

Comment dire le silence? Étude du silence chez deux auteurs contemporains

RIHAM ELKHAMISSY

Université d'Ain Shams, Le Caire

Résumé : *Comment dire le silence ? Etude du silence chez deux auteurs contemporains.*

Comment dire le silence ? Comment écrire les mots tus ? De l'absence totale de mots à l'annotation « silence », toute une panoplie de procédés pour exprimer le silence. Entre l'explicite et l'implicite, entre le dit et le non-dit, entre les mots et les gestes, s'installe le silence à des niveaux différents de communication. Nous nous proposons de décrypter l'écriture silencieuse chez deux grands maîtres de cet art romanesque : Amélie Nothomb et Philippe Grimbert. Notre but est donc de montrer comment le silence devient, sous la plume de ces deux auteurs, très parlant.

Mots-clés : silence-explicite-implicite-gestes-communication

Resumen : *¿Cómo decir el silencio? Estudio del silencio en dos autores contemporáneos.*

¿Cómo decir el silencio? ¿Cómo escribir las palabras calladas? De la ausencia total de palabras a la anotación "silencio", toda una panoplia de métodos para expresar el silencio. Entre el explícito y el implícito, entre el dicho y el no dicho, entre las palabras y los gestos, se instala el silencio a niveles diferentes de comunicación. Nos proponemos descifrar la escritura silenciosa en dos grandes amos de este arte novelesco: Amélie Nothomb et Philippe Grimbert. Nuestro objetivo es mostrar cómo el silencio pasa a ser, bajo la pluma de estos autores, muy hablando.

Palabras clave: silencio – implícito - explícito - gestos - comunicación

Abstract : *How to say the silence? Study of the silence in two contemporary authors.*

How to express the silence? How to write the words we keep in silence? Between total absence of words to the annotation "silence", a whole panoply of methods for expressing silence. Between the explicit and the implicit, the words and the gestures, silence settles on different levels of communication. We propose to decode the silent writing in two large Masters of this novel art: Amélie Nothomb and Philippe Grimbert. Our target is to show how silence becomes, under the feather of these authors, very significant.

Keywords: silence - explicit - implicit - gestures - communication

Comment dire le silence ? Comment écrire les mots tus ? De l'absence totale de mots à l'annotation « silence », toute une panoplie de procédés pour ex-

primer le silence. Entre l'explicite et l'implicite, entre le dit et le non-dit, entre les mots et les gestes, s'installe le silence à des niveaux différents de communication. Nous nous proposons de décrypter l'écriture silencieuse chez deux grands maîtres de cet art romanesque : Amélie Nothomb et Philippe Grimbert. Dans l'œuvre de Nothomb, deux romans attirent particulièrement notre attention : *Hygiène de l'assassin* (1992) et *Cosmétique de l'ennemi* (2001). Le premier s'organise en une série d'interviews relatant la rencontre d'un ancien Prix Nobel de littérature que la mort guette avec des journalistes prétentieux et malhonnêtes qui fondent leur travail sur l'artificialité plutôt que sur la documentation et l'effort réel. Le vieillard misanthrope et laid torture verbalement les journalistes sans que ceux-ci ne puissent obtenir leur scoop. Enfin arrive la journaliste Nina qui pense avoir découvert le secret de l'écrivain (il est le meurtrier de sa cousine). *Cosmétique de l'ennemi* semble sortir du même moule qu'*Hygiène de l'assassin*. Il est composé d'un dialogue, mettant en scène un homme, Jérôme August, confronté à son double, Textor Texel, qu'il rencontre pour la première fois dans le hall d'un aéroport. C'est un drame de conscience mettant en évidence l'inexorable tentation de l'autodestruction considérée comme un moyen de se purifier de ses péchés. Dans les deux romans, Nothomb sème des moments de silence qu'il serait fort intéressant d'étudier sur le plan pragmatique. Le silence mérite d'autant plus notre attention qu'il est noté, à l'écrit, par toute une série de procédés graphiques. Quant à Philippe Grimbert, il lui a fallu à 191 pages pour raconter comment il a ausculté sa généalogie, sondé les gestes de ses proches, interprété chaque mouvement afin de mettre la main sur des mystères familiaux et de livrer aux lecteurs son *secret*. Auréolé du prix Goncourt des Lycéens en 2004, du Grand Prix littéraire Wizo¹ en 2005, *Un Secret* (2004) est une autobiographie gonflée de solitude et de silence, où les mystères s'élucident en empruntant des sentiers qui ne sont pas nécessairement ceux de la parole. Dans un enclos de silence de «mots», nous entrons de plain-pied dans un monde où gestes et regards sont diserts voire «bruyants» creusant aux racines de l'existence de Philippe Grimbert. «Les gestes parlent autant que les paroles (...)", écrit Louis Porcher (1989, 22). Si depuis Austin (1970), *dire fait quelque chose*, nous tenons à prouver —à travers l'étude des gestes dans le roman de Grimbert— que *faire* dit parfois plus en délestant les âmes de leur secret.

