.

### 1. De l'indicible et de l'ineffable

Définir le silence, se révèle être une mission ardue en ce sens qu'il faut trouver des mots pour dire ce qui est au-delà ou en-deçà du langage. En effet, Steiner souligne l'impuissance de la parole à cerner le silence : « Et il y a des actes de l'esprit qui prennent leurs racines dans le silence. Il est difficile de parler de ceux-là, car comment la parole pourrait-elle exprimer la forme et la vitalité du silence ? » (Steiner, 1969 : 30)

Certes, l'homme se distingue du règne animal par son aptitude à la parole et à la manipulation du langage. Pourtant, il est des situations face auxquelles l'être humain se trouve incapable de parler ou de s'exprimer ; submergé par l'émotion, il est prédisposé à ce que Steiner appelle « la retraite du mot » (*ibidem*) et se tourne vers le silence lorsqu'il est soumis à une tension extrême. D'ailleurs, Jankélévitch répartit le silence en deux états différents : « l'indicible » associé à l'expérience de l'horreur, de l'effroyable conduisant l'être saisi par une émotion angoissante à rester pétrifié, sidéré ; l'expérience devient inexprimable, innommable et indescriptible ; le sujet se replie alors dans un mutisme douloureux. Le deuxième état du silence humain est « l'ineffable » qui serait lié à l'expérience du beau, du sublime au point que le sujet subjugué, entraîné dans une ferveur émotionnelle et poétique reste sans voix et sans parole ne trouvant pas dans le langage suffisamment de ressources pour exprimer ce sentiment de fascination comme l'explique cet extrait :

(...) est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire : tel est l'insondable mystère de Dieu, tel l'inépuisable mystère d'amour, qui est mystère poétique par excellence ; car si l'indicible, glaçant toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique, l'ineffable, grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes, agit plutôt comme un enchantement, et il diffère de l'indicible autant que l'enchantement de l'envoûtement (Jankélévitch, 1983 : 86).

L'ineffable est donc « enchantement » selon Jankélévitch tandis que l'indicible est accablement et anéantissement de l'être soumis à l'horreur. Steiner soutient lui aussi l'idée que l'ineffable conduit l'être fasciné, enivré par la beauté et la pureté contemplative « d'un

langage sublime et précis, vers un silence de plus en plus en plus total » (Steiner, 1969 : 31) et il ajoute : « Le but le plus élevé et le plus pur de la contemplation est celui qui a appris à dépasser le langage. L'ineffable est au-delà des frontières du mot. » (*idem*)

Brice Parain décrit pour sa part l'indicible comme un état de sidération : « La douleur trop vive, la commotion trop violente ne poussent pas un cri. Elles absorbent d'un coup tout notre être, et le frappent de stupeur. » (Parain, 1942 : 166) Il estime que le silence<sup>2</sup> n'est pas synonyme d'apathie ou d'insensibilité mais traduit au contraire un état de forte émotivité. Loin d'être vide et absence émotionnelle, le silence est, selon Parain, le point culminant de la sensibilité de l'être, sujet d'une expérience singulière. Lorsqu'il est confronté à l'effroyable et à l'horreur, l'esprit humain perd sa lucidité et sa rationalité, brouillé par les signaux d'alerte du cœur atterré, consterné devant l'infamie et la monstruosité du réel.

L'indicible et l'ineffable sont donc les deux états extrêmes du silence selon Jankélévitch. Mais entre l'un et l'autre, il y a une autre configuration du silence qui se présente sous la forme du « contenu implicite » (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 5) introduit, entre autres, par la figure de l'ironie, figure de pensée qui est définie comme une « antiphrase » (*idem* : 44) dans la mesure où on dit « le contraire de ce que l'on veut faire penser » (Fontanier, 1968 : 145). Selon le *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, l'ironie « provient en effet d'une forme de pensée, la raillerie, et conduit à une forme d'expression le plus souvent antiphrastique » (Bergez, Géraud, Robrieux, 2014 : 130). Hamon estime pour sa part que « l'ironie littéraire » est avant tout « une posture d'énonciation » et qu'il ne faudrait pas envisager « la question de l'ironie uniquement dans des termes de vérité ou de mensonge, ou dans des termes de logique - dire le contraire de ce qu'on pense -, mais dans des termes de valeurs - la louange et le blâme sont mêlés dans l'énonciation ironique. » (Hamon, 2010 : 27) D'où la dimension axiologique de celle-ci.

L'ironie, cette « parole indirecte » qui constitue un mode évaluatif « dissimulateur » (Schœntjes, 2001 : 318) est considérée comme « un art de l'esquive » (Vaillant, 2016) ou un « art d'effleurer » (Jankélévitch, 1964 : 30) et « participe de tout un jeu de masques » (Fromilhague, Sancier-Château, 2002 : 151), en ce sens que sa présence dans un texte littéraire crée une polyphonie par le « dédoublement de l'instance énonciative » (*idem*, 2002 :

---

<sup>2</sup> « Notre langage n'exprime jamais toute la réalité que nous percevons, ni en ce qu'elle est, ni en ce qu'elle nous apparaît à chacun. Je n'y vois qu'une seule cause, c'est que sensation et langage ne sont pas de même nature, et qu'il n'y a pas continuité de l'un à l'autre. (...) Nous remarquons que le silence n'est pas un état où nous ne ressentons rien. Au contraire nous taisons-nous souvent lorsque nous sommes très émus. (...) Le silence n'est pas la mort et n'est pourtant pas la parole. Il y a donc quelque chose qui n'est ni l'indifférence ni le discours, et c'est la sensation. » (Parain, 1942 : 167)

150). Ce dernier permet à l'auteur de marquer sa distanciation à l'égard du point de vue du narrateur ou d'un personnage énonciateur. L'auteur se désolidarise ainsi d'un discours, d'un personnage ou d'un système de valeurs qu'il prend pour cible et qu'il cherche à disqualifier en insinuant l'incohérence de son raisonnement et en le renvoyant au silence.

D'ailleurs, Jankélévitch relève la parenté de l'ironie avec le silence quand il affirme que : « L'ironie, à sa manière, est une oraison de silence » (Jankélévitch, 1964 : 89) dans la mesure où elle est « laconique » et « discontinue » (*idem* : 91), il ajoute : « L'ironie non seulement abrège, mais encore morcelle » (*idem* : 93) car elle ne peut pas tout dire mais laisse « flotter indéfiniment ses signifiés » (Hamon, 1996 : 59) suscitant ainsi une participation active du lecteur pour la (re)constitution du sens.

L'ironie a donc suscité l'intérêt de nombreux chercheurs qui y voient une forme de distanciation de l'énonciateur à l'égard d'un discours dominant, de normes sociales ou de valeurs idéologiques qu'il ne partage pas mais qu'il remet en cause de manière implicite.

## 2. L'effacement, cet autre silence

Le roman de Toumi met en avant un narrateur-personnage qui voit disparaître son reflet du miroir le jour de ses quarante-quatre ans : « La glace me renvoyait l'image de la porte, du peignoir de bain (...) mais moi, je demeurais invisible. Paniqué, le cœur battant, je me suis précipité vers la chambre pour me planter face au grand miroir. Là encore, aucun reflet, je n'existais plus. » (Toumi, 2016 : 11)

Ce phénomène étrange, insolite, voire surnaturel introduit le lecteur dans un récit où surgit une dimension fantastique et irrationnelle déconcertante qui inaugure un texte dont le mode d'écriture se rapprocherait du réalisme magique<sup>3</sup> dans la mesure où les événements racontés ainsi que le contexte social et spatio-temporel choisis sont réalistes et ordinaires (l'Algérie des années 2000) tandis que le principal événement perturbateur dans le récit est

---

<sup>3</sup> C'est le critique d'art allemand, Franz Roh qui invente dans les années 1920 l'expression « réalisme magique » pour définir la nouvelle tendance post-expressionniste de la peinture de son époque. L'expression sera exploitée par la suite pour décrire la littérature d'Amérique latine où se mêle le réel au surnaturel avec son représentant le plus illustre Gabriel García Márquez. La notion se généralise par la suite dans la critique littéraire contemporaine. Ce mode d'écriture est assez difficile à distinguer du fantastique tant les deux genres sont proches : « Les deux partagent l'idée d'une dimension surnaturelle investissant le réel familier. Le fantastique met l'accent sur la rencontre violente. Le réalisme magique postule, lui, la présence au sein même du réel d'un surnaturel mystérieux, indissociable de la réalité, qui n'est perceptible que dans des circonstances et selon des modalités particulières. De l'ordre de l'indicible, étranger pour une grande part aux moyens du langage quotidien, ce surnaturel exprime une vérité non transcendantale puisqu'inscrite au cœur du réel. Le réalisme magique se veut donc une tentative de synthèse des deux dimensions composant le monde ; pour la réaliser il se fonde sur des ressemblances et des correspondances et sur les rapports insoupçonnés entre des éléments du réel. » (Duhamel, 2011)

surnaturel. D'emblée, le personnage est confronté à une situation inédite et inexplicable qui le perturbe et déstabilise sa vie ordinaire ce qui l'amènera à consulter un psychiatre, le « Docteur B », suivant les conseils de son collègue Hamid.

Le texte de Benfodil quant à lui, se présente sous une forme structurale enchâssée avec une double énonciation, deux voix qui se confient ; dévidant le mal-être de la vie pour l'une, la mélancolie et l'amertume du deuil pour l'autre. Ainsi résonnent simultanément la voix de Mounia, veuve éplorée, inconsolable, et une « voix de papier », celle de Karim Fatimi, mort dans un accident de voiture, qui émerge de son journal intime, une « voix venue d'ailleurs<sup>4</sup> » ressuscitée par la magie de l'écriture, « une présence dans l'absence » :

Jeudi 17 avril

16h10. Maison hantée. Halte réparatrice. Voler un peu de paix aux gardiens de mon château de ruines azurées, mon petit repaire délabré et néanmoins apaisant. J'y viens trouver refuge et me soustraire à la férocité du monde chaque fois que mes obligations astronomiques me laissent un peu de répit. Même Neïla a pris goût à ces petites pauses urbaines ô combien revigorantes, si propices aux rêveries insolentes, au réenchâtement du monde... (Benfodil, 2018 : 13)

C'est ainsi que débute le roman de Benfodil impliquant le lecteur, dès l'incipit, dans l'univers poétique de Karim Fatimi, poète et célèbre astrophysicien qui livre ses pensées et ses sentiments dans son journal. La voix se tait et c'est une autre voix qui surgit timidement, demandant la permission d'entrer, de s'infiltrer entre les silences de l'autre voix :

Je... je peux entrer ? Bon. Pas de réponse ! Qui ne dit mot consent. Alors, je le prends comme un oui. C'est à toi que je parle, oui, toi, Google, mon Google bien-aimé. Ma main tremble, Mon Dieu ! Je n'arrive pas à aligner deux mots. J'ai l'impression de pénétrer dans ta tombe. Non. Pas ça. Assez ! (...) Il est... je ne sais pas, 1 h du matin ? Pas moyen de dormir. (...). Alors, je fais comme toi. J'écris. Sur ton journal. Oui. TON journal. (Benfodil, 2018 : 14)

L'utilisation des points de suspension signalent généralement l'inachevé, l'interrompu, le non-dit ; ils sont l'expression incomplète d'une idée, d'une réflexion qui se prolonge en silence. Dans cet extrait, ils suggèrent l'inquiétude du personnage qui s'apprête à s'immiscer dans l'intimité secrète de son mari. Le mot raturé souligne le déni de Mounia refusant d'accepter la mort de l'être aimé. Le mot est rayé mais il reste là, il est là et il n'est pas là,

---

<sup>4</sup> « nous savons que, proches de la mort, nous avons encore à « *veiller en silence* », à accueillir la secrète amitié par laquelle se fait entendre quelque voix venue d'ailleurs. Voix vaine ? Peut-être. Qu'importe. Ce qui nous a PARLÉ, nous parlera toujours. » (Blanchot, 2002 : 19)

présent et absent, dit et tu à la fois. Il est un signe qui dit le malaise de l'être par rapport au langage et aux mots imprononçables. Cette biffure rend perceptible le silence. Les phrases morcelées, les points de suspension ainsi que la rature du mot dévoilent le cours d'une pensée angoissée et le flux d'une conscience torturée.

Ces deux extraits illustrent la rupture induite par la mort, la limite infranchissable entre le silence définitif d'une voix et la parole endeuillée d'une autre. La structure du texte, sous une forme binaire au moyen de deux récits enchâssés qui se font écho, rappelle la frontière entre la mort et la vie, le silence et le langage. La confrontation des deux voix et le dialogue post-mortem impossible font surgir la résonance irréaliste de cette rencontre et ne font qu'amplifier le silence qui s'installe entre deux êtres séparés par la mort.

Par ailleurs, les deux personnages principaux : « Karim Fatimi » pour Benfodil et « l'homme sans reflet » ou « l'effacé des miroirs » pour Toumi (2016 : 118) (c'est ainsi qu'est désigné le personnage de *L'effacement*) sont des êtres réservés et effacés. Refusant les contraintes de la vie sociale, ils s'isolent peu à peu. Mounia reproche même à son mari son silence vis-à-vis de son passé : « Tu étais si peu disert sur ton enfance, ton adolescence, (...) Tu as toujours été comme ça : taciturne, taiseux, peu bavard (...) » (Benfodil, 2018 : 104). La discrétion et l'isolement du personnage décrivent une personnalité inquiète, un manque de confiance en soi et une angoisse du monde extérieur. Mounia énumère les représentations que son mari se fait de lui-même : « Toi, l'incompris absolu, l'accablé, le mal jugé, le dénigré, le décrié, (...) profondément affligé, malheureux comme les pierres » (*idem* : 62-63).

La description qui ressort de cet extrait montre son caractère mélancolique et asocial avec une forte propension à l'« autodépréciation » (Freud, 1915 : 145-171, 2004 : 11) ou « procès en légitimité » selon Mounia qui revient sur ce trait de caractère de son mari : « Tu es resté ce “bleu” comme tu dis, cet intrus à perpète qui n'a sa place nulle part, qui s'excuse de tout et traverse le monde sur la pointe des pieds. Même les astres et les étoiles (...) tu les épiais discrètement, par peur de les *déranger*. » (Benfodil, 2018 : 123)

Le syntagme « déranger » indique la personnalité timide et fragile du personnage qui ne veut « déranger » personne, pas même les étoiles. Mounia rappelle le retrait progressif de son mari de toute activité sociale : « tu es de ton propre aveu, un “handicapé social” (...) Et tu t'enfermais, tu t'enfermais, tu t'isolais sur ton île\_l'écriture (...) » (*idem* : 225). Le poète astrophysicien se retire du monde et se replie sur lui-même, sur une blessure profonde, une plaie « restée ouverte. Béante. Purulente. Brûlante. Mal cicatrisée » (*idem* : 203).

Le personnage de *L'effacement* est lui aussi un être retiré, effacé ; si bien qu'il est le seul personnage à ne pas être nommé dans le roman. C'est est un être asocial : « Au travail\_ et

ailleurs\_, je ne fréquentais personne, car le contact humain avait tendance à me stresser. » (Toumi, 2016 : 18) Dans son travail, il est solitaire, affiche « un profil bas (...) sans prendre la moindre initiative et sans revendiquer quoi que ce soit. (...) Avec un talent certain pour passer inaperçu et une absence totale d'ambition » (Toumi, 2016 : 19-20). Le personnage de Toumi, nous rappelle étrangement le personnage de Kafka dans *La Métamorphose* quand il décrit sa vie professionnelle comme étant une norme sociale (mis à part sa tendance à l'isolement) qu'il respecte scrupuleusement, sans se poser de questions, jusqu'au jour où sa vie bascule vers l'étrange et l'anormalité. Le vide qu'il ressent dans son lieu de travail est aussi le vide de soi d'où le sentiment constant de vacuité et d'absence : « comme suspendu dans le vide, hors du temps, à attendre que les heures passent » (Toumi, 2016 : 20).

Lorsque son médecin traitant lui demande de se décrire durant la période de son enfance, le personnage éprouve les pires difficultés à parler de lui-même : « J'ai vraiment eu du mal à lui répondre, les mots ne me venaient pas » ; « J'étais discret et je n'aimais pas me mettre en avant. À l'école, je n'avais pas d'amis, je préférais la solitude. » (Toumi, 2016 : 48) Il avoue qu'il vivait dans l'ombre de son frère Fayçal qui attirait tous les regards : « contrairement à mon frère (...) je vivais en retrait de ce petit monde (...) » (*idem* : 46) et lorsqu'il interroge sa mère sur sa façon d'être quand il était enfant, elle lui confirme l'image d'un être solitaire et secret : « Tu étais effacé et sans histoire. » (*idem* : 51) Cette phrase finit par confirmer l'image dépréciative qu'il avait de lui-même et lui donne pour la première fois l'envie de vomir. En effet, le personnage culpabilise quand il se rend compte qu'il a toujours cherché à être invisible depuis son enfance. Il avoue au « Docteur B. » qu'il avait inventé une « technique » d'effacement pour ne pas affronter la colère de son père : « (...) il suffisait de se tenir immobile, de ne rien dire, de baisser les yeux et d'attendre que la colère passe. Pendant ce temps, je m'imaginai invisible, me persuadant ainsi que les projectiles lancés par mon père ne m'atteindraient jamais. » (Toumi, 2016 : 82)

Les personnages de Benfodil et de Toumi représentent des êtres effacés et solitaires. Karim se réfugie dans l'écriture et la poésie, tandis que « l'homme sans reflet » (Toumi, 2016 : 118) s'isole dans son bureau ou dans son studio, se complaisant dans sa vie routinière jusqu'au surgissement du phénomène irrationnel. L'effacement progressif des deux personnages est une forme de silence, de retrait du monde et de réticence par rapport au langage dans la mesure où celui-ci ne leur permet pas d'entrer en rapport avec les autres mais les en éloigne et les amène au repli et au mutisme.

### 3. Mise en forme du silence

Les deux écrivains ont deux approches différentes dans la mise en récit poétique du silence. Ainsi Benfodil varie les stratégies discursives et sémiologiques (dialogisme et polyphonie énonciative, intertextualité, collage, dessins, ponctuation, blanc textuel) et rhétoriques (aphorismes, figures du silence comme l'aposiopèse, l'ellipse, l'asyndète). Dans le texte de Toumi, nous remarquons l'absence de points de suspension, la rareté des dialogues, des personnages silencieux, une atmosphère de silence, le monologue intérieur ou « l'inépuisable murmure » (Blanchot, 1971 : 147) et « l'ironie littéraire » (Hamon, 1996) qui est l'un des rares procédés utilisés en commun avec Benfodil. Mais le point culminant dans la scénographie du silence dans le roman de Toumi est la métaphore filée de l'effacement.

Benfodil, pour sa part, investit son travail dans l'espace textuel par la fragmentation et l'agencement d'espaces blancs, l'intégration de poèmes ainsi que des variations typographiques (polices de caractère en gras, en majuscules). Il aménage au silence des lieux de visibilité au moyen des points de suspension et de signes typographiques comme les astérisques ou les pointillés.

À titre illustratif, dans cet extrait, Mounia raconte sa première rencontre avec Karim et ses impressions à l'égard du caractère réservé de celui-ci : « J'ai tout de suite compris, aussi, que tu étais un écorché vif. Une âme sensible. Torturée. .... » (Benfodil, 2018 : 69). Benfodil recourt plusieurs fois à ce procédé où le vide typographique se mêle à la figure de l'ellipse qui procède par suppression de mots comme dans cet exemple : « les mots qui font mal ou les mots pas encore prononcés, pas encore posés sur les plaies béantes de la violence coloniale ..... !..... » (*idem* : 71). La figure *in absentia* de l'ellipse interrompt le discours et introduit le silence quand les mots manquent face à l'horreur de la guerre coloniale. L'ellipse inscrit la parole absente en creux dans le texte.

L'aposiopèse ou réticence est une autre figure du silence employée dans *Bodywriting* pour mettre en scène l'indicible. Elle apparaît, selon le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* (Acquien, Molinié, 1999 : 69-70) sous la forme d'une suspension brutale du discours. Elle est récurrente dans le roman de Benfodil, notamment dans la troisième partie « oranges sanguines » où Karim raconte « le souvenir sans repos » (Blanchot, 1955 : 150), celui de la confrontation directe avec les terroristes islamistes qui l'interpellent : « Mais... Je suis interloqué. Bégaie. Bougonne... Ne... Ne sais quoi répondre. » (Benfodil, 2018 : 172) Anéanti face à l'horreur du réel, Karim, sidéré, se tait devant l'indicible : « Tout

se mélange dans ma tête, indique le narrateur, tout remonte, tout. La nuit du 28 novembre 1994 en plein visage... » (*idem* : 193) La phrase inachevée engloutit les mots dans le vide et sollicite le lecteur interpellé avec l'aposiopèse qui laisse germer la signification et éclore l'émotion d'empathie.

Le silence est aussi représenté au moyen de l'asyndète qui est « une figure microstructurale de construction. Elle consiste en une absence de liaison (conjonctions ou adverbes) entre les groupes ou entre les propositions (ou même entre les phrases) », selon le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* (Acquien, Molinié, 1999 : 73). L'asyndète « participe d'une *esthétique de l'implicite* : le lien logique n'étant pas exprimé, il est laissé à l'interprétation du lecteur », d'après le *Vocabulaire de l'analyse littéraire* (Berger, Géraud, Robrieux, 2011 : 48). Dans l'exemple qui suit, Karim raconte le souvenir de l'innommable guerre : « Je. Mon dieu quelle nuit ! La bourrasque s'est calmée mais les balles. Les balles sifflent encore dans mon. Mon oreille déchiquetée. (...). Écho des rafales qui. (...) J'en frémis encore. Grrr. J'ai froid. (...) silence criblé. » (Benfodil, 2018 : 168) L'émotion d'angoisse qui submerge le personnage transparait à travers la dislocation du langage, le morcellement phrastique indique l'ébranlement de la conscience soumise à l'insoutenable, à l'indicible horrification de l'homme. L'angoisse extrême ressentie par le personnage durant les années de violence terroriste est exprimée au moyen d'un langage déstructuré ne pouvant soutenir l'anéantissement de l'être : « Mais je n'ai pas osé, je. La voix comprimée dans mon gosier. J'essaie d'afficher une mine impassible et calme. Sous le choc, je n'ai pas peur. J'ai du mal à. J'ai toujours été ainsi. (...) tétanisé, tétanisé, (...) j'essaie, j'essaie de... » (*idem* : 186).

Benfodil utilise un récit où il explore diverses stratégies d'écriture, style parfois saccadé, heurté ; d'autres fois condensé et touffu ; mélange d'effets visuels avec l'incorporation de photos, de dessins, de graffitis, ce qui crée un effet de déstabilisation de « l'horizon d'attente » (Jauss, 1990 : 49) et d'inattendu pour le lecteur habitué à un récit narratif classique. Il recourt aussi au procédé de la répétition susceptible de créer par son effet incantatoire une musicalité et un rythme poétique soutenu comme le montre ce passage :

et le mur et la pierre et l'arbre et le pain et la peine et le sang et la passion et Rita et Haïfa et le poème et le sang et les larmes et la mère et le mal et le rêve et la métaphore et le sang et le temps et la mort et la terre et la langue et l'orgueil et le sang et le sens et le sel et le ciel et les mots et les morts et l'amour et le mur et la pierre et le temps et le temple et le mur et le graffiti VOUS QUI PASSEZ PARMIS LES PAROLES PASSAGÈRES REPRENEZ VOS NOMS ET PARTEZ ! (Benfodil, 2018 : 78)

Dans cet extrait, le poète Karim pleure « dans une ode à la digne extinction de la métaphore » (*idem* : 76), la disparition d'un autre poète, Mahmoud Darwish, qui représentait à ses yeux un être pur, un « chant terrestre » (*idem* : 81), une voix inextinguible. La répétition, le ressassement créent un effet sonore et une « syntaxe musicale » (Chestier, 2003 : 47) transcendant les mots et produisant une poésie qui va « au-delà du seul sens » (*ibidem*). Cela nous rappelle la conception poétique de la répétition dans le texte littéraire telle qu'entrevue par Chestier lorsqu'il la considère comme « une mélodie intérieure<sup>5</sup> ».

Le travail sur l'espace textuel de *L'effacement* se caractérise par une esthétique minimaliste s'appuyant sur une écriture serrée, constituée de phrases courtes, avec une focalisation interne du narrateur-personnage qui nous fait voir le déroulement de sa pensée. Le roman de Toumi est divisé en trois parties d'inégale longueur, la première, la plus étendue, intitulée : « l'effacement », la seconde moins longue : « Oran » et la dernière : « Absences », la partie la plus courte et la plus fragmentée. Le texte condensé au début en paragraphes resserrés, ne laisse pas place au vide textuel, mais à mesure que le récit s'achemine vers son épilogue, le texte est de plus en plus désagrégé avec l'emploi des astérisques.

L'ironie est un autre procédé de mise en récit du silence vu sa propension à l'esquive et son contenu implicite. Chez Benfodil, elle s'insinue, par exemple, dans le récit de Karim relatant la confrontation de celui-ci avec les terroristes qui tiennent ce discours : « NAHNOU DJOUNOUDOU EL HAQ, nous sommes les soldats de la Vérité et nous rétablirons l'Ordre bafoué de Dieu sur cette terre, bi idhni Allah ... Le Jour de la Vérité est proche et cette nuit n'est que le prélude au début de notre Ordre ! Une nouvelle ère va commencer. » (Benfodil, 2018 : 189). L'utilisation de caractères en capitales, la mise en avant de valeurs idéologiques avec des substantifs mis en majuscules : « l'Ordre », « la Vérité », l'hyperbole et l'emphase ponctuée avec l'exclamative sont des marqueurs de l'ironie de Benfodil à l'égard du discours des terroristes dont il signale la dangerosité extrémiste et dont il se démarque.

Dans *L'effacement*, l'ironie se signale lorsque le narrateur-personnage évoque ses relations sociales avec des personnages « bavards » qui sont tournés en dérision et dépréciés : la fiancée Djaouida, son collègue Hamid, Houaria la riche oranaise qu'il rencontre durant son escapade à Oran, Kada son chauffeur de taxi, « un vrai moulin à paroles » (Toumi, 2016 :

---

<sup>5</sup> « (...) une prose poétique très dense qui n'a jamais reçu de forme définitive, témoigne des recherches stylistiques du poète. On y perçoit ce mode particulier d'écriture qui tend à provoquer, chez le lecteur, un effet musical. Le rythme donné par la ponctuation, par la répétition de certains mots, de certaines syllabes, d'une phrase à l'autre, comme une mélodie intérieure qui se propage, comme un écho assourdi qui se prolonge, manifestent l'effort pour créer un langage qui instaure – au-delà ou en deçà du sens – un “miroitement mystérieux”. » (Chestier, 2003 : 46)

126). Tous ces personnages sont prolixes et mettent le personnage dans la gêne au point qu'il adopte le mutisme comme stratégie de communication. Il ne parle, en effet, presque jamais face à la logorrhée « chargé d'amertume et de désespoir » (*idem* : 27) de sa fiancée, face aux indiscretions de son collègue Hamid. Il ne parle qu'au Docteur B., son psychiatre thérapeute, auquel il décrit son aversion pour le bavardage de Djaouida :

Djaouida était intarissable (...) Sa voix était suraigüe, son débit très rapide, et ses paroles claquaient désagréablement dans le silence de l'immense pièce. (...) elle ponctuait son flot de paroles de petits rires nerveux et de heins ? hein ? qui n'attendaient aucune réponse de ma part. *Je comprends pourquoi mes deux sœurs ne sont jamais rentrées en Algérie, alors que moi je suis obligée de me taper cette gueusaille au quotidien, hein ? hein ? ça valait bien la peine d'avoir fait de brillantes études à la Sorbonne pour se retrouver à la SONAGPA, hein ? hein ?* J'ai vite compris qu'à l'avenir, il suffisait d'orienter Djaouida sur des sujets liés à l'état du pays et des Algériens, pour qu'elle démarre son monologue, comble le silence, et ne s'arrête plus. Cette constatation m'a tout de suite réjoui, moi qui détestais faire des efforts pour converser. (Toumi, 2016 : 26-27)

Djaouida ressemble en tous points au « bavard<sup>6</sup> » décrit par Blanchot (1971 : 142). Sa parole est une forme de silence puisqu'elle est déroulement d'une parole incessante qui efface son dire par le ressassement de plus en plus vide de sens. Le signalement de son discours en italique, la redondance de ses tics « hein ? hein », l'utilisation de modalisateurs à connotation négative « désagréablement », d'adjectifs et de verbes péjoratifs « suraigüe, nerveux, claquaient, démarre » soulignent le regard détaché et ironique du narrateur vis-à-vis de sa cible. Au bavardage de la fiancée est opposé le silence du personnage qui se met en retrait et s'efface de l'échange. Mais, au-delà de la posture ironique du narrateur dévalorisant l'énonciation de Djaouida, la jugeant absurde et univoque dès « qu'elle démarre son monologue » pour n'écouter que sa propre parole, Toumi semble se moquer également de l'attitude de son personnage et critique la fausseté des relations sociales sous-tendues par des conventions et des comportements souvent hypocrites.

La séquence descriptive de Djaouida dénote l'immense fossé entre celle-ci et « l'homme sans reflet » qui n'aime pas parler et se contente de recevoir la parole bavarde sans

---

<sup>6</sup> « Le bavard est un homme seul, plus seul que s'il était enfermé dans la solitude d'un silence. (...) Mais son je est si poreux qu'il ne peut se retenir en soi ; il fait silence de toutes parts, silence qui bavarde pour mieux se dissimuler ou mieux se tourner en dérision. Seulement, cette solitude a besoin de trouver à qui parler. Il lui faut quelqu'un qui entende, complaisant et tacite, capable par son attention d'orienter vers un point déterminé le flot des paroles qui autrement ne s'écoulerait pas. » (Blanchot, 1971 : 142)

vraiment la recueillir puisque selon Blanchot, elle n'est qu'une « parole vaine » (Blanchot, 1971 : 146), « parole sans identité » (*idem* : 141). Le personnage adopte la même attitude avec son collègue Hamid, il utilise la technique de l'esquive communicative pour ne pas se laisser enfermer dans la « parole cloisonnée » (Blanchot, 1971 : 229) de son collègue : « J'ai employé la même technique qu'avec ma fiancée, à savoir hocher la tête régulièrement et esquiver des sourires entendus, sans même le regarder. » (Toumi, 2016 : 53)

Toumi décrit l'attitude ironique du narrateur-personnage face au bavard qu'il méprise mais qu'il subit en adoptant la même technique employée avec sa fiancée, à savoir la feinte et l'écoute distraite ponctuée de sourires et de hochements de tête pour survoler la parole bavarde. Plus Hamid et Djaouida s'enfoncent dans leur monologue, plus le personnage s'absente et devient imperméable à cette parole vaine qui ne cesse de dire son propre silence.

#### 4. Le langage dans tous ses états

Benfodil libère le langage de la charge sémantique et déploie une verve poétique pour symboliser le bonheur de la paternité. Cette expérience singulière est l'occasion pour l'écrivain de donner forme au silence à travers l'expression de l'ineffable. En effet, Karim, le poète sensible à la vie, est fasciné par l'avènement de son enfant qui le laisse sans voix :

NEÏLA NEÏLA NEÏLA NEÏLA NEÏLA, NÊtre, Neïla, Nêtre (...) naï, tre,n, êt, re, n'Être, NÊtre, NÊtre, tu, je, Mou, nia, ma, ch, ri, e, enc, ore, un, efffffffort, je, la, tien, s, je, la, tien,s,je, la, tiens, je la tiens, dan, s me, s, bra,s, cont,re, m,oi, je la tiens, ma fi, lle, ma fille, ma fille, l'amour de ma fille (...)  
(Benfodil, 2018 : 137).

La naissance de Neïla provoque un cataclysme linguistique. Le langage désarticulé, la syntaxe pulvérisée et le morcellement des mots essaient de dire l'ineffable : ce bonheur sublime du jaillissement de la vie. Karim est subjugué par l'émotion et par la beauté du langage pur de l'enfance : « Tout ce qu'elle nomme, touche avec sa bouche, devient perle, pépite, ravissement. La poésie sort de la bouche des enfants, me disais-je un matin qu'il avait "pleuvé" et que Neïla me pressait de questions sur le sens des averses. » (*idem* : 142) Le langage chez Benfodil semblable à une éruption volcanique se déverse dans tous les sens et s'écoule dans un magma poétique ; dans *L'effacement* le langage est mesuré, concis mais également équivoque dans la mesure où il invite à plusieurs niveaux de lecture compte tenu de l'implicite discursif qui s'infiltré dans les non-dits du narrateur.

Dans la dernière partie du roman de Toumi, intitulée « Absences », l'écriture se densifie et condense les détails. Elle exprime l'intensité émotionnelle du personnage et suit son propre affolement en misant sur l'accélération rythmique qui s'associe à la succession d'événements de plus en plus déroutants pour lui. En effet, l'être effacé décide sur un coup de tête de quitter Alger et de se rendre dans la ville d'Oran, réputée pour son mode de vie festif et joyeux. Dès qu'il y arrive, il se sent métamorphosé par les rencontres qu'il fait, par le changement de son propre métabolisme, l'asthénie qui le caractérisait à Alger se transforme en une avidité de la vie : il mange goulument, il n'a plus de nausée ni de vomissement, il a des nuits de sommeil régulier, il découvre les plaisirs du corps et de la vie. Il recouvre une estime de soi quand il prend conscience de son pouvoir de séduction sans comprendre vraiment ce qui lui arrive. En fait, il est sous l'effet d'un charme<sup>7</sup> ineffable : il a envie de vivre.

