

Faculté de philosophie, arts et lettres

Langages de l'être intérieur

Une poétique du silence dans

À la table des hommes

de Sylvie Germain

Auteur : COLIN Emile
Promotrice : WATTHÉE-DELMOTTE Myriam
Année académique 2018-2019
Intitulé du master et de la finalité : ROM2MD

Langages de l'être intérieur

Une poétique du silence dans

À la table des hommes

de Sylvie Germain

Auteur : COLIN Emile
Promotrice : WATTHÉE-DELMOTTE Myriam
Année académique 2018-2019
Intitulé du master et de la finalité : ROM2MD

Remerciements

Qu'il me soit permis de remercier, dans le cadre de la réalisation de ce mémoire,

Myriam WATTÉE-DELMOTTE, ma promotrice,

Pour sa pédagogie, sa patience, sa bienveillance et la méthodologie qu'elle m'a inculquée au
cours des trois dernières années,

Sylvie GERMAIN, l'auteure,

Pour son œuvre riche et notamment le roman qui fait l'objet de ce travail, et en souvenir d'une
agréable rencontre,

Jasmine SIMON, ma relectrice,

Pour son temps, ainsi que son efficacité, sa minutie et sa justesse dans les retours qu'elle a pu
me prodiguer sur mon écriture,

Emmanuelle DETRY et Etienne COLIN, mes parents,

Pour leurs conseils, leur soutien indéfectible, et leur capacité à me rassurer tout au long de
mon travail,

Jeanne, Fantine, Charline, Joachim, Maxime, Sophie, Cécile, Anne, Guillaume, Jean, et tout
le reste de ma famille et de mes amis,

Pour leur soutien moral, leurs encouragements, leur amitié et leur présence,

Ce mémoire leur est à tous dédié.

Introduction

Le paradoxe de l'écriture

Le silence — (...). Lui seul détient le sens éparpillé
à travers la multitude des mots.

Sylvie GERMAIN¹

Le monde actuel a peur du silence. Le développement technologique et la mondialisation produisent des moyens de communication toujours plus élaborés, qui mettent leur utilisateur en constante alerte et le placent dans l'attente de la prochaine notification ou d'un message imminent. Cette hyperactivité technologique amplifie les moments de calme à un point où ils sont devenus générateurs d'angoisse et de malaise. L'homme cherche à maintenir le contact langagier par peur des sentiments qui l'assaillent lorsque toute communication s'arrête. En littérature, cette tendance se traduit en un règne de l'action et de la productivité. Le pôle économique de la littérature se définit par sa prolixité, ainsi que par le rythme effréné de ses productions, l'efficacité de ses intrigues, la rapidité avec laquelle il parvient à distraire le lecteur des embarras du quotidien, sans pour autant le ramener à un état d'esprit apaisé. Tout récit qui inclut des moments d'inertie, de réflexion psychologique ou d'incertitude se voit peu à peu délaissé des lecteurs en quête de divertissement. Ce même public en vient quelquefois à se détourner de la littérature elle-même, jugée trop calme, pas assez dynamique. Or, ce sont probablement des récits plus ouverts, plus proches de la réalité, qui sont à même de rétablir un rapport apaisé au silence car celui-ci prend en eux une place importante, suscitant ainsi une réflexion approfondie.

¹ GERMAIN S., *Les Personnages*, Paris, Gallimard, 2005, p.81

Tel est le cas de l'œuvre de Sylvie Germain. Dans *À la table des hommes*, l'un de ses romans les plus récents, paru en 2016, elle invente une histoire déroutante, celle d'un porcelet rescapé d'un bombardement, qui se transforme un jour en homme et s'intègre finalement à la communauté humaine. Il y découvre ainsi des aspects qu'il ne connaissait pas sous forme animale, tels que le langage, les émotions, l'éducation et les relations sociales. De ce récit qui brasse de nombreux thèmes généraux de la vie humaine émerge un décalage récurrent, car le héros est un inadapté s'exprimant souvent avec difficulté, ce qui donne au silence une grande importance tout au long de l'histoire. Dans les écrits de Sylvie Germain, notamment dans ses essais, se dégage une importante remise en question à propos du silence et de son statut philosophique. Il s'agit d'une auteure de choix pour aborder cette thématique de plus en plus absente dans notre temps, où la parole ne cesse presque jamais et où les moments silencieux ne sont plus appréciés, mais évités.