Notre but est donc de montrer comment le silence devient, sous la plume de ces deux auteurs, très parlant.

¹ Le Prix Wizo a été créé en 1978 pour promouvoir les œuvres littéraires françaises d'intérêt juif. Source : <http://www.prix-litteraires.net/prix/400,prix-wizo.html>

1. LE SILENCE EXPLICITE

Le lecteur fidèle d'Amélie Nothomb connaîtra grosso deux figures d'intrus. L'intrus bavard est représenté par Textor Texel dans *Cosmétique de l'ennemi*. Il envahit l'univers de Jérôme August par son flux ininterrompu de paroles. À l'autre extrémité, nous croisons l'intrus taciturne ou laconique. Tel est Palamède Bernardin qui, dans les *Catilinaires*, s'incrute sans gêne chez les Hazel de 16 heures à 18 heures, sans presque rien dire. Cette présence silencieuse et injustifiable est dérangeante pour ses voisins : « Affronté un bavard est une épreuve, certes. Mais que faire de celui qui vous envahit pour vous imposer son mutisme. » (*Les Catilinaires*, p. 27). Le silence du voisin des Hazel est « long, long et pénible » (*Les Catilinaires*, p. 33) et pèse « mille tonnes » (*Les Catilinaires*, p. 145). Ceci est pour ce qui est du prototype du personnage silencieux.

Pour écrire le silence, l'œuvre de Nothomb use de plusieurs techniques ; Lorsque le silence figure au début de l'interaction, il traduit un malaise qui risque de la faire échouer si aucune partie prenante n'intervient pour la sauver :

—Enchanté de vous rencontrer, monsieur Tach. C'est un grand honneur pour moi. (1^{er} journaliste)²

Le magnétophone était en marche, guettant les paroles du vieillard qui se taisait.

—Pardon, monsieur Tach, pourrais-je allumer une lumière ? Je ne distingue pas votre visage. (1^{er} journaliste)

—Il est 10 heures du matin, monsieur, je n'allume pas la lumière à cette heure-là. Du reste, vous me verrez bien assez tôt, dès que vos yeux se seront habitués à l'obscurité. Profitez donc du répit qui vous est octroyé et contentez-vous de ma voix, c'est ce que j'ai de plus beau. (Prétextat Tach)

—Il est vrai que vous avez une très belle voix. (1^{er} journaliste)

—Oui. (Prétextat Tach)

Silence embarrassant pour l'intrus qui nota sur son carnet : «T. a le silence acerbe. À éviter autant que possible» (*Hygiène de l'assassin*, p. 10-11)

Tach est un ex-prix Nobel de littérature. Atteint d'une maladie incurable et mortelle, il accorde des interviews à des journalistes qu'il choisit minutieusement. Dans cet exemple, Le silence de Tach a pour objectif d'incommoder le journaliste. Afin de relancer le dialogue, ce dernier feint de ne pas être gêné. Il cherche des formules stéréotypées et recourt à des sujets bateaux pour alimenter

² Afin de faciliter la lecture, nous signalerons à côté de chaque réplique par qui elle est prononcée.

l'interaction (« Pardon, Monsieur Tach, pourrais-je allumer une lumière ? »). Cette question a réussi à rompre momentanément le silence de Tach qui ne tardera pas à s'installer de nouveau pour embarrasser le journaliste qui note ainsi sur son carnet : « T. a le silence acerbe. À éviter autant que possible ». Ainsi le silence est-il, en l'occurrence, une indication du tempérament de Tach. Il enveloppe ce dernier d'un halo de mystère.

Lorsque les silences apparaissent à l'intérieur de l'intervention de l'interlocuteur, ils sont marqués par des points de suspension. Ils correspondent à un moment de réflexion, de regret ou de prise de souffle :

—Mon chemin de croix digestif? Bien trouvé, ça. Ne l'auriez-vous pas piqué dans l'un de mes romans ? (Prétextat Tach)

—Non, c'est de moi. (2^{ème} journaliste)

—Ça m'étonnerait. On jurerait du Prétextat Tach. Il y eut un temps où je connaissais mes œuvres par cœur... Hélas, on a l'âge de sa mémoire, n'est-ce pas? Et non de ses artères, comme disent les imbéciles. Voyons, «chemin de croix digestif», où donc ai-je écrit ça ? (Prétextat Tach) (*Hygiène de l'assassin*, p. 34-35)

Le silence peut être la trace d'une difficulté de trouver les mots adéquats :

1 — Que savez-vous des métaphores, jeune homme? (Prétextat Tach)

—Mais... ce que tout le monde en sait. (1^{er} journaliste) (*Hygiène de l'assassin*, p. 21)

2 — Qu'ai-je fait pour mériter cela ? (1^{er} journaliste)