Je me suis peu à peu laissé entraîner par le tempo, au point de me lever et de rejoindre la piste de danse. J'ai fermé les yeux, et je suis progressivement entré dans le rythme. (...) J'ai dansé longtemps, très longtemps, jusqu'à la dernière note de musique, rattrapant toutes ces années où mon corps ne s'était jamais abandonné, corps raide, toujours adossé à un mur, inerte, et surtout, invisible. (Toumi, 2016 : 142)

À travers cet extrait, le narrateur exprime le sentiment d'insouciance qu'il n'a jamais connu auparavant, étouffé par la présence d'un père tyrannique avec ses colères foudroyantes et ses silences dédaigneux, perdu dans une vie monotone et un état psychologique taciturne. Les allusions subtiles de ce passage suggèrent la frustration de la jeunesse algérienne en mal de divertissement et de distractions. En effet, l'image que le narrateur donne de lui-même « corps raide, toujours adossé à un mur, inerte, et surtout, invisible » rappelle celle des jeunes Algériens dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix résumée par le terme en arabe dialectal « hittiste<sup>8</sup> ». Cela renvoie à toute cette jeunesse désœuvrée qui passait son temps adossée aux murs, à scruter le néant de leur vie.

---

<sup>7</sup> Le charme, nous dit Jankélévitch est « un état d'aporie infinie qui provoque en l'homme une profonde perplexité ; en cela il est plutôt ineffable qu'indicible » (Jankélévitch, 1983 : 111).

<sup>8</sup> Le terme « hittiste » tiré de « hit » qui signifie mur est un néologisme algérien inventé par les jeunes dans les années 80 en référence à leur vie oisive se résumant à la position adossée au mur ; « le contenu implicite » (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 6) de ce terme renvoie aux problèmes liés au chômage de cette jeunesse qui finissait par devenir invisible en faisant partie du décor de l'espace algérien.

## 5. La mélancolie, le deuil

La mélancolie est le sentiment dominant dans les deux romans. Benfodil l'imprime doublement dans son texte à travers le récit de Karim et celui de Mounia, inconsolable, à plus forte raison lorsqu'elle observe la tristesse de sa fille Neïla : « Un silence lourd, mystérieux, presque philosophique, murée qu'elle est, la plupart du temps, dans une solitude méditative. (...) Eh bien, depuis que tu es parti, elle est prostrée, elle ne dit rien, elle observe, le regard pensif. Et elle dessine, elle dessine... » (Benfodil, 2018: 90) L'enfant, auparavant loquace, inventive dans ce langage enfantin qui fascinait son père poète ; joyeuse et pleine de vie, devient silencieuse et mélancolique après la mort de son papa. Elle ne peut plus s'exprimer parce qu'elle vit avec un sentiment indicible qu'elle ne comprend pas et qu'elle ne peut définir : « le deuil<sup>9</sup> » face à la perte de l'être aimé.

Il en va de même et de manière plus aggravée pour la mère de « l'homme sans reflet » après le décès de son mari, le « Commandant Hacène ». Elle, qui se caractérisait déjà par une personnalité discrète et réservée, devient presque aphasique : « Ma mère, qui, certes, n'avait jamais été une grande bavarde, semblait réellement dans une apathie et un mutisme inquiétants. » (Toumi, 2016 : 13)

Le personnage sans nom s'inquiète de l'état mélancolique de sa mère « entrée dans ce mutisme qu'elle ne devait plus quitter. » (Toumi, 2016 : 98). Mais le plus angoissant pour lui, est son propre état psychologique profondément meurtri lorsqu'il rentre dans une maison où ne l'attend que la douleur muette de sa mère : « La maison était juste plus silencieuse, et je sentais en moi une impression de vide, comme un creux logé à l'intérieur de mon corps. » (Toumi, 2016 : 98) Plus qu'un deuil, le personnage ressent une profonde et douloureuse

---

<sup>9</sup> Freud rapproche le deuil de la mélancolie en ce qu'il affecte la perception et la relation du sujet avec le monde extérieur en conséquence au sentiment de perte. Freud estime que les deux états douloureux sur le plan psychologique ont des traits communs comme la dépression, le désintérêt pour le monde et pour toute activité rappelant l'être disparu, ils ne divergent que sur un point qu'il considère fondamental, c'est le sentiment de dépréciation de soi dans la mélancolie qui est absent dans le deuil : « Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc. L'action des mêmes événements provoque chez de nombreuses personnes, pour lesquelles nous soupçonnons de ce fait l'existence d'une prédisposition morbide, une mélancolie au lieu du deuil. (...) La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste par des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtime. Ce tableau nous devient plus compréhensible lorsque nous considérons que le deuil présente les mêmes traits sauf un seul : le trouble du sentiment d'estime de soi manque dans son cas. En dehors de cela, c'est la même chose. Le deuil sévère, la réaction à la perte d'une personne aimée, comporte le même état d'âme douloureux, la perte de l'intérêt pour le monde extérieur (dans la mesure où il ne rappelle pas le défunt), la perte de la capacité de choisir quelque nouvel objet d'amour que ce soit (ce qui voudrait dire qu'on remplace celui dont on est en deuil), l'abandon de toute activité qui n'est pas en relation avec le souvenir du défunt. » (Freud, 2004 : 8)

mélancolie : « L'évocation du décès de mon père a fait monter en moi une irrépressible mélancolie, et le silence du Docteur B. n'a fait que l'amplifier. » (*ibidem*) L'« homme sans reflet » se rend compte que la disparition du père lui a laissé un vide, une vacance insondable : « je prenais conscience de ce sentiment de manque, de cette *amputation* ». (Toumi, 2016 : 99) Le personnage décrit les symptômes de la mélancolie freudienne avec lyrisme et avec un regard introspectif :

Il est parti, me laissant seul, dans une vie qui ne se déployait qu'en fonction de lui, qu'à partir de lui. Il est parti et je dois vivre avec un corps et des organes que je dois faire fonctionner tout seul, sans lui. Alors que ma mère survivait en statue pétrifiée sur un canapé, je suivais quant à moi le cours de mon existence, en marionnette désarticulée, sans envies, et depuis peu sans reflet. (...) Je ne trouvais plus les mots, j'étais tout à mon accablement, les yeux fermés. J'ai laissé cette douleur me pénétrer, m'envahir, m'emplit comme un ballon de baudruche, jusqu'à déborder et j'ai éclaté en sanglots. (Toumi, 2016 : 99-100)

Le personnage de *L'effacement* exprime pour la première fois le sentiment de mélancolie qui l'accable depuis la mort de son père. Mais face à la douleur intolérable et à l'émotion étouffante, les mots se retirent, l'expérience devient indicible et il ne reste que les larmes. Le personnage de *Bodywriting* est, lui aussi, sujet d'une mélancolie incommensurable. Ainsi, il y a le récit de la guerre, avec ses ellipses, ses non-dits, ses silences mais il y a un autre récit qui émerge en arrière-plan, c'est celui de la figure de l'absence, la figure du père que n'a pas connu Karim : « tu n'as jamais fait le deuil de ton enfance, de ta condition orpheline. » (Benfodil, 2018 : 217) Mounia réalise l'étendue de sa souffrance psychologique : « ton infirmité était invisible » (Benfodil, 2018 : 226) et s'explique mieux les raisons de l'enfermement de son mari, de son retrait du monde. Karim souffrait de traumatismes non guéris parce que refoulés, comme la blessure invisible de ce « maudit 28 novembre » (Benfodil, 2018 : 221) dont la page a été déchirée. Le sentiment de dépréciation de soi, de doute et d'angoisse qu'il décrit dans son journal est lié semble-t-il au deuil inaccompli de son père et de sa jeunesse mutilée ; c'est devenu une mélancolie malade qui l'amène à une dévalorisation de soi : « Dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie, c'est le moi lui-même » (Freud, 2004 : 9).

## 6. Le grand silence

Les deux auteurs adoptent des « manœuvres discursives indirectes » (Van den Heuvel, 1985 : 25) et recourent aux non-dits et à l'implicite quand il s'agit du contexte historique représenté dans leurs romans. Le roman de Benfodil replonge le lecteur dans l'Histoire contemporaine algérienne : la révolte du 5 octobre 1988 et la « décennie noire » entraînant l'Algérie dans une guerre fratricide sans nom que l'on désigne pudiquement par ce syntagme. Toumi choisit un personnage quadragénaire de l'Algérie post-indépendante, ce qui permet de situer le contexte temporel du récit dans les années 2000. Or, si Benfodil évoque expressément deux événements historiques précis, Toumi quant à lui n'en parle pas explicitement.

Pourtant cette « omission », ce silence en creux est rendu visible avec les pertes de mémoire récurrentes du personnage. L'oubli, n'est-il pas une autre forme de silence ? En effet, après avoir été invité par Houaria à « dîner et faire la fête avec des amis » (Toumi, 2016 : 177), le personnage sans nom se réveille le lendemain sans avoir gardé aucun souvenir de ce qui s'est passé la veille. Dès lors, il se met à échafauder des hypothèses sur les liens supposés entre Houaria, le Docteur B, Kada et même Hamid qu'il soupçonne de fomenter un complot contre lui. Le personnage sans reflet voit son état s'aggraver avec des « effacements mémoriels » (Toumi, 2016 : 193), des « absences mémorielles » (*idem* : 207) et des « trous béants sans souvenir » (*idem* : 195) qui seraient, selon le Docteur B., une façon de « refouler certains événements de [sa] mémoire » (*idem* : 193) et qui serviraient de « mécanismes de défense face à des situations angoissantes » (*ibidem*). Le diagnostic du médecin décrit des traumatismes refoulés et non guéris pouvant implicitement renvoyer aux événements de la décennie noire qui sont occultés dans le récit. Le personnage s'imaginant que c'est dû aux médicaments que lui prescrit le Docteur B., s'enfonce de plus en plus dans un état de paranoïa et, persuadé d'être victime d'une conspiration, décide d'y faire face : « seul contre tous, je résiste et je mène *ma guerre* » (Toumi, 2016 : 201). Le possessif à la première personne montre la volonté du personnage à jouer un rôle historique et à gagner un statut social valorisant ; celui de héros de guerre :

Je livre une guerre à des ennemis puissants qui veulent me détruire. Je me sens tel un soldat de la glorieuse Armée de libération nationale, et je m'imagine être mon père (...) Je suis le digne descendant des fougueux moudjahidine, jeunes, téméraires et audacieux. Je suis en *guerre* ! (Toumi, 2016 : 197)

Dans cet extrait, l'ironie de Toumi se déploie à travers le procédé de la répétition anaphorique du pronom « je » du narrateur, à travers la gradation et l'hyperbole « fougueux moudjahidine, jeunes, téméraires et audacieux ». En investissant le discours valorisant du narrateur qui vante les qualités héroïques de son père et de sa génération, Toumi prend pour cible l'instance narrative qui ne fait que reproduire le discours normatif de la doxa. Alors que la guerre de libération ne cesse d'être glorifiée dans le discours politique et les manuels d'Histoire, la guerre fratricide, guerre des fils quant à elle est occultée, dissimulée et engloutie « sous la chape des choses tues » (Benfodil, 2018 : 242) nous dit Mounia dans *Bodywriting*. Le personnage de Toumi, soumis au délire, se détache du réel et s'engage dans la phase mélancolique de « l'identification hystérique » selon l'expression de Freud (2004 : 13). Son identité s'efface pour se fondre dans celle de son père : « Il n'y a plus de bruit, il y a juste cette lumière blanche. Il n'y a personne, tout s'est effacé. Il n'y a plus que moi et je sais enfin qui je suis. Je suis vivant. Je suis fort et invincible. Je suis le commandant Hacène (...) » (Toumi, 2016 : 214).

Le récit prend fin avec l'effacement de l'identité du narrateur devant celle du père, phénomène expliqué par Freud en termes d'« identification délirante ». En fait, le personnage n'a pas fait le deuil du père, ni le deuil de la guerre des fils dans la mesure où celle-ci est refoulée et tue, masquée par l'aura de la guerre d'indépendance. Tandis que l'autre guerre, innommable et indicible, que même le cri du poète n'arrive pas à recouvrir, laisse Mounia sans voix : « moi qui croyais que le temps avait achevé d'ensevelir ce cri sous des couches de silence. » (Benfodil, 2018 : 220) « Entre nous deux, ce passé tu. Totalement inconnu. Comme la guerre. Le corps de la guerre. Nos récits refoulés... » (Benfodil, 2018 : 237). En effet, Karim raconte dans son journal les événements de la décennie noire de manière décousue allant jusqu'à taire un événement traumatisant. Refus de nommer l'indicible, impossibilité d'évoquer l'irraisonnable. Il recouvre les mots imprononçables, les images intolérables en déchirant la page de cette maudite nuit pour la laisser retourner au silence.

### **Conclusion**

Toumi représente le silence par la métaphore filée de l'effacement du reflet du personnage symbolisant l'effacement de la génération post-indépendante, restée en retrait par rapport à celle qui a conduit à la libération du pays. Le phénomène magique et surnaturel de l'effacement dénonce implicitement le statut minoré d'une génération qui « est venue après », après la guerre d'indépendance. Benfodil, ce poète angoissé et fasciné par le pouvoir de

l'œuvre littéraire tente, pour sa part, de sauvegarder une partie de la mémoire collective au moyen d'un texte surchargé de signes, d'images, de mots charriant un sens diffus, éclaté, fragmenté que le lecteur doit patiemment reconstituer.

Dans les deux ouvrages, le lecteur est sollicité pour remplir les failles du texte, les ellipses, l'indicible, l'implicite, les silences en creux comme les figures absentes (la figure du père et la nuit maudite qui renvoie à l'innommable chez Benfodil, la guerre oubliée, effacée chez Toumi). Ces figures disent par leur « présence-absence » (Blanchot, 1969 : 344) toute la difficulté de l'être à nommer les objets et les éléments du réel qui dépassent l'entendement humain et le réduisent au mutisme et à l'aphasie.

### Bibliographie

- ACQUIEN, Michèle, MOLINIE, Georges (1999). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Librairie Générale Française, Le Livre de Poche.
- BENFODIL, Mustapha (2018). *Bodywriting. Vie et mort de Karim Fatimi, écrivain (1968-2014)*. Alger : Barzakh.
- BERGEZ, Daniel, GÉRAUD, Violaine, ROBRIEUX, Jean-Jacques (2014). *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin.
- BLANCHOT, Maurice (1971). *L'Amitié*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (2002). *Une voix venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard.
- CHESTIER, Alain (2003). *La littérature du silence. Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*. Paris : L'Harmattan.
- DUHAMEL, Joseph (2011). « Les réalismes magiques ». “Le Carnet et les Instants” <URL: <https://le-carnet-et-les-instants.net/les-realismes-magiques/> [consulté le 12/IX/2024].
- FONTANIER, Pierre (1968). *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
- FREUD, Sigmund (2004). « Deuil et mélancolie ». “*Métapsychologie, Sociétés n°86*” <URL: <https://shs.cairn.info/revue-societes-2004-4?lang=fr>> [consulté le 14/IX/2024].
- FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER-CHÂTEAU, Anne (2002). *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Nathan.
- HAMON, Philippe (1996). *L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette.

HAMON, Philippe, MOREELS, Isabelle (2010). « L'ironie littéraire au XX<sup>e</sup> siècle : réflexions sur le rôle et les perspectives de l'écriture oblique ». *Cuadernos de Filología Francesa*, Spain: Universidad de Extremadura, pp.25-34.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1964). *L'ironie*. Paris : Flammarion.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1983). *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Seuil.

JAUSS, Hans Robert (1990). *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986). *L'implicite*. Paris : Armand Colin.

STEINER, George (1969). *Langage et silence*. Paris : Seuil.

SCHOENTJES, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*. Paris : Seuil.

TOUMI, Samir (2016). *L'effacement*. Alger : Barzakh.

VAILLANT, Alain (2016). *La civilisation du rire*. Paris : CNRS Éditions.

VAN DEN HEUVEL, Pierre (1985). *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*. Paris : José Corti.

## LE SILENCE DU PRÉSIDENT OU LE DIALOGISME EN PÉRIL DANS *MONSIEUR LE PRÉSIDENT DE HAMID SKIF*

Sabrina ZOUAGUI  
Université Abderrahmane Mira, Béjaïa, Algérie  
sabrina.zouagui@univ-bejaia.dz

**Résumé :** Dans son roman épistolaire, *Monsieur le Président*, l'écrivain algérien Hamid Skif brosse un tableau noir de la situation politique en Algérie caractérisée par la censure et la rupture de la communication entre gouvernants et gouvernés. Le personnage principal tente d'exercer son droit à l'expression par l'écriture épistolaire : il écrit au président quarante lettres qui resteront sans réponses. Nous analyserons ce silence du président en décortiquant la subversion des codes de l'écriture épistolaire, le dialogisme qui imprègne cet échange, pourtant inexistant, entre un destinataire bavard et un destinataire taciturne. Puis nous ferons une lecture de ce silence politique à la lumière de la philosophie de l'absurde.

**Mots-clés :** silence, épistolaire, dialogisme interdiscursif, dialogisme interlocutif, absurde

**Abstract:** In his epistolary novel, *Monsieur le Président*, the Algerian writer Hamid Skif paints a black picture of the political situation in Algeria marked by censorship and a breakdown of communication between the rulers and the ruled. The main character attempts to exercise his right to free expression through letter writing: he writes forty letters to the president, all of which go unanswered. We will analyze the president's silence by deconstructing the subversion of epistolary writing codes, the dialogism that permeates this exchange—despite being nonexistent—between a talkative sender and a taciturn recipient. Then, we will interpret this political silence in light of the philosophy of the absurd.

**Keywords:** silence, epistolary, interdiscursive dialogism, interlocutive dialogism, absurd

*Le silence est très important  
Le silence entre les notes est aussi important que les notes elles-mêmes  
(Wolfgang Amadeus Mozart)*

Dans un roman par lettres intitulé *Monsieur le Président*, l'écrivain algérien Hamid Skif brosse un tableau aussi noir que réaliste de la situation politique en Algérie. Certes le livre est paru en 2002, durant le premier mandat du président Abdelaziz Bouteflika, mais on ne peut dire que le président désigné soit forcément Bouteflika, car la lecture du roman nous laisse penser que l'auteur vise plutôt un système de gouvernance que des personnes. Et il s'agit

bien de cette forme de gouvernance autoritariste et impopulaire qui a sévi en Algérie depuis 1962 et qui est incarnée par tous les présidents qui se sont succédé.

Par le détour très commode de la fiction, l'auteur a réalisé une peinture cocasse, où l'humour côtoie l'absurde d'une vie politique algérienne caractérisée principalement par une rupture totale de communication entre gouvernants et gouvernés. Et c'est cette rupture justement qui nous intéresse puisqu'elle est matérialisée par l'écriture même du texte qui présente une béance, une lacune de taille : le président, interpellé par les lettres d'un citoyen, ne parle pas, il reste silencieux. En effet, le seul personnage parlant de ce roman est Houari Bouabou, qui se présente comme un enseignant pédagogue retraité et inventeur de la règle à calculer universelle. Il s'adonne à l'exercice de son droit citoyen de s'adresser au premier magistrat du pays. À travers quarante lettres, il l'interpelle sans relâche pour lui transmettre ses doléances, ses suggestions, ses ras-le-bol, et toutes les souffrances quotidiennes de ses concitoyens, tout en insistant, avec une constance remarquable, sur le paiement de sa retraite dont il n'a jamais perçu un sou.

Cependant l'épistolier se heurte à un mur de silence : le président ne lui répondra jamais. Et pourtant, bien que nous soyons en présence d'un face à face singulier entre un bavard et un taciturne, la succession des lettres n'en est pas moins dynamique et vivace. Le silence du président nous semble plutôt fonctionnel sur le plan narratif, puisqu'il fait évoluer le destinataire et entretient une tension dramatique nécessaire au maintien de l'attention du lecteur. Situation très intéressante pour nous d'un point de vue littéraire, puisqu'elle nous amène à nous interroger sur la manière dont le silence du président travaille le texte de sorte que l'absence de dialogue effectif crée paradoxalement du bruit et un échange continu entre un épistolier volubile et son interlocuteur silencieux. Notre thèse consiste à dire que la dynamique du texte est garantie par le procédé du dialogisme que nous allons appréhender à travers ses deux principes : interdiscursif et interlocutif.

L'idée principale qui va guider notre réflexion est qu'il s'agit d'un roman politique où le président, constamment interpellé, se distinguera par un silence olympien qui interpelle. Et à notre sens, ce choix narratif de l'écrivain se veut une illustration littéraire de cette impasse communicationnelle, de cette crise de confiance qui caractérise la relation entre le peuple algérien et ses gouvernants, comme nous le démontrerons tout au long de cet article.

Pour mener à bien cette démonstration, nous allons d'abord dire un mot de l'investissement du politique par le littéraire dans ce roman, puis nous expliquerons la façon dont le genre épistolaire a été complètement subverti par Skif. Ensuite nous passerons aux deux procédés principaux du dialogisme qui sous-tendent la confrontation entre le bavardage

du protagoniste et le silence que le président lui renvoie comme réponse. Enfin, nous terminerons par une illustration de l'absurde de cette situation singulière aussi bien sur le plan littéraire que philosophique.

### **1. Quand le littéraire investit le politique**

Nous avons affaire à un roman où le littéraire s'approprie le politique de façon subtile, plaisante et percutante, d'où cette originalité que nous lui reconnaissons. Mais nous pensons aussi que ce roman est d'une grande complexité étant donné qu'il oscille entre sérieux et ironie et qu'il recèle plusieurs niveaux de lecture. Essayons donc de débroussailler ce champ de signes dont l'enchevêtrement des significations n'est pas aussi facile à saisir.

La politique est un thème constant dans la littérature algérienne, même après l'indépendance, puisque la situation politique du pays est demeurée préoccupante avec les nouveaux fléaux qui ont succédé à la colonisation : règne de la pensée unique et du parti unique, misère sociale, détournement des idéaux de la révolution algérienne comme ce fleuve détourné dont s'est servi Rachid Mimouni comme illustration allégorique pour son roman du même titre. Hamid Skif fait partie de cette génération d'écrivains de la désillusion apparue à partir des années 1970 : « La génération d'écrivains qui arrive à l'écriture dans les années 1970 est celle des espoirs déçus et des désillusions. Après l'euphorie des Indépendances, ce fut le désenchantement » (Bouguerra, 2010 : 51). Et ainsi, une nouvelle tendance apparaît dans la littérature algérienne : une écriture engagée contre le régime autoritariste qui s'est imposé à la population depuis 1962. L'engagement des écrivains, jadis tourné contre le colonisateur, a changé de cible, il est désormais tourné contre les dirigeants politiques qui se sont montrés incapables de se hisser aux aspirations populaires :

Le message dont les œuvres sont maintenant porteuses, l'auteur le destine, d'abord et en priorité, aux siens et à ceux qui les gouvernent. (...) il n'est plus question de verser dans la célébration continue de la geste des combattants d'hier, aujourd'hui au pouvoir. (Bouguerra, 2010 : 51)

Agé aujourd'hui de 22 ans, le roman de Skif a été publié en 2002, au moment où le président Abdelaziz Bouteflika était au summum de sa gloire politique, au plus fort de son premier mandat. Comme nous l'avons noté en introduction, nous ne pouvons pas dire que ce roman traite spécialement du cas de Bouteflika, puisqu'il jette la lumière de manière générale sur la rupture totale entre les tenants du pouvoir et les citoyens réduits à la soumission,

caractéristique majeure des systèmes politiques tyranniques et anti-démocratiques de façon globale, et parmi lesquels l'Algérie ne fait pas exception.

Dans ce roman l'écrivain étale tous les maux sociopolitiques qui font le quotidien du citoyen algérien : pauvreté, chômage, retard des versements des pensions, délabrement des hôpitaux, clientélisme, corruption, bureaucratie, crise économique, abus de pouvoir des responsables, islamisme politique, multipartisme factice, instrumentalisation de la justice, répression des libertés, emprisonnement des militants politiques, etc. L'indépendance n'a, en définitive, servi à rien.

Comme l'explique Ahmed Cheniki dans *Le Projet Algérie* publié en 2018 :

Jamais peut-être les Algériens n'ont été aussi désespérés et déçus que les trente dernières années. Souvent, les discussions dans les cafés ou les souks et les discours de la presse et des dirigeants politiques ("pouvoir" et "opposition") mettent en évidence un certain désenchantement né, selon ces voix, du "détournement" de la lutte de libération par des équipes ayant, au préalable, privatisé les structures de l'État et même parfois reproduit les attitudes du colonisateur auquel certains n'hésiteraient pas à s'identifier. (Cheniki, 2018 : 16)

En effet, malgré la parenthèse démocratique qu'a constitué le soulèvement populaire d'octobre 1988<sup>1</sup> et qui a apporté son lot de libertés démocratiques, de multipartisme et de liberté de la presse, les Algériens ont vite déchanté avec le terrorisme qui a ensanglanté le pays durant la décennie 1990, mais surtout avec le maintien au pouvoir du parti unique FLN (Front de Libération Nationale), et le recul des libertés : il n'est plus permis de critiquer les gouvernants ni de participer de façon sérieuse et effective à la gestion des affaires de la cité ; et ce sont ces deux derniers points précis que Hamid Skif met en avant dans son roman, en créant un personnage fictif, Houari Boubarnous, désigné par ses initiales H.B., qui fera justement l'inverse de ce qu'attend le régime de ses citoyens : il prend la parole librement par le biais de ses lettres adressées au président, il critique celui-ci, il revendique, il interpelle, il agit, il apporte des propositions et des solutions, voire des inventions.

---

<sup>1</sup> Épisode marquant de l'histoire de l'Algérie contemporaine, il est exposé en détails par Ahmed Cheniki dans son ouvrage cité. Se référer également au livre que Abed Charef a consacré au 5 octobre et qu'il introduit en ces termes : « *Mercredi 5 octobre 1988* : un vent de folie furieuse déferle sur Alger, avant de s'étendre à la plupart des villes du pays. Des milliers de jeunes prennent le contrôle de la ville, cassant tout sur leur passage, saccageant tout ce qu'ils trouvent sur leur chemin, avant d'affronter l'armée et la police, au cours d'un face à face qui se terminera par un bilan sanglant. Pourquoi ce déferlement de violence, dans un ciel qui n'était certes pas bleu, mais qui ne laissait pas entrevoir une explosion d'une telle envergure, avec des conséquences qui vont bouleverser le paysage politique algérien ? Était-ce une "explosion populaire", "révolution d'octobre", ou bien y avait-il "complot", comme le soulignent de nombreux analystes ? » (Charef, 1989 : 9).

Il s'enorgueillit même de ce qu'il considère comme une prouesse de sa part : « ma renommée est immense. Selon un client bien informé, je suis le seul écrivain public entretenant une correspondance suivie avec vous » (Skif, 2002 : 39).

Doté d'une remarquable confiance en lui, il présente sa personne comme le *deus ex machina* qui sauvera le pays du désastre et il réitère sans relâche ses propositions de services : « Confiez-moi la tâche, nommez-moi préfet ; super préfet de préférence, avec des pouvoirs étendus sur la magistrature et vous aurez de mes nouvelles ! » (Skif, 2002 : 98). Et dans une autre lettre il martèle :

On va encore dire que je fabule, mais je peux vous prouver, pour peu que vous ayez la hardiesse de me nommer maire ou gouverneur, que nous transformerons le ravin de Ras el Ain en Silicon Valley, faisant ainsi rougir de jalousie les Américains. Cela réduira les prétentions de mes adversaires et leur clouera le bec. (Skif, 2002 : 112)

### 1. 1 Un écrivain engagé

À lire les 40 lettres composant le roman, d'aucuns penseraient que ce livre est destiné à chanter les louanges du mode de gouvernance algérien incarné ici par la figure du président, puisqu'une majorité écrasante des lettres est écrite dans un style laudateur excessif, à l'exemple de ces mots qui inaugurent la première lettre du roman :

Monsieur le Président, Permettez-moi de vous complimenter pour votre triomphale élection à la magistrature suprême. Vous êtes sans conteste l'homme qui sauvera notre pays des périls. Je me demande du reste, pourquoi on a attendu si longtemps pour vous faire appel. (Skif, 2002 : 9)

Ce ton dithyrambique domine le roman, et même lorsqu'il arrive à H.B. d'adresser au président une lettre sévère, de colère ou de déception à la suite de ses refus de répondre, il la fait suivre juste après d'une lettre d'excuses au ton radouci et conciliant. Et pourtant l'écriture de Skif est d'un engagement sans faille et c'est le contexte qui nous le démontre.

Le caractère contestataire de ce roman ne peut être postulé qu'en regard de la biographie de l'écrivain qui a été un intellectuel engagé et impliqué dans les luttes et déconvenues de son peuple. En effet, Hamid Skif est un écrivain qui a choisi de témoigner à travers ses écrits, aussi bien journalistiques que littéraires, des profondes désillusions politiques vécues par les Algériens suite à une indépendance confisquée et qui n'a pas porté ses fruits.

Hamid Skif n'étant qu'un pseudonyme, l'écrivain répond au nom de Mohamed Benmebkhout. Né à Oran en 1951, il est décédé à Hambourg en 2011. Plus qu'un romancier, il naviguait aussi bien entre les envolées lyriques poétiques que sur les planches du théâtre. Ceci en plus de son activité comme journaliste. Libre penseur et engagé politiquement, il s'oppose à l'intégrisme religieux islamiste et au pouvoir autoritariste qui a accaparé tous les centres de décision depuis l'indépendance du pays. Ce qui va lui valoir un exil en Allemagne de 1997 jusqu'à sa mort. Ce bannissement de la terre natale est généralement le destin qui attend tout intellectuel maghrébin insoumis. Destin que Charles Bonn et Naget Khadda décrivent en ces termes : « Des pouvoirs politiques nés de douloureuses guerres d'indépendance jetaient ainsi le masque, plaçant presque d'office l'intellectuel en situation d'opposant et bien souvent d'exilé politique » (Bonn, Khadda, 1996 : 12).

En publiant ce roman où il fait entendre la voix des petites gens qui souffrent, Skif escompte apporter un nouveau souffle à la contestation politique en Algérie et un renouvellement littéraire en usant d'une écriture puissamment travaillée.

Par conséquent, le style élogieux dont a abusé Skif sous la plume de son personnage principal ne peut être qu'un subterfuge de l'écriture, un jeu subtil entre les registres sérieux et ironique.

Toute l'ironie du roman réside dans ce décalage criant entre l'absence de liberté d'expression effective en Algérie, et la liberté visible et l'aisance que prend H.B. lorsqu'il interpelle le président sur un ton, on ne peut plus sérieux. Tout lecteur averti s'apercevra de ce décalage qui trouve sa résolution dans le fait que H.B. ne fait que reprendre à la lettre les éléments de langage contenus dans l'appellation officielle du pays retenue depuis l'indépendance : « République Algérienne Démocratique et Populaire ». En effet, stimulé par la connotation positive de cette formule valorisant la démocratie et le peuple, et que le président lui-même ne saurait nier, H.B. use de son droit à la parole libre et à la critique franche. Or il en va autrement dans la réalité puisque cet aspect démocratique n'est qu'une façade :

Le mot « démocratie », par exemple, est obsessionnellement présent dans un univers marqué par une absence d'échanges et de dialogue entre le pouvoir politique en place et la société (...). Ainsi, il est permis de parler, mais la parole devrait rester inoffensive, loin de l'écoute du gouvernant. (Cheniki, 2018 : 117)

Ainsi, dans la phraséologie propre aux gouvernants algériens, il est convenu que le caractère démocratique et républicain du pays est reconnu, et c'est à partir de cette

reconnaissance (même factice) que le personnage démarre pour s'adresser au président, en toute transparence, et en étant convaincu qu'il ne fait qu'user de ses droits de citoyen à la critique de la politique gouvernementale et à la participation à la gestion des affaires de la cité.

En somme, Hamid Skif nous a servi une littérature de la réflexion, un discours littéraire responsable, véhiculant et transmettant une prise de conscience certaine du marasme politico-social du pays.

## 1. 2 L'ironie littéraire pour déjouer la censure officielle

Évoquant ses souvenirs avec Skif, Hamid Nacer-Khodja dépeint le portrait d'un écrivain insoumis, tourmenté et suffoquant sous le poids d'une censure qui limite les élans de son esprit libre d'écrivain-journaliste indépendant : « Ce soir-là, Skif s'était plaint amèrement de la censure éditoriale au pays. Quant à la presse nationale, elle ne pouvait accueillir les textes littéraires d'un anticonformiste notoire » (Nacer-Khodja, 2011).

C'est sans doute pour cette raison que Skif a recours aux subterfuges de l'ironie littéraire qui permet de critiquer sévèrement le régime et de lui apporter un contre-discours sans paraître le faire. En effet, les virtualités de l'écriture littéraire sont tellement efficaces qu'elles permettent souvent de développer des discours contestataires de façon détournée. Et l'ironie est l'un des procédés les plus indiqués pour cela puisque, selon la définition qu'en donne Dumarsais dans *Des Tropes*, c'est « une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie ne sont pas pris dans le sens propre et littéral » (Hamon, 1996 : 19). De son côté, Henri Bergson explique avec subtilité que l'ironie consiste à énoncer « ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est » (Bergson, 2007 :97).

Nous sommes loin de penser que Skif soit en train de dresser un manifeste politique ou encore un concentré de slogans propagandistes dans la veine d'un réalisme socialiste éculé et stérile. Bien au contraire, le roman de Skif participe d'une littérature qui interroge et qui déstabilise le confort du lecteur, comme l'explique Tzvetan Todorov :

La littérature a un rôle particulier à jouer ici : à la différence des discours religieux, moraux ou politiques, elle ne formule pas un système de préceptes ; pour cette raison, elle échappe aux censures qui s'exercent sur les thèses formulées en toutes lettres. Les vérités désagréables – pour le genre humain auquel nous appartenons ou pour nous-mêmes – ont plus de chances d'accéder à l'expression et d'être entendues dans une œuvre littéraire que dans un ouvrage philosophique ou scientifique. (Todorov, 2007 : 75-76)

C'est ce qui arrive dans ce roman où les registres se superposent de façon à prêter le texte à plusieurs niveaux de lecture : le registre sérieux se situe au niveau du discours du personnage H.B. tandis que l'ironie est la sphère dans laquelle s'inscrit l'auteur Skif. Nous obtenons ainsi une double compréhension d'un même discours, selon le point de vue que nous décidons d'adopter, personnage ou écrivain.