—C'est le comble. Vous n'avez pas cessé de m'injurier, de me traiter de métaphorien, de me taxer de mauvais goût, de dire que je n'étais pas « si » laid, d'importuner le vendeur de cire et, pire que tout, de prétendre me comprendre. (Prétextat Tach)

—Mais... qu'aurais-je dû dire d'autre ? (1^{er} journaliste) (*Hygiène de l'assassin*, p. 24)

3 (...) Tout s'est passé très vite. Trois minutes plus tard, elle (Léopoldine) était morte. (Prétextat Tach)

—Quoi, comme ça, sans délai ? C'est... c'est monstrueux. (Nina) (*Hygiène de l'assassin*, p. 164)

Parfois le silence est lié au fait que le locuteur n'a pas le droit de parler ; s'il parle on dira qu'il manque de tact. Tel est le cas du troisième journaliste, incapable de formuler franchement ce qu'il pense de Tach, ni ce qu'on dit de lui :

- C'est quoi, ma réputation ? (Prétextat Tach)
—Ma foi... c'est difficile à dire. (3^{ème} journaliste) (*Hygiène de l'assassin*, p. 46)

L'absence de parole peut traduire le malaise, l'étouffement, voire l'écœurement. Dégoûté par la description détaillée du dîner gras de Tach, le deuxième journaliste ne parvient pas à parler :

- (...) Qu'avez-vous donc ? (Prétextat Tach)
—Je... je ne sais pas. De la claustrophobie, peut-être. Ne pourrait-on pas ouvrir une fenêtre ? (2^{ème} journaliste) (*Hygiène de l'assassin*, p. 41)

Certains sujets sont considérés comme délicats ou tabous. Le silence signale que ces thèmes ne doivent pas être discutés et qu'ils sont censés être tus. C'est pourquoi Jérôme Angust, homme d'affaire confronté à un jaseur (Textor Texel) dans une salle d'attente d'un aéroport, a cette pudeur de ne pas vouloir de nouveau évoquer les détails du viol commis par son compagnon bavard :

- La loi. Vous n'avez que ce mot à la bouche. Vous croyez que cette malheureuse pensait à la loi, quand vous... ? Vous mériteriez d'être violé pour comprendre. (Jérôme Angust)
— J'aimerais beaucoup. Hélas, personne ne semble en avoir eu envie. (Textor Texel) (*Cosmétique de l'ennemi*, p. 58).

Lorsque le silence se situe à la fin³ du tour de parole, il peut avoir pour but de susciter la curiosité de l'autre :

- Ce n'est pas certain. Je n'ai jamais été tué par quelqu'un. C'est peut-être très agréable. Il ne faut pas préjuger des sensations que l'on ne connaît pas. (Textor Texel)
—Imaginez que ce soit désagréable : ce serait irrémédiable. (Jérôme Angust)
—Même si c'est désagréable, cela ne durera qu'un moment. Et après... (Textor Texel)
—Oui, après ? (Jérôme Angust)
—Après, c'est identique : je n'ai jamais été mort. C'est peut-être formidable (Textor Texel). (*Cosmétique de l'ennemi*, p. 93-94).

³ Ce phénomène est également appelé *auto-interruption*. Il s'agit d' « inachèvements syntaxico-sémantiques suivis d'une pause dont est responsable lui-même le locuteur en place». (Kerbrat-Orecchioni, 1995, 173).

Afin d'inciter Textor à poursuivre son discours, Jérôme, dans l'exemple ci-dessus, reprend le mot «après» qui précède le silence. Ceci contraste fort bien avec son attitude au début du roman où il coupait court aux initiatives de Textor.

En outre, un silence en fin de réplique peut être perçu par le destinataire fictif comme un besoin d'aide en cas de trous de mémoire, ou encore une invitation à dire ce que le locuteur n'ose pas avouer explicitement :

—(...) Voyons, « chemin de croix digestif », où donc ai-je écrit ça? (Prétextat Tach)

—Monsieur Tach, quand bien même vous l'auriez écrit, je n'en aurais pas moins de mérite à l'avoir dit, vu que... (2^{ème} journaliste)

Le journaliste s'arrêta en se mordant les lèvres.

— ...vu que vous n'avez jamais rien lu de moi, n'est-ce pas ? Merci, jeune homme, c'est tout ce que je voulais savoir. (...) (Prétextat Tach) (*Hygiène de l'assassin*, p. 35).

Ici, le journaliste a voulu blanchir son nom en signalant qu'il n'a pas fait de plagiat en employant l'expression «chemin de croix digestif». Se rendant compte que son argument —la non-lecture des ouvrages de Tach— qui devrait tenir lieu d'alibi sera tourné à son encontre, il choisit de se taire. Toutefois, ayant l'intelligence prompte à saisir les moindres indices, Tach ne tarde pas à deviner la suite des propos du journaliste, resserrant ainsi l'étau sur son allocutaire.

Entre deux tours de parole, peut s'installer un silence plus ou moins long. Ce silence inter-répliques, appelé également «gap» (Kerbrat-Orecchioni, 1995, 162), « peut être dû au fait que les signaux de fin de tour ont été mal perçus, ou au fait que les successeurs potentiels n'ont pas le désir ou les moyens d'assurer l'enchaînement requis » (Kerbrat-Orecchioni, 1996, 24). Ce phénomène est plus fréquent dans *Hygiène de l'assassin* que dans *Cosmétique de l'ennemi*⁴. Deux procédés graphiques sont mis en œuvre pour transcrire ce type de silence : le terme « silence » accompagné ou non de qualifications ; des points de suspension suivis ou non de points d'interrogation. Un point mérite réflexion : le silence se situe-t-il entre deux répliques appartenant à des locuteurs différents ou appartenant au même locuteur ? Dans le premier cas, le silence est mentionné par le biais du commentaire du narrateur :

⁴ Nous avons repéré vingt silences inter-répliques dans *Hygiène de l'assassin* : p. 10, p.11 (2 fois), p. 16, p. 26, p. 33, p. 35, p. 47, p. 55, p. 71, p. 72, p. 95 (2 fois), p. 104, p. 129, p. 143, p. 172, p.190, p. 194, p. 196, contre six dans *Cosmétique de l'ennemi*, pp.36-37, p. 45, p. 46, p. 80, p. 81, p. 82.

1 — Monsieur Tach, je n’userai pas, avec un homme tel que vous, des périphrases qui ont cours dans ma profession. Aussi je me permets de vous demander quelles sont les pensées et les humeurs d’un grand écrivain qui se sait sur le point de mourir. (1^{er} journaliste)

Silence. Soupir.

—Je ne sais pas, monsieur. (Tach) (*Hygiène de l’assassin*, p. 11).

2 — Donc, monsieur Tach, si vous le voulez bien, pourriez-vous ébaucher les étapes digestives d’une de vos journées habituelles ? (2^{ème} journaliste)

Il y eut un silence solennel, pendant lequel le romancier sembla réfléchir. Puis il commença à parler, très grave, comme s’il révélait un dogme secret :

— Le matin, je me réveille vers 8 heures. Tout d’abord, je vais aux waters vider ma vessie et mes intestins. (...) (Tach). (*Hygiène de l’assassin*, p. 33).

3 — Qui êtes-vous pour me juger, espèce de petite merdeuse insolente, de mocheté mal baisée? (Tach)

— Monsieur Tach, je vous donne deux minutes, montre en main, pour vous excuser de ce que vous venez de dire. Si, au terme de ces deux minutes, vous ne m’avez pas présenté vos excuses, je m’en vais et je vous laisse vous emmerder dans votre immonde appartement. (Nina)

L’espace d’un instant, l’obèse sembla suffoquer.

— Impertinente ! Inutile de regarder votre montre :

vous pourriez rester ici deux ans, je ne vous présenterais aucune excuse. C’est à vous de vous excuser. Et puis, où allez-vous chercher que je tiens à votre présence? Depuis que vous êtes entrée, je vous ai ordonné de vider le plancher au moins deux fois. Alors, n’attendez pas la fin de vos deux minutes, vous perdez votre temps. La porte est là ! La porte est là, vous m’entendez ? (Tach)

Elle semblait ne pas entendre. Elle continuait à regarder sa montre, l’air im-pénétrable. Quoi de plus court que deux minutes ? Pourtant, deux minutes peuvent sembler interminables quand elles sont mesurées avec rigueur dans un silence de mort. (...) (*Hygiène de l’assassin*, p. 95).

4 — Erreur. Vous avez devant vous l’un des rares êtres humains à avoir lu vos vingt-deux romans, sans en avoir sauté une ligne. (Nina)

L’obèse en resta sans voix pendant quarante secondes.

— Bravo. J’aime les gens capables de mensonges aussi énormes. (Tach)» (*Hygiène de l’assassin*, p. 104).

5 — Cette fois, vous ne vous échapperez plus : 1922-1925, je vous laisse la parole. (Nina)

Silence pesant.

—Voulez-vous un caramel ? (Tach)

— Monsieur Tach, pourquoi vous méfiez-vous de moi ? (Nina) (*Hygiène de l’assassin*, p. 129).

Le silence s'intercalant entre les répliques appartenant à différents interactants, comme dans les exemples ci-dessus, peut avoir plusieurs valeurs. Il est l'équivalent d'un moment de réflexion (Ex. n°1 et n°2), le signe d'une gêne ou d'une tentative de se dérober à la réponse (Ex. n°5). Le silence peut aussi faire planer une menace contre l'allocutaire comme dans le troisième exemple où Nina, journaliste intelligente et obstinée, ne répond pas à Tach, transformant ainsi son mutisme en une sorte de pression dont la durée est fixée (deux minutes). Elle réussit, grâce à ce procédé, à amener Tach à s'excuser. Ceci démontre que les périodes de silence sont souvent mal tolérées.