Le discours de H.B. est empreint de sérieux puisque

[l]e discours sérieux croit à l'adéquation des mots aux choses, sa première caractéristique est la pertinence (comme l'im-pertinence est la caractéristique de l'ironie). Son rêve et son modèle sont le performatif, discours idéal de l'autorité efficiente, de transparence et d'univocité efficace (quand le dire coïncide avec le faire d'une autorité transformant le réel). (Hamon, 1996 : 60)

Et en effet H.B. pesait sérieusement chaque mot qu'il traçait, chaque espoir qu'il fondait sur ce président qui ne lui répondait pourtant pas :

Je vous reconnais un grand courage ! Vous êtes la sincérité même ! Je partage votre combat. Je suis le secrétaire général d'un grand parti, fort de ses principes, mais à côté de vous, je ne me fais pas d'illusions : je ne suis qu'un petit, tout petit combattant. Disons que vous êtes un général et que je suis un humble soldat. Je vous donne la main. Ne la refusez pas. Allons charger ces métastases, et donnons-leur le coup qui les terrassera ! (Skif, 2002 : 71)

Et la conviction qu'avait H.B. de s'adresser à un président attentif est tellement forte qu'elle virait vers l'entêtement malgré le silence persistant de cet interlocuteur inexistant. La plume tenace du retraité en arrivait à tordre le cou à la réalité, soit en ignorant le silence présidentiel lorsqu'il lui écrit dans une constance remarquable : « Vous devez me trouver lassant, mais je ne puis m'empêcher de vous écrire » (Skif, 2002 : 24) ; soit en lui présentant des excuses à la suite de sévères remontrances assénées dans une lettre précédente : « Maudits soient les ruineux jugements. J'ai été bien injuste envers vous dans ma dernière lettre. Victime d'un complot, je vous tombe sur le paletot et vous réprimande avec véhémence, alors que vous n'y êtes pour rien » (Skif, 2002 : 141).

En revanche, au niveau de l'écrivain Skif, l'ironie est plus que criante pour les raisons que nous avons précédemment avancées. Et la meilleure preuve que Skif n'adhère en aucun cas à cette image idéalisée d'un président à qui on peut s'adresser avec autant de franchise que le fait H.B., c'est le parti pris narratif de l'écrivain pour ce silence qui a été la seule réponse que le malheureux retraité ait reçue. Nous sommes même en droit de penser que l'écrivain

Skif ne faisait que projeter sur l'auguste destinataire de son personnage sa propre conception du président exemplaire, attentif aux lettres de ses citoyens qui s'adressent à lui en toute confiance, franchise et amitié. Il fallait à Skif créer une instance qui croie à la réalité de cette chimère et qui la matérialise en mots, et c'était le sincère et naïf H.B. D'ailleurs, le lecteur aura noté que H.B. était bien le seul à y croire puisque son entourage pensait le contraire et voyait bien la réalité autiste de ce président, comme le raconte H.B. dans ce passage relatant son séjour dans un hôpital infect où il se plaignait des conditions alarmantes : « Lorsque j'ai menacé de vous adresser une correspondance, ils m'ont ri au nez. Zohra, l'infirmière à la moumoute platinée (...) m'a craché à la figure, lorsque j'ai prononcé votre nom » (Skif, 2002 : 47-48).

En somme, H.B. a été en quelque sorte l'« idiot utile » qui a servi à l'auteur pour peindre une utopie de la bonne gouvernance, l'image rêvée d'un président fantasmé, soucieux de son peuple et donnant la liberté totale à celui-ci de s'exprimer, comme le pensait si naïvement notre inventeur-pédagogue à la retraite. Ou, disons-le autrement en reprenant le mécanisme subtil de l'ironie expliqué par Bergson : l'auteur Skif a représenté l'image du président telle qu'elle devrait être, telle qu'il la souhaitait pour son pays, à travers le discours de son personnage H.B. qui y croit et qui agit comme si elle était réelle. Or tout est bâti sur le mode de la feinte que permet le détour par la fiction : l'auteur invite le lecteur à feindre de croire que cette image positive du président est précisément ce qui est, alors que la réalité politique de l'Algérie indépendante contredit cette représentation idéalisée.

## **2. Subversion du genre épistolaire**

*Monsieur le Président* est un roman épistolaire, genre plutôt rare dans la littérature algérienne, et qui avait atteint son apogée au XVIII<sup>e</sup> siècle européen, avec de grands noms qui s'y sont illustrés comme Jean-Jacques Rousseau, Choderlos de Laclos, Montesquieu, etc. Il s'agit d'« une littérature fondée sur la lettre. (...) La littérature épistolaire se caractérise par un espace d'échange et de dialogue supposant une double énonciation : l'épistolier et son destinataire en constituent le premier plan, la totalité de leur échange reçue par un public, le second » (Bernier, Desjardins, 2004 : 195).

Pour sa part, Marie-Claire Grassi explique que la lettre est un trait d'union entre présence et absence :

Sur le plan ontologique, la lettre a été pendant des siècles un intermédiaire irremplaçable entre la présence et l'absence. C'est une écriture fictive de re-crédation du réel. Elle n'a eu d'autre but que de dire que l'on existe, que l'on est bien portant et surtout de l'exiger dans la réciprocité. (Grassi, 1998 : 6)

Or, dans le roman qui nous intéresse, cette réciprocité fait défaut. Si le destinataire et le public lecteur sont bien présents et guettent avec ferveur les réponses du destinataire, celui-ci demeure absent, il est remplacé par un silence imposant qui nous pousse à en traquer le sens et la finalité littéraire.

Le roman de Hamid Skif s'inscrit donc dans une rupture totale avec les codes convenus de l'écriture épistolaire consistant en un échange de lettres, entre différents protagonistes, qui crée un dynamisme dans l'action et fait avancer l'intrigue. Chez notre écrivain algérien, par contre, les lettres se heurtent à un mur de silence. Il n'y a point de répondant ni d'échanges, l'écriture des lettres s'opère de façon unilatérale, les mots vont dans un sens unique en un monologue curieux et assez déroutant pour le lecteur habitué aux échanges épistolaires ordinaires. En effet, l'attente est déçue à chaque page tournée et le protocole de lecture s'en trouve biaisé.

Ailleurs, Grassi souligne à juste titre que

[L]a lettre se place dans le temps du présent fragile marqué du sceau de l'attente. Elle se situe entre le passé révolu et le futur attendu, entre la nostalgie de la présence abolie et l'anticipation anxieuse d'un retour. Mais le présent se veut négation de l'absence, abolition des distances géographiques et temporelles. (Grassi, 1998 : 6)

Or ce principe est contrarié dans notre roman où ces distances géographiques et temporelles ne seront justement jamais abolies. Bien au contraire, nous aurons tout au long de ces quarante lettres un destinataire et un destinataire qui évoluent chacun dans sa sphère, comme deux lignes parallèles qui ne se rencontrent jamais. H.B. tente de construire un espace de rencontre mais cette entreprise est continuellement vouée à l'échec.

C'est à croire que le protagoniste s'adresse à une sorte de dieu caché, inaccessible, tapi dans son tabernacle, toisant sa création à distance et refusant farouchement d'intervenir dans ses malheurs. Divinité muette, ce président autiste et muré dans sa tour d'ivoire tourne le dos au peuple qui l'interpelle par la voix de H.B., son porte-parole dans la diégèse.

Ce silence présidentiel devient pesant et prend de l'épaisseur à mesure que se succèdent, sous la plume de H.B., les formules de reproches ou de déception : « J'ai attendu en vain ces derniers jours un signe de vous, après l'expédition de mon rapport. Il ne fait aucun

doute que vous êtes surchargé. » (Skif, 2002 : 12). Il poursuivra toutefois son entreprise épistolaire dans une constance et avec une force de conviction que nous avons déjà expliquées plus haut : « Je vous disais donc que l'absence de réponse m'afflige ;(...) Certains me reprochent de gâcher mon temps à vous écrire, sans penser au bénéfice que vous tirez de mes missives. » (Skif, 2002 : 13)

À propos des remontrances épistolaires, Marie-Claire Grassi explique : « Mais les reproches existent aussi. La lettre est un dû. Son retard, voire son absence, sont considérés comme une faute, une atteinte 'à la justice d'une relation réciproque', d'où, dès les premières phrases, l'exigence de justifications. » (Grassi, 1998 : 38).

Mais, dans le contexte du roman, qui pourrait forcer un président à se justifier ?

### **3. D'un dialogisme dans des lettres à sens unique**

Bien qu'il n'y ait aucun échange réel et effectif entre H.B. et le président, les lettres sont d'un dynamisme remarquable, leur teneur est fortement dialogique. Nous n'avons aucunement l'impression d'entendre un seul locuteur, mais plutôt un concert polyphonique de plusieurs voix de personnages qui n'écrivent pas de lettres mais dont la parole retentit fortement sous la plume de notre protagoniste. Bien qu'il ne réponde jamais, le président demeure continuellement présent dans le discours du destinataire qui module ses propos sur les réactions, effectives ou supposées, de ce destinataire taciturne et indifférent.

Nous avons donc affaire à un locuteur qui parle seul, il fait un monologue, et pourtant ses lettres comportent des échanges implicites. C'est l'une des qualités que reconnaît Mikhaïl Bakhtine au langage : il peut être dialogique même quand le locuteur parle seul. Tzvetan Todorov l'explique bien quand il écrit :

Naturellement, le premier terme qu'il vient à l'esprit d'opposer à 'dialogue' c'est 'monologue'. Mais, on l'a vu, Bakhtine emploie 'dialogique' et 'dialogisme' dans un sens très large, selon lequel le monologue est également dialogique (c'est-à-dire possède une dimension intertextuelle). (Todorov, 1981 : 99)

Et cette notion de dialogisme nous paraît pertinente dans la mesure où elle produit une tension discursive entre deux voix : l'une manifeste et l'autre inexistante.

Notion bakhtinienne par excellence, le dialogisme est la présence de la voix de l'autre dans le discours du locuteur. Comme l'explique le théoricien russe, « tout discours est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu. »

(Bakhtine, 1978 : 103). Et à Julia Kristeva de renchérir dans sa préface à *La Poétique de Dostoïevski* lorsqu'elle écrit :

Bakhtine étudiera le 'mot', c'est-à-dire le discours, (...) comme un terrain où se confrontent des instances discursives, des 'je-s'parlant. Le dialogisme sera le terme qui désigne cette double appartenance du discours à un 'je' et à l'autre (...). Le dialogisme voit dans tout mot un mot sur le mot, adressé au mot. (Bakhtine, 1970 : 14)

Et à partir de là, la notion de dialogisme a été élargie par les adeptes de la démarche bakhtinienne qui ont distingué entre ce qu'il est convenu d'appeler « dialogisme interdiscursif » et « dialogisme interlocutif ». Nous avons retrouvé ces formes en force dans une grande majorité des lettres composant notre roman.

### **3. 1 Dialogisme interdiscursif au service d'une conversation qui n'existe pas**

Dans son article « Dialogisme interdiscursif et interlocutif du discours rapporté : Jeux sur les frontières de l'oral », le chercheur Bertrand Verine revient sur la définition du dialogisme interdiscursif comme « la présence d'énoncés antérieurs dans l'énoncé en cours » (Verine, 2005 : 188), c'est-à-dire qu'en filigrane du discours d'un locuteur donné nous retrouvons les traces de discours antérieurs auxquels ce locuteur répond, apporte la réplique.

Dans le roman qui nous intéresse, puisque le président ne répond pas, et après une attente vaine de réponses inexistantes, H.B. se rabat sur des ersatz de conversations : il se met à répondre, ou plutôt à commenter les diverses déclarations officielles et discours proférés par le président et que H.B., dans son délire, prend pour des réponses qu'il lui prodigue à lui :

Votre discours d'hier soir a été un moment exceptionnel. (...) Je vous remercie d'avoir dit quelques mots à propos de la recherche scientifique. Vous avez sans doute relevé mes idées à ce sujet. Vos propos me sont allés droit au cœur. Je me suis dit : voilà enfin l'homme de la situation ! (Skif, 2002 : 15)

H.B. semble nier l'évidence du silence humiliant qui lui est infligé et il cherche coûte que coûte à se convaincre que les discours officiels du président sont des réponses spécialement adressées à lui. Ainsi, à défaut de recevoir des lettres de ce président censé avoir pris connaissance de toutes les brillantes suggestions qu'il lui fait régulièrement, H.B. se voit réduit à forcer les choses et à mobiliser à son compte une dialogisation destinée à matérialiser un échange qui n'existe pas.

Examinons ce deuxième exemple où H.B. se montre vexé de voir son existence carrément ignorée par ce président sourd à ses appels :

J'ai des difficultés à admettre votre entêtement. Vous avez déclaré, à ma grande stupeur, que vous n'aviez pas trouvé soixante hommes intègres pour remplacer l'assemblée fantoche, spécialisée dans les courbettes. Dois-je supposer que vous avez décidé de m'ignorer, ainsi que les millions de gens qui vous épaulent ? (Skif, 2002 : 73)

Le lecteur est à même de noter le ton sérieux, à en devenir touchant, avec lequel notre retraité exprime son profond dépit. Ce qui produit un humour palpable grâce au décalage entre le sérieux de ce personnage qui se sent trahi et l'ironie féroce que l'écrivain Skif entretient avec la connivence du lecteur.

Ajoutons cet autre exemple qui nous permet de mesurer toute la charge cocasse de l'écriture de Skif : après avoir fait au président cette proposition courageuse dans la Lettre 27 : « Faites un grand discours de rentrée et martelez que vous êtes plus présent que jamais ! » (Skif, 2002 : 133), H.B. revient dans la lettre suivante pour rebondir sur les propos du président, convaincu qu'il avait agi sur sa suggestion :

Vous y êtes allé un peu fort. Je ne vous en demandais pas tant ! Cette façon d'appeler le peuple à la révolte m'a embarrassé. Où croyez-vous aller à ce trot ? Retenez-vous bon sang ! Je sais que vous êtes drôlement agité, mais sachez raison garder. On n'appelle pas impunément à l'émeute ! » (Skif, 2002 : 135)

Il est bien clair que nous assistons à une conversation par procuration : ne recevant aucune lettre de la part du président, H.B. se sent obligé de – ou se résigne à – chercher des échos à ses revendications et suggestions à travers des discours présidentiels qui ne lui sont pas adressés directement, tout en cultivant dans son imagination détraquée l'illusion que ces discours font écho à ses lettres.

### **3. 2 Du dialogisme interlocutif comme subterfuge**

Dans le dialogisme interlocutif, le locuteur apporte une réponse à une réaction supposée chez son interlocuteur. Cela signifie que cette réaction n'a pas eu lieu mais qu'elle est pressentie ou anticipée par le locuteur. Dans son analyse de ce phénomène discursif, Bertrand Verine (Verine, 2005 : 188) s'appuie sur les explications qu'en donne Mikhail Bakhtine selon lequel ce discours « est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l'influence

profonde du discours-réplique prévu. (...) Se constituant dans l'atmosphère du 'déjà-dit', le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue » (Bakhtine, 1978 : 103).

Versant dans le même sens, Jacques Brès et Aleksandra Nowakowska précisent : « Il apparaît que le dialogisme interlocutif peut être analysé comme réponse anticipée à la réponse potentielle que le locuteur prête à l'allocutaire. » (Brès, Nowakowska, 2008).

Et c'est exactement ce cas de figure qui se présente dans certaines lettres du roman où H.B. prête au président des intentions ou des réactions qui ne sont que le fruit de son imagination. Ce qui lui fournit des occasions en or de relancer ces conversations mourantes, et de poursuivre ses lettres avec une énergie à chaque fois renouvelée. Mais tout reste dans l'ordre du supposé, du possible, du dialogue fantasmé.

Prenons l'exemple de cet exorde : « Vous avez été chagriné par mon silence et vous aviez raison » (Skif, 2002 : 47). Dans un élan pathétique, H.B. suppose que le président éprouvait du chagrin suite à une interruption de ses lettres pour cause d'hospitalisation, alors que rien ne dit que ce chagrin fut éprouvé. À travers ces affabulations qui virent au grotesque, H.B. cherche à donner de l'importance à sa personne dénuée de valeur aux yeux de ce président qui n'est même pas au courant de son existence. C'est un mécanisme de compensation qui lui permet de s'offrir cette épaisseur dont il est factuellement privé.

H.B. croit tellement à ces chimères que, dans une autre lettre, il prête au président des réactions de souffrance : « Mon absence vous a semblé bien longue, et vous avez dû souffrir, privé de mes avis. Donnez-moi quelques jours pour me remettre et vous verrez de quel bois je me chauffe ! » (Skif, 2002 : 50). En anticipant sur les réactions du président, le protagoniste module son propos sur lui et les ajuste de manière à instaurer entre eux une familiarité, voire une intimité, qui n'existent que dans son esprit fantaisiste. Apprécions l'humour détonnant que produisent de telles saillies : « Vous rigolez, cela vous amuse ? Riez plutôt des facéties des clowns qui vous entourent » (Skif, 2002 : 66). Ou encore : « Ça vous blesse ? Tant pis. Je n'ai pas d'autres vérités à vous servir. Vous devriez plutôt réfléchir à la meilleure façon de vous corriger, au lieu de pleurnicher continuellement sur vos malheurs. C'est bien vous qui avez accepté de jouer le jeu, non ? » (Skif, 2002 : 130).

Dans le contexte politique précédemment décrit, un ton aussi désinvolte et familier est impossible à concevoir entre gouvernant et gouvernés, et c'est ce que nous avons mis sur le compte de l'ironie.

Il s'agit donc d'un mécanisme de compensation par le dialogisme interlocutif, et il nous renseigne sur la complexité de la psychologie humaine en général et celle de H.B. en particulier. Ces aspects psychologiques ont été bien décortiqués par Todorov qui, toujours dans sa vulgarisation de la pensée bakhtinienne, parle du besoin esthétique d'autrui : « Nous ne pouvons jamais nous voir nous-mêmes en entier ; l'autre est nécessaire pour accomplir – fût-ce provisoirement – la perception de soi, qui n'est réalisée que de façon partielle par l'individu lui-même. » (Todorov, 1981 : 146). Et cet éclairage convient parfaitement au cas de H.B. C'est à croire qu'il ne peut exister en dehors de ce regard présidentiel qui se refuse obstinément à lui. D'où ce chapelet de lettres où notre retraité est constamment dans une quête d'approbation afin de s'accomplir, de s'affirmer aux yeux de ce président silencieux et indifférent, quitte à sombrer dans le délire.

#### **4. Un H.B.-Sisyphé face à un monde silencieux**

Notre investigation sur le silence dans *Monsieur le Président* de Hamid Skif nous a menée vers le thème de l'absurde qui nous paraît posé avec acuité. En effet, nous retrouvons (mais avec quelques variantes) dans la relation problématique entre H.B. et le président des aspects patents de l'absurde camusien comme la communication impossible, la défaillance du langage, le monde silencieux, sourd aux appels de détresse des humains qui souffrent, indifférent au sort des hommes. Le silence ici est synonyme d'absence de réponses, de perte de sens de l'univers face aux questions existentielles de l'être humain.

Pour Nathalie Auber, l'absurde

désigne un sentiment né du divorce entre l'homme et le monde et du refus de toute espérance. (...) Parce que l'absurde est une interrogation sur le sens, il est peut-être avant tout une question sur la valeur du langage. Il se définit toujours non tant par absence de sens, mais par l'impossibilité de trouver celui-ci quand on le cherche. (Auber, 2004 : 1).

Albert Camus note bien, dans *Le Mythe de Sisyphe*, que l'absurde procède par comparaison entre des entités contradictoires ou disproportionnés :

De même encore une démonstration par l'absurde s'effectue en comparant les conséquences de ce raisonnement avec la réalité logique que l'on veut instaurer. Dans tous ces cas, du plus simple au plus complexe, l'absurdité sera d'autant plus grande que l'écart croîtra entre les termes de ma comparaison. (Camus, 2014 : 40)

Et c'est précisément le cas dans notre roman où le silence méprisant du président est en totale contradiction avec l'image reluisante que s'en fait H.B. De même que dans le hors-texte, quand on se réfère à la réalité politique algérienne, un décalage total se produit entre l'aspect antidémocratique réel de ce pays et la vision idyllique du président peinte dans les lettres du personnage.

Dans son analyse du silence dans la littérature et la philosophie, Alain Chestier affirme que pour Albert Camus « l'absurde n'est pas seulement dans le silence du monde face aux questions de l'homme, face à cette soif inextinguible d'explications qui le signifie : il est aussi dans le silence entre l'homme et lui-même, entre l'être et la texture des mots qui le constitue » (Chestier, 2003 : 105-106). C'est la première partie de cette affirmation qui nous intéresse, puisqu'elle met l'accent sur le silence entre l'homme et le monde qui l'entoure.

Dans notre roman la figure du président incarne cette nébuleuse vaste et insaisissable qu'est le monde cruel et indéchiffrable. Malgré toutes les tentatives de H.B. de nouer un dialogue avec lui, de se faire entendre de lui, il est resté hors d'atteinte.

Pour notre part, nous considérons H.B. comme une sorte de Sisyphe qui accomplit une tâche aussi répétitive qu'éreintante et décourageante dans son sempiternel recommencement. Notre épistolier mène à son terme chacune de ses lettres comme Sisyphe fait parvenir à chaque fois son rocher à son faite. Cependant, de même que ce rocher dégringole et oblige Sisyphe à redescendre et à refaire l'opération, les lettres de H.B. ne parviennent pas à destination et restent sans écho, ce qui l'oblige à recommencer 39 fois l'acte d'écriture.

Nous imaginons bien que le désarroi de l'inventeur retraité n'est en rien différent de celui du roi de Corinthe, les deux font face au même silence implacable et indifférent à leur sort : le silence du président pour le premier et le silence du Tartare pour le second.

Cependant nous avons décelé des différences de taille entre les schémas existentiels des deux personnages. Ainsi, contrairement à Sisyphe dont le supplice est éternel et qui est donc amené à trouver les moyens d'adoucir la cruauté de son sort, selon la lecture de Camus, à remplir son cœur de cette noble lutte vers les sommets, afin de continuer à vivre, à tel point que Camus en est arrivé à inviter son lecteur à « imaginer Sisyphe heureux » (Camus, 2014 : 147), avec le héros de Skif, il en va tout autrement. L'absurde que vit H.B. vire au tragique car ce personnage finit par sombrer dans la violence verbale, le désespoir et la haine. Et cela se passe dans la 40<sup>ème</sup> lettre, où s'opère un renversement total, une sorte de coup de théâtre que l'auteur a choisi de réserver à son lecteur dans les dernières lignes du roman.

En effet, nous avons déjà noté, à juste titre, que le silence du président, loin d'être stérile sur le plan narratif, était au contraire significatif puisqu'il a fait évoluer le personnage

de H.B. du positif au négatif, de l'euphorie à la dysphorie. C'est ainsi que vers la fin du roman un glissement va se produire à cause de la persistance de ce silence que H.B. n'arrivait ni à comprendre ni à admettre. Et le lecteur sera amené à lire, non une simple quarantième lettre de clôture, mais une véritable éruption volcanique, un déchaînement cataclysmique, une dérive langagière sans précédent qui nous montrent un H.B. glissant de l'amour vers la haine, des éloges vers les insultes, de l'espoir vers le désespoir, de l'enthousiasme vers la désillusion, de la bienveillance vers les menaces et les imprécations, du calme vers une colère des plus impétueuses :

Salaud, raté, empapaouté que tu te dis

Président de mes deux,

Je te chie sur la tête et pisse dans ton bol de café, espèce d'infect carnivore, fils de rat du chagrin, rançonneur démodé, phtisique apatride craché par sa mater. Je te ferai rendre les macaronis dans le garde-meuble de ma république, démontable et scientifique. Tu veux nous bousiller, on aura ta peau. Nous sommes scientifiquement prouvés et certifiés conformes, et toi, avec ta tête de lapin, tu crois nous bouffer! Va chez ta mère, putain qu'elle est, mangeur de capotes anglaises! Nous allons jeter bas les masques de ta saleté, et monter sur la terrasse pour bombarder. Nos avions vont décoller pour le rasage intégral de ta sale capitale de merde. Nos soldats ont l'ordre du pétard général, sur ta police de voleurs. Je te jure que ta peau, je vais la trouer scientifiquement, puis mollarder ta dictature. (Skif, 2002 : 177)

La disparition du vouvoiement et la dominance du registre vulgaire et des tournures langagières obscènes en disent long sur l'effondrement psychologique total auquel le silence du président a réduit l'enthousiaste rédacteur des lettres. Mais il nous renseigne aussi sur le poids des désillusions politiques auxquelles l'écrivain est en proie, un écrivain qui était dès le début ironique, comme nous l'avions souligné, et qui n'a jamais cru à cet idéal factice du « bon » président.

Ainsi, H.B. avait entrepris le même cheminement que Sisyphe : lutter contre l'échec répétitif de ses lettres comme Sisyphe le faisait avec le rocher qui dégringolait ; remplir son cœur de l'espoir de satisfaire cette quête en variant les procédés et en faisant preuve de résilience et d'endurance. Il avait essayé de bâtir une utopie de bonne gouvernance avec son président, sans doute pour le mettre à l'épreuve, lui donner une chance de réaliser cette image idéale du Bon Monarque, le tester sans doute, voir jusqu'où il peut aller sur cette voie politiquement salubre. Mais à la suite des 39 refus de répondre, des 39 échecs de la communication, H.B. finit par sombrer. Avec une outrecuidance et une agressivité langagière sans précédents, il explose dans un discours pourfendeur qui combine les registres grossier et scatologique :

Regarde-moi bien en face, soupe de cabot, tes molosses ne me font pas peur. Je suis Tarzan de la science, un superman trop fort pour toi. Tu devrais te voir deux fois dans la glace, avant d'ouvrir ton orifice à paraphrases. (...) Mort aux salauds, morts aux salauds, je chie sur les producteurs du sida mental et du choléra ! Le Bon Dieu te fera bouffer de la strychnine, matin et soir, et le sang te sortira par les narines et la gueule, comme le rat que tu es. (...) Ramasseur de crottes rachitiques, violeur de la constitution. (...) Tu vas te manger le pancréas et ce sera bien fait pour ta gueule de faux président, achetée à crédit. Tu es un crétin définitif, que jamais personne n'acceptera de prendre ta place et tu vas mourir à l'asile des fous. C'est moi, le vrai président. Je suis un type génial, avec beaucoup dans la tête ; mais toi, tu es un mouton asphyxié dans la merde des mangeurs de patates douces. Je te pisse sur la cravate, et va te plaindre chez les pompiers, que tu as dépravés en leur achetant des échelles pour te chercher des chats sur les terrasses, mangeur de matous. A mort la pagaille, avaleurs de serpents et ventres pleins de rots ! (Skif, 2002 : 178)

Albert Camus nous a invités à imaginer Sisyphe heureux dans son Tartare tant « cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme » (Camus, 2014 : 147). Sommes-nous en mesure d'en faire autant et d'inviter notre lecteur à imaginer H.B. heureux dans cette Algérie-Tartare, terre de déceptions, de désenchantements et d'échecs continuellement recommencés ? D'après l'écriture de Hamid Skif, nous ne le pensons pas.

La sagesse populaire associe le silence à l'or, elle le considère donc comme plus sage et recommandé. Cependant, dans le cas qui nous intéresse ce silence s'avère coupable : il met en péril un dialogue, il entrave la naissance d'une communication tant souhaitée. Ce roman a matérialisé sous la forme d'une allégorie littéraire le destin de tout un peuple livré à lui-même et abandonné de ses gouvernants.

Cette œuvre de Hamid Skif, publiée 40 ans après l'indépendance de l'Algérie, traduit l'impasse politique à laquelle est arrivé le pays, une suite d'échecs incarnés ici par la figure silencieuse et indifférente d'un président qui ne daigne répondre à aucune lettre du citoyen Houari Bouabou. En somme, c'est toute la trajectoire de l'Algérie indépendante, faite de désillusions et de tragédies, qui est magistralement racontée dans ce roman à l'écriture originale.

C'est une fable politique qui permet à l'auteur, non seulement de mettre à l'épreuve l'acte de l'écriture épistolaire et d'en évaluer la portée, la dynamique et la capacité de se

réinventer et de se régénérer face au silence de l'autre, mais aussi de s'attaquer à un tabou politique majeur dans les régimes autoritaristes, autistes et repliés sur eux-mêmes : la parole critique envers les gouvernants, et spécialement envers la figure sacro-sainte du Président. Une figure bien cernée par Ahmed Cheniki qui explique que « dans les sociétés comme l'Algérie, la parole du chef est indiscutable. Cette sacralité du président est également puisée dans les arcanes de la gestion 'traditionnelle', mais souvent employée par les uns et les autres, à des fins opportunistes » (Cheniki, 2018 : 35).

Certes, nous pensons que ce roman dépeint la condition humaine, et particulièrement algérienne, d'après une vision noire et pessimiste. Cependant, ce texte offre aussi une catharsis, une cure collective qui permet aux lecteurs algériens, premiers destinataires du roman, de vider et de déverser cette frustration politique vécue au quotidien, par le truchement de l'écriture littéraire qui ouvre les champs du possible : parler au président de la république sur un ton léger, amical, voire taquin ; lui faire des remontrances, des doléances, des critiques et des propositions, et s'imaginer que de telles prouesses sont possibles, ne serait-ce que l'espace de quelques lettres envoyées dans un univers fictif.

### Bibliographie

- AUBERT, Nathalie. (2004). « Absurde », ARON, Paul (*et al.*). *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ».
- BERGSON Henri (2007). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : PUF, coll. « Quadrige ».
- BERNIER, Marc André, DESJARDINS, Lucie. (2004). « Épistolaire », ARON, Paul (*et al.*). *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF.
- BONN, Charles, KHADDA, Naget, MDARHRI-ALAOUI, Abdallah (1996). *Littérature maghrébine d'expression française*. Paris : EDICEF/AUPELF.
- BOUGUERRA, Mohamed Ridha, BOUGUERRA, Sabiha (2010). *Histoire de la littérature du Maghreb*. Paris : Ellipses Editions Marketing S. A. coll. « Littératures du monde ».
- BRES, Jacques, NOWAKOWSKA, Aleksandra (2008). « "J'exagère?..." Du dialogisme interlocutif », M. BIRKELUND, M.-B. MOSAGAARD HANSEN et C. NOREN. *L'énonciation dans tous ses états*, pp.1-27. Peter Lang. URL : <<https://hal.science/hal-00333034v1/document>> [Consulté le 03/IX/2024].

- CAMUS, Albert (2014). *Le Mythe de Sisyphe*. Tizi Ouzou : L'Odysée.
- CHAREF, Abed (1989). *Octobre*. Alger : Laphomic.
- CHENIKI, Ahmed (2018). *Le Projet Algérie. Brève histoire politique d'un pays en chantier*. Tizi Ouzou : Editions Frantz Fanon.
- CHESTIER, Alain (2003). *La Littérature du silence*. Paris : L'Harmattan.
- GRASSI, Marie-Claire (1998). *Lire l'épistolaire*. Paris : Dunod.
- HAMON, Philippe (1996). *L'Ironie littéraire*. Paris : Hachette Supérieur.
- NACER-KHODJA, Hamid. (2011). « Hamid Skif : Jalons d'une œuvre-vie ». URL : <https://milianihadj.wordpress.com/2011/04/04/hamid-skif-jalons-dune-oeuvre-vie/> [Consulté le 01/IX/2024].
- SKIF, Hamid (2002). *Monsieur le Président*. Alger : Editions El-Hikma.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de : Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil, coll. « Poétique ».
- TODOROV, Tzvetan (2007). *La Littérature en péril*. Flammarion, coll. « Champs essais ».
- VERINE, Bertrand (2005). « Dialogisme interdiscursif et interlocutif du discours rapporté : Jeux sur les frontières de l'oral », BRES, Jacques (*et al.*) *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Actes du colloque de Cerisy. Edition de boeck.duculot, coll. « Champs linguistiques ».

## SILENCES DES PÈRES CHEZ FAÏZA GUÈNE ET ALICE ZENITER

Ioana Marcu  
Université de l'Ouest de Timișoara/Centre d'études francophones, Roumanie  
ioana.marcu@e-uvvt.ro

**Résumé :** Écrivaines nées au milieu des années 1980, ayant connu des parcours distincts – l'une, née à Pantin, dans la banlieue parisienne, devenue très tôt la « chouchoute » du public grâce à ses écrits en langue de la rue ; l'autre, petite-fille de harki, héritière, donc, d'une H/histoire inavouable – Faïza Guène et Alice Zeniter donnent la parole dans leurs romans à des individus (auto)condamnés, pour des raisons différentes, au silence. Maladie mentale (*Du rêve pour les oufs*) ou démission du rôle de père et de chef de famille (*Un homme, ça ne pleure pas* et *Kiffe kiffe demain*), voilà deux situations qui, chez Guène, rendent les personnages-patriarches mutiques. Un passé-secret douloureux, irracontable et intransmissible représente l'élément déclencheur du mutisme chez les personnages-pères du roman *L'art de perdre* d'Alice Zeniter. Dans notre contribution nous nous proposons d'analyser ces déclinaisons du silence dans les romans du corpus, ses incidences - toujours dommageables - sur les relations familiales et la « collision » de la non-communication sur l'évolution identitaire des personnages-descendants.