Dans les exemples précités, le silence prend des formes et des qualifications diverses : « silence solennel », « silence suffocant », « silence de mort », « silence de voix », « silence pesant ». Il y a lieu de remarquer que seuls les exemples n°3 et n°4 comportent une mention de la durée du silence, les autres laissant cette durée indéfinie. Apparemment, lorsque le silence est long, Nothomb se contente d'indiquer son effet plutôt que de chiffrer sa durée.

Non moins intéressants sont les exemples où les silences séparent deux répliques attribuées au même sujet parlant. À la différence du silence intra-réplique que nous avons déjà envisagé, ce cas n'est pas la responsabilité du locuteur. Il émane de l'absence de propos de la part de l'autre partie prenante du dialogue, là où nous nous y attendons. Ce silence est transcrit dans le code graphique soit par le mot « silence » tout court, soit par des points de suspension :

1—Quand je l'ai connue, elle était vivante. Je le précise, car il y a des hommes qui ne sont capables d'aimer que des femmes déjà mortes. C'est tellement plus commode, une femme qu'on n'a jamais vu vivre. Mais moi, je l'aimais parce qu'elle était vivante. Elle était plus vivante que les autres. Encore aujourd'hui, elle est plus vivante que les autres. (Textor Texel)
Silence.

— Ne prenez pas cet air consterné, Jérôme Angust. (Textor Texel) (*Cosmétique de l'ennemi*, p. 45-46).

2 —J'aime les jeunes parce qu'ils sont tout ce que je ne suis pas, disais-je. En effet, les jeunes sont beaux, lestes, stupides et méchants. (Prétextat Tach)

—... (3^{ème} journaliste)

—N'est-ce pas ? Une réponse bouleversante, pour parler comme vous. (Prétextat Tach) (*Hygiène de l'assassin*, p. 47).

3 —Je vais vous poser ma question autrement : racontez-moi la période de votre vie au cours de laquelle vous avez été le plus heureux. (4^{ème} journaliste)

Silence.

—Faut-il que je vous pose ma question d'une autre manière ? (4^{ème} journaliste) (*Hygiène de l'assassin*, p. 72)

4 — Vous au moins, vous savez lire. (Prétextat Tach)

Silence.

—Quel âge avez-vous, mademoiselle ? (Prétextat Tach) (*Hygiène de l'assassin*, p. 143)

5 — Ma pauvre petite, vous, si aguerrie, si mûre, vous êtes encore, sous certains aspects, comme l'agneau qui vient de naître. Ignorez-vous ce que signifie le besoin de nommer certaines personnes ? Imaginez-vous que le commun des mortels m'inspire le même besoin ? Jamais, mon enfant. Si on éprouve au fond de soi le désir d'invoquer le nom d'un individu, c'est qu'on l'aime. (Prétextat Tach)

— ...?

— Oui, Nina. Je vous aime, Nina. (Prétextat Tach) (*Hygiène de l'assassin*, p. 190)

D'après le tableau ci-dessus, nous constatons que le silence marque le refus de répondre (Ex. n°3), le bouleversement ou la stupéfaction de l'allocutaire (Ex. n° 2 et n° 5), le fait qu'on n'a rien à dire parce qu'on est choqué (Ex. n°1) ou encore le désir de changer de sujet (Ex. n°4).

D'ailleurs, il y a possibilité que le silence ne soit pas pur : il est absence de mots sans pour autant être absence de bruits ou de sons :

—(...) Je ne connais qu'un seul mâle qui ait eu assez de grandeur, de respect, d'amour, de sincérité et de politesse pour le faire. (Prétextat Tach)

—Vous. (Nina)

—Exactement. (Prétextat Tach)

La journaliste renversa la tête vers l'arrière. Le rire commença, clairsemé, rauque. Il s'accéléra peu à peu, escaladant les octaves à chaque rythme nouveau, jusqu'à virer à la quinte, incessante, suffocante. C'était le fou rire au stade clinique.

—Ça vous fait rire ? (Prétextat Tach)

—... (Nina)

L'hilarité ne lui laissait pas le loisir de parler.

—Le fou rire : voilà encore une maladie féminine. (Prétextat Tach) (*Hygiène de l'assassin*, p. 144)

Il est question ici du rire hystérique qui rend Nina incapable de parler (« L'hilarité ne lui laissait pas le loisir de parler »).

En outre, précisons que, lorsque l'un des interactants se tait subitement et que Nothomb veut mettre en relief l'absence de paroles de la part de ce personnage, elle donne la parole exclusivement à l'autre partie prenante. C'est ainsi

que Jérôme garde le silence face au long récit du meurtre de la bien-aimée de Textor (Cf. *Cosmétique de l'ennemi*, p. 79-82).

Notons que le silence résulte parfois, non d'une absence de mots prononcés, mais d'un manque d'écoute :

—Qui êtes-vous donc ? (Jérôme Angust)

—Mon nom est Texel. Textor Texel.

—Oh non, ça recommence ! (Jérôme Angust)

—Je suis hollandais. (Textor Texel)

Jérôme Angust mit ses deux mains sur ses oreilles. Il n'entendit plus que le bruit de l'intérieur de son crâne (...) Pendant ce temps, les lèvres de l'importun continuaient à remuer : « C'est un demeuré, pensa la victime. Il parle même quand il sait que je ne peux pas l'entendre. (...) » (*Cosmétique de l'ennemi*, p. 36-37).

Cet exemple rejoint, semble-t-il, ce que nous pouvons appeler le pseudo-silence : Textor Texel parle mais Jérôme ne l'entend pas, puisqu'il se bouche les oreilles. Le vide n'existe que pour Jérôme Angust qui se tient dans un recroquevillement de silence. Ce cas est par excellence un exemple de la résistance de Jérôme au déluge verbal de Textor.

Par ailleurs, le silence intra-réplique succède parfois à un silence inter-répliques marquant par la suite l'intensité du phénomène :

« — N'avez-vous jamais été heureux ? (4^{ème} journaliste)

Silence

— Dois-je comprendre que vous avez été heureux ? ... Dois-je comprendre que vous n'avez jamais été heureux ? (4^{ème} journaliste)

—Taisez vous, je réfléchis. Non, je n'ai jamais été heureux. (Prétextat Tach) » (*Hygiène de l'assassin*, p. 71)

Au silence inter-répliques, pendant lequel Prétextat Tach réfléchit suit un silence intra-réplique séparant les deux interprétations que donne l'intervieweur au silence de l'interviewé.

Les silences peuvent culminer. Tel est le cas dans le passage suivant :

—Enfin, je voulais dire que... (Le journaliste essaya d'inventer ce qu'il avait voulu dire, feignant d'avoir été gêné par quelque problème de formulation) un romancier est une personne qui pose des questions et non qui y répond. (1^{er} journaliste)

Silence de mort.

—Enfin, ce n'est pas exactement ce que je voulais dire... (1^{er} journaliste)

— Non ? Dommage. Je pensais justement que c'était bien. (*Hygiène de l'assassin*, p. 16)

Cet extrait nous semble intéressant à traiter dans la mesure où plusieurs procédés nothombiens, pour montrer et situer le silence, sont utilisés de concert : d'abord un silence artificiel intra-réplique, transcrit par des points de suspension, où le journaliste prétend chercher ses mots. Suit un silence inter-répliques («silence de mort») dénotant l'absence de tout commentaire de la part de l'interviewé, comme pour dire « qui ne dit mot consent ». Ayant mal interprété la valeur du silence de Tach, le journaliste ne tarde pas à changer de position : il nie ses propos (« ce n'est pas exactement ce que je voulais dire... »). L'intervieweur, incapable de décider comment poursuivre son discours, tombe de nouveau dans le silence.

À la lumière de ce qui précède, nous dirions que le silence chez Amélie Nothomb est souvent un silence de mots sans pour autant être une absence de communication. Sa position au sein, à la fin, ou entre les répliques, voire au début de l'interaction, décide en grande partie de son interprétation. Il est, selon le cas, le signe d'une approbation, d'une prise de souffle, d'une hésitation, d'un malaise, d'un refus de communiquer. Le silence en lui-même peut être considéré comme un instrument de menace et de pression. La durée du silence est parfois chronométrée, mais le plus souvent, il reçoit une qualification, basée sur l'impression qu'il laisse chez les interactants.

2. SILENCE DE MOTS VS GESTES DISERTS

En étudiant le flux gestuel dans *un Secret*, nous découvrons que la description des gestes est sémantiquement et pragmatiquement très riche. Grâce à ce roman, l'auteur répond bel et bien à la question suivante : comment donner forme au non-dit par la description des gestes ?

Parmi les pratiques gestuelles sociales habituelles qui sont dictées par la politesse dans les situations courantes, citons le fait de céder sa place, dans les moyens de transport, à un handicapé, à une femme enceinte, ou aux personnes âgées. Dans *Un Secret*, Maxime, le père du héros qui incarnait, dans sa jeunesse, le séducteur irrésistible et le sportif accompli, est froissé lorsqu'une jeune femme lui laisse sa place dans le métro : «*Un soir, il (Maxime) était rentré effondré : pour la première fois, une jeune femme lui avait cédé sa place dans le métro.*» (*Un Secret*, p. 164)

Avancé dans l'âge, Maxime, le père du narrateur, voit sur son visage d'athlète se dessiner les traces du temps, mais refuse d'admettre qu'il a vieilli. Or, le

geste de politesse effectué par la jeune fille semble lui avoir infligé une insulte à la face, comme si la demoiselle lui disait implicitement et sans merci /Vous avez vieilli/. Si les mots compli-mentent, les gestes, quant à eux, ne savent pas mentir surtout lorsqu'ils ne sont pas prémédités.