**Mots-clés :** silence, secret, indicible, non-communication

**Abstract:** Born in the mid-1980s, Faïza Guène and Alice Zeniter are two writers with very different backgrounds. One was born in the Paris suburb of Pantin and became an early public darling thanks to her writings in the language of the streets, while the other, the granddaughter of a Harki, is the heiress of an unspeakable H/history. Mental illness (*Du rêve pour les oufs*) or resignation from the role of father and head of the family (*Un homme, ça ne pleure pas* and *Kiffe kiffe demain*), these are two situations in which Guène's patriarchal characters are rendered mute. In Zeniter's novel *L'art de perdre*, a painful secret past, impossible to unravel and pass on is the trigger for mutism among the father-characters. In our contribution, we propose to analyze these declensions of silence in the novels of the corpus, their – always damaging – impact on family relationships and the “collision” of non-communication on the identity development of the characters' descendants.

**Keywords:** silence, secret, unspeakable, non-communication

## Introduction

En 2007, les membres du collectif *Qui fait la France ?*, issus pour la plupart de l'immigration (et/ou de la banlieue) et rattachés par la presse à « la nouvelle vague littéraire du bitume » (Razane, 2007), prennent la parole et retracent dans un texte-manifeste les principaux traits de la littérature française contemporaine, telle qu'ils l'envisagent : « enfants d'une France plurielle », porteurs d'« identités mêlées » (*Qui fait la France ?*, 2007 : 8-9), ils se détachent de la « littérature actuelle, égotiste et mesquine, exutoire des humeurs bourgeoises » (*idem* : 7) et proposent en contrepartie une « littérature au miroir, réaliste (...), réfléchissant la société » (*idem* : 10), construite autour des « plus fragiles, [des] déclassés, [des] invisibles » (*idem* : 8). Dans leurs écrits, ces auteurs hors-normes, difficilement classables dans un champ littéraire précis à cause de leur appartenance multiple, souvent critiqués en raison de leur choix de récupérer non seulement un espace périphérique (la banlieue, les cités populaires) mais également une langue non-littéraire (le français des cités), donnent la parole à des personnages anonymes, des habitants de ces territoires en souffrance, qui semblent se donner pour but de passer inaperçus afin de ne pas contrarier, voire dérégler, une société enfermée sur elle-même, portant un regard méfiant sur tous ceux qui incarnent « l'Autre ».

Signataire du manifeste « Qui fait la France ? », écrivaine à succès, autrice de plusieurs romans très bien reçus par le public, réalisatrice de courts-métrages, Faïza Guène fait « parler » dans ses romans des personnages autrement *silencieux* : aux côtés des jeunes issu.e.s de l'immigration qui peinent à sortir de leur invisibilité et à trouver le bon chemin dans la vie (Ahlème dans *Du rêve pour des oufs* ; Doria ou Hamoudi dans *Kiffe kiffe demain* ; Mourad ou Dounia dans *Un homme ça ne pleure pas*), on y retrouve des protagonistes véritablement emmurés dans le silence – des pères qui, pour des raisons différentes, se tiennent à l'écart des autres et prennent rarement la parole. Appartenant à la même génération<sup>1</sup> mais ayant un point de départ et un parcours distinct<sup>2</sup>, Alice Zéniter inscrit dans son roman *L'art de perdre* des personnages-pères pour lesquels

---

<sup>1</sup> Faïza Guène est née en 1985, tandis qu'Alice Zeniter est née 1986.

<sup>2</sup> Faïza Guène est née dans une cité HLM à Bobigny, en Seine-Saint-Denis, dans une famille d'immigrés maghrébins. Alice Zeniter est issue d'une famille mixte – mère française, père algérien. Grâce à l'écriture du roman *L'art de perdre*, elle « redécouvre des silences, des choses qu'on m'avait un peu expliquées [...] J'ai eu une grande conversation avec mon père, j'essayais de rassembler les quelques jalons de la vie en Algérie qui m'étaient parvenus pendant que je

le silence volontaire, forme d'autodéfense face à un passé trop lourd à porter, semble être un prolongement prédéterminé par un destin accablant : « choix » (plus ou moins conscient) de « trahir » les siens – impossibilité de verbaliser l'inverbalisable qui s'associe implacablement à in/mécompréhension de la part des autres – travail pénible qui va de pair avec humiliation – destitution du rôle de chef de la famille qui s'associe à une rupture, plus ou moins permanente, au sein du clan.

Pour les protagonistes-pères inscrits dans les romans *Du rêve pour des oufs*<sup>3</sup>, *Kiffe kiffe demain*<sup>4</sup> et *Un homme ça ne pleure pas*<sup>5</sup> de Guène et *L'art de perdre*<sup>6</sup> de Zeniter, l'acte de se taire n'est pas à envisager en tant qu'antithèse du dire ; la lecture de ces textes romanesques nous révèle un silence signifiant, volontaire ou subi, habité par des mots et des maux dont les significations échappent parfois aux membres de la famille ou que les membres du clan s'efforcent d'accepter. Les déclinaisons du silence dégagées, entre autres, par Émile Moulin (1885), David Le Breton (1997), Pierre Van Den Heuvel (1985) ou Philippe Breton et David Le Breton (2009), et que nous pouvons repérer dans les romans du corpus nous dévoilent donc un « acte de langage » (Cordelier, 2012) porteur de messages forts ; sans être verbalisé, il dit tout un pan de sentiments, rattachés le plus souvent à une isotopie de la souffrance : blessure, deuil, épreuve, humiliation, incompréhension, etc.

Dans ce qui suit nous nous proposons d'étudier « cette fausse parole qu'on n'entend pas, cette parole secrète sans secret » (Blanchot, 1957 : 297) qui pour les pères de Doria et d'Ahlème, pour Monsieur Chennoun ou pour Ali et Hamid n'est qu'« une manière de dire » (*idem* : 44) aux autres tous les maux dont ils ne peuvent guère se défaire. Nous nous intéresserons d'abord aux déclinaisons du silence – « maladie », « démission » et « passé secret douloureux » ; ensuite nous nous pencherons sur les incidences du silence sur les relations interfamiliales et sur la construction identitaire des descendants.

---

grandissais, et j'essayais de le pousser à développer, en sachant que c'était compliqué, mon père est parti très jeune, il a peu de souvenirs. J'ai aussi parlé avec ma grand-mère » (2017).

<sup>3</sup> Désigné dorénavant à l'aide du sigle RO, suivi du numéro de la page.

<sup>4</sup> Désigné dorénavant à l'aide du sigle KKD, suivi du numéro de la page.

<sup>5</sup> Désigné dorénavant à l'aide du sigle HPP, suivi du numéro de la page.

<sup>6</sup> Désigné dorénavant à l'aide du sigle AP, suivi du numéro de la page.

## 1. Déclinaisons du silence

Les romans du corpus présentent une galerie de pères emmurés dans le silence, cette non-réalisation de l'acte communicatif représentant dans leurs cas une conséquence soit d'un fort épuisement par le travail et d'une maladie mentale (RO), soit d'une démission du rôle de maître du clan (KKD et HPP), soit d'un dilemme (AP).

Pour Philippe Breton et David Le Breton, « la parole réciproque [...] est fondatrice du lien. Quand elle manque, le sentiment de solitude, le tragique apparaissent » (2009 :11). Et aux auteurs d'ajouter : « la conversation est toujours rencontre » (*ibidem*). Chez Guène et Zeniter, la *parole réciproque* en tant que condition d'un échange langagier pleinement réalisé est quasiment absente lorsque dans les rôles des interlocuteurs nous retrouvons d'un côté les personnages-pères et de l'autre côté les autres protagonistes, notamment les personnages-enfants. « Parole non proférée » (Nazarova, 2013 : 8), le silence du père d'Ahlème ou de Doria, de Monsieur Chennoun ou d'Ali et de Hamid est à envisager en tant qu'acte d'énonciation non-réalisé dans une situation donnée, un « bastion individuel »<sup>7</sup>.

### 1.1 Maladie

« Envers de la parole, son antipode » (van den Heuvel, 1985 : 68), le silence peut d'abord avoir une cause médicale. Dans son ouvrage *Éloge du silence*, Marc de Smedt évoque l'altération de l'acte communicatif due à une maladie mentale, dérèglement de la pensée, des émotions ou du comportement qui entraîne « un problème de communication, à l'intérieur comme à l'extérieur de soi. » (de Smedt, 1986 : 49).

Le « Patron », père d'Ahlème et de Foued, incarne la typologie de l'immigré usé physiquement et psychiquement à cause d'un travail pénible dans des conditions difficiles (chantiers, mines, etc.). Depuis son accident sur le chantier, il vit dans un monde à lui, un monde niant la réalité, un monde sous la forme d'une « journée éternelle » (RO : 27). Dans son cas, le silence revêt la forme d'un échec de l'échange communicatif. Enfermé dans une forteresse

---

<sup>7</sup> Selon Marc de Smedt, « qu'il soit agressif, défensif, méprisant, figé, ennuyé, mal à l'aise ou accueillant, qu'il marque une divergence ou une convergence, qu'il se pose comme ouvert ou fermé, le silence est un bastion individuel » (1986 : 47).

quasiment impénétrable, vide, figé dans son mutisme et dans un univers parallèle auquel les siens n'ont pas accès, le protagoniste-père du roman *Du rêve pour les oufs* abandonne la communication. Lorsqu'il parle, ses propos ne s'intègrent pas dans un échange réel avec ses enfants. Enfoncé dans le néant de la folie, il erre dans un espace-temps flou où le passé surgit parfois et lui fait chanter l'hymne de l'Algérie et menacer Foued de lui faire « le sourire kabyle ». Ahlème ne parvient pas à extraire son père de ce silence du vide, de la folie et d'en faire un véritable partenaire de communication. Prisonnier dans son propre univers, ayant le silence comme « compagnon intime, l'arrière-fond permanent sur lequel tout se détache » (de Smedt, 1986 : 12), le Patron recherche l'insonorité des espaces qui l'entourent ; à la maison, il préfère s'immerger dans un lieu propice – sa chambre – où le retrait en soi-même et la non-communication lui permet d'annuler le bouillonnement de la vie quotidienne que ses enfants connaissent ; cet éloignement spatial du père prend alors la forme d'un silence absolu qui renforce les tensions intrafamiliales.

## 1.2 Démission

Pour Émile Moulin, le silence serait « une conséquence » du caractère de l'individu, de son état d'âme, de sa manière d'agir ; il serait également question « d'une tactique et d'un calcul » dont on se sert consciemment et volontairement dans telle ou telle situation, qui nous permet d'exprimer sans verbaliser toute une série d'états d'âmes et de choses autrement inavouables (1885 : 20).

Dans le roman *Un homme, ça ne pleure pas* la rupture introduite par Monsieur dans l'acte communicatif est à envisager en tant que silence défensif. Afin d'éviter les conflits toujours plus violents entre sa femme, digne gardienne des valeurs et traditions ancestrales, et Dounia, l'enfant aîné de la famille souffrant de « la crise de l'adolescence » (HPP : 19), « [se terre] dans sa cabane, au fond du jardin » (HPP : 20) entouré d'objets qu'il affectionne et dont la présence apaise d'une certaine manière un possible ressenti de l'échec – la faillite en tant que véritable pilier de la famille, chef du clan et garant de l'honneur. Son retrait dans un espace à lui prend finalement la forme d'une faiblesse devant une existence compliquée en pays hôte en tant que père d'enfants « du péché », nés en terre marâtre ; une existence donc qu'il ne peut plus contrôler, qu'il ne veut plus contrôler. La recherche du calme et du silence le conduit à l'appropriation d'un espace au premier abord impersonnel – le jardin – qu'il occupe peu à peu d'une manière singulière de sorte que ce

« non-lieu » se transforme en « micro-lieu », lieu de recueillement. Ce jardin prend alors des allures d'« [enclave] de silence (...) où il est loisible de trouver un repos, une brève retraite hors du tumulte ambiant » (Le Breton, 2012 : 2), voire familier. Si à l'intérieur de la maison, les échanges langagiers violents entre Dounia et sa mère sont devenus monnaie courante, l'intérieur de la cabane ou l'espace du jardin semblent échapper à la quotidienneté et à l'écoulement authentique du temps ; le silence – des objets et de l'individu – installe dans le micro-lieu « une dimension propre » où « Le temps (...) passe sans hâte, à pas d'homme, appelant le repos » (*idem* : 2). « Lieux sertis de silence » (*idem* : 2), le jardin et la cabane permettent à Monsieur Chennoun de se ressourcer, de « [faire] provision d'intériorité avant le retour aux agitations » et au vacarme de la famille (*idem* : 2).

Dans le roman *Kiffe kiffe demain*, le silence du père s'affirme d'une manière plutôt symbolique : il prend la forme d'une communication non-réalisée à cause d'un éloignement géographique. Un jour, sans prévenir, le père de Doria quitte sa famille, sa vie en France et traverse la Méditerranée à la recherche d'une vie conforme à ses attentes aux côtés d'une jeune femme capable de donner naissance à un garçon. Le départ intempestif du protagoniste-père est doublement perturbant, bouleversant. D'un côté, il instaure le désordre au sein de la famille ; sa femme, jusqu'alors « invisible » doit franchir la frontière de la maison, partir à la conquête du monde et travailler dans des conditions difficiles ; elle doit également commencer à apprendre le français pour pouvoir se débrouiller dans l'espace quotidien tout récemment conquis ; quant à Doria, elle sera forcée de rencontrer toute une panoplie d'assistants sociaux et de psychologues qui s'efforcent, chacun à sa manière, de lui faire avouer ses sentiments. De l'autre côté, le départ imprévu du chef de la famille abolit l'acte communicatif – le père de Doria ne regarde pas en arrière, il coupe tous les ponts avec sa fille et sa femme et elles n'ont plus de nouvelle de lui. Ce silence-départ du personnage-père du roman *Kiffe kiffe demain* se double d'un « silence nominatif » : Doria ne prononce jamais son nom.

### **1.3 Passé-secret douloureux**

Souvent, lorsqu'on porte en soi les blessures inguérissables d'un trauma ou d'une faute irréparable et lourde de conséquences, on « perd » la parole, on se tait et on tait ce qu'on a vécu,

ce qu'on a vu<sup>8</sup>, participant ainsi à l'installation d'une rupture générationnelle. Dans le roman *L'art de perdre*, Ali, grand-père de Naïma, ancien combattant sous le drapeau français dans la Seconde Guerre Mondiale, détenteur de plusieurs médailles, victime malgré lui d'une Histoire fatidique, refuse de verbaliser son rôle dans l'Histoire de l'Algérie française, s'emmurant dans un mutisme « parlant » et « hermétique » à la fois : il *dit* une souffrance dont l'origine s'avère *impénétrable* pour les siens. Ali espérait que, s'il se tenait loin des tempêtes politiques (la montée en puissance du Front de Libération nationale et la voix toujours plus forte de ceux qui exigent l'indépendance de l'Algérie), il pourrait continuer à vivre dans le calme, entouré de membres de sa famille. Mais, la fatalité lui a tracé un autre destin : les informations au premier abord anodines qu'il fournit aux autorités françaises sur des personnes qu'il connaissait s'avèrent finalement préjudiciables ; d'un héros de la communauté il se transforme du jour au lendemain en un « traître », la parfaite proie pour le FLN. Sans verbaliser devant les membres de son clan l'angoisse qui l'envahit chaque jour plus, Ali décrypte dans les événements violents surgissant dans sa communauté la signature d'une violence inouïe de ceux qui sont partis à la chasse des « chiens vendus aux Français » (AP : 98). La mort de son ami Akli, mutilé par un partisan du FLN – « égorgé, ouvert d'une oreille à l'autre. [...] La gorge bée comme une seconde bouche, ouverte sur un cri formidable que personne n'a entendu » (AP : 98) – a pour effet une incapacité de laisser sortir aux yeux de tous à la fois un choix honteux et des réalités atroces. Si, lorsqu'ils se trouvaient encore au bled, il n'avait pas avoué aux membres de sa famille son comportement mi-inoffensif mi-traître, il ne le fera pas non plus une fois la décision de partir prise et, par la suite, après leur arrivée en France. Doublement infidèle au pays qui l'a vu naître, il souffrira en silence jusqu'à la fin de sa vie ; il le fera par honte, par peur de ne pas être compris, par souhait de ne pas accabler ses descendants d'un passé indicible. Mais, malgré cette obstination d'embrasser le mutisme, la culpabilité et la souffrance ne disparaissent pas ; bien au contraire, elles suivent de très près Ali, s'immiscent dans son quotidien telle une ombre inséparable du corps auquel elle est attachée et perturbent les liens familiaux et la transmission de l'histoire personnelle. Son silence s'explique donc par l'impossibilité de trouver les mots appropriés pour dire le trauma (si tant est qu'il en existe) et finit par devenir une « parole morte, sorte de fantôme, [...] tourmenteur, comme le sont les spectres » (Blanchot 1969 : 44). Ce silence du patriarche est interprété comme un échec de transmission par Hamid. Sa conséquence

---

<sup>8</sup> Johann Michel, auteur de l'ouvrage *Sociologie du soi : Essai d'herméneutique appliquée*, rapporte les propos d'un descendant de harkis : « Mon père a perdu pour ainsi dire la parole [...]. Il vit dans la solitude, il se tait [...] » (2012).

laissera des empreintes sur les générations à venir, provoquant une double coupure : d'un côté, il y a la rupture entre le père et le fils, ce dernier se détachant et s'éloignant symboliquement et spatialement de son géniteur ; de l'autre côté il y a la dissolution de la transmission de l'héritage familial ce qui est synonyme de rupture entre le grand-père et sa descendance représentée par Naïma, sa petite-fille. En refusant de raconter son passé à Hamid et à entamer de cette manière la transmission du patrimoine immatériel familial, Ali introduit un interstice où les non-dits sont enfouis et finissent par hanter les générations suivantes. Le silence ne parvient pas finalement à avoir les effets attendus ; l'héritage traumatique n'est pas bloqué, le trauma n'est pas guéri, la chaîne de transmission transgénérationnelle est rompue : le (grand)père se tait – le fils ignore (ou veut ignorer) les fondements micro-historiques de son édification en tant qu'individu – la petite-fille méconnaît l'archéologie familiale. Ce qu'Ali lègue à ses descendants – fils et petites-filles – c'est l'absence de repères généalogiques, des trous identitaires qui s'accompagnent de l'impossibilité de s'inscrire dans la chaîne généalogique, d'avoir accès à une véritable (re)construction identitaire.

## 2. Incidences du silence sur les relations familiales

Dans son article « Il n'existe pas un silence » (2004), Fethi Benslama met en avant non seulement la multiformité de cette absence de parole ou de bruit, mais aussi son caractère positif ; au psychanalyste d'affirmer : « il y a quelque chose de positif dans le silence, le silence n'[étant] pas négatif » (30). Quant à David Le Breton, il estime que « le silence unit et sépare » (1997 : 79). Cependant, dans les romans du corpus, ce *comportement non-langagier polysémique* révèle notamment son côté nuisible ; au lieu de rassembler les membres d'une famille autour d'une histoire familiale exemplaire, il introduit la rupture, le désordre. Choissant de se taire – c'est-à-dire de ne plus parler, de s'éloigner des autres -, les protagonistes-pères se transforment en présences-absences incapables d'assurer convenablement (voire dignement) leur fonction de chefs du clan et de transmetteurs d'une archéologie familiale.

Le père de Doria quitte sans aucun remords sa fille et sa femme, interrompant agressivement l'« épopée » d'une famille d'immigrés et changeant brusquement le cours de son existence. Le silence-éloignement trahit l'indifférence du père envers deux personnes qui dépendaient de lui (rappelons que la mère de Doria était analphabète, qu'elle ne travaillait pas).

En même temps, il crée un vide dans la structure familiale, obligeant la jeune fille à combler ce vide par un cynisme qui masque son désarroi identitaire. La rupture entraînée par la démission du chef du clan est définitive car les trois protagonistes ne se parlent plus et ne donnent pas de nouvelles l'un à l'autre.

Chez les Chennoun, le silence-refuge dont s'empare Abdelkader, le « padre », l'éloigne de sa fille aînée. Terrorisé par les disputes incessantes entre Djamilia, une mère envahissante, « un vrai numéro de tragédienne » (HPP : 13), suspendue dans une vie chimérique où la nostalgie du bled déforme la réalité, et Dounia, en plein « processus psychologique de 'Christinisation' » (HPP : 15), il préfère démissionner de son rôle d'autorité du clan et céder à sa femme la mission capitale de gérer les catastrophes familiales. Seul dans son jardin, entouré d'objets insonores, Monsieur Chennoun retrouve un espace sécurisant et réparateur où il parvient à se ressourcer.

Dans le roman *Du rêve pour les oufs*, la folie du Patron et l'échec de toute communication qu'elle provoque s'accompagnent d'une « passation du pouvoir » : Ahlème, la fille aînée, devient le pilier de la famille tandis que le père acquiert un statut marginal ; il ignore les déboires de son fils et les efforts de sa fille pour que la famille continue de fonctionner.

Chez Alice Zeniter, le silence-non-aveu d'Ali a des conséquences regrettables sur deux générations : Hamid, son fils arrivé très jeune en France, garde peu de souvenirs de sa vie en Algérie et ignore tout sur les actions de son père ; même lorsqu'ils sont arrivés dans leur nouveau pays, il ne parvient pas à faire parler son père sur les raisons du départ ; amputé donc d'une partie de son histoire personnelle, il lègue à ses filles, notamment à Naïma, une histoire et une identité incomplètes. La vie dans des camps de transit ou dans des hameaux de forestage, la difficulté de s'adapter aux nouvelles conditions de vie, la découverte postérieure de la banlieue et du travail en usine, tout cela ne fait qu'amplifier le mutisme d'Ali et accentuer sa rupture avec son fils. Hamid s'éloigne de son géniteur : il déménage à Paris, a du mal à comprendre les choix de ses parents, a de plus en plus honte de sa famille et rompt finalement avec son père avec qui il estime ne plus pouvoir communiquer et dont il se sent tellement différent. Après la mort d'Ali, c'est à Hamid de s'emparer du silence. Cette fois, le refus de parler est plutôt la conséquence de l'échec de la transmission de l'histoire familiale, d'une non-compréhension des décisions de son père et d'une vie faite d'humiliations. En prolongeant le silence hérité de son père, Hamid amplifie et transmet à ses filles le malaise d'une identité defectueuse. Il participe aussi à la contamination du présent par un passé inavouable.

### 3. Incidences du silence sur les personnages-descendants

Dans la construction identitaire d'un individu, la filiation et les liens familiaux convenables jouent un rôle déterminant. Mais, lorsque le père est le maillon faible incapable de s'acquitter convenablement de son devoir de transfert d'une archéologie familiale ou de préservation de la continuité du clan, les descendants ne parviennent plus à jouir d'une identité complète, garant d'une existence paisible, dépourvue de remises en question du passé familial ou des rapports au géniteur.

Pour Doria, le départ-silence de son père semble plutôt inoffensif ; elle ne ressent aucun remords ; bien au contraire, cet éloignement de son géniteur représente plutôt un soulagement car il permet à la jeune fille et à sa mère de vivre pleinement une vie en liberté autrement impossible aux côtés d'un mâle dominant, désireux de contrôler l'existence de ceux qui l'entourent. Il est possible que l'âge de Doria – quinze ans - ait une incidence sur la manière dont elle se réfère à la démission de son père devenu subitement un anneau défaillant dans l'histoire familiale :

Papa, il voulait un fils. Pour sa fierté, son nom, l'honneur de la famille [...]. Mais il n'a eu qu'un enfant et c'était une fille. Moi. Disons que je correspondais pas tout à fait au désir du client. Et le problème, c'est que ça se passe pas comme à Carrefour : y a pas de service après-vente. Alors un jour, le barbu, il a dû se rendre compte que ça servait à rien d'essayer avec ma mère et il s'est cassé. Comme ça, sans prévenir. [...] La porte a claqué. À la fenêtre, j'ai vu un taxi gris qui s'en allait. C'est tout. (KKD : 6)

Par contre, chez Naïma, le choix d'Ali, son grand-père, et, par la suite de Hamid, son père, de se taire et de passer sous silence un fragment de l'archéologie familiale, a des répercussions déchirantes et obsédantes. Au lieu de bloquer la transmission du traumatisme, le mutisme de ses prédécesseurs amplifie une indétermination identitaire : Naïma ne sait pas qui elle est vraiment, quelles sont ses racines ; devant ce silence-non-aveu, les ombres des ancêtres et de leurs choix commencent à la hanter. Si son grand-père a une histoire, un passé, son fils Hamid en a été privé ; Naïma, à son tour, en sera dépossédée. À la différence de son père qui accepte en silence le silence de son propre père, la jeune femme décide de recoudre les bribes du passé familial afin de (re)construire son identité nébuleuse. Elle n'accepte pas une existence sans repères et le désarroi

de ne pas être complète. Consciente qu'elle ne peut pas construire sa propre histoire à partir du silence du (grand-)père, elle opte pour une reconstruction mémorielle ; afin de combler le besoin de savoir et d'annuler ainsi le silence constitutif de la vie de ses prédécesseurs, elle entame une enquête sur l'ascendance qui lui permet de remonter le fil d'une histoire familiale lacunaire. Elle commence par faire appel à « la mémoire tentaculaire d'Internet pour appréhender l'histoire » des harkis (AP : 338) ; elle regarde ensuite des documentaires sur Youtube dans lesquels on parle de « guerre de mémoires », « blessure à vif », « déchirure », « traumatisme », « violence aveugle » (AP : 340). Enfin, elle complète cette investigation par un voyage au bled. La rencontre avec la famille élargie l'aide à comprendre enfin le parcours de son grand-père et à s'accepter telle qu'elle est : une descendante de harki, porteuse d'un passé traumatique qu'il lui faut connaître et assumer.

### Conclusions

Dans son ouvrage *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Pierre van den Heuvel évoque la valeur « inestimable » du silence (1985 ; 68). Multiforme, cet acte de la non-parole « contient ce qu'on ne sait, ne veut ou n'ose dire. Il dit aussi ce que la parole détruirait. En cachant, il montre. Toujours total, il dit ce que la parole fragmentaire tait, ce qu'elle entoure, car le langage s'organise à partir du vide autour d'un silence qui est le commencement et la fin de tout discours » (*ibidem*). Les romans du corpus illustrent justement les « possibilités d'expression immenses » (*ibidem*) de cette annulation de la parole qui se double d'une annulation de la transmission de l'héritage familial. Qu'il soit conséquence d'une maladie, attribut d'un individu démissionnaire de son statut d'autorité ou contrecoup d'un trauma ou d'un dilemme, le silence ne laisse personne indemne. Les protagonistes-pères, lorsqu'ils choisissent de s'obstiner à ne pas parler, mettent au défi la filiation et les liens familiaux et y imbriquent une rupture générationnelle. Les personnages-descendants, quant à eux, sont dépossédés de leur passé ayant reçu en héritage une mémoire familiale fragmentée. Enfants, ils semblent ne pas être trop affectés par cette transmission héréditaire défaillante ; mais, lorsqu'ils arrivent à l'âge adulte les questionnements identitaires se font de plus en plus pressants et le besoin de reconstruction identitaire devient essentiel. On a donc affaire à un paradoxe du silence : bien qu'il crée des ruptures générationnelles et des fractures identitaires, il pousse également les descendants à reconstruire un récit familial. Ceux-ci décident de mettre dans le bon ordre les informations disparates sur le passé familial en

annulant ainsi le silence des prédécesseurs, en réconciliant le présent avec un passé occulté. Le silence devient non pas une fin, mais un point de départ pour reconstruire un sens.

## Bibliographie

### Ouvrages et articles critiques

- BENSLAMA, Fethi (2004). « Il n'existe pas un silence », in Sophie Piérac-Daoud et Dominique Platier-Zeitoun (dir.). *Silences*. Paris : éd. ERES, p. 22-33.
- BLANCHOT, Maurice (1969). *L'entretien infini*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1957). *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard.
- BRETON Philippe, et LE BRETON, David (2009). *Le silence et la parole contre les excès de la communication*. Paris : éd. ERES.
- COLLECTIF « QUI FAIT LA FRance ? » (2007). *Chroniques d'une société annoncée*. Paris : éd. Stock.
- CORDELIER, Benoit (2012). « Le silence en tant qu'acte de langage, ou quand (ne pas) dire, c'est (dé)faire : stratégie et temporalités », in Alain Bouldoires et Valérie Carayol (dir.). *Discordance du temps*. Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, <URL: <https://books.openedition.org/msha/6117>> [consulté le 20/IX/2024]
- LE BRETON, David (2012). « Le silence comme résistance », p. 1-6 (communication présentée lors du colloque « Marche, silence, intériorité. Festival dell'Autobiografia - Anghiari 17 giugno 2012 », Università Degli Studi Di Milano-Bicocca)
- LE BRETON, David (1997). *Du silence : essai*. Paris : Métailié.
- MICHEL, Johann (2012). *Sociologie du soi : Essai d'herméneutique appliquée*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- MOULIN, Émile (1885). *Le silence : étude morale et littéraire*. Montauban : éd. Forestié <URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5507430w>> [consulté le 21/IX/2024]
- NAZAROVA Nina (2013). « Introduction », in Françoise Hanus et Nina Nazarova (dir.). *Le silence en littérature : De Mauriac à Houellebecq*. Paris : L'Harmattan.
- DE SMEDT, Marc (1986). *Éloge du silence*. Paris : Albin Michel.
- VAN DEN HEUVEL Pierre (1985). *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*. Paris : Librairie José Corti.

### Sitographie

- RAZANE, Mohamed (2007), « Naissance du Collectif 'Qui fait la France ?' » <URL: <http://razane.blogg.org/date-2007-04-19-billet-576870.html>> [consulté le 21/IX/2024]

MARCU, Iona, *Intercâmbio*, 2<sup>e</sup> série, vol.17, 2024, pp. 105-117  
<https://doi.org/10.21747/0873-366x/int17a7>

ZENITER, Alice (2017). « Enfant, j'ignorais pourquoi on n'allait pas en Algérie », entretien, propos recueillis, par Claire Devarrieux, *Libération* <URL : [https://www.liberation.fr/livres/2017/09/01/entretien-avec-alice-zeniter-enfant-j-ignorais-pourquoi-on-n-allait-pas-en-algerie\\_1593592/](https://www.liberation.fr/livres/2017/09/01/entretien-avec-alice-zeniter-enfant-j-ignorais-pourquoi-on-n-allait-pas-en-algerie_1593592/)> [consulté le 21/IX/2024]

### **Corpus**

GUÈNE, Faïza (2004). *Kiffe kiffe demain*. Paris : Hachette Littérature.

GUÈNE, Faïza (2006). *Du rêve pour les oufs*. Paris : Hachette Littérature.

GUÈNE, Faïza (2014). *Un homme, ça ne pleure pas*. Paris : Fayard.

ZENITER, Alice (2017). *L'art de perdre*. Paris : Flammarion.

## GÉNOCIDE DES TUTSI<sup>1</sup>

### Monique Bernier et Dominique Celis ont brisé le silence

Catherine Gravet  
Université de Mons  
catherine.gravet@umons.ac.be

**Résumé :** En trois mois, du 7 avril au 17 juillet 1994, près d'un million de Rwandais, en majorité tutsi, ont été massacrés. Une intolérable injonction au silence s'impose souvent aux survivants de crimes de masse. Au Rwanda, en 2001, quelque 750 *gacaca* inspirées des anciennes assemblées villageoises ont été mises en place pour juger tous les présumés auteurs du génocide. Mais victimes et témoins, complices et coupables osent-ils parler ? Deux romancières, belges et francophones, ont pu dépasser la sidération et briser ce silence. Mais comment écrire pour surmonter la honte et l'horreur ? Monique Bernier, avec *Le Silence des Collines* (2001), et Dominique Celis, avec *Ainsi pleurent nos hommes* (2022), se lancent dans un récit du génocide, entre témoignage et roman, entre langue brute et littérisation, à deux décennies de distance. En analysant et en comparant les textes de ces deux femmes, en les confrontant aux événements réels, en tentant de comprendre pourquoi et comment chacune réussit à sortir du silence et ce que signifient tous les silences qu'elles évoquent, nous tentons de montrer que les deux romancières font chœur pour rendre justice aux victimes et pour, peut-être, que les Rwandais « passent à autre chose », d'une manière spécifique au genre féminin.

**Mots clés :** fiction, témoignage, écriture-femme, génocide, lettres belges francophones, romancières

**Abstract:** In three months, from April 7 to July 17, 1994, nearly a million Rwandans, mostly Tutsi, were massacred. Survivors of mass crimes are often subjected to an intolerable injunction to silence. In Rwanda, in 2001, some 750 *gacaca* inspired by the old village assemblies were set up to try all the alleged perpetrators of the genocide. But do victims and witnesses, accomplices and culprits dare to speak? Two Belgian and French-speaking novelists were able to overcome the astonishment and break this silence. But how do you write to overcome shame and horror? Monique Bernier, with *Le Silence des Collines* (2001), and Dominique Celis, with *Ainsi pleurent nos hommes* (2022), embark on a story of the genocide, between testimony and novel, between raw language and "literarisation", two decades apart. By analyzing and comparing the texts of these two women, by confronting them with real events, by trying to understand why and how each succeeds in breaking the silence and what all the silences they evoke mean, we try to show that the two novelists are in chorus to do justice to the victims and, perhaps, to make Rwandans "move on", in a way that is specific to the female gender.

**Keywords:** fiction, testimony, women's writing, genocide, French-speaking Belgian letters, female novelists

---

<sup>1</sup> Pour notre part, nous adoptons ce pluriel invariable, selon les recommandations de l'Encyclopaedia Universalis, sur le site [universalis.fr](http://universalis.fr).

En trois mois, du 7 avril au 17 juillet 1994, près d'un million Rwandais, en majorité tutsi (800 000 selon le chiffre fourni par l'ONU), ont été massacrés. L'État peut tenter de juridiciser la situation. Au Rwanda, en 2001, quelque 750 *gacaca* inspirées des anciennes assemblées villageoises ont été mises en place pour juger tous les auteurs présumés du génocide (à l'exception des personnes ayant planifié le génocide ou accusées de viol, renvoyées, elles, devant une juridiction internationale). Mais victimes et témoins, complices et coupables osent-ils parler ?