Scruter des yeux le corps d'une femme est une attitude libertine. Ceci est observable lors de la description des vacances passées par la famille en Alsace, notamment dans la scène où Tania, nageuse vouée au culte du corps, fait un plongeon acrobatique :

Maxime ne peut détacher ses yeux de la ligne de ces épaules, de cette taille, de ces jambes ciselées. Hannah (femme de Maxime) applaudit avant de chercher le regard complice de Maxime. Elle n'y voit que Tania. Elle connaît suffisamment son mari pour y lire un désir fou, une fascination qu'il ne songe même pas à dissimuler. Jamais il ne l'a regardée ainsi. Elle se tourne vers Esther et Georges : tous ces yeux brillant pour Tania de la même ferveur. Elle ne trouve de soutien que dans le regard de Louise, qui a compris et tente de la rassurer d'un sourire. (*Un Secret*, p. 109)

Le regard admiratif de Maxime rejoint celui d'Esther, de Georges et de Hannah, pour ce qui est de l'éblouissement et de la fascination («tous ces yeux brillant pour Tania de la même ferveur»). Or, il en diffère par son imprudence et par le «désir fou» qui l'anime. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Hannah, l'épouse de Maxime, ressent une jalousie inégalable : «Jamais il ne l'a regardée ainsi» (*Un Secret*, p. 109).

À part Louise, personne ne perçoit la souffrance de Hannah. Au-delà des mots, un dialogue silencieux de regards mutuels noue une complicité entre Hannah et Louise qui compatit et, de son contact oculaire, reconforte Hannah, et d'un sourire la rassure.

Les regards de Maxime trahissent sa passion envers Tania. La récurrence de ces regards, leur durée et leur réciprocité sont des signes avant-coureur d'une liaison aventureuse : «Jour après jour les yeux de Maxime se font plus insistants, elle (Tania) leur répond, se laisse envahir par ces vagues de désir.» (*Un Secret*, p. 141)

Dans l'extrait suivant, la déclaration d'amour mutuel se fait uniquement par la voie gestuelle :

Sans échanger un mot, ils (Maxime et Tania) traversent le parc, franchissent le portail qui mène à la berge, étendent leurs serviettes sur l'herbe tiède. Tania se déshabille devant lui, fait glisser sa robe et apparaît en maillot noir qu'elle portait à l'Alsacienne. Elle plonge aussitôt et commence sa traversée, battant l'eau

d'un mouvement régulier. Maxime regarde s'éloigner la silhouette de la nageuse qui fend l'eau scintillante. À mi-chemin elle s'arrête pour grimper sur la pile du pont, lui adresse un signe. L'air vibre autour d'elle, elle écarte les bras, cambre le dos, il voit frémir les muscles de ses cuisses avant qu'elle prenne son essor et reste suspendue un instant dans l'espace. À la vue de cette flèche noire tranchant sur le blanc du ciel, son désir renaît. L'étai se desserre et il pleure, pour la première fois depuis l'arrivée de Louise et d'Esther. Il ne cherche pas à se cacher de Tania lorsqu'elle se hisse sur la berge il lui offre sa douleur, les yeux nus. Face à lui elle reste immobile ruisselante. Elle tend sa main mouillée, il s'en saisit et y enfouit son visage. Elle s'approche de lui, il entoure sa taille de ses bras et appuie sa joue sur l'étoffe du maillot. Il touche enfin le corps de Tania. Après s'être allongé tant de fois en rêve dans sa chaleur c'est la peau glacée de la nageuse qui s'offre à lui. L'eau de la Creuse se mêle à ses larmes. Ils restent ainsi un long moment puis se détachent toujours *sans un mot*. Tania s'allonge à côté de lui et tous deux fixent le ciel. (*Un Secret*, p. 147-148)

Il s'agit là de la fin d'un combat aussi vieux que le monde entre l'amour et le devoir : Maxime, l'homme en deuil, succombe à ses désirs, et Tania, la femme mariée, finit par compatir à la douleur de Maxime et ne résiste plus à la séduction. Philippe Grimbert donne donc la parole aux gestes qui forment un espace de communication et tiennent lieu de langage intime entre les deux amants.