Les médias comme l'opinion publique ou le monde politique imposent souvent aux survivants de crimes de masse, cette « terreur moderne » (Adorno, 1991 : 231), une intolérable injonction au silence. Pourtant, « le silence devant l'horreur » serait « la seule attitude morale valable » (Semujanga, 2008 : 17). Dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*, Pierre Halen et Jacques Walter précisent que « c'est devenu un lieu-commun que de placer l'événement génocidaire – que l'on cherche à dire, que l'on ne peut que chercher à dire malgré le défi qu'il constitue – sous le signe de l'indicible » (Halen et Walter, 2007 : 5). Il s'agit pour les auteurs et autrices, journalistes, romanciers, romancières, poètes ou encore photographes, de « dégager du sens », « un peu au moins d'apaisement » (*ibidem*). Le silence, en tout cas, reste le « motif privilégié dans les énoncés post-génocidaires ; silence toujours 'assourdissant', selon une [*sic*] oxymore qui n'est pas davantage ni originale ni, d'ailleurs, silencieuse » (*idem* : 7-8). Cependant, victimes, témoins, journalistes, politologues, écrivains et autrices peuvent et veulent dépasser la sidération, briser ce silence, dégager du sens, « chercher un coupable » (*idem* : 6), « démonter les mécanismes », « éviter le retour de la catastrophe », « en tirer des enseignements » (*idem* : 7) pour construire l'avenir...

Mais comment écrire pour surmonter la tragédie et l'amnésie ? « Comment pourrait-on dire l'horreur d'un événement pareil ? » (Delas, 2007 : 387). Selon Delas, « tout "écrivain" qui se donne pour but de "dire la vérité" sur un événement (...), [en] recherche d'une innocence énonciative, [se pose la question :] Comment s'impliquer et rester innocent » (*idem* : 388). Souvent, le poids du réel dépasse la volonté d'esthétisation (voir Halen et Walter, 2007 : 12), le récit se fait d'abord, dans l'immédiateté, transmission d'informations, peut-être en particulier pour les femmes, les écrivaines francophones. Nous avons choisi d'évoquer deux Belges en particulier : les livres que Monique Bernier et Dominique Celis consacrent au génocide se prêtent particulièrement bien à un rapprochement sur le thème du silence.

## 1. Monique Bernier

La romancière Monique Bernier est décédée en 2024.

Née à Elisabethville, au Congo, en 1952, (...) elle a vécu au Rwanda, où elle se trouvait quand a commencé le génocide en 1994. Un événement qui l'a durablement marquée et dont elle a fait le sujet de plusieurs livres. Psychologue de formation, elle a longtemps travaillé comme thérapeute pour enfants. Son dernier roman, *Hugo*, est sorti en librairie en mars 2024 (*Le Carnet et les Instants*, 26-04-2024).

Ses deux premiers « récits » sont entièrement consacrés au génocide. Elle choisit Yolande Mukagasana, elle-même survivante, autrice en 2001 d'un recueil de témoignages de survivants et de bourreaux du génocide – « Quatre-vingts paroles d'êtres humains victimes de la haine et de l'idéologie de la division. Quatre-vingts photos qui sont autant de cris. » (Vanpaeschen, 2002) – pour préfacer *Le Silence des collines*. Les deux livres de Bernier, comme celui de Mukagasana, sont une recherche d'informations, « une quête de vérité, de justice, d'humanité » (Delas, 2007 : 388). Pourtant, aucune des deux autrices ne se sent « innocente ».

### 1.1 Le vocabulaire du silence

Quand elle écrit son premier récit, *La Honte* (1997<sup>2</sup>), Monique Bernier semble à peine sortir de la stupéfaction et donne ainsi l'illusion de l'immédiateté par rapport aux événements d'avril 1994. Elle y accumule mille et une expressions pour dire le silence, omniprésent ; les verbes se répètent : ne pas / plus / rien / jamais dire, ne pas parler, (se) taire, se mordre les lèvres (Bernier, 1999 : 68), ne plus entendre, ne pas/plus recevoir d'informations, interrompre la communication (*idem* : 63), tout fermer (*idem* : 103), (se) débrancher (*idem* : 28), les centraux téléphoniques sont détruits pour « isoler les victimes, les empêcher de s'organiser et de communiquer » (*idem* : 42-43), éteindre la phonie (*idem* : 34-35, 165), reposer le combiné (*idem* : 103), la parole est superflue (*idem* : 111). Substantifs, adjectifs et adverbes du même champ sémantique se côtoient : silence, silencieux-se, silencieusement. Se barricader, tourner l'antenne parabolique pour capter les chaînes d'information, se préparer à partir en catastrophe, tout doit se faire en silence pour ne pas attirer les Interahamwe<sup>3</sup>. Et le mutisme (*idem* : 120) tue

---

<sup>2</sup> Le récit a été réédité en 1999 et en 2001. Nos références renvoient à l'édition de 1999, seul exemplaire que nous avons pu nous procurer.

<sup>3</sup> En kinyarwanda « personnes qui s'entendent fort bien, de la même génération, qui combattent ensemble ». Milice génocidaire (Wikipédia).

autant que la haine : la haine qui passe seulement par les yeux n'est pas moins virulente que les hurlements (*idem* : 191). Au lieu de cris ou d'autres bruits de guerre attendus, le silence après un bombardement ou après des coups de feu est lourd (*idem* : 114) et surprend (*idem* : 19, 138) ; il laisse le lectorat imaginer l'angoisse, les destructions, les cadavres. Les moyens de communication, radio, télévision, téléphone et phonie<sup>4</sup> s'interrompent (*idem* : 63) et rendent ceux et celles qui écoutaient ou parlaient à leur solitude, alors que « l'essentiel est de recevoir de l'information » pour éviter de penser à la mort qui rôde (*idem* : 157). Bref, paradoxalement, le silence qu'il s'agit de briser s'impose et plane sur tout le récit. Effectivement, il y a ici deux sortes de silences mélangés : le silence subi à cause des destructions des moyens de communication et le mutisme.

## 1.2 Silence (in)volontaire

La narratrice, une Européenne installée à Kigali, qui se retrouve seule avec ses deux enfants quand se déclenche le génocide, choisit parfois volontairement le silence. Elle ne veut plus entendre ses connaissances, amis et amies exprimer leur peur, leur terreur, parce qu'elle craint de « s'affaiblir » (*idem* : 103, 181). Barricadée dans sa villa d'expatriée, elle sait quelles menaces pèsent sur ses employés, surtout sur Innocent, un Tutsi, mais elle ne trouve pourtant rien à dire. Incapable de serrer le jeune homme dans ses bras, elle reste muette alors que « sa famille vient d'être massacrée » (*idem* : 52). Elle ne peut rien pour protéger les deux jeunes gens (du moins le pense-t-elle à ce moment-là) et Innocent ne dira rien non plus de ses angoisses, de sa détresse (*idem* : 30), Innocent dont le destin tragique sera de nouveau évoqué dans *Le Silence des collines*. Ceux qui savaient se sont tus, n'ont rien fait pour prévenir le massacre. Bernier illustre abondamment les représentations des trois singes « souvent sculpté[s] dans le bois, je me cache les yeux, je me bouche les oreilles et je me tais... » (*idem* : 71) ou le dicton « qui ne dit mot consent ». Dans le cas du génocide, ce silence est des plus accablants : « ils [les génocidaires] rient de notre silence et agissent avec notre consentement » (*idem* : 72).

Une sorte de superstition empêche la narratrice de prononcer le mot « guerre » : « en prononçant le mot, la catastrophe arrive » (*idem* : 44), pense-t-elle. Lâcheté universelle ou manœuvres des autorités politiques locales et internationales, même la MINUAR<sup>5</sup>, même l'ONU, restent silencieuses (*idem* : 37, 49) et ce silence est synonyme de complicité : « Les

---

<sup>4</sup> « Transmission de messages parlés en téléphonie sans fil. » (TLFi).

<sup>5</sup> Mission des Nations unies pour l'assistance au Rwanda.

militaires de la paix se terrent. Leur silence dit aux assassins que la barbarie est légitime [...] leur silence est un consentement [...] personne n'élève la voix ! Même les plus armés se taisent et se cachent » (*idem* : 49). Pourtant il aurait fallu « oser dire la guerre » (*idem* : 39), ne pas « taire le mot guerre » (*idem* : 44).

### 1.3 Une mission, entre cri et silence

Le second récit, *Le Silence des collines* (2001), retrace le retour de Bernier à Kigali, en compagnie d'une douzaine d'écrivains, dans le cadre de « Fest'Africa – Rwanda 2000 : écrire par devoir de mémoire<sup>6</sup> ». Elle vient présenter aux Rwandais et aux Rwandaises son premier récit, *La Honte*, publié trois ans plus tôt. Bien que le titre du second récit contienne le mot-clé, la priorité est au cri, et d'abord celui que contient le poème d'une étudiante, Marie-Noëlle Mugema, placé en exergue, injonction à la survie : « Crie la révolte (...) Crie la douleur (...) Crie la peur qui oppresse (...) Donne à ton cœur la chance de guérir » (Bernier, 2001 : 13-14). Cri aussi de Madame Locatelli qui, en 1992, a été tuée parce qu'elle avait compris ce qui se préparait, mais son appel sur RFI n'a pas été entendu (*idem* : 53).

Le ton est donné, de retour au Rwanda, qu'elle a quitté en catastrophe le samedi 9 avril 1994, Bernier fait état, page après page, de ses réflexions sur un drame qui a modifié sa vie et de ses échanges avec celles et ceux qu'elle rencontre sur place. « Témoigner et réfléchir. Écouter aussi. Essayer de comprendre » (*idem* : 36), telle est la mission qu'elle s'assigne.

La réflexion est d'abord politique. Comme beaucoup de textes post-génocidaires, Bernier (autrice et narratrice se confondent) cherche les coupables (Halen et Walter, 2007 : 6). Elle dénonce le silence des gouvernements d'Europe, en particulier le gouvernement français, qui, d'une part « prônaient (...) et clamaient [la démocratie] dans tous leurs discours », et d'autre part « permettaient (...) la pérennité des cartes d'identité 'ethniques' » (Bernier, 2001 : 17). D'autres, écrivains et intellectuels africains de la délégation « Fest'Africa – Rwanda 2000 », se disent « choqués de l'inertie et du silence de l'Afrique devant la tragédie du Rwanda, de même que pendant sa préparation » (*idem* : 32). Par ailleurs, Bernier s'interroge sur sa propre cécité : sans doute la réalisation de son rêve inavoué – vivre au Rwanda – l'a-t-elle aveuglée (*idem* : 19). Selon elle, tout le mal vient des « ségrégations inexprimées » : « Au Rwanda

---

<sup>6</sup> « Plusieurs créateurs, à l'exemple de Tierno Monénembo, Boubacar Boris Diop, Véronique Tadjo et Abdourahman A. Waberi, ont participé au projet artistique 'Rwanda : écrire par devoir de mémoire', mis sur pied en 1998 par Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly. Ce projet, financé en grande partie par la Fondation de France, fut conçu dans le but de réagir au silence des intellectuels africains sur le génocide rwandais. » (Vaucher, 2020 : 213).

comme dans d'autres pays d'Afrique, l'apartheid existe mais de façon tacite. (...) Blancs et Noirs s'évitent » (*idem* : 21). Au Rwanda, « les intellectuels furent réduits au silence grâce à la discrimination, la menace et la peur », par « une dictature que l'on ne p[ouvait] nommer » (*idem* : 73). Mais l'espoir se place quand même dans le pouvoir des mots : le « génocide des Tutsi (...) deuil de la famille africaine [est] un échec (...) qui, comme un électrochoc, doit les réveiller de leur silence » (*idem* : 89). Les mots « doivent aider à vivre » (*idem* : 90).

#### 1.4 Silence et mémoire

Le propos de Bernier se fait solennel, existentiel voire philosophique. L'assourdissant silence réapparaît quand la délégation Fest'Africa arrive à Nyamata<sup>7</sup> où des milliers de Tutsi enfermés dans l'église sont morts, de faim, de soif ou massacrés à coups de machette. La délégation se déplace en silence – silence seulement « rompu par les légers crissements [des] chaussures sur le gravier et la voix basse [du] guide » (Bernier, 2001 : 47) –, un silence qui « remplit l'atmosphère d'un deuil impossible et éternel » (*idem* : 46). « Comme dans une procession funèbre », le groupe avance vers l'église (*idem* : 48) et, toujours silencieux, « chacun avec la mort. Chacun avec sa mort. (...) c'est notre propre mort que nous rencontrons. Nos propres souffrances et nos peurs que nous côtoyons. (...) Nous déambulons à côté de l'inhumain » (*idem* : 50). C'est que « devant l'ampleur des tueries », tous restent « sans voix. La mort sauvage ne se parle pas, elle s'accomplit » ; face à cette « barbarie » (*idem* : 51), les membres de la délégation, sidérés, ne trouvent rien à dire et ne cherchent même pas. Toujours en silence, le groupe remonte dans le bus, « chacun semble assommé (...) chacun essaie de mettre des mots sur les images, des mots sur les ossements (...), des mots sur ces corps dont on ne voit plus la souffrance » (*idem* : 54). Personne n'est innocent : « des hommes ont brisé tous les tabous. Ils ont égorgé leur propre mère et leurs enfants. Violé leurs sœurs. (...) Nous étions là. À regarder. Les autres Africains étaient absents. Devenus sourds eux aussi. Et muets. Tous, nous avons laissé faire l'inhumain » (*idem* : 57). Se souvenant de son propre silence, de sa passivité, de sa fuite en 1994, Bernier « [s]e situe[.] aussi du côté des bourreaux... » (*idem* : 97). Pourtant, « après Nyamata, je n'ai rien à dire... » (*idem* : 60), écrit encore Bernier. Variant encore ses choix lexicaux, elle cherche quand même « la piste de la compréhension de l'innommable du génocide » (*idem* : 63).

---

<sup>7</sup> À une trentaine de kilomètres de Kigali, région inhabitée pendant la première moitié du siècle, où ont été déplacés de nombreux Tutsi, au début des années 1960.

Le groupe affronte toujours plus d'horreur, à Murambi<sup>8</sup>, où « les morts sont encore vivants » : il grimpe la colline en silence parce qu'« ici, il y a trente mille morts (...) plus qu'ailleurs (...) la cruauté et l'indifférence européennes se sont manifestées en toute obscénité » (*idem* : 108). Dans la « demeure des morts », les victimes « souffrent encore (...), implorant (...), demandent d'arrêter leur supplice » (*idem* : 110). Elles sont pourtant silencieuses, mais « c'est [leur] odeur qui parle. (...) C'est la parole de la mort ». Bernier entend les cris des victimes, sensation insupportable, et souhaiterait « ne pas entendre cette clameur qui vient de l'Enfer. Les pleurs des bébés qu'on mutile... » (*idem* : 111) La spectatrice horrifiée ne dit toujours rien, elle « glisse, silencieuse (...), essaie de [s]e faire discrète. Humble. [Elle] essaie de s'effacer » (*idem* : 113). Le groupe remonte dans le bus, en silence, avec l'odeur pour compagnie (*idem* : 118).

### 1.5 Silence vs thérapie

Bernier s'engage aussi dans une réflexion thérapeutique, elle voudrait soigner cette « blessure à l'âme » (Bernier, 2001 : 106) où, selon elle, le silence ne peut que nuire. Si les jeunes Rwandais et Rwandaises ont des choses à dire, les adultes, eux, « préfèrent garder le silence. Parce qu'ils ont trop souffert. Parce qu'ils ne veulent pas faire souffrir. Ils pensent que le silence tue la souffrance... » Pourtant, la psychologue en elle l'affirme, « Il faut dire l'horreur pour la maîtriser. La dire pour s'en sortir » (*idem* : 104). Avant de repartir en Belgique, Bernier effectue encore quelques visites sur les traces de son passé, à Gitarama notamment, qu'elle redécouvre, toujours en silence (*idem* : 136, 144), à Butare, où elle se dit que « les mots n'ont plus de sens (...), [que] nous parlons pour mentir » (*idem* : 157). Elle cherche à retrouver ses amis et amies, Vénérand (mort en prison sans avoir pu se disculper), Cécile, Léonard, Gratien, Julien, Innocent, Gogo, autant de personnes que le lecteur avait quittées vivantes dans le premier récit. Ceux et celles qui ont survécu le confirment : « Chaque Rwandais a des images, des souvenirs en tête, seulement on n'en parle pas... C'est tellement horrible ! » (*idem* : 183). En 2024, des survivants, des témoins prennent encore la parole pour la première fois, comme

---

<sup>8</sup> Le mémorial de Murambi, à près de 200 km au sud de Kigali, a été fondé en avril 1995. Le bâtiment de l'école où ont été massacrés des milliers de Tutsi est maintenant un musée exposant les squelettes et les corps momifiés d'un millier de personnes, y compris enfants et nourrissons. Arrivés sur les lieux après le départ des milices génocidaires, les militaires français ont creusé une fosse commune où ils ont enterré les corps puis installé un terrain de volley par-dessus (*idem* : 109).

Agnès Kamagaju<sup>9</sup> qui explique ainsi son silence : « Parler de mes malheurs ? Mais vers qui irais-je pleurer ? ». À la fin du voyage, Bernier ignore toujours comment elle arrivera à parler de ce qui se passe, de ce qui s'est passé au Rwanda mais elle sait qu'elle « ne peu[t] laisser sous silence tout ce qu'[elle] a vu, (...) compris » (Bernier, 2001 : 162).

### 1.6 Bégaiement

Comme le suggère Luste Boulbina dans le cadre de la décolon(ial)isation, toute victime peut sortir du mutisme par un « bégaiement, façon de parler, d'écrire, de s'exprimer mais aussi de répéter et tout à la fois de repérer ce que certaines oreilles peinent à entendre » (Luste Boulbina, 2015 : 140). C'est ce que fait Bernier qui répète, entre autres, combien le Rwandais peine à parler de la blessure profonde qu'il cache et tente de soigner seul : « il ne peut utiliser la parole pour tenter de panser ses plaies car il craint que sa propre parole n'attise les brûlures de celui qui l'écoute » (Bernier, 2001 : 145).

### 1.7 Silence, horreur et poésie

En quelques occasions, Bernier, qui, en avril 1994, contemple de sa terrasse le magnifique paysage, « le panorama rouge et vert du Rwanda » (Bernier, 1999 : 66), ne s'appesantit guère sur le silence alors qu'il amplifierait l'horreur ; elle aperçoit de loin, sans rien entendre, « des promeneurs sur la piste »,

des passants semblent circuler à l'aise, tranquillement, comme s'ils profitaient de l'absence de voitures et de circulation [...]. En petits groupes compacts, ils avancent lentement comme si de rien n'était. Des promeneurs nonchalants qui goûteraient la chaleur du soleil » (*idem* : 67).

Elle ne comprend pas et interroge : « que sont ces morceaux de tissus ou de papier répandus sur la piste comme des taches de couleurs plus claires qui parsèment, immobiles, le sol ? » (*idem* : 68). Grâce aux jumelles, elle finit par distinguer les « gestes brusques », les « mouvements amples », « les membres qui se déchirent, les corps qui s'affaissent... Et la piste se colore toujours plus de tissus clairs » (*idem* : 69). Les cadavres s'accumulent sans qu'un seul

---

<sup>9</sup> Voir *Récits de rescapés du génocide des Tutsi en préfecture de Gikongoro*, recueillis par Florence Prudhomme et Michelle Muller, avec la collaboration d'Odette Mukantagara. Classiques Garnier, 2024. Et Florent Georgesco, « Vingt-deux survivants », dans *Le Monde des livres*, 5 avril 2024, p. 3.

son ne parvienne à l'observatrice horrifiée. De même à la dernière page du *Silence des collines*, Bernier recourt à une image poétique pour dire, une dernière fois, qu'« il existe mille raisons de mentir, mille raisons de tromper ou de se taire » : « Les arbres sur les collines ne parlent pas. Ils diraient, pourtant. Eux qui ne sont pas impliqués, eux qui n'ont rien à se reprocher » (Bernier, 2001 : 232). Seule la nature est un témoin innocent mais muet. Delas parle d'« effet de zoom » (Delas, 2007 : 397), d'« exhibition métonymique d'un détail 'parlant' » (*idem* : 398). Ce sont ces passages des récits de Bernier qui font basculer le témoignage dans le poétique ou la littérature (voir Detue et Lacoste, 2016 : 5, 15), tout en exprimant, encore et toujours, le silence de l'horreur.

### 1.8 Génocide et fiction

La hantise du génocide et le silence qui l'entoure réapparaîtront dans deux fictions signées Monique Bernier, d'abord dans *La Magie du frangipanier* (2016), roman paru 22 ans après le génocide. Sept ans après un viol, l'héroïne, Clémence, 20 ans, s'est reconstruite, en partie grâce au rêve de retourner au Rwanda et grâce au souvenir du frangipanier, « ce bel arbre qui peuple le pays de son père » (Gäbele, 2017). Le réel traumatisant et le génocide se réintroduisent dans la fiction par le biais du journal intime du père de Clémence, qui y évoque ce qu'il n'a pu dire de son vivant : sa mort prochaine, du cancer et sa famille décimée en 1994 alors qu'il était en Belgique. Le témoignage du rescapé, Lucien Mukagasi, personnage certes fictif dans ce roman, est une fois de plus convoqué pour briser le silence et réparer une âme. Dans *Les hibiscus sont toujours en fleurs* (2020), l'héroïne, Charlotte, s'apprête à prendre l'avion pour le Rwanda qu'elle a dû fuir au moment du génocide : elle veut élucider le mystère qui entoure le silence de sa nourrice et du fils de celle-ci, Daniel, qui était son compagnon de jeux (Detienne, 2020). Comme l'autrice en 2001 dans *Le Silence des collines*, Charlotte sillonne le pays mais peine à obtenir les informations attendues : les témoins se taisent obstinément, victimes et bourreaux se confondent.

## 2. Dominique Celis

Entre témoignage et roman, entre langue brute et littérisation, Monique Bernier, grâce aux liens qui l'unissent au Rwanda, brise le silence qui entoure le génocide. Dominique Celis est, elle aussi, soucieuse de briser le silence et tout autant attachée à ce pays ; née en 1978 au Burundi, d'une mère rwandaise et d'un père belge, elle a grandi au Rwanda et au Zaïre. Arrivée

en Belgique en 1986, elle obtiendra un master en philosophie à l'Université de Liège et enseignera la morale dans le secondaire, avant de retourner vivre à Kigali en 2013. Celis déclare : « Je ne suis pas survivante, en 1994, je vivais à Bruxelles, le génocide a traversé ma famille sans l'écraser » (*28 minutes*). Elle n'est donc pas un témoin direct<sup>10</sup>. En 2012, elle avait publié un bref essai sur le génocide des Tutsi, ainsi qu'accordé un entretien à Gaëlle Henrard où elle dénonçait le négationnisme qui permet à l'Occident d'abriter des génocidaires. 28 ans après les faits, elle passe à la fiction avec un récit du génocide intitulé *Ainsi pleurent nos hommes* qui raconte, dit-elle, « une histoire d'amour qui dérive parce que les protagonistes sont hantés par l'extermination incendiaire » (*Afrique Hebdo*, 2022<sup>11</sup>).

## 2.1 Non-dit

Le paratexte souligne déjà le silence ou le non-dit :

Du Rwanda, pays aux mille collines florissantes, où après le génocide des Tutsis chacun a été forcé de tourner la page, Dominique Celis montre que derrière la rhétorique officielle d'unité nationale chacun a 'incarcéré ses peines à perpète'. Des blessures sans cesse ravivées lorsqu'on peut croiser les bourreaux d'hier au détour d'une station-service ou sur la rive calme du lac Kivu... (Celis, 2022 : 4<sup>e</sup> de couv.).

Ce (premier) roman rassemble les lettres qu'Erika, qui avait fui le Rwanda avant le génocide et est revenue vivre à Kigali, écrit à sa sœur, Lawurensiya, restée en Belgique. Ces lettres s'étalent du 2 janvier au 31 décembre 2018, sans jamais donner la parole à Lawurensiya. Comme le signale Delas, le silence est bien présent dans « l'effacement du sujet derrière la parole de l'autre à laquelle on semble donner toute la place », dans toutes les ellipses de ce roman épistolaire « à la recherche d'une innocence énonciative » (Delas, 2007 : 401). La première lettre annonce, par prétériton, l'amalgame entre l'histoire personnelle de la narratrice – voire de l'autrice – et le destin tragique d'un pays : « *Pas de vengeance !* ont imposé les

---

<sup>10</sup> À l'occasion du trentième anniversaire du génocide, Maria Malagardis, reporter à *Libération* ayant couvert les événements, témoin direct donc, choisit néanmoins la forme romanesque pour « faire advenir la catastrophe sous nos yeux », sans nommer le pays ni les ethnies concernées. Maria Malagardis, *Avant la nuit*, Talent, 2024. Voir Juliette Einhorn, « Sous nos yeux, la catastrophe », *Le Monde des livres*, 5 avril 2024, p. 3.

<sup>11</sup> L'interview télévisée suit l'annonce du procès de Félicien Kabuga, arrêté en 2020 après 25 ans de cavale, accusé d'avoir financé le génocide.

guérilleros d’hier, nos *Inkotanyi*<sup>12</sup>. *Construisons notre pays !* Ils ont eu raison. Les Mille Collines sont florissantes. [...] *Tout ça, je ne t’en parlerai pas* » (Celis, 2022 : 9).

## 2.2 Injonction à la réconciliation – Récits « troués »

Le Tutsi Paul Kagame, président de la République rwandaise depuis 2000, a ramené la stabilité au pays mais l’injonction à la réconciliation, indispensable à la croissance économique et au « vivre-ensemble », a aussi coulé une chape de silence sur les horreurs vécues, subies, ou parfois seulement devinées... Pragmatiques, les Rwandais reconstruisent leur pays, se reconstruisent, et « cela fonctionne », dans la réalité comme dans la fiction – même si « les cœurs sont brisés, cabossés » – parce que « tout le monde a à y gagner », dit Celis (*Afrique Hebdo*, 2022). Si, en apparence, politiquement et économiquement, le processus d’unité nationale a réussi, il n’en va pas de même du ressenti des personnages, ni surtout du couple passionné que formaient Erika et Vincent.

Si l’impossibilité de faire couple avec Vincent semble être la métaphore d’une situation sociale inédite et particulièrement douloureuse pour tout un pays, la cause peut se trouver dans les non-dits qui s’installent et creusent le fossé entre les amants. Pourquoi Vincent ne peut-il maintenir une relation avec Erika ? Pour cet ancien soldat, l’amour est « trop anxiogène » (Celis, 2022 : 126), il est, sans l’avouer, « impuissant », voire « émasculé » (*idem* : 208), parce qu’il n’a pas réussi à sauver les siens, en particulier les femmes de sa famille et de son peuple, à empêcher les viols, les humiliations et les morts atroces – quand bien même il refuse de se sentir vulnérable. Quand il parvient à en parler, son horrible récit est haché, elliptique ; ses phrases, nominales ou incomplètes, souvent averbales, semblent « machettées » pour mieux rendre sa douleur, sa colère et son impuissance. Ce style montre le souci de l’auteur de faire œuvre littéraire, de chercher une esthétique de l’horreur, même si les notes de bas de page contenant des précisions historiques ramènent à une apparence d’objectivité.

Vincent, absent au moment des faits, raconte ainsi le sort de ses sœurs : « Les soldats se sont servis. Sur elles. Dans les chiottes. [...] Les soldats ont empoigné les filles, dénudées, hors des toilettes. / Ils les ont tapées par terre. Au milieu du cabaret. / Claironné. / – *Noheli nziza ! Tournée générale !* » (*idem* : 72) et le père, Célestin, muet, « avait assisté au viol de ses filles. Impassible » (*idem* : 73). Le silence est sans doute un gage de survie, mais comment survivre à

---

<sup>12</sup> Dans le roman, en note de bas de page ainsi que dans un glossaire en fin de volume, est donnée une explication des mots ou expressions locales, en l’occurrence, pour *Inkotanyi* : « Soldats de l’Armée de libération pendant la période du génocide des Tutsis (1990-1994). » Ce n’est pas nous qui soulignons.

un tel spectacle ? Les sexes de femmes se matérialisent dans les souvenirs de Vincent, brutale et grotesque métonymie pour dire encore l'horreur à la place des femmes, violées, torturées, mortes : « il en avait déjà vu [des vagins]. Des défigurés. Des qui en avaient bavé. Il en avait dégagé des monceaux. Sur les routes ou leurs bas-côtés. Sur les collines. Dans les habitations. Les étables. Les niches. Les lacs. Les rivières. Les marais. Bref. Partout » (*idem* : 87).

Dans le récit de Manzi, autre amant d'Erika, s'insèrent les mots d'une langue partagée par les ennemis héréditaires, mais peut-être pas par le lectorat francophone : les Interahamwe sont entrés dans la maison et ont trouvé sa mère et ses sœurs « typées et claires. Des Éthiopiennes<sup>13</sup>. » Il a entendu « les *gufata kungufu*<sup>14</sup>. Les militants étaient nombreux. Ils ont tous voulu » (*idem* : 149-150). Le choix des mots, le plurilinguisme, l'allusion non explicitée à l'origine prétendument scientifique de la haine, ainsi que l'anacoluthie par ellipse (omission du complément du verbe *vouloir*) invisibilisent les viols, dissimulent la honte ou préservent la pudeur de Manzi qui se refuse à dire explicitement les outrages subis par ses sœurs et sa mère<sup>15</sup>. Manzi et Vincent, les deux amoureux d'Erika, survivants, se sentent coupables de n'avoir pas pu sauver leur famille.

### 2.3 Le silence, « linceul social »

Erika définit ainsi le génocide : « Dans ce mouvement, incarcéré nos peines à perpète. / Tel est le génocide. / Quelque chose a eu lieu, qui n'a pas de lieu. / Seule, une inscription insaisissable dans le corps. Là où le crime s'est ancré » (*idem* : 14). La douleur, aussi intense soit-elle, doit être tue et il faut « *Passer à autre chose. Tourner la page* » (*idem* : 62), mais, comme beaucoup d'autres, Erika ne parvient pas à s'abstraire de l'horreur, ni même à trouver

---

<sup>13</sup> « En 1863, l'explorateur qui a découvert le lac Victoria et qui le considère comme la source du Nil, John Hanning Speke, développe une théorie sur la domination des races supérieures sur les races inférieures en Afrique. Sans la moindre preuve, en se fondant uniquement sur la constatation que, dans la région des Grands Lacs, les individus sont plus grands, plus élancés, ont la peau plus claire, il décide que les Africains qui ressemblent le plus aux Européens viennent d'Éthiopie du Sud, une race hamitique de conquérants porteuse d'une civilisation supérieure [...]. Cette opinion est largement partagée par des anthropologues et des missionnaires. C'est donc avec ces préjugés que les premiers Européens pénètrent au Rwanda et qu'ils identifient les Tutsi à cette 'race de seigneurs', distincte des nègres. » (Ternon, 2009 : 23).

<sup>14</sup> Violer. La traduction se trouve dans le glossaire en fin de volume. Parfois, la traduction se trouve dans le texte (cf. supra : *Noheli nziza* ! Tournée générale !).

<sup>15</sup> Ces sentiments de honte et/ou de pudeur animent victimes et accusés. C'est peut-être aussi le cas de Claude, le personnage de rescapé que met en scène le romancier Gaël Faye, quand il témoigne devant le tribunal populaire, une *gacaca* mise en place en 2005. Claude, enfin sorti du mutisme, parle pour la première fois des événements qu'il a vécus et dénonce les génocidaires qui ont cru le tuer et ont éliminé toutes les filles et les femmes de sa famille, sans parler de viol. L'un des accusés, Le Chat, reconnaît les faits mais précise que les hommes les ont toutes mises nues dans le but de récupérer leurs vêtements, avant de les jeter dans une fosse d'aisance. Ils ne seraient donc pas coupables de viol. (Faye, 2024 : 129 et 131).

de termes exacts (« quelque chose »). La réconciliation semble impossible à cause de « la victoire rampante du génocide. / Cette chose sans lieu, qui a eu lieu, / Arrimée, telle une inscription, indiscernable » (*ibidem*). Pourquoi ? Parce que

derrière l'apparence d'avoir refait corps avec son histoire, / [...] derrière la réhabilitation dans un linceul social cousu de relations, d'amis, d'un travail et d'activités. / [...] derrière tout ça, / Sans issue, / L'incapacité à se lier. / Derrière la survie, derrière, ânonnent-ils, la résilience, providence des sans ressources, / [...] On doit gagner ensemble dans le vivre-ensemble, dans le réel... (*ibidem*)

Avec les images de l'incarcération ou du linceul, autres façons de désigner métaphoriquement le silence, Celis prend position dans le débat qui agite critiques et auteurs : « le silence devant l'horreur » serait « la seule attitude morale valable » (Semujanga, 2008 : 17). Mais l'espérance, censée accompagner le recueil des témoignages des survivantes et survivants (*idem* : 21), n'est pas au rendez-vous : dans le « linceul social » qu'est le Rwanda, « Il n'y aura ni délivrance ni expiation. Rien, nada ! C'est celle-là la nécessité de l'unité et de la réconciliation. » (Celis, 2022 : 93). Ce « vivre-ensemble », en couple ou en société, est impossible parce qu'après toutes les paroles prononcées lors des procès, des jugements, des condamnations, il « faut encore juguler la rage des bourreaux et de leurs familles, la culpabilité des lâches, la vomissure négationniste » (*idem* : 63). Et même ceux qui ont écopé de lourdes peines finissent par sortir de prison. Si une victime rencontre son bourreau, elle doit se taire, « au nom de la Sainte Réconciliation, [faire] semblant de rien » (*idem* : 49). Une solution existe-t-elle « pour tous redevenir des Rwandais » alors qu'on accuse les rescapés et les survivantes qui ont témoigné d'arrogance parce qu'elles ou ils se montrent incapables de pardonner, incapables de museler leur colère, « cette faiblesse des minables » (*idem* : 175) ? Terrible ironie, les voisins reprochent aux victimes de viols (« le crime parfait », *idem* : 254) leurs dépositions aux procès *Gacaca* : elles sont « acariâtres », elles les ont « enfonc[és] avec des détails cruels » (*idem* : 188). Les rescapées doivent « atrophier la sensibilité », « séquestrer l'émotion », bref, « la boucler » (*idem* : 63). Ce retour au silence, nouvelle et intolérable injonction (Adorno, 1991 : 231), devient sans doute une motivation pour Celis de se lancer en littérature par le biais d'une fiction à la lisière du témoignage (Detue et Lacoste, 2016 : 5 et 15).

L'injonction à la réconciliation débouche sur la mise en place d'une société dont les membres communiquent peu et mal. Ils vivent dans la paranoïa : « le flicage [est] permanent. Par tes amis. Tes collègues, tes voisins. Tes amants. [...] l'absence viscérale de confiance » (Celis, 2022 : 66). Il n'est pas étonnant que « pas un autochtone ne [soit] épargné par

l'angoisse » (*idem* : 122). Et la situation est perçue de l'intérieur des personnages, de manière très imagée : « Les succès comme les défaites du collectif [...] / Viennent te ravager dans l'intime, / Viennent te remémorer qu'un jour, d'une durée de 35 ans, / Caïn a aiguisé sa haine de la vie sur les tiens, Caïn a déféqué sur toi. » (*idem* : 63-64). Cette allusion au mythe de la genèse indique, par analogie et brachylogiquement<sup>16</sup>, le martyre du peuple tutsi, tout en l'amplifiant : ni Abel mort ni Adam ni Ève, eux, n'ont dû se réconcilier avec le coupable que Dieu, lui, a exilé, sans procès ni *Gacaca* ni explication.

## 2.4 Silence et paroles de femmes

Qu'en est-il des femmes dans *Ainsi pleurent nos hommes* ? Aucun personnage féminin de ce roman ne se conforme à ce que la société rwandaise traditionnelle attend d'une femme, notamment la soumission à l'homme, la maternité et la fidélité dans le mariage. Erika tente bien de *ne pas* reprocher à Vincent ses infidélités et de l'accueillir sans récrimination ni jalousie (comme le lui conseille certains amis, certaines amies) mais elle ne peut se taire longtemps, incapable de se soumettre à l'injonction « Sois belle et tais-toi ». Quant à la femme de James qui accouche en Belgique alors que son mari a subi une vasectomie depuis la naissance de son premier enfant, son silence sur ses liaisons adultères n'a d'égal que le silence de son mari qui sait et la méprise. Toutefois certaines victimes font preuve d'une plus grande capacité de résilience, grâce à l'ironie notamment. Avec ses amies, Erika parle du génocide dans un registre inédit, « sardonique » (*idem* : 51) même : Zaninka imite de célèbres génocidaires et elles se tordent de rire (*idem* : 52). Le détour par une figure de style qui consiste à dire le contraire de ce qu'on pense est une façon intéressante de briser le silence. Certes la culture rwandaise n'est pas exempte d'humour noir. Philippe Basabose signale une expression idiomatique de ce type : « de quelqu'un qui a un grand sens de l'humour on dira, par exemple, *yasetza n'uvuye guta nyina*, c'est-à-dire 'il ferait rire même celui qui vient de jeter sa mère' » (Basabose, 2015 : 6). Mais peut-on rire du génocide ? Les amies tentent seulement de « faire sécession d'avec la pulpe criminelle de cette société » (Celis, 2022 : 66). C'est ainsi que Celis, peu « politiquement correcte » (Delas, 2007 : 392), s'éloigne encore du témoignage. Selon Geneviève Brisac, l'humour, politesse du désespoir ou « contrepoison au chagrin » (Brisac, 2019 : 185) ou l'ironie – « politesse qui cherche l'harmonie au-delà des conflits, de qui fait un léger pas de côté, de qui

---

<sup>16</sup> La (nouvelle) brachylogie, étude de la brièveté, concept développé par l'association Coordination internationale des recherches et études brachylogiques (CIREB), son fondateur, Mansour M'henni, et ses membres, depuis 2014, pourrait avantageusement être mis en relation avec le silence.

pratique précisément ce que je nomme la marche du cavalier » (*idem* : 94) – peuvent appartenir à un pratique de l’écriture-femme (Didier, 1981). Aux échecs, le cavalier possède des atouts symboliques :

‘Le Cavalier va d’une case noire à une case blanche (ou inversement) en sautant une case’ [Xavier Tartakower, *Bréviaire des échecs* (1934), Stock, 1937]. C’est la seule pièce du jeu qui ne soit pas bloquée dans son déplacement par les autres pièces. Cette particularité le rend très utile dans les positions fermées. Le cavalier permet aussi de faire des fourchettes. (Wikipédia, *cavalier*)

« Faire une fourchette », c’est-à-dire menacer deux pièces à la fois. Autrement dit, les femmes, les écrivaines en général et peut-être toutes celles et tous ceux qui écrivent sur le génocide font preuve de souplesse, adoptent des stratégies originales (même si elles ne sont pas inédites) pour dire l’indicible, l’innommable ou l’inaudible, pour contourner la difficulté à le dire, pour briser le silence. Chez Celis, outre les répétitions, les images fortes, le recours au mythe, ce sont les phrases hachées ou les ellipses textuelles et narratives, bref les silences, qui constituent l’originalité de son style.

### Conclusions

En écrivant leurs récits, Bernier comme Celis brisent le silence. Bernier veut d’abord échapper au sentiment de honte qu’elle éprouve parce qu’elle s’est tue, coupable et lâche, pendant le génocide, face à la barbarie ; ensuite elle écrit pour recueillir des témoignages, rendre la parole aux morts, trouver les coupables : elle est convaincue que les mots ont le pouvoir de soigner les âmes blessées des survivants et des survivantes ; enfin elle tente d’effacer la barbarie par ses paroles.

De son côté, Celis met en scène des survivantes, des survivants (et des bourreaux) fictifs que les mots n’ont pas guéris. Même les nouveaux arrivés à Kigali ne peuvent échapper à la violence du passé. Les procès n’ont pas rendu justice et les victimes ne peuvent « passer à autre chose ». Pour garantir la réconciliation, le silence doit se réinstaller après les *gacaca*. Cette injonction coule ainsi une nouvelle chape de silence sur des individus qui tentent en vain de « faire couple » et sur une population contrainte de « faire société » en vue de l’essor économique.

Si Bernier se situe au plus près du témoignage (du moins dans ses deux premiers récits), Celis opte pour la fiction – une fiction truffée de témoignages si vraisemblables qu’on lit entre

les lignes la mention légale bien connue « Toute ressemblance avec des faits et des personnages existants ou ayant existé serait purement fortuite et ne pourrait être que le fruit d'une pure coïncidence<sup>17</sup> ». Bernier use d'une langue où la répétition du mot *silence* et de toutes ses déclinaisons, la répétition en général, le « bégaiement » sont fréquents, à côté de quelques images qui esthétisent la mort. Celis introduit le silence dans sa narration (le silence des lettres à sens unique entre autres), hache ses phrases et compose un texte « troué » d'ellipses que l'humour noir assombrit encore. Ces procédés stylistiques, liés à quelques allusions mythiques et surtout à un souci d'authenticité et de vraisemblance, installent leurs récits dans un entre-deux générique – hésitation entre réel et fiction – et c'est cette « incertitude générique qui caractérise les œuvres issues du génocide » (Semujanga, 2008 : 23).

L'écriture du génocide au féminin pourrait entrer dans le cadre de ce que Brisac nomme la « marche du cavalier » (Brisac, 2019). L'analyse des récits évoqués ci-dessus montre à quel point il est difficile d'aborder le thème du génocide par le biais de la fiction ou du poétique. Le film de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), ne doit-il pas son succès (César en 1986, inscription au registre de la Mémoire du monde de l'UNESCO en 2023) à la place considérable qu'il donne aux témoignages des survivants et survivantes du génocide des Juifs<sup>18</sup> ? Les deux autrices belges, hantées par le silence lié à l'horreur, le silence synonyme de honte, de souffrance et de mort, le brisent tout en l'insérant au creux de leurs phrases et de leur narration, remarquable mise en abyme. Pourquoi et comment sortir du silence ? Que signifie ce silence ? Quelles sont les stratégies des écrivains pour le briser ? L'analyse d'autres textes d'autres autrices, d'autres nationalités, la comparaison avec des textes d'auteurs<sup>19</sup>, la confrontation de leurs récits aux événements réels, devraient apporter des réponses à ces questions et également déterminer si notre hypothèse selon laquelle les pratiques observées chez Bernier et Celis sont spécifiques au genre féminin est fondée.

---

<sup>17</sup> Mention apposée même « sur des films entièrement basés sur des gens et des faits qui ont existé. L'un des meilleurs exemples est sans doute le film *Raging Bull* de Martin Scorsese, où Robert de Niro joue un boxeur italien. *Raging Bull* est tiré presque trait pour trait de la vie du boxeur Jake LaMotta » (Castello-Lopes, 2020).

<sup>18</sup> Vincent Duclert a réuni et publié les articles de l'historien Jean-Pierre Chrétien à qui il rend hommage, sous le titre *Combattre le génocide. Un historien face à l'extermination des Tutsi du Rwanda (1990-2024)*. Le Bord de l'eau, 2024. Florent Georgesco, dans *Le Monde des livres*, rappelle l'article de Chrétien publié le 26 avril 1994, dans *Libération* : « Un nazisme tropical ». Ce texte annonçait : « Tout bascule vers une véritable Shoah africaine ».

<sup>19</sup> Le génocide des Tutsi continue d'inspirer les auteurs (d'essais, de pièces de théâtre, de romans...) Voir notamment *Après la pluie d'avril*, d'Isabelle Darras (Bayard, « Récits », 2024). À l'automne 2024, Gaël Faye, Franco-Rwandais, obtient le prix Renaudot pour son roman *Jacaranda* qui revient sur « l'histoire terrible d'un pays qui s'essaie malgré tout au dialogue et au pardon. » (Faye, 2024 : 4<sup>e</sup> couv.) À part le roman d'Huguette de Broqueville, *Uraho ? Es-tu toujours vivant*, paru très confidentiellement en 1997 et « condamné à l'oubli » (Vaucher, 2020 : 217, 219), nous n'avons pas vu d'autres romans d'autrices belges qui auraient traité du génocide.

## Bibliographie

- ADORNO, Theodor W. (1991). *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*. Paris : Payot.
- BASABOSE, Philippe (2015). « Génocide contre les Tutsi du Rwanda : (sur)vivre avec la mort ». *Frontières*, 27(1-2). <URL : <https://doi.org/10.7202/1037083ar>> [consulté le 25/VII/2024].
- BERNIER, Monique (1999). *La Honte*. Bruxelles : Les éperonniers.
- BERNIER, Monique (2001). *Le Silence des collines*. Bruxelles : Les éperonniers.
- BERNIER, Monique (2016). *La Magie du frangipanier*. Bruxelles : Academia-Bruylant.
- BERNIER, Monique (2020). *Les hibiscus sont toujours en fleurs*. Bruxelles : M.E.O.
- BRISAC, Geneviève (2019). *Sisyphus est une femme. La Marche du cavalier*. Paris : Éd. de l'Olivier.
- CASTELLO-LOPES, David (9/12/2020). « Aux origines de la mention “toute ressemblance avec des personnages existants serait purement fortuite” ». En ligne : <URL : <https://www.europe1.fr/emissions/les-origines/aux-origines-de-la-mention-toute-ressemblance-avec-des-personnages-existants-serait-purement-fortuite-4011176>> [consulté le 25/VII/2024].
- CELIS, Dominique (2012). *Généralistes de survivants ! La question du génocide des Tutsi*. Paris : Centre d'action laïque-Espace de libertés.
- CELIS, Dominique et HENRARD, Gaëlle (2012). « Démocratie et génocide ». *Aide-Mémoire*, n° 61, p. 4.
- CELIS, Dominique (2022). *Ainsi pleurent nos hommes*. Paris : Philippe Rey.
- CELIS, Dominique (20/09/2022). « Interview ». 28 minutes. ARTE. <URL : <https://www.youtube.com/watch?v=K7qTurpjerQ>> [consulté le 01/X/2023].
- CELIS, Dominique (31/10/2022). « Interview ». *Afrique Hebdo*. France 4.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre (2024). *Combattre le génocide. Un historien face à l'extermination des Tutsi du Rwanda (1990-2024)*. (Textes réunis par DUCLERT, Vincent). Bordeaux : Le Bord de l'eau.
- DELAS, Daniel (2007). « Fiction ou témoignage : deux régimes d'écriture du génocide rwandais (Antoine Ruti / Jean Hatzfeld) », HALEN, Pierre et WALTER, Jacques (dirs) (2007), *Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*. Metz : Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherche « Écritures », pp. 387-402.
- DETIENNE, Thierry (2020). « Monique Bernier, *Les hibiscus sont toujours en fleurs* ». *Le Carnet et les instants*. En ligne : <URL : <https://le-carnet-et-les-instants.net/2020/05/30/bernier-les-hibiscus-sont-toujours-en-fleurs/>> [consulté le 22/VI/2024].
- DETUE, Frédérick et LACOSTE, Charlotte (2016). « Ce que le témoignage fait à la littérature ». *Europe*, n° 1041-1042, pp. 3-15.
- DIDIER, Béatrice (1981). *L'Écriture femme*. Paris : PUF.
- Encyclopaedia Universalis*, en ligne : <URL : <https://www.universalis.fr/dictionnaire/tutsi/>> [consulté le 11/IX/2024].

- EINHORN, Juliette (05/04/2024). « Sous nos yeux la catastrophe ». *Le Monde des livres*, p. 3.
- FAYE, Gaël (2024). *Jacaranda*. Paris : Grasset.
- GÄBELE, Émilie (2017). « Monique Bernier, *La magie du frangipanier* ». *Le Carnet et les instants*. En ligne : <URL : <https://le-carnet-et-les-instants.net/2017/02/28/bernier-la-magie-du-frangipanier/>> [consulté le 22/VI/2024].
- GEORGESCO, Florent (05/04/2024). « Vingt-deux survivants ». *Le Monde des livres*, p. 3.
- GEORGESCO, Florent (05/04/2024). « La lucidité de Jean-Pierre Chrétien ». *Le Monde des livres*, p. 3.
- HALEN, Pierre et WALTER, Jacques (dir.) (2007). *Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*. Metz : Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherche « Écritures ».
- Le Carnet et les Instants*. <URL : <https://le-carnet-et-les-instants.net/2024/04/26/deces-de-monique-bernier/>> [nécrologie consultée le 20/VII/2024].
- LUSTE BOULBINA, Seloua (2015). *L'Afrique et ses fantômes : Écrire l'après*. Paris : Présence Africaine.
- MALAGARDIS, Maria (2024). *Avant la nuit*. Paris : Talent.
- MUKAGASANA, Yolande (2001). *Les blessures du silence, Témoignages du génocide au Rwanda*. Photographies d'Alain KAZINIERAKIS. Paris : Actes Sud- Médecins Sans Frontières.
- PRUDHOMME, Florence ; MULLER, Michelle et MUKANTAGARA, Odette (dir.) (2024). *Récits de rescapés du génocide des Tutsi en préfecture de Gikongoro*. Paris : Classiques Garnier.
- SEMUJANGA, Josias (2008). *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*. Québec : Nota Bene.
- TERNON, Yves (2009). « Rwanda 1994. Analyse d'un processus génocidaire ». *Revue d'histoire de la Shoah*, vol. 1, n° 190, p. 15-57. <URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-de-la-shoah-2009-1-page-15.htm>> [consulté le 27/VII/2024].
- Trésor de la Langue française informatisé*, <URL : <http://stella.atilf.fr/>> [consulté pour la dernière fois le 03/VIII/2024].
- VANPAESCHEN, Laurence (2002). « Yolande Mukagasana, *Les blessures du silence* ». *Le Carnet et les instants*, n° 121. <URL : <https://le-carnet-et-les-instants.net/archives/mukagasana-les-blessures-du-silence/>> [consulté le 22/VI/2024].
- VAUCHER, Pierre (2020). « La littérature belge sur le Rwanda : récits et relations à l'Histoire ». *Études littéraires*, vol. 49, n°s 2-3, p. 211-226. <URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2020-v49-n2-3-etudlitt05500/1071493ar/>> [consulté le 15/XI/2024]
- WIKIPÉDIA, Cavalier (échecs), Interahamwe [pages consultées le 25/VII/2024].

## LUTTER CONTRE LE SILENCE

### Jeux de voix et silenciation dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie

Darrieussecq

Lucie Garrigues

Sorbonne Université – Centre de Recherche en Littérature Comparée

[lucie.garrigues@sorbonne-universite.fr](mailto:lucie.garrigues@sorbonne-universite.fr)

**Résumé :** Cet article étudie la thématization et les fonctions du silence dans le roman *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie Darrieussecq, paru en 2013. Dans un récit qui narre l'élaboration et le tournage d'une mise en scène cinématographique du récit de Joseph Conrad *Heart of Darkness*, la relation amoureuse ambivalente qu'entretiennent une actrice blanche et le réalisateur noir met au jour des problématiques qui relèvent de la possibilité de la parole et du silence contraint. Les enjeux de pouvoir liés aux questions de genre et de race sont sans cesse imbriqués, reposant avec actualité des questions déjà présentes dans le texte de Conrad qui se trouve ici réécrit et repensé, accordant notamment une voix aux personnages féminins qui en étaient largement dépourvu.

**Mots-clés :** invisibilisation, intertextualité, silenciation, femmes, colonialisme

**Abstract:** This paper focuses on the thematization and functions of silence in Marie Darrieussecq's 2013 novel *Il faut beaucoup aimer les hommes*. In a narrative about the development and filming of a cinematic production of Joseph Conrad's novel *Heart of Darkness*, the ambivalent love affair between a white actress and a black director brings to light issues regarding the possibility of speech and constrained silence. Power issues related to gender and race are constantly intertwined, raising questions that were already present in Conrad's novel, which is here rewritten and rethought, giving a voice to female characters who were largely devoid of the right to speak.

**Keywords:** invisibilisation, intertextuality, silencing, women, colonialism

Dans son roman *Il faut beaucoup aimer les hommes*, paru en 2013, Marie Darrieussecq relate une histoire d'amour entre une actrice blanche et un réalisateur noir sur le tournage d'une adaptation cinématographique du célèbre récit de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1899). Dans ce récit, l'écrivain polono-britannique relatait le voyage, à l'extrême-fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au Congo d'un marin britannique engagé par une compagnie marchande belge. Une fois arrivé en Afrique, il découvrait le monde colonial et la violence de l'exploitation économique et humaine pratiquée par les Européens. Darrieussecq reprend ce motif du voyage en Afrique, cette fois-ci au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans un monde devenu postcolonial. Un jeu intertextuel

s'établit tout au long du récit avec l'hypotexte conradien, dont les motifs sont repris, déplacés, inversés, notamment en ce qui concerne les enjeux de pouvoir et de voix, objet qui nous intéressera particulièrement dans cette étude.

Marie Darrieussecq utilise l'intertextualité pour interroger les rapports genrés et raciaux dans notre société contemporaine postcoloniale, les mettant en regard avec ceux que décrit Conrad dans son récit, publié durant l'apogée du colonialisme européen. Le roman dresse un parallélisme qui s'étend sur tout le texte entre la Promise de Kurtz (chez Conrad) et Solange, amoureuse d'un homme qui la réduit au silence. Ce geste de silenciation trouve son aboutissement dans la scène finale qui coïncide avec l'avant-première du film fictif. L'actrice découvre alors qu'elle a été coupée au montage et que toutes ses répliques ont été supprimées. Privée de voix dans le récit enchâssé qu'est le film mais mise au premier plan par la narration, elle lutte contre le silence. Alors que le personnage féminin de Conrad était privé de voix, Darrieussecq lui en redonne symboliquement. C'est par le jeu de la réécriture que la question du silence prend tout son relief, permettant d'interroger la permanence des systèmes de domination tout en montrant que ce qui se joue entre les deux personnages est une confrontation de deux minorités symboliques différentes : Solange est une femme blanche et Kouhouesso est un homme noir.

Quand Marie Darrieussecq propose, en 2013, une variation sur *Heart of Darkness*, elle s'inscrit dans une tradition bien ancrée de réécriture du roman de Joseph Conrad. Depuis la parution du récit et tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, et jusqu'à nos jours, des auteurs s'attachent à transposer, actualiser, penser le texte de l'auteur polono-britannique, devenu incontournable dans l'histoire coloniale de la littérature occidentale. On pourrait ainsi citer quantité d'œuvres littéraires, de *La Voie royale* d'André Malraux à *El sueño del Celta* de Mario Vargas Llosa en passant par *Les Racines du ciel* de Romain Gary. La particularité de la réécriture de l'hypotexte conradien dans *Il faut beaucoup aimer les hommes*, qui intervient dans notre monde contemporain, est la place de choix que l'autrice accorde à la question du genre, particulièrement dans le cadre du couple. Alors que, dans le texte de Conrad, les personnages féminins étaient très peu nombreux et presque complètement privés de parole, Darrieussecq prend pour personnage principal une jeune femme, Solange, sur laquelle est focalisée toute la narration. La question de la parole féminine, de son empêchement comme de sa possibilité à être énoncée, entendue et prise en compte, est ainsi au cœur d'*Il faut beaucoup aimer les hommes*. Dans *Heart of Darkness* en effet, les femmes sont curieusement absentes, et renvoient à des stéréotypes dont la parole est empêchée ou décrédibilisée, comme c'est le cas de la tante de Marlow :

It's queer how out of touch with truth women are. They live in a world of their own, and there has never been anything like it, and never can be. It is too beautiful altogether, and if they were to set it up it would go to pieces before the first sunset. (Conrad, 1988 : 16)

Curieux, à quel point les relations entre les femmes et la vérité peuvent être distantes. Elles vivent dans un monde à elles, et il n'a jamais rien existé qui lui ressemble ; et jamais il ne pourra y avoir rien de tel. C'est tout simplement trop beau, et si elles devaient le mettre sur pied, il s'effondrerait avant la fin du premier jour. (Conrad, 2017 : 642)

Lorsqu'il prononce cette sentence à propos des femmes, Marlow critique la crédulité de sa tante face aux discours de propagande des chantres de l'impérialisme britannique. Il justifie le maintien des femmes dans l'ignorance par la nécessité de ne pas briser leurs illusions ; c'est pourquoi il choisit de leur taire la vérité, qu'il s'agisse de cette tante ou de la Promise de Kurtz.

À propos de la fiancée de Kurtz, Marlow prononce en effet aussi des paroles sans équivoque, qui rendent compte à la fois de sa misogynie et de sa décision délibérée de ne pas accorder de réelle place aux personnages féminins dans son récit :

Girl! What? Did I mention a girl? Oh, she is out of it—completely. They—the women, I mean—are out of it—should be out of it. We must help them to stay in that beautiful world of their own, lest ours gets worse. (Conrad, 1988 : 49)

Une jeune fille ? Quoi ? J'ai parlé d'une jeune fille. Oh, elle est en dehors de l'affaire – complètement. Elles – je veux dire les femmes – sont en dehors de l'affaire – devraient être en dehors de l'affaire. Nous devons les aider à rester dans ce monde de beauté qui est le leur, de peur que le nôtre empire. (Conrad, 2017 : 693-694)

Pour Marlow, hommes et femmes ne vivent pas dans le même monde, et l'univers féminin doit être préservé à tout prix du réel. Ajoutons à ces deux figures féminines blanches une troisième, noire cette fois-ci, en la personne de la concubine de Kurtz au Congo, femme décrite par Marlow selon les stéréotypes typiques de la sexualisation et de l'animalisation des corps noirs dans de nombreux récits de la période coloniale. En donnant à voir et entendre ces personnages, du moins la Promise de Kurtz et la femme noire – qui restent majoritairement aphones dans le texte de Conrad – Darrieussecq leur donne une épaisseur, une voix.

C'est bien, de manière significative, sur la thématique du silence que s'ouvre le roman, dans la section intitulée « Le début » – notons que le récit est entièrement construit à la manière d'un scénario de film, distinguant les différentes séquences qui, au montage, forment l'œuvre :

Elle l'a vu, lui et seulement lui. À une soirée chez George. La plupart des invités étaient là, mais elle a pénétré dans un champ magnétique. Une sphère d'air plus dense qui les excluait tous. Elle était silencieuse. Sa présence la rendait silencieuse et seule. La voix lui manquait : elle n'avait rien à dire. Un champ de forces irradiait de lui, palpable, éblouissant, le souffle d'une explosion fixe. Elle était traversée par une onde qui la désintégrait. Ses atomes étaient pulvérisés. Elle était suspendue et déjà elle voulait ça : la désintégration. (Darrieussecq, 2013 : 19)

Le *topos* de la rencontre amoureuse qui se joue dans ces quelques lignes, reprenant une tradition héritée de *La Princesse de Clèves* chère à Darrieussecq – Solange était déjà présente dans son précédent roman *Clèves* – rend compte du lien intrinsèque entre amour et voix dans le récit. Ces phrases, si elles révèlent la tension de l'actrice au moment de la rencontre amoureuse avec Kouhouesso, réalisateur, sont aussi nettement programmatiques du déroulement de la relation entre les deux personnages. Alors que Solange est caractérisée par ce manque de voix, ce silence étouffant qui la prive de toute possibilité de s'exprimer et de se faire entendre, Kouhouesso au contraire parle sans cesse, s'écoute parler et discourir. De fait, un écho est construit entre ce paragraphe presque inaugural, et les phrases suivantes, tirées du pénultième chapitre intitulé « Ensuite » : « S'il la touche. Elle disparaîtra. S'il lui parle, même, un mot suffirait. » (*idem* : 285) La désintégration annoncée au début du roman semble ici sur le point devenir réalité, par le pouvoir du mot. Solange est une fois encore placée en position précaire, de danger. Si la voix manque à Solange au début du récit, elle en est entièrement dépossédée à la fin, lorsqu'elle est coupée au montage du film.

L'ambivalence du silence est au cœur du texte. C'est au début un silence prometteur, qui semble annoncer une communion ; il est présenté comme un gage de communion des cœurs et des esprits se passant de mots : « Ils ne disent rien. Le silence est merveilleux. » (*idem* : 27). Mais très vite ce silence devient forcé, signe d'une répression de la part de la jeune femme qui « aurait tant de choses à lui dire. Tant de choses à lui expliquer » (*idem* : 28). Au cours du même paragraphe, la nature fluctuante du silence est pointée du doigt par la narratrice : « Le silence évolue, change de courbe » (*ibidem*). Cela permet de le penser comme une véritable agent, un personnage qui s'immisce dans la relation du couple. C'est d'ailleurs ce qui est suggéré plus loin dans le récit, au moment où Solange et Kouhouesso se trouvent au Cameroun pour le tournage :

Dans la voiture au retour, le silence était celui de leur fatigue singulière ; comme une troisième personne dans leur duo, cette fatigue embarquée à l'arrière, presque un enfant fatigué, qui pouvait à tout moment

leur sauter à la gorge et les faire basculer dans un ravin d'angoisse et de haine – oui, de haine, une haine rentrée et silencieuse, une haine fatiguée. « Parle-moi », supplia-t-elle. (*idem* : 124)

Cette supplique de Solange fait de la fatigue chargée de silence un personnage qui nuit à l'intimité. Ce silence s'installe peu à peu dans la relation des deux personnages, qui semble très déséquilibrée et asymétrique, lourde de non-dits.

La thématization du silence dans les échanges entre Solange et Kouhouesso révèle leurs contradictions ainsi que la place prise par des enjeux de pouvoir et de domination dans leur relation. Si expansif lorsqu'il s'agit de discourir sur Conrad, *Heart of Darkness* et le racisme ordinaire dans la société contemporaine, il se révèle souvent froid et silencieux dans ses interactions avec Solange qui cherche davantage, elle, le dialogue : « Elle l'entend respirer dans le silence. Il n'aime pas les bavardes, ça doit être ça. Ou les explications. » (*idem* : 29) Dès les débuts de leur liaison, ce silence est une obsession pour elle, elle le remarque et s'en inquiète en permanence, elle qui tente de parler : « Elle badinait, elle avait trop bu. Moins que Kouhouesso, mais trop. À ce moment de la conversation il était enfoncé dans son mutisme. » (*idem* : 123) « Ils se replièrent chez elle. Comme chaque fois que la réalité était contrariante (et elle l'était souvent) Kouhouesso était silencieux. Elle essayait de se taire aussi, mais elle n'y arrivait pas. » (*idem* : 139) Solange, au contraire, est en proie à des questionnements incessants qui créent dans son esprit et dans la narration un véritable vacarme :

Elle ne le voyait pas pendant dix jours, puis soudain, il était là. Entièrement là pour elle. Elle commençait à croire qu'il existait, qu'il ne sortirait pas d'un coup de sa vie. Elle subissait en silence ses intervalles de silence. Mettait tout son orgueil à lui taire ses journées vides – pas tant vides que dévastées. (*idem* : 92)

Blessée et meurtrie par le silence de l'homme qu'elle aime, Solange lui répond également par le silence, qui se charge cette fois d'une valeur différente. S'il l'ignore par désintérêt, indifférence, ou difficulté à appréhender son altérité, elle choisit de se taire par orgueil, pour cacher la puissance de son amour non réciproque. À cet égard le silence est aussi de sa part un choix, celui de la passivité et de l'attente. Au fil du roman, ce silence prend une place de plus en plus forte et met un terme à la relation amoureuse :

Ils habitaient la même ville mais il était resté dans son film, tout à son montage, dans son fleuve, là-bas, à ne donner aucune nouvelle, et quand ses textos à elle devinrent des suppliques il avait eu une dernière phrase, une de ses phrases coupeuses de jambes : « Il faut tourner la page, Solange. » (*idem* : 277)

Le silence devient ainsi violence, se substituant à une explication qui semblerait nécessaire au personnage féminin. Choissant parfois le mutisme plutôt que le dialogue, Kouhouesso peine à communiquer. C'est avec une autre femme que Solange peut parler du silence de Kouhouesso, s'épancher et mettre en mots la violence symbolique de l'expérience amoureuse qu'elle est en train de vivre :

La patronne s'appelait Siphindile et l'ennui était tel, dans la nuit noire à dix-neuf heures, devant un téléfilm français avec Mimie Mathy, l'ennui et l'angoisse, qu'elle lui raconta tout, Kouhouesso, son absence, son silence massif, à quoi Siphindile répondit que les fesses de la marmite ne craignent pas le feu. (*idem* : 198-199)

Ce proverbe, qui signifie que quand on a de l'assurance, on ne craint pas l'épreuve, intervient comme une parole de courage qui lui est transmise par une autre femme. De la même manière, c'est un autre personnage féminin qui trouve des mots de réconfort dans la scène de visionnage du film de Kouhouesso : Olga, la costumière du film qui se tient aux côtés de Solange et tente de l'épauler.

Davantage qu'une violence subie par le personnage, le silence devient même une image lugubre, fatale : c'est de cette manière que nous interprétons la référence au motif des Tours du silence, représentation du caractère mortifère du silence dans la relation du couple. Dans les débuts de leur liaison, Solange relate à Kouhouesso une anecdote qui prend vite l'allure d'une métaphore du rôle du silence :

il lui demande de répéter, elle s'égosille : les exposent en haut d'une tour, les Tours du Silence – elle hurle – les vautours viennent les dévorer, une vingtaine de vautours ça prend dix minutes pour des os bien blancs, rassemblés ensuite dans la tour, en cercles, système hypersophistiqué, gouttières et écoulements (*idem* : 32)

Si d'emblée on voit dans cette référence un signe de la volonté de Solange de montrer à Kouhouesso qu'elle est cultivée, afin de combler un sentiment d'infériorité manifeste, il apparaît que le choix de l'anecdote n'est pas anodin dans la mesure où il lie de manière intrinsèque le silence et la mort. Les Tours du silence sont des structures architecturales réalisées par les Zoroastriens pour accomplir les rites funéraires : les corps des défunts étaient exposés dans ces tours, en attendant que des oiseaux de proie viennent dévorer les dépouilles. Dès lors dans son propos, alors même que les questions de la parole et du silence sont déjà omniprésentes, Solange évoque le silence comme une forme de mort. Et c'est bien ce qui se

produit de manière métaphorique dans la suite du roman. L'ensemble de la relation s'apparente à une longue agonie pour le personnage féminin qui souffre de l'absence de communication amoureuse, et du silence auquel elle est réduite par ricochet dans le film réalisé par Kouhouesso.

Le texte est ainsi saturé du lexique de la parole et du silence, ne faisant que souligner l'écart grandissant entre les deux personnages. Le mutisme de Kouhouesso, qui va de pair avec son obsession grandissante pour *Heart of Darkness*, est associé au fil du récit à une disparition progressive du personnage dans son œuvre. Kouhouesso, qui lutte avec ce passé colonial, semble habité par le texte de Conrad, et devient peu à peu un personnage de *Heart of Darkness* aux yeux de Solange, comme lors du tournage des scènes sur le fleuve, qui rappellent la poétique impressionniste de l'hypotexte : « Un fin trait de brume voilait le milieu du fleuve, la silhouette de Kouhouesso devenait grise, translucide. Dans ce sens-là, le passage se faisait en silence, mû par le courant ou elle ne savait quoi d'étrange et lisse. » (*idem* : 242-243) Le lexique de la brume, caractéristique de l'écriture de Conrad, permet ici à Darrieussecq de rendre compte de la fusion progressive entre l'univers du tournage et le monde de la diégèse de *Heart of Darkness*.