Les gestes techniques appelés également par Louis Porcher (1989, 41) gestes «technologiques» désignent «tous les gestes professionnels liés donc à des nécessités techniques, c'est-à-dire dont la forme est définie fonctionnellement. Le geste est alors instrument et apparemment neutre» (Porcher, 1989, 41). Codé et technique, il fonctionne, comme le précise Roger E. Axtell (1993, 10), «par le biais de conventions préalables, du type de celles utilisées par les pompiers, les metteurs en scène ou les marins». Ces gestes, souvent restreints à des activités bien précises, rappellent des scénarios connus, mobilisant ainsi, au niveau de l'interprétation, nos compétences encyclopédique⁵ et gestuelle. Pour le gesticulateur, il s'agit d'accomplir un devoir, d'exercer une profession. Dans *Un Secret*, la gestualité professionnelle que le héros-narrateur donne à voir est celle de Louise,

⁵ La compétence encyclopédique est «l'ensemble virtuellement illimité de connaissance. Ce savoir encyclopédique varie évidemment en fonction de la société où l'on vit et de l'expérience de chacun. (...) dans la compétence encyclopédique, il y a aussi des savoir-faire, l'aptitude d'enchaîner des actions de manière adoptée à une fin. C'est en particulier le cas des scripts (ou scénarios) qui sont des suites stéréotypées d'actions». (MAINGUENEAU, 2000, 28) (Dominique), *Analyser les textes de communication*, éd. Nathan Université, coll. Sup, Paris, 2000, p. 28.

vieille amie de la famille. Infirmière-masseuse, elle parvient, grâce à ses gestes méticuleux, à briser le silence et à accueillir les confidences les plus intimes :

Depuis des années, elle écoutait mes parents avec la même attention, laissant courir sur eux ces mains énergiques qui les délestaient de leurs soucis : avec leur fatigue, ils abandonnaient chez elle leurs secrets. (*Un Secret*, p. 35)

Le massage, ce geste manuel professionnel, décontracte les muscles pour les délivrer de leur crispation et génère un climat de confiance. Par conséquent, il laisse la porte des confidences largement ouverte. Sans mot dire et en se contentant de son geste technique apaisant, Louise amène les personnes massées à parler.

Ainsi, avec un art consommé de la suggestion et une description minutieuse de la posturo-mimo-gestualité, Grimbert se raconte. Bien que les émotions se démasquent habituellement à travers les modes verbaux et paraverbaux, Grimbert a préféré rapporter leurs traces non-verbales, plus justes, plus honnêtes et indétachables de leur contexte d'émission.

En guise de conclusion nous dirions que l'écriture de Nothomb et celle de Grimbert assouvissent la faim d'un lecteur avide de goûter la saveur d'une parole silencieuse. Chez Nothomb, le silence tisse l'illusion que le dialogue romanesque – tout comme le dialogue réel – n'est pas une construction préméditée. Comme nous l'avons constaté, il n'est point un signe de dysfonctionnement de l'interaction. Inversement, il s'avère être l'une de ses composantes. Sa durée, sa fréquence, son emplacement ainsi que les divers procédés de sa transcription dans le cadre graphique sont autant de repères pour en faire l'approche, et ce pour prouver notre hypothèse selon laquelle tout silence devient parlant sous la plume de Nothomb. Quant à l'œuvre autobiographique de Grimbert, elle comporte des zones d'ombre, de non-dit, lesquelles laissent au lecteur un espace d'interprétation, de reconstruction du sens : nous avons vu que la déclaration d'amour s'échappe vers l'indicible. Bien d'informations concernant les protagonistes et leur relation sont repérées par le truchement d'une inférence sous-entendue. À travers la simple description des gestes des personnages, nous découvrons non pas *un* secret mais *des* secrets. Les héros croient les avoir tus sans pour autant se rendre compte que les gestes, apparemment silencieux, les trahissent.

⁶ La compétence gestuelle correspond à «la capacité de comprendre les gestes d'une société, et, éventuellement de les produire, de savoir ce qu'ils impliquent, de savoir ceux qui sont adéquats dans telle situation et ceux qui ne le sont pas (...)». (CALBRIS, G. et PORCHER, L, 1989, 9).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I. Corpus

- GRIMBERT, Ph. (2004), *Un Secret*, Paris, Ed. Grasset et Fasquelle, (191 p.)
NOTHOMB, A. (1992), *Hygiène de l'assassin*, Paris, Ed. Albin Michel, (200 p.)
NOTHOMB A. (1995), *Les Catilinaires*, Paris, Ed. Albin Michel, (209 p.)
NOTHOMB A. (2001), *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Ed. Albin Michel, (140 p.)

II. Ouvrages de linguistique et de pragmatique

- AUSTIN, J-L (1970), *Quand dire c'est faire*, (titre original *How to do things with words*, Oxford University Press), traduction française et introduction de Gilles Lane, Paris, Ed. Seuil, 1962.
AXTELL, R. (1993), *Le Pouvoir des gestes*, Paris, Inter éditions, 1993.
CALBRIS, G. et PORCHER, L. (1989), *Geste et communication*, Paris, Ed. Hatier/Crédif, coll. LAL
KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1995), *Les Interactions verbales*, tome I, Paris, Ed. Armand Colin, 1990.
KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1996), *La Conversation*, Paris, Ed. Seuil, coll. Mémo.
MAINGUENEAU, D. (2000), *Analyser les textes de communication*, Paris, Ed. Nathan Université, coll. Sup.