Ils ne parlent plus le même langage au fur et à mesure que Kouhouesso, happé par le roman de Conrad et par l'ampleur de la tâche que représente l'adaptation cinématographique, s'identifie de plus en plus au Kurtz de *Heart of Darkness* et cesse de se soucier de la réalité et de Solange : « Les mots du cinéma, il n'usait plus que de ceux-là, ça devenait les mots de la vie. Elle se demandait s'il ne prenait pas des amphétamines ou quelque chose. Les mots de l'amour, elle, elle les parlait tout bas. » (*idem* : 261) L'écart entre les langages parlés par les personnages rend, de fait, la communication entre eux impossible. Le silence qui précède chaque prise cinématographique est à cet égard symbolique : la phrase consacrée « silence moteur » (*ibidem*) devient elle aussi une manière de dire que le monde du cinéma se substitue à la réalité, privant Solange d'interactions avec le metteur en scène.

Plusieurs raisons au triomphe du silence sont avancées dans la narration, dont une qui porte une charge politique considérable : la question du poids du passé colonial qui s'invite dans la relation intime entre une femme blanche et un homme noir. L'héritage de la colonisation pèse en effet dans les échanges des deux amants : ce sont autant de silences et de hantises qui les empêchent de communiquer. Comme le souligne Kouhouesso au cours du récit, « [q]u'ils le veuillent ou non, fais quoi fais quoi, ils héritaient de siècles de mains coupées, de coups de fouet et de déportation » (*idem* : 161). Par la mention des mains coupées, Marie Darrieussecq fait allusion aux pratiques mises en place dans l'État indépendant du Congo sous la domination du roi de Belgique Léopold II. Durant la période d'existence de cet État qui constitue une

exception juridique – le roi Léopold le possède à titre personnel et non en tant que souverain de Belgique – une pratique se met en place parmi les agents des compagnies coloniales pour justifier de l’utilisation des balles de fusils pour se défendre et non pour la chasse : « Parfois [...] les soldats tirent une cartouche sur un animal à la chasse ; ils coupent ensuite la main d’un homme vivant ». (Hochschild, 1998 : 278) Dans son roman, Darrieussecq redonne vie à ces exactions de la période coloniale longtemps passées sous silence, bien que les États fassent preuve depuis quelques années d’une volonté manifeste de redécouvrir ce passé. Ainsi le roi de Belgique a-t-il présenté des regrets officiels pour la colonisation du Congo en 2020, dans le cadre d’un travail de mémoire. Sur les questions du racisme colonial et de ses traces persistantes dans le monde contemporain, Marie Darrieussecq refuse le silence et son propos se charge d’une valeur politique affirmée, comme elle le déclare dans un entretien :

Le racisme aujourd'hui se présente comme une sorte de bon sens objectif, brimé et censuré, qui prétend s'opposer au racisme de grand-papa, celui qui biologisait la différence. On ne parle plus d'infériorité des races, mais d'infériorité des civilisations ou d'infériorité des pratiques. L'explosion éjaculatoire du vieux racisme « Banania » nous saisit, nous surprend : c'est un rappel qu'il est toujours aux racines de cette idéologie. (Darrieussecq, 2013)

*Il faut beaucoup aimer les hommes* rend compte de cette persistance de biais racistes dans les interactions entre les individus. Darrieussecq prend le microcosme hollywoodien comme objet d’étude du prolongement de comportements ethnocentrés sous une forme qui, si elle n’est pas aussi ouvertement choquante qu’à l’époque coloniale, n’en est pas moins héritée de discours sur l’inégalité des races.

En tant que metteur en scène noir dans un Hollywood désespérément blanc, Kouhouesso souhaite lever le silence sur le fait colonial et modifier considérablement le point de vue porté sur le texte. « Il parlait de “Cœur des ténèbres”. Il racontait le roman de Conrad. [...] Était-ce un roman raciste ? Non. Mais il était temps qu'un Africain s'empare de Hollywood. Il était temps de reprendre à l'Amérique l'histoire des peuples. » (Darrieussecq, 2013 : 68) Dans ce discours, Kouhouesso veut ouvertement se distinguer de deux de ses prédécesseurs, cinéastes fameux qui se sont attachés à transposer *Heart of Darkness* au cinéma : Werner Herzog dans *Aguirre, der Zorn Gottes* et Francis Ford Coppola dans *Apocalypse Now*. Or ces deux cinéastes sont blancs, occidentaux, et ont adapté le texte dans une perspective ethnocentrée que Kouhouesso récuse, lui qui souhaite rompre avec ces représentations impérialistes. Il manifeste une volonté de donner une voix aux Noirs, qui ont été écartés de l’autorité du discours. De fait, dans *Heart of Darkness*, les personnages noirs n’ont ni identité précise ni droit à la parole. Or dans le récit de

Darrieussecq, c'est un réalisateur noir en la personne de Kouhouesso qui s'occupe de l'adaptation cinématographique. Le rôle de Jessie, acteur noir, devient donc plus important qu'il ne l'était chez Conrad. Par le biais du personnage de Kouhouesso, le roman de Darrieussecq rétablit d'ailleurs un certain nombre de faits sur l'histoire coloniale, notamment en ce qui concerne la violence dont font preuve les agents de l'administration.

Darrieussecq, en écrivant une variation sur l'intrigue de *Heart of Darkness*, réécrit elle-même le texte de Conrad, se dotant ainsi d'une auctorialité, d'une voix d'autrice d'une époque différente, dans un monde postcolonial qui porte un regard rétrospectif critique sur la littérature de l'époque coloniale. L'autrice met en abyme dans son œuvre ce processus de la réécriture par le biais du personnage de Solange qui souhaite réécrire le texte de Conrad pour donner plus d'ampleur au personnage de la Promise. C'est bien le constat du rôle pour le moins mineur de la Promise qui conduit Solange à porter un regard critique en termes de genre sur le texte de Conrad : « C'était frappant, à quel point ce roman laissait peu de place et aux femmes et aux Africains (quel rôle allait donc jouer Jessie ?) » (*idem* : 103). Il apparaît qu'elle a une compréhension hasardeuse et pour le moins incomplète de *Heart of Darkness*, d'où le récit alternatif qu'elle imagine et donne une place plus importante au personnage féminin :

Tout changeait si on décidait que la Promise accompagnait Kurtz au Congo. Elle y devenait un certain genre de femme d'expatrié : superbe et rebelle, proche des Noirs, à la fois timide et charnelle, en proie à l'ennui et à l'émerveillement. Là-bas, ils se mariaient, dans une petite chapelle évangélique. Et quand Le Cœur des ténèbres, c'était elle : éclairant de sa bonté, de son grand cœur, l'envoûtement infernal de la colonisation. (*idem* :103)

Cette interprétation du récit se révèle orientée par le souhait de l'actrice d'étoffer son rôle dans l'adaptation cinématographique. C'est une lecture somme toute égocentrée et qui ne rend pas justice à Conrad et à la dénonciation du colonialisme qui est à l'œuvre dans son roman. L'interprétation de Solange joue en effet sur le sens du mot « cœur ». Cette réélaboration est ambivalente : si elle contribue bien à remettre le personnage féminin sur le devant de la scène, contrant ainsi la suprématie masculine du texte de Conrad, elle conduit aussi à repenser entièrement la signification de *Heart of Darkness*, qui était avant tout une critique du colonialisme. Alors que le cœur des ténèbres renvoyait chez Conrad à l'horreur coloniale incarnée par Kurtz et ses exactions, Solange y voit une image romantique. Le regard de Darrieussecq sur son personnage est ici empreint d'une grande ironie : elle se moque de l'ignorance de Solange et de sa lecture naïve du roman. Autre signe de sa candeur, Solange

s'immerge d'ailleurs entièrement dans le jeu de l'identification entre actrice et personnage. Elle s'identifie à la Promise et voit en Kouhouesso un nouveau Kurtz : « Elle croyait entendre la voix de Kouhouesso glissant de partout sur le fleuve. » (*idem* : 213) L'adhésion totale de Solange à la fiction la conduit à céder d'une certaine manière à la domination du réalisateur qui la fascine.

En plaçant au centre de son récit un personnage féminin qui souhaite jouer la Promise dans l'adaptation cinématographique de *Heart of Darkness*, Darriussecq aborde bien la question de l'effacement des femmes dans l'hypotexte avec une perspective critique. Dans une scène finale du roman, qui donne à voir l'avant-première du film de Kouhouesso à Los Angeles, la disparition des séquences de l'adaptation où le personnage féminin était présent matérialise son invisibilisation au sens propre puisqu'elle disparaît littéralement de l'écran :

Quelque chose clochait, mais quoi ? Une question de rythme ? d'intensité perdue ? Elle aurait dû être là. Maintenant. Apparaître. Robe blanche et mains tendues. « L'un et l'autre au même endroit du temps... » Elle n'apparaissait pas. La forme blanche qu'elle aurait dû être. « Ce loquace fantôme. » Le fantôme, personne. Sa voix, perdue. (*idem* : 282-283)

La perte de la voix du personnage, le silence auquel elle est contrainte coïncide avec son effacement de l'écran, de l'œuvre qui a été construite, en opposition complète avec le « loquace fantôme » qu'était la Promise de Kurtz et que Solange devait incarner dans l'adaptation cinématographique. La Promise se caractérise dans les dernières pages du roman de Conrad par sa logorrhée et son emphase, le caractère théâtral de son discours et son apparence fantomatique, spectrale.

La narration se poursuit, toujours dans une saisie des pensées et des questions qui assaillent l'esprit de Solange : « Le lecteur accède alors à l'incompréhension de Solange à travers un monologue intérieur qui ne cesse d'interroger le lieu, comme si priver l'actrice et l'amante d'existence dans le film revenait, dans le même temps, à l'empêcher d'habiter le monde. » (Pujol, 2015 : 111) De fait, Solange constate qu'elle n'est plus nulle part dans le film :

Pourquoi n'allait-on pas en « Europe » ? Où étaient les scènes tournées à Kribi ? Où était-elle ? Où demeurait-elle, dans quels pixels s'était-elle arrêtée ? Pourquoi la musique allait-elle vers sa fin et le film vers sa chute et pourquoi les mots *The End* s'inscrivaient-ils, comme autrefois, comme dans les vieux films, pourquoi écrire déjà que c'était fini ?

Applaudissements, applaudissements fracassants sur son absence. Elle n'était pas là. Elle n'était pas dans le film. Lumière assassine. Ses trois scènes manquaient. Même Olga s'agitait. Elle s'était peut-être

entrevue... le halo cendré... le teint vampirique... Kurtz disait « horreur... horreur... » et on percevait peut-être une lueur blanche, une impression rétinienne... Non. Il avait coupé toutes ses apparitions. (Darrieussecq, 2013 : 283-284)

Au silence sur l'écran et à l'absence répond la cacophonie de son intériorité qui cherche à comprendre. Cette scène qui se joue lors de l'avant-première du film de Kouhouesso est symptomatique du rôle de la Promise dans le texte de Conrad : elle n'a pas de réelle utilité si ce n'est en tant que symbole du monde colonial, et peut donc être supprimée à loisir car l'enjeu principal ne réside pas là.

Plusieurs lectures peuvent être faites de cette effacement à la fois de Solange et de la Promise qu'elle incarne à l'écran. Premièrement, une lecture diégétique conduit à la compréhension d'un accent mis sur la négation de l'importance des femmes dans le texte de Conrad : Kouhouesso adaptant *Heart of Darkness* se rend compte que le personnage de la Promise de Kurtz ne sert pour ainsi dire à rien, et décide donc de l'effacer. Dans une lecture davantage contextuelle, on peut y voir un signe de l'invisibilisation des femmes à la fois dans l'œuvre cinématographique et dans l'œuvre romanesque. Solange a participé au tournage, a vécu le périple au Cameroun avec le reste de l'équipe du film, et se rend compte seulement au visionnage du film qu'elle en a été supprimée. Enfin, pour ce qui concerne ce que cet effacement révèle du lien entre Solange et Kouhouesso, on note évidemment la violence de la relation amoureuse qui conduit à un anéantissement de l'autre, certes au sens figuré et par le détour par la fiction.

Émerge ainsi dans cet effacement final une forme de gémellité entre Solange et la Promise à une centaine d'années d'écart, dans un monde devenu postcolonial mais dans lequel perdurent des rapports de domination, qu'ils soient raciaux ou genrés. Cette suppression ultime du personnage que joue Solange, réduite donc symboliquement au silence, rejoue sur un mode décalé un silence pesant de Marlow qui se dérobe face aux interrogations de la Promise dans la dernière scène du récit enchâssé de *Heart of Darkness* : alors celle-ci lui demande quels ont été les derniers mots de Kurtz, Marlow choisit de taire la réalité – le défunt a crié « L'horreur ! L'horreur ! », dénonciation de la violence coloniale – et de lui substituer une version plus acceptable, à savoir le souvenir amoureux : il fait ainsi croire à la jeune femme que les *ultima verba* de Kurtz étaient son nom. Alors que Marlow choisissait le silence pour préserver à la fois la Promise et l'illusion du monde colonial, Solange est privée de sa parole à son insu. Le triomphe du silence et de l'effacement rejoue dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* la victoire des ténèbres dans le récit de Conrad. La question de la violence symbolique de cet acte est

présente dans les dernières pages du texte, à travers la réaction de Solange. Le lexique de la mort envahit les paragraphes au fur et à mesure que Solange comprend qu'elle a été coupée, effacée : « S'il s'approche encore, elle va mourir » (*idem* : 285). Cette déflagration vécue par le personnage correspond à la prise de conscience, davantage que de la mort de la liaison amoureuse, du fait que cette dernière n'a jamais vraiment existé.

Montrer les biais ethnocentrés et les préjugés qui pèsent sur le lien amoureux entre Solange et Kouhouesso et qui la condamnent, c'est aussi rendre compte de la difficulté de la rencontre de deux cultures, d'autant plus lorsqu'il s'agit de deux minorités symboliques qui entrent en concurrence. Pour Alain Mabanckou, « Darriussecq revisite la confrontation des civilisations, de deux mondes, l'un prétendument civilisé, l'autre plongé au cœur des ténèbres, avec en arrière-plan les mœurs hollywoodiennes » (Mabanckou, 2013). La question de la couleur est bien omniprésente dans le récit. À propos de son roman, Marie Darriussecq déclare en effet dans un entretien : « *Il faut beaucoup aimer les hommes* est l'histoire d'une femme qui apprend qu'elle est blanche. C'est ce qui m'est arrivé en Afrique, et c'est important de faire ce constat. Le monde n'est pas blanc. » (Darriussecq, 2014) Revisitant *Heart of Darkness* et son célèbre voyage en Afrique, elle en profite pour scruter les relations amoureuses et les rapports de domination ambivalents qui se nouent entre les individus. Ainsi Kouhouesso, en proie à la fièvre de la création artistique, change progressivement de comportement, devenant autoritaire et exerçant une domination sur le reste de l'équipe de tournage, particulièrement sur les femmes et les employés locaux :

Kouhouesso, avant le clap, faisait entendre à chacun la musique du roman, plusieurs pages de *Cœur des ténèbres*. Les passages sur les femmes, est-ce que ça parlait d'elle ? « Extraordinaire, la façon dont les femmes vivent en dehors de la réalité... Un monde trop parfait d'un bout à l'autre et tel que si elles avaient à le réaliser, il s'écroulerait avant le premier coucher de soleil ! » C'était un homme littéral, Kouhouesso, et qui s'y connaissait en sujétion, qui s'y connaissait comme elle sur les faits de domination, mais personne ne protestait, pas plus Favour qu'Olga. Une question de narration, d'époque, de point de vue... (Darriussecq, 2013 : 259)

Dans ces quelques lignes, Darriussecq crée un parallélisme entre la domination raciale et la domination genrée. Si noir qu'il est, Kouhouesso reste un homme, et ses rapports avec les femmes sont empreints, du point de vue de Solange, de la même misogynie que le récit de Marlow dans le texte de Conrad. L'idée qui était au fondement du projet d'adaptation cinématographique proposée par Kouhouesso était bien de combler les silences du texte de

Conrad, de restaurer une parole auparavant niée, empêchée, et rétablir la perspective pour la décentrer un peu le regard occidental. Pourtant, il continue à priver d'autres de parole, les femmes sont réduites au silence et ainsi « personne ne protestait, pas plus Favour qu'Olga ». C'est cette ambivalence du personnage de Kouhouesso dans son rapport aux questions de domination et de hiérarchie qui ajoute une difficulté supplémentaire à sa relation avec Solange :

Darriussecq montre comment le couple Solange / Kouhouesso se trouve emprisonné dans un entrelacement de clichés racistes sous-jacents, provenant d'un passé colonial difficile à ignorer, mais aussi provenant d'une impossibilité pour Kouhouesso à voir Solange en dehors des clichés sur les blanches. Ce qui semble le plus étonnant, toutefois, c'est que malgré sa dénonciation de l'héritage colonialiste, Kouhouesso va reproduire au Cameroun, lors du tournage, une relation de dominants à dominés avec son équipe, surtout avec le personnel local qu'il emploie. (Trout, 2016 : 190)

En effet, Kouhouesso au Cameroun se comporte, toute proportion gardée, comme un dominant colonial face à des individus ayant un statut social inférieur. Il traite ainsi les locaux qui participent au tournage en subalternes, loin de ses discours inauguraux sur la nécessité de renverser les rapports de pouvoir traditionnels. Il agit en conquérant, reproduisant dans une certaine mesure les représentations culturelles qui associent la colonisation à une prédation masculine. L'ouvrage de Anne McClintock *Imperial Leather – Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* expose les rouages de cet imaginaire sexuel de la conquête colonial comme domination et viol d'un corps féminin :

Women are the earth that is to be discovered, entered, named, inseminated and, above all, owned. Symbolically reduced, in male eyes, to the space on which male contests are waged, women experience particular difficulties laying claim to alternative genealogies and alternative narratives of origin and naming. (Mc Clintock, 1995 : 31)

Les femmes sont la terre à découvrir, pénétrer, nommer, inséminer et, plus que tout, posséder. Symboliquement réduites, aux yeux masculins, à l'espace sur lequel s'engagent les querelles masculines, les femmes font l'expérience de difficultés singulières à réclamer des généalogies alternatives ainsi que récits d'origine et de dénomination alternatifs. (nous traduisons)

Le lien entre exploitation genrée et exploitation coloniale apparaît ici, et ces deux questions sont profondément liées dans *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Comme le souligne Colette Trout, « [l]e couple de Kouhouesso et de Solange repose sur une relation de dominé à dominant, dans lequel c'est la femme blanche qui, ironiquement, est la dominée » (Trout, 2016 :

192). L'inversion du récit de Conrad est ici flagrante : « Ainsi, dans ce roman, Darrieussecq analyse dans tous ses détails les clichés racistes mais examine également le déséquilibre du pouvoir dans une relation où la femme s'est donnée totalement à l'amour » (*idem* : 193). Ainsi, si le rapport de domination penche du côté de Solange en ce qui concerne la question de la race, elle subit le pouvoir de Kouhouesso en tant que femme. C'est dans cette confrontation des minorités que la question de l'incapacité à communiquer prend tout son sens : Solange se débat avec sa culpabilité intériorisée de femme blanche découvrant la réalité de l'histoire coloniale, et Kouhouesso change peu à peu sous le poids de ce passé qu'il veut mettre en scène.

C'est par la réécriture de *Heart of Darkness* que Darrieussecq interroge la permanence de rapports de domination raciaux et genrés dans notre société postcoloniale. Le silence de Solange, rendu impératif par l'indifférence de Kouhouesso, est porteur d'une interrogation cruciale sur la violence inhérente aux rapports amoureux entre les hommes et les femmes, d'autant plus lorsque la question de la couleur de peau intervient dans la relation. L'écriture apparaît ainsi dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* comme un moyen de rompre ce silence dévastateur. On peut voir dans le personnage de Solange une manière de redonner une place de choix à la Promise si effacée du récit de Conrad. Laissant la part belle à la focalisation de son personnage féminin, Darrieussecq lui donne littérairement une voix pour narrer son histoire et contrer la silenciation dont elle fait l'objet. L'intertextualité permet de faire entendre une voix possible du personnage féminin de Conrad. La fin de l'œuvre est néanmoins porteuse d'une ambivalence considérable puisque cette voix permise par la narration est réduite au silence dans l'œuvre cinématographique fictionnelle : interrogeant les mécanismes de pouvoir dans l'autorité de l'œuvre, l'autrice souligne l'importance de l'espace de parole que constitue le roman.

### Bibliographie

- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness* (1988). éd. Robert Kimbrough. New-York : Norton Critical Edition [*Blackwood Magazine*, n° 1000, 1001 et 1002, de février à avril 1899]. Traduit par Jean Deurbergue. *Au cœur des ténèbres et autres écrits* (2017). éd. Marc Porée. Paris : Gallimard.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2013). *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Paris : Gallimard.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2014). Entretien avec Valérie Marin la Meslée. "Le Point"<URL : [https://www.lepoint.fr/culture/marie-darrieussecq-le-prix-medicis-2013-raconte-son-afrique-multiple-19-08-2014-1857843\\_3.php](https://www.lepoint.fr/culture/marie-darrieussecq-le-prix-medicis-2013-raconte-son-afrique-multiple-19-08-2014-1857843_3.php)> [consulté le 12/VIII/2024].

- DARRIEUSSECQ, Marie (2013). Tribune. “Le Monde” <URL : [https://www.lemonde.fr/idees/article/2013/11/15/pour-christiane-taubira\\_3514753\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2013/11/15/pour-christiane-taubira_3514753_3232.html)> [consulté le 12/VIII/2024].
- HOCHSCHILD, Adam (1998). *King Leopold's Ghost - A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*, Boston, Mariner Books. Traduit par Marie-Claude Elsen et Frank Straschitz. *Les Fantômes du roi Léopold : la terreur coloniale dans l'État du Congo, 1884-1908* (2007). Paris : Tallandier.
- MABANCKOU, Alain (2013). « Un retour au pays natal ». “Jeune Afrique”<URL : <https://www.jeuneafrique.com/136247/culture/un-retour-au-pays-natal/>> [consulté le 27/VII/2014].
- MCCLINTOCK, Anne (1995). *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York / Londres: Routledge.
- PUJOL, Marie-Laure (2015). « La narration et le corps dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie Darrieussecq », *Cahiers ERTA*, n° 8, pp. 101-113.
- TROUT, Colette (2016). *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*. Leiden : Rodopi.

**ÉCRIRE, RACONTER, REDONNER VOIX : LUTTER CONTRE LE SILENCE  
IMPOSÉ AUX FEMMES (HÉLÈNE FRAPPAT, STÉPHANIE DUPAYS, ÉLISE  
TURCOTTE)**

Delphine Delga  
Université Paris Nanterre  
CSLF – Centre des sciences des littératures en langue française  
Observatoire des écritures françaises et francophones contemporaines  
[delphine.delga@laposte.net](mailto:delphine.delga@laposte.net)

**Résumé :** Hélène Frappat dans *Le Gaslighting*, Élise Turcotte dans *L'Apparition du chevreuil* et Stéphanie Dupays avec *Un puma dans le cœur* cherchent non seulement à analyser les mécanismes qui conduisent à l'effacement des femmes et de leur parole dans la sphère intime et publique, mais œuvrent aussi à leur réinscription dans la conversation démocratique. En effet, ce déficit de parole est avant tout une question politique, que ces trois textes interrogent. Ce qui est en jeu, ici, c'est la capacité de la littérature à redonner une voix à celles que l'on a fait taire, à combattre le récit unique et à proposer d'autres récits plus à même de conduire à l'émancipation.

**Mots-clés :** littérature, histoire, féminisme, études de genres, politique

**Abstract :** Hélène Frappat in *Le Gaslighting*, Elise Turcotte in *L'Apparition du chevreuil* and Stéphanie Dupays in *Un puma dans le cœur* intend to analyze the mechanisms that permit to make women and their words vanish from the intimate and public spheres, but they also work to reintroduce them into the democratic conversation. Indeed, this lack of words is first and foremost a political question which these three books tackle. What is at stake here is the capacity of literature to give again a voice to those that have been deprived of it, to fight against a unique narrative and to offer other ones that are more likely to drive to emancipation.

**Keywords:** literature, history, feminism, gender studies, politics

« Le silence est la plus belle parure des femmes » (Frappat, 2023 : 105). En citant le propos de l'Ajax de Sophocle, tel qu'il est souvent traduit, Hélène Frappat, dans son essai *Le Gaslighting ou l'art de faire taire les femmes* (2023), cherche à mettre à jour les mécanismes et les raisons de l'effacement des femmes et de leur parole. Cette évaporation est également l'objet d'*Un puma dans le cœur* (2023) de Stéphanie Dupays, qui, en mêlant fiction et enquête, brise un secret de famille et part sur les traces de son aïeule enfermée puis oubliée à l'asile pendant quarante ans. Dans le roman *L'Apparition du chevreuil* (2020), de la québécoise Élise Turcotte, des hommes essaient de réduire au silence la narratrice, une autrice, qui dénonce les violences

faites aux femmes, notamment à sa sœur. Envisagé sous l'angle de l'oppression, le silence devient aussi, pour la narratrice, une nécessité pour accomplir son travail d'écrivain qu'elle veut mettre au service de l'histoire familiale et plus largement, de celles que l'on veut faire taire.

Redonner la parole à celles dont la voix a été brisée, confisquée, est l'enjeu commun de ces trois textes, qui nous rappellent que « faire l'histoire des femmes, c'est lutter contre le grand silence nocturne qui toujours menace de les engloutir » (Perrot, 2020 : 14). Il s'agira donc de voir comment le corpus, en abordant le silence dans sa dimension psychologique mais aussi politique, interroge, à travers ce déficit de parole, les valeurs démocratiques de nos sociétés occidentales censées reposer sur une « égalité de droits, de voix » (Ogien/Laugier, 2014 : 8), alors même que les voix de celles maintenues dans un état « minoritaire » (Deleuze/Guattari, 1980) sont encore le plus souvent effacées du récit majoritaire et dominant.

C'est précisément sur cette capacité de la littérature à raconter une autre histoire, à redonner voix, en variant les registres et les genres, que l'analyse portera. Nous verrons donc, dans une première partie, la façon dont le silence s'impose aux femmes dans le cadre de l'intime et de la sphère familiale pour, dans une deuxième partie, montrer que cette question est loin d'être une simple affaire privée, ainsi que le démontrent les autrices qui en analysent les enjeux politiques, et pour, dans une troisième partie, étudier la puissance de la littérature à inventer des récits émancipateurs.

## 1. Le théâtre de l'intime

Évaporées, enfermées, recluses, telles sont les femmes présentées dans les œuvres du corpus, victimes d'un silence qui leur est imposé. Elles appartiennent à tous les milieux, éduqués ou peu éduqués, aisés ou pauvres. Toutes sont concernées, nous rappellent ces textes qui, avant même de relater l'histoire de ces personnages, sont, ainsi que le dit Hélène Frappat dans *Le Gaslighting*, « l'histoire d'un silence » (Frappat, 2023 : 81). Elle choisit comme point de départ à sa réflexion le film de George Cukor *Gaslight*, qui est à l'origine du terme « gaslighting » désignant toute manipulation visant à faire douter une personne de la réalité des choses et de sa santé mentale et qui est devenu un concept-clé du féminisme. Il met en scène une chanteuse lyrique, Alicia Alquist, et sa nièce, Paula, chanteuse elle aussi. La première a définitivement été réduite au silence par un homme qui l'a assassinée afin de faire main basse sur ses bijoux d'une valeur inestimable cachés dans sa maison. La seconde est soumise, par le même homme qui l'a épousée, à un gaslighting qui, peu à peu, la pousse à l'isolement et à la folie. Non seulement la nièce est l'héritière de la fortune, mais elle l'est aussi d'un destin

tragique, d'une histoire qui se répète, comme le souligne l'autrice pour qui « *Gaslight* est l'histoire d'une lignée de chanteuses dont un homme étouffe la voix » (*idem* : 108). L'insistance sur la filiation permet de montrer la reproduction d'un schéma de maltraitance qui dépasse largement le cadre d'une quête de pierres précieuses et qui met l'accent sur la motivation fondamentale à l'œuvre : réduire au silence des femmes lumineuses et talentueuses. Alicia se produit sur les plus grandes scènes, elle est admirée tandis que son meurtrier est un pianiste sans grande envergure. Paula, même si elle ne semble pas avoir le même talent que sa tante, lui ressemble physiquement ce qui instaure une continuité entre les deux femmes. D'ailleurs, le choix de deux chanteuses pour illustrer le destin de femmes réduites au silence n'est bien évidemment pas anodin, car il met en relief la détestation des voix de femmes qui portent, qui s'exhibent et ce d'une manière d'autant plus intense qu'Alicia a été étranglée, traduisant un acharnement sur son appareil phonatoire.

Ainsi, être tuée physiquement ou, dans le cas de Paula, socialement, et être poussée à l'internement participent, certes à des degrés divers, du même phénomène d'élimination, du même désir d'invisibilisation des femmes, comme en témoigne l'histoire d'Anne Décimus, l'aïeule de Stéphanie Dupays. *Un puma dans le cœur* est aussi l'histoire d'une « femme évaporée » (Dupays, 2023 : 29), oubliée à l'asile d'aliénés, alors que le récit familial prétend qu'elle est morte de chagrin à la suite du décès de son mari auquel elle a survécu presque quarante ans : « Si elle est morte de chagrin, c'est de mort lente, très lente » (*idem* : 27) ainsi que le signale ironiquement l'autrice. Suivre son mari dans la tombe, voilà une fin noble et honnête pour une femme, comme semble le signifier ce mensonge auquel adhère inconsciemment l'autrice adolescente lorsque, pour un devoir, elle doit faire le portrait d'un ancêtre :

J'avais choisi Anne Décimus et j'avais beaucoup brodé. À l'époque les idées féministes n'avaient pas cours, du moins pas dans les classes populaires, et l'idée d'une femme ne survivant pas à la disparition de son mari semblait très poétique. J'avais obtenu un certain succès auprès de toutes mes copines lors de la lecture à la classe de ce récit d'un romantisme noir. (*idem* : 34)

Stéphanie Dupays et Hélène Frappat font, toutes deux, une utilisation particulière de l'adjectif « évaporé », loin du sens péjoratif donné habituellement par les dictionnaires, d'écervelée, de personne – uniquement des femmes d'ailleurs – fantasque, légère et étourdie. Les deux autrices l'emploient pour qualifier des femmes que l'on a vouées au silence, à la disparition. Hélène Frappat en fait même la transposition exacte du terme « gaslighting » et en revendique un usage transitif avec le néologisme « évaporer quelqu'un » (Frappat, 2023 : 12),

afin de signaler que ces femmes ne s'évaporent pas d'elles-mêmes, mais bien sous l'action de quelqu'un, de quelque chose qui tente de les faire disparaître : « Pschitt ! Voilà le bruit excessivement léger que les femmes font en s'évaporant. Presque un silence » (*ibidem*), dit avec humour Hélène Frappat. Si ces femmes sont légères, ce n'est pas parce qu'elles sont étourdies – ce que Gregory voudrait faire croire à Paula en la persuadant qu'elle égare tout pour lui faire perdre la raison –, mais parce qu'elles ne pèsent quasiment plus rien socialement. L'évaporation, c'est Paula qui erre comme un spectre dans sa maison victorienne, sans bruit – sa parole n'est le plus souvent qu'un chuchotement –, ou Anne Décimus, réduite à une ombre qui plane sur les devoirs d'anglais d'une collégienne et sur l'absence de conversation d'une famille, car *Un puma dans le cœur* est aussi une histoire de transmission.

L'héritage, ici, n'est pas celui du chant comme dans *Gaslight*, mais celui du silence, de la parole rare – « Nous parlons très peu chez nous » (Dupays, 2023 : 13) prévient d'emblée la narratrice, « Vous ne parlez pas beaucoup chez vous » (*idem* : 41-42) lui fait remarquer une camarade de classe –, du fatalisme : « Ma mère est une adepte du 'c'est comme ça'. Cette expression clôt les discussions, dit le silence, la résignation, le renoncement. (...) Elle est aussi le pur produit du 'c'est comme ça' qui l'a empêchée de faire les études qu'elle souhaitait » (*idem* : 44). Le double silence, celui de l'aïeule enfermée et celui sur son histoire, ne cesse de résonner dans le destin des générations suivantes, de façonner leur manière de vivre, de penser. La fille d'Anne Décimus a été placée à l'orphelinat, elle est devenue bonne très jeune et n'a pu offrir qu'une vie modeste à sa propre fille, une vie placée sous le signe de la mort, de la peur et de la catastrophe imminente. Ces angoisses ont été transmises à la narratrice, lui donnant l'impression de voir « une grenade passée de l'une à l'autre, de mère en fille jusqu'à ce qu'elle explose dans [s]es mains » (*idem* : 69). L'histoire d'Anne Décimus se lit non seulement dans le climat familial de ses descendants, mais aussi, bien plus profondément encore, dans leur patrimoine génétique, comme l'a montré l'épigénétique à laquelle l'autrice s'intéresse. Autrement dit, « la matière encode/ les chocs du passé » (Toledo, 220 : 228) ainsi que l'écrit Camille de Toledo dans *Thésée, sa vie nouvelle*, une autre histoire de secret de famille, révélant l'intense présence de ce qui est tu. Dans *l'Apparition du chevreuil*, le silence est aussi une affaire de famille, il s'y épanouit sous l'impulsion du compagnon violent de la sœur de la narratrice qui tient tout le monde sous sa coupe en menaçant d'enlever son fils. Le silence est généré par la crainte, mais il se fait aussi complice quand la narratrice est accusée d'en faire trop : « Je porte le blâme pendant que les autres procèdent à des échanges dans la chapelle sacrée du silence » (Turcotte, 2020 : 76). Par cette métaphore ironique, la narratrice insiste sur la communion des membres de sa famille dans un non-dit confortable. Contre celle qui entend

briser le silence mortifère, les reproches se succèdent, « tu exagères » (*idem* : 43) lui dit son frère, « peux-tu arrêter de t'obstiner avec lui ! » (*idem* : 44) s'exclame la mère qui cherche des excuses au beau-frère, « Tu as peut-être mal compris ? » (*idem* : 119) questionne la sœur, faisant écho au montage que propose Hélène Frappat, révélateur d'un discours accusateur convenu et obéissant au même schéma : « *Tu exagères toujours tout ! Tu fais des histoires ! Tu as trop d'imagination !* » (Frappat, 2023 : 188).

Faire des histoires, voilà ce qu'on oppose aux femmes qui veulent s'exprimer et dénoncer, faire un drame de tout, alors que le vrai drame est de ne pas être crue, de ne pas être entendue. « Cette tragédie-là, donc, d'une femme qui parle vrai et que personne ne veut entendre, remonte à Cassandre » (*idem* : 189) écrit Hélène Frappat en convoquant les mythes et le théâtre antiques, afin d'expliquer que la même histoire se rejoue sans cesse dans une pièce écrite par avance, où les répliques – les reproches – sont identiques. La narratrice de *l'Apparition du chevreuil* l'affirme également en montrant que, dans ce que racontent les femmes, « un doute persiste toujours, et c'est pourquoi on continue de répéter la même histoire » (Turcotte, 2020 : 119). Et cette histoire, qui peut être une tragédie à l'issue funeste, est d'abord une tragédie de la parole – « celles qui parlent sont toujours punies » (*idem* : 139) – et du silence – « certaines cessent de raconter (...) parce que les autres n'entendent pas » (*idem* : 112). Les œuvres du corpus rendent compte de cette tragédie de la parole confisquée, qui les imprègne au point de les fonder parfois. Ainsi, dans *Le Gaslighting*, Hélène Frappat revendique que son texte « se présente comme une *tragi-comédie* » (Frappat, 2023 : 55). Il adopte un découpage des chapitres en actes et l'autrice choisit de nombreuses héroïnes tragiques, Hélène ou encore Antigone, comme exemples. Élise Turcotte fait précéder son texte d'une liste des personnages et d'une indication scénique « quelque part dans la forêt » (Turcotte, 2020 : 9) pour annoncer le drame qui se prépare. Dans *Un puma dans le cœur*, les passages versifiés sont autant de références à la tragédie, notamment à *Phèdre*, l'archétype même du genre. Comment, en effet, ne pas voir dans le vers « Je viens de loin de beaucoup plus loin » (Dupays, 2023 : 14) un calque du célèbre hémistiche de Racine, « Mon mal vient de plus loin » ? Cette proximité est renforcée par la signature d'Anne Décimus qui, dans ses lettres, se proclame fille du soleil à l'instar de Pasiphaé, la mère de Phèdre.

Ces trois ouvrages inscrivent le silence imposé aux femmes dans un cadre familial pour mieux le déborder et s'attacher à faire percevoir la dimension systémique dans laquelle il s'origine. C'est le but que poursuit le film de Cukor, dont « l'enjeu n'est pas une analyse individuelle (...), mais une enquête généalogique sur une structure sociale » (Frappat, 2023 : 31). Il ne s'agit donc pas seulement d'une affaire privée, mais aussi – et surtout – d'une affaire

politique. Tel est d'ailleurs l'enseignement de la tragédie antique. Elle fait le lien entre la sphère intime et la sphère publique par sa mise en débat des questions qui agitent la vie de la cité et par le personnage du chœur, cette conscience collective qui, s'il ne peut intervenir, n'en joue pas moins un rôle important, celui du témoin, que réclame d'ailleurs la narratrice de *L'Apparition du chevreuil* (Turcotte, 2020 : 91). Hélène Frappat rappelle que « la présence du témoin est une condition *sine qua non* pour échapper au gaslighting. (...). Si personne n'assiste à l'évaporation de la femme, alors sa disparition, et la femme elle-même, n'auront jamais existé » (Frappat, 2023 : 44). Les œuvres de fiction peuvent jouer ce rôle de témoin – « le film *Gaslight* (...) a témoigné pour » (*idem* : 55) les femmes victimes de violence – et, en passant le relais aux spectateurs ou aux lecteurs, elles instaurent un récit collectif permettant de tenir à distance l'isolement des victimes en leur rendant toute leur crédibilité.

## 2. Une affaire politique

Ainsi, le silence imposé aux femmes n'est pas une pure affaire psychologique, familiale ou personnelle. Il ne s'agit pas d'une simple « vengeance virile d'hommes désarçonnés » (Perrot, 2020 : 13) par un soi-disant pouvoir grandissant des femmes, mais bien « d'une violence fondatrice, naguère considérée comme normale, appendice du patriarcat » (*idem* : 13). Parce qu'il manifeste le désir de faire disparaître les femmes de la sphère publique, ce silence est une question politique dont s'emparent les trois textes qui, notamment par leur coloration très largement féministe, peuvent être considérés aussi comme des textes engagés ou, plus précisément, impliqués pour reprendre l'expression de Dominique Viart selon qui la littérature d'aujourd'hui est « plus 'impliquée' qu'engagée, en ce sens que l'écrivain s'immerge dans le monde et ne le regarde pas en surplomb tout armé des discours qui voudraient idéalement l'organiser » (Viart, 2008 : 11). Les trois autrices cherchent à tout prix à éviter le dogmatisme et, si l'approche d'Hélène Frappat est plus frontale – ce qui s'explique par le genre de l'essai – en proposant d'écrire un livre qui soit « aussi un manuel de combat » (Frappat, 2023 : 55), il n'en demeure pas moins qu'elle ne se pose pas en maître à penser, ainsi que le met en évidence son aveu concernant la réception de la fin du film, au moment où Paula renverse les rôles. Elle brandit un couteau, celui que Gregory lui a demandé pour le détacher, tout en prétendant qu'il n'existe pas. Pendant des décennies, l'autrice a eu peur pour Paula et a éprouvé de la honte à l'idée de ne pas lui avoir fait confiance : « Attardons-nous sur ma honte, et ce qu'elle raconte. Une part de la spectatrice que j'étais avait intériorisé (...) le gaslighting que subit son héroïne. J'avais beau éprouver la peur (...), je ne parvenais pas entièrement à croire que la femme (...)

n'était pas *un tout petit peu folle* » (*idem* : 266). En analysant son propre comportement, son cheminement, Hélène Frappat, qui ne place pas son jugement au-dessus de celui de ses lecteurs, évite toute posture dominante, toute leçon. En puisant ses ressources argumentatives dans la littérature, dans les films ou dans l'étude du langage, elle procède par des détours moins péremptoires et donc plus efficaces.

C'est une façon de faire que partage Stéphanie Dupays, qui s'en explique en répondant au questionnaire d'Alexandre Gefen sur l'implication politique des écrivains contemporains : « il me semble qu'une part du lectorat n'a pas envie de retrouver la politique dans le roman, ce qui ne doit pas empêcher l'auteur d'en mettre, mais il faut ruser pour cela (l'art du récit est là pour ça) » (Gefen, 2022 : 192). Cette implication ne prend donc pas, dans son texte, une forme affirmée et démonstrative, elle se déplace plutôt dans l'écriture de l'intime, qui fait prendre conscience au lecteur de la terrible situation de l'arrière-grand-mère de l'autrice. L'intime ne relève pas pour autant du personnel ni de l'affectif pur, il est ici politique et prend une dimension plus universelle qui cherche à faire réfléchir au collectif : « L'enfermement d'Anne Décimus est autant une question médicale qu'une question d'ordre public qui renvoie à des choix politiques et sociétaux » (Burcea, 2023). Et ces choix, même si Stéphanie Dupays ne les expose pas directement, ont largement été influencés par la perception masculine de l'époque et les préjugés sur les femmes, considérées comme faibles par nature, des hystériques en puissance : « la thérapeutique musclée, cachée derrière un paternalisme philanthropique, impose sa loi, se donne comme finalité de faire taire les langages féminins » (Ripa, 1986 : 197). Et si Anne Décimus a beaucoup écrit, ses lettres, à visée thérapeutique, sont restées sans réponse.

De son côté, Élise Turcotte, pour éviter le roman à thèse, s'approprie les codes du « film de série B » (Turcotte, 2020 : 52) et tout particulièrement ceux des films d'horreur pour narrer la confrontation entre la narratrice et son beau-frère qui, ayant perdu la garde de son fils, a fini par l'enlever. Le cadre d'un chalet isolé par la neige dans la forêt, la menace invisible que constitue dans un premier temps l'homme, le couteau de boucher que tient la narratrice pour faire face, puis sa fuite avec l'enfant pour chercher du secours, tout cela contribue à la montée de l'angoisse. Le but d'un tel récit est de marquer les esprits et de faire percevoir l'enfer vécu par les victimes. Le film *Gaslight* utilise cette même atmosphère oppressante empruntée à l'univers du conte gothique à grand renfort de brume, de jeux d'ombres : « brouillard, lueurs vacillantes des lampadaires, porches, escaliers menant à des intérieurs asphyxiants, encombrés de bibelots et de boiseries sombres. Une femme est recluse dans une vaste demeure victorienne » (Frappat, 2023 : 13). Paula qualifie elle-même la demeure de sa tante, dont elle a hérité, de « maison des horreurs » (*idem* : 23). D'ailleurs, Hélène Frappat fait remarquer que le

spectateur, impuissant face aux agissements de Grégory et ressentant le besoin de prévenir l'héroïne, se sent « comme devant un film d'horreur » (*idem* : 74).

Il ne s'agit pas pour autant de présenter le beau-frère ou Gregory, le mari de Paula, comme des créatures maléfiques, la narratrice de *L'Apparition du chevreuil* n'y croit absolument pas – « Non, mère, il n'y a pas de monstre, je l'affirme moi aussi » (Turcotte, 2020 : 73), seulement un homme au « visage ordinaire » (*idem* : 84) –, ni Hélène Frappat pour qui Grégory, ligoté par le policier, apparaît pour ce qu'il est, un petit homme « étriqué, mesquin, ridicule » (Frappat, 2023 : 267). L'intérêt n'est pas de fouiller la psyché du personnage masculin. Savoir s'il est « fou et/ou méchant » (*idem* : 31) n'est pas la question. L'art du récit doit plutôt ici servir à montrer comment, avant d'être victimes des hommes, les femmes le sont d'un système car, en fin de compte, il s'agit d'« un seul ennemi changeant de visage » (Turcotte, 2020 : 31), le patriarcat.

Il est intéressant de noter que, pour parvenir à cette fin, les trois autrices inscrivent au cœur de leur texte l'enquête qui, plus qu'un motif, est un dispositif permettant de remonter aux sources du processus d'invisibilisation des femmes et d'analyser les mécanismes pour les réduire au silence. L'enquête prend l'apparence d'une investigation policière. Lorsque sa sœur ne donne presque plus signe de vie, la narratrice de *L'Apparition du chevreuil*, pour la retrouver, prospecte dans un bar, pose des questions, montre des photos (*idem* : 86). Stéphanie Dupays, de son côté, revendique cette démarche afin de combler les manques d'une mémoire familiale qui reste obstinément silencieuse : « Je m'attelle à l'énigme de mon arrière-grand-mère en détective doublée d'une archiviste » (Dupays, 2023 : 67). Enfant, elle pratique une fouille de la chambre de sa grand-mère à la recherche du moindre indice, de « preuves matérielles » (*idem* : 37), sur une vérité qu'elle sent, malgré son jeune âge, se dérober : « Enquêter n'était pas aisé car je n'étais jamais seule dans la maison » (*ibidem*). Hélène Frappat, elle, insiste dès les premières pages sur ce dispositif : « J'aime les romans policiers. Or ce livre se propose de résoudre une énigme » (Frappat, 2023 : 12). L'enquêteur était déjà une figure récurrente de son ouvrage *Trois femmes disparaissent* (2023) où, se présentant humoristiquement sous les traits de l'inspecteur Columbo, l'autrice se penche sur l'influence du patriarcat dans le cinéma. Les autrices se muent en enquêtrices parce qu'un crime – la répétition des tentatives pour faire disparaître socialement les femmes – a été commis.

Élise Turcotte et Hélène Frappat dévoilent le *modus operandi* qui se répète pour décrédibiliser et pour rabaisser la parole des femmes. Gregory accumule les reproches : « tu oublies beaucoup de choses... Et puis tu as tendance à tout perdre, Paula... À avoir des absences... Tu es fatiguée... Tu ne vas pas te remettre à avoir des soupçons... J'espère que tu

ne recommences pas à imaginer des choses... » (*idem* : 14-15). De même, les masculinistes, sur les réseaux sociaux, mettent en doute les propos des femmes et minimisent les agressions sexuelles :

Vous n'aimez pas les hommes, n'est-ce pas ? Vous êtes de celles-là ? Vous êtes féministe, c'est pour ça ? (...). Il faut que les femmes cessent de jouer aux victimes. Les femmes en font trop, c'est exagéré. Tu exagères. Il faut oublier les traumatismes d'enfance. C'est vraiment ça, tu es bien certaine ? Cessez de ruminer le passé. (...). Victimes de guerre, OK, je veux bien, morte, OK, mais une simple agression ? Ne mettez pas tout dans le même panier. Les mains voyageuses. C'est qu'ils adorent les femmes ! Toi, tu n'aimes pas les hommes ? Nous ne sommes pas tous pareils ? Ça ne donne rien de dire ça, au fond, quelque part ça fait votre affaire. C'est un matriarcat, tout le monde sait ça sauf toi, on dirait. (Turcotte, 2020 : 21-22)

Par ce montage-fleuve – presque deux pages denses, irrespirables, dont on ne donne ici qu'un court aperçu – de voix dans le cas de *L'Apparition du chevreuil*, de remarques dans *Le Gaslighting*, les autrices mettent en évidence les invariants de cette mécanique souvent poussée jusqu'à l'intimidation et aux menaces de viol. Dans le roman d'Élise Turcotte, la narratrice est victime d'un cyberharcèlement tellement hargneux et inquiétant qu'après un dépôt de plainte elle choisit de se réfugier dans une cabane forestière sans téléphone, sans internet, le silence devenant alors salutaire pour échapper à la haine, pour « faire taire les voix » (*idem* : 11), pour continuer à penser et à écrire. Quand les mots deviennent « chevrotines » (*idem* : 20), quand les réponses sur les réseaux sociaux, faites de « phrases-missiles » (*idem* : 35), s'apparentent à « un tir groupé », le débat est impossible, confisqué même : « plusieurs de mes amies se voient forcées pour un temps de délaisser leurs tribunes. À mon tour, je ferme mes comptes » (*idem* : 140). La conversation est rompue parce que « certains voudraient recréer une société traditionnelle où les femmes n'ont plus de droits » (*idem* : 34).

La conversation est à entendre au sens d'échange, mais est aussi à envisager dans son sens originel de « vivre avec ». Ce qui est alors en jeu derrière le silence imposé à la parole féminine c'est le déni de la conversation démocratique dont l'exigence, telle qu'elle est définie par Albert Ogien et Sandra Laugier, repose sur « l'intégration du plus grand nombre possible de points de vue et de voix » (Ogien/Laugier, 2014 : 280), ce qui est inenvisageable quand, notamment, on oublie une femme à l'asile d'aliénés, la privant de ses droits pendant presque quarante ans, ou quand on pousse par la terreur une écrivaine à s'exiler, même temporairement, dans des forêts déconnectées. Michelle Perrot rappelle que, pour les femmes, « entrer dans la Cité, avec des droits reconnus et égaux, a toujours fait question » (Perrot, 2020 : 383). L'accès

à la citoyenneté politique reste problématique, quant à la citoyenneté civile, si elle a connu d'importants progrès, elle leur est bien souvent contestée, d'une manière si insidieuse qu'elle pourrait presque passer inaperçue, sauf dans le vécu des femmes qui, elles, savent d'expérience la place qui leur est réservée dans l'espace public. Elles ont adopté notamment le réflexe de s'amenuiser, de « diminuer tout signe venant de soi » (Turcotte, 2020 : 52), afin de devenir invisibles, même pour se promener, pour se livrer à des « activités, en apparence insignifiantes et légales – aucun panneau n'interdisa[nt] la rue aux femmes » (Frappat, 2023 : 227). Il s'agit de ne pas attirer l'attention, de rester à distance des paroles désagréables, de toute agression, de « prendre le moins de place possible dans le bus quand un énième type débordait de son siège » (Solnit, 2022 : 73), explique Rebecca Solnit, dans son autobiographie si justement intitulée *Souvenirs de mon inexistence*, à laquelle Hélène Frappat fait de nombreuses références. Ces comportements sont une entrave à la libre circulation des femmes – « toutes ces menaces compliquaient également les déplacements et, par moments, j'avais l'impression que le but était de me cloîtrer chez moi » (*idem* : 74) – et conforte l'idée qu'elles ne sont pas des « citoyenne[s] à part entière » (Frappat, 2023 : 228), qu'elles sont des « citoyennes passives comme les enfants, les pauvres et les étrangers » (Perrot, 2020 : 386). Elles sont littéralement réduites à l'état d'enfant, d'*infans* – un être qui ne parle pas –, ce qui autorise plus facilement la dévalorisation de leur parole, voire sa négation. Ainsi, quand elles dénoncent les agressions sexuelles commises par des personnalités publiques, les hommes leur demandent d'arrêter, « comme s'ils parlaient d'un caprice dangereux » (Turcotte, 2020 : 147). Ces victimes sont infantilisées, tout comme l'héroïne de *Gaslight* – « Paula, ne prends pas cet air d'enfant ! » (Frappat, 2023 : 73) –, tout comme les femmes de manière générale. Traitées en mineures, leurs voix, considérées comme « minoritaires » (Deleuze/Guattari, 1980), ne comptent pas ou si peu dans le récit majoritaire et dominant.

### 3. La possibilité d'un autre récit

La minorité, au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, renvoie aussi à un ensemble de processus d'écriture, de pratiques du langage visant à « conquérir la langue majeure pour y tracer des langues mineures encore inconnues » (*idem* : 133). Le but étant de « se servir de la langue mineure pour *faire filer* la langue majeure » (*ibidem*), langue hégémonique associée au discours dominant.

Stéphanie Dupays, pour qui l'un des rôles de la littérature est d'« introduire une vision du monde un peu décalée, par rapport au discours dominant » (Gefen, 2022 : 191), s'inscrit

dans cette optique, notamment en faisant entendre la langue d'Anne Décimus, fille du soleil, à travers des lettres fondées sur d'authentiques écrits d'internées. C'est l'histoire de ces sans-voix que l'autrice cherche à raconter, comme une obsession qui parcourt le texte, sans combler les manques par le recours à la fiction, en exposant les interrogations plutôt qu'en inventant, pour ne pas trahir, pour ne pas ajouter à la violence parce trop souvent, « ceux dont la voix ne porte pas n'existent que racontés par d'autres » (Dupays, 2023 : 82), quand il reste quelque chose à raconter. Bien souvent, la trace des femmes, qui rejoint en cela celle des hommes de peu, est quasiment effacée des « archives publiques, vouées aux actes de l'administration et du pouvoir, où les femmes n'apparaissent que lorsqu'elles troublent l'ordre » (Perrot, 2020 : 21), comme Anne Décimus internée pour avoir fait des « scènes scandaleuses » (Dupays, 2023 : 108). L'archive n'est pas neutre, elle est « le résultat d'une sédimentation sélective produite par les rapports de forces et les systèmes de valeurs » (Perrot, 2020 : 23). Pour le dire autrement, à la manière de Deleuze et Guattari, l'archive résulte de la langue majeure, elle est le fruit d'un système dominant qui, le plus souvent, a considéré la trace des pauvres et, plus encore, celle des femmes comme insignifiante : « Archiver c'est choisir. Décider des traces qui méritent d'être conservées. C'est un geste d'une grande violence d'effectuer ce tri entre ce qui est digne d'intérêt (...) et ce qui ne l'est pas » (Dupays, 2023 : 68).

L'histoire des femmes est une histoire d'ombres, de silences. Hélène Frappat rappelle d'ailleurs que, dans le film *Gaslight*, l'affaire de l'assassinat d'Alice Alquist et de la disparition des pierres précieuses – mises en fin de compte sur le même plan – ont été classées bien vite, afin de ne pas entacher la réputation du monarque qui lui avait offert les bijoux en secret. Ce faisant, et pour accéder au désir d'un homme puissant, la justice laisse le meurtre d'une femme impuni : « les représentants de la loi, en classant le dossier, l'ont rejetée dans l'oubli » (Frappat, 2023 : 84). De son côté, Stéphanie Dupays, dans un parallèle à la fois saisissant et humoristique, montre qu'il est plus facile de découvrir une ville datant de trois millénaires, ensevelie en Égypte, ainsi qu'une mission archéologique vient de le faire, que de mettre la main sur des archives concernant une femme internée au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Pour que l'oubli ne recouvre pas tout, elle se propose, à travers son texte, de faire revivre la condition asilaire de ces femmes : « j'ai voulu garder une trace de ces vies invisibilisées et confisquées pendant des années dans des asiles. L'Histoire est écrite par les vainqueurs, j'ai voulu rendre la parole à ces femmes internées qui ont crié dans le désert sans être entendues » (Burcea, 2023). Redonner voix comme on redonne vie.

Dans *Gaslight*, Paula, qui assiste exceptionnellement à un concert, s'anime grâce à la musique et surtout grâce au chant de la cantatrice. Son regard a perdu son glacié vitreux, elle

rayonne, portée par l'air qu'elle entend dans une sorte d'extase sensuelle, de pure joie, « comme s'il lui fallait la voix d'une femme pour l'aider à retrouver sa propre voix » (Frappat, 2023 : 76), pour sortir de sa nuit et du tombeau dans lequel Gregory cherche à l'enfermer. Une voix de femme pour raconter toutes celles coincées dans les oubliettes de l'Histoire, toutes celles à qui l'on ne donne aucun crédit, que l'on ne juge pas dignes d'intérêt. Une voix de mère, dans *Un puma dans le cœur*, qui décide d'envoyer sa fille dans le meilleur collège du secteur, de la laisser suivre l'option « latin » même si cela l'oblige à de longs trajets et à des attentes tard le soir dans la voiture. Une voix d'autrice, aussi, pour porter plus loin et faire entendre un autre récit. « Vous faites des histoires », répète-t-on aux femmes, alors oui, semblent dire les autrices du corpus, faisons des histoires afin que les jeunes filles ne baissent plus la voix face à ce qui est dit par « le plus arrogant et le plus conventionnel de la classe, par le professeur, par le grand poète » (Turcotte, 2020 : 45). La narratrice de *L'Apparition du chevreuil* le proclame, « il existe une autre parole » (*ibidem*), un autre récit dont les autrices se ressaisissent afin de faire entendre la voix des femmes. D'ailleurs, la narratrice prend des notes dans le bureau de l'avocate lors de la confrontation pour les droits de garde de l'enfant. Sa thérapeute lui recommande d'écrire « l'histoire telle qu'elle est » (*idem* : 33 et 108) afin de ne pas laisser la place à la fiction mise en œuvre par le beau-frère : « des années qu'il fige la narration autour de nous » (*idem* : 115). Il ne cesse de parler, actionne sans arrêt « son moulin à parole » (*idem* : 87) et finit, à l'aide de son discours continu, du flot ininterrompu de ses mots, par endormir la famille au point que la mère le pense très intelligent, que tout le monde l'écoute même si ses propos, qui reprennent les théories complotistes et masculinistes, sont souvent confus. Mais qu'importent les pensées qui déraillent très souvent, la « bouillie verbale » (*idem* : 101), puisque le but est d'occuper l'espace, laisser le moins de place possible à la voix de la narratrice, qu'il méprise tout autant qu'il la craint, non seulement car il s'agit d'une parole féminine, mais aussi, il le sent, une parole raisonnable qui s'oppose à la sienne, absurde, et qui peut le mettre en difficulté. La défiance qu'il éprouve à l'égard d'une femme qui pense se manifeste par une haine de sa parole exprimée à de très nombreuses reprises – « Muette, l'intellectuelle » (*idem* : 60), « c'est ici qu'elle écrit ses conneries » (*idem* : 59) – et qui le pousse à la destruction de ses écrits le jour où, dans le chalet, il brûle les notes de la narratrice, fier de lui et moqueur, comme s'il avait vaincu la menace qu'elle représente pour lui, par la violence et par la suppression de ses mots. Malgré sa pensée chaotique, peu logique, la famille accorde toujours sa confiance au beau-frère, alors qu'elle conteste les propos pourtant rationnels de la narratrice.

Cela tient au fait que la parole masculine est considérée comme « un discours rationnel » (Frappat, 2023 : 120) tandis que celle de la femme est du bruit, un verbiage sans consistance,

quel que soit son degré d'instruction. Alice Zeniter, dans son essai *Je suis une fille sans histoire* – autrement dit sans une histoire digne d'être racontée puisque je suis une femme – a d'ailleurs exposé l'existence d'un « problème considérable d'inégalité des sexes dans les récits » (Zeniter, 2021 : 29), notamment parce que les récits sur les héros masculins sont jugés plus dignes d'intérêt, plus grandioses que les histoires de femmes. Ainsi, dans *Un puma dans le cœur*, la mère s'intéresse à un ancêtre, un marin décoré de la légion d'honneur pour avoir sauvé des passagers lors d'un naufrage en 1820, dont le destin est bien évidemment plus prestigieux que celui de sa propre grand-mère qui a passé l'essentiel de sa vie à l'asile et pour laquelle elle ne manifeste aucune curiosité. Annie Ernaux, quant à elle, rappelle la double stigmatisation dont a fait l'objet son texte *Passion simple* (1992), considéré avec hauteur par une grande partie de la critique masculine – « On m'a traitée de 'midinette', mon livre de 'presse du cœur, digne de *Nous deux*' » (Ernaux, 2003 [2011] : 99) – traduisant à la fois un mépris de classe pour celle qui vient d'un milieu populaire et un mépris sexiste, et ce d'autant plus que le récit de cette passion se fait d'une manière clinique sans l'aspect romanesque que l'on croit être l'apanage de l'écriture féminine. Et pour cause, puisque, pendant longtemps, ce sont les hommes qui ont raconté les femmes, qui ont parlé pour elles. Elles ont été « kidnappée[s] par la littérature » (Frappat, 2023 : 145) qui a, en grande partie, façonné notre représentation de la place qu'elles sont censées occuper. Les autrices tentent alors de « trouver de nouvelles façons de faire pivoter la version masculine traditionnelle » (*idem* : 149) ou encore de « dire l'autre histoire » (Zeniter, 2021 : 95), celle qui permet de faire ressurgir du néant les figures féminines oubliées, de faire entendre toutes ces voix étouffées.

Stéphanie Dupays évoque sa fascination, enfant, pour la série des *Alice*, publiée dans la Bibliothèque verte, parce qu'elle ouvrait « les portes d'un univers imaginaire où les jeunes filles résolvent des énigmes policières et vivent des aventures incroyables » (Dupays, 2023 : 39). Ainsi, en faisant le choix d'histoires qui donnent une agentivité aux femmes, elle leur donne une voix, ce qui est aussi rendu possible par l'écriture même, par le travail sur la langue. Alice renvoie au personnage de Lewis Carroll, celle qui regarde de l'autre côté du miroir, autrement dit derrière les apparences. Hélène Frappat en fait une figure de lutte qui, « après avoir douté d'elle-même (est-ce que j'existe ?) » (Frappat, 2023 : 93), se met à douter des discours et « exprime, à haute voix, son désaccord » (*idem* : 94) face à une utilisation du langage qui ne sert qu'à soumettre et refuse les discours illogiques qui tentent de l'effacer. En se réappropriant les mots, les autrices écrivent contre le langage tout fait, les « propos de catalogue » (Turcotte, 2020 : 76) ainsi que les nomme la thérapeute dans *L'Apparition du chevreuil*, contre la

destruction de la voix des femmes. Hélène Cixous, dans les premières pages du *Rire de la méduse*, insiste sur le pouvoir agissant de l'écriture féminine :

Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement. (Cixous, 2024 : 6)

Ainsi, dans le corpus, les autrices ou leurs avatars se présentent en train d'écrire : « lorsque j'ai eu l'idée de ce livre » (Frappat, 2023 : 13), « J'écris quelques phrases dans un cahier vert » (Turcotte, 2020 : 11), « en parallèle, je termine mon premier roman » (Dupays, 2023 : 74). Dans *Le Gaslighting* et *L'Apparition du chevreuil*, cette figure apparaît dès le début, comme un préalable à ce qui va être déroulé ensuite, récit ou démonstration. Chez Stéphanie Dupays, si la mention de son statut d'autrice arrive bien plus tard, parce qu'elle n'a encore rien publié quand elle commence ses recherches sur Anne Décimus, elle n'en est pas moins importante. La posture de l'écrivain – qui n'est pas une pose – est essentielle dans ces trois textes, car elle donne du poids aux récits et à toutes ces voix de femmes par leur inscription dans le domaine littéraire, ce que confirment les nombreuses références poétiques, romanesques, théâtrales que l'on trouve aussi bien dans l'ouvrage en forme d'essai d'Hélène Frappat que dans les récits d'Élise Turcotte et de Stéphanie Dupays, où des extraits de poèmes servent de titres aux différents chapitres.

Cependant, il serait réducteur de ne voir dans ces références littéraires qu'un instrument de légitimation. Elles sont aussi un instrument de lutte, car rendre leur voix aux femmes n'est pas simplement raconter leur histoire, c'est aussi leur rendre une place dans la langue, ainsi que le font les autrices par le soin porté aux mots et à leur signification, par l'ironie (figure du retournement, de l'inversion) dont Hélène Frappat analyse la portée émancipatrice et subversive, par la poésie qui « contourne les actes de langage autoritaire » (Turcotte, 2020 : 153) et qui réside notamment dans les lettres pleines de fulgurances lyriques d'Anne Décimus et dans les passages versifiés d'*Un puma dans le cœur*. On la trouve aussi dans le rêve que fait la narratrice de *L'Apparition du chevreuil* où ne cesse de lui apparaître le personnage de Flamme qui court dans la forêt, auquel elle s'identifie au point de se confondre avec lui au réveil : « Le lendemain matin, tout semble normal. Flamme boit son café devant la fenêtre » (*idem* : 37). Dans ce nom, on ne peut alors s'empêcher d'entendre le mot « femme », qui résonne de manière incandescente, sauvage, libre, comme le puma dans le cœur d'Anne Décimus ou comme

l'onirique « bataillon de cerfs blancs » (*idem* : 125) dont fait partie la narratrice, chez Élise Turcotte, qui nous rappelle qu'« écrire est une flèche » (*idem* : 45). Les trois autrices proposent donc une écriture de combat, une poétique de la lutte pour que les femmes retrouvent leur parole notamment en s'autorisant à « renouer avec la joie du langage » (Frappat, 2023 : 244).

« La nuit sera longue » (*idem* : 267), dit Paula en s'éveillant du cauchemar que lui a fait vivre son mari. Elle le sera aussi avant que les femmes puissent se ressaisir pleinement de leur histoire et sortir des représentations forgées et figées par le récit unique, cette machine à opprimer. Mais le silence a déjà été rompu, les tables de travail des autrices deviennent des plateformes<sup>1</sup>, des tribunes, à partir desquelles sont projetées les voix oubliées, étouffées, pour que les femmes pensent et disent leur expérience au pluriel. « Nous (...) les belles bouches barrées de baillons, (...), nous les omises, les écartées de la scène des héritages, nous nous inspirons et nous nous expirons » (Cixous, 2024 : 10), dans un souffle collectif qui porte loin.

## Bibliographie

- BURCEA, Dan (2023). « Les grands entretiens : Stéphanie Dupays, *Un puma dans le cœur* », *Lettres capitales*. <URL: <https://lettrescapitales.com/les-grands-entretiens-de-lettres-capitales-stephanie-dupays-un-puma-dans-le-coeur-editions-de-lolivier/>> [consulté le 12/VII/2024].
- CIXOUS, Hélène (2024). *Le Rire de la méduse. Manifeste de 1975*. Paris : Gallimard.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Paris : Minuit.
- DUPAYS, Stéphanie (2023). *Un puma dans le cœur*. Paris : Éditions de l'Olivier.
- ERNAUX, Annie (2011 [2003]). *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Gallimard « Folio ».
- FRAPPAT, Hélène (2023). *Le Gaslighting ou l'art de faire taire les femmes*. Paris : Éditions de l'Observatoire.
- GEFEN, Alexandre (2022). *La Littérature est une affaire politique. Enquête autour de 26 écrivains français*. Paris : Éditions de l'Observatoire.

---

<sup>1</sup> J'emprunte l'image à Rebecca Solnit. L'autrice reçoit d'une amie, qui a failli se faire tuer par son ex-compagnon, un magnifique bureau victorien, un petit meuble féminin et délicat (on appréciera le symbole) : « quelqu'un a tenté de la réduire au silence. Après quoi, elle m'a fait don d'une plateforme d'où faire porter ma voix. Je me demande aujourd'hui si tout ce que j'ai jamais écrit n'est pas une façon de contrebalancer cette tentative d'annihiler une femme. Tout ce que j'ai produit est littéralement venu de cet objet fondateur qu'est ce bureau » (Solnit : 45).

OGIEN, Albert et LAUGIER, Sandra (2014). *Le Principe démocratie. Enquête sur les nouvelles formes du politique*, Paris : La Découverte.

PERROT, Michelle (2020). *Les Femmes ou les silences de l'histoire*. Paris : Flammarion, « Champs histoire ».

RIPA, Yannick (1986). *La Ronde des folles. Femme, folie et enfermement au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Aubier.

SOLNIT, Rebecca (2022). *Souvenirs de mon inexistence*, traduit par Céline Leroy. Paris : Éditions de l'Olivier.

TOLEDO de, Camille (2020). *Thésée, sa vie nouvelle*. Lagrasse : Verdier.

TURCOTTE, Élise (2020 [2019]). *L'Apparition du chevreuil*. Marseille : Le Mot et le reste.

VIART, Dominique (2008). *François Bon. Étude de l'œuvre*. Paris : Bordas.

ZENITER, Alice (2021). *Je suis une fille sans histoire*. Paris : L'Arche.