Parler de silence ne pourrait-il pas se résumer à une page blanche ? Cela conserverait sans doute son intégralité sémantique, mais le rendrait hermétique à toute interprétation. Il est donc nécessaire de passer par le langage pour parler du silence, même si cela relève du paradoxe. En effet, le silence est bel et bien présent dès que la langue se manifeste. Il est une nécessité physiologique sans laquelle il serait impossible d'articuler les mots², qui ne prendraient alors pas leur sens. Nous envisageons donc qu'il ne se dissocie pas de notre activité linguistique, et c'est à partir de cette relation étroite que nous pouvons élaborer un questionnement à travers la littérature. Nous mettons aussi de côté toute conception totalisante du silence, admettant qu'il est impossible à cerner entièrement, mais que l'on peut approcher certaines de ses propriétés à travers l'activité littéraire. Le cas de *À la table des hommes* est l'occasion de poser cette question fondamentale : comment élaborer une poétique du silence à travers la littérature ? Comment en faire un principe actif autant dans le récit qu'en dehors, afin de lui faire retrouver son importance au quotidien ?

Pour détailler la question, nous devons passer par un prolégomène sur ce que l'on entend par *poétique*. Nous reprenons ici les propos de Chelebourg :

La poétique, telle que la pratique Jean Burgos, est exploration de la *poéticité* d'un texte, c'est-à-dire de son aptitude à engendrer, par le langage, une réalité nouvelle et sans cesse renouvelée par la lecture (...) étude objective et raisonnée des possibilités de sens qu'ouvre tout poème vraiment créateur.³

² MOTTE (DE LA) A., *Au-delà du mot*, Münster, Lit Verlag, coll. Ars Rhetorica, n°14, 2004, p.21

³ CHELEBOURG Chr., *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.78

Dès lors, le silence doit, pour être opérant, regorger de sens multiples au fur et à mesure du roman. Il est capital qu'il fasse partie de la « syntaxe de l'Imaginaire » du récit, autrement dit qu'il transparaisse d'une part dans le contenu thématique-sémantique des images et d'autre part dans la disposition des unités linguistiques du discours⁴. La poétique puise donc ses fondements dans ce que l'on peut observer dans le fond du récit et dans sa mise en forme. La conjonction des deux permet d'aborder le sens que prend l'imaginaire et de le questionner à des niveaux qui outrepassent la narratologie, comme la philosophie ou l'eschatologie. Ainsi, la poétique se divise-t-elle en trois plans d'analyse : le plan littéraire, le plan stylistique et le plan symbolique.

Il s'agit dans un premier temps de partir du texte et de repérer les éléments de silence dans les différents paramètres du plan littéraire que sont l'espace, le temps et les personnages. Dès lors, nous interrogerons d'abord comment le calme transparait-il dans la constitution des lieux, afin de déterminer une typologie en fonction de son importance. Existe-t-il des lieux privilégiés dans le récit ? Lesquels accordent-ils une place majeure au silence ? Quel cadre forment-ils autour de l'intrigue et quel trajet conditionnent-ils pour le héros ? Il nous faut également interroger le dernier lieu dans lequel se déroule le récit, pour déterminer ce qui l'érige en point d'aboutissement de la quête du héros. En parallèle de la spatialité, il est nécessaire d'interroger le temps qui y est forcément lié. Nous partons du temps auquel est rédigé le récit pour comprendre quelle relation existe entre le temps de la narration et le temps du récit. Il nous faut aussi questionner le rapport au cadre historique que nous connaissons, afin d'établir la distance qui le sépare du monde fictif de Sylvie Germain. En analysant par la suite le déroulement chronologique du récit lui-même, nous serons en mesure d'interpréter ses spécificités et les différences par rapport à un déroulement linéaire, afin de comprendre en quoi le silence intervient dans cette structure. Au sein de l'espace-temps, les protagonistes du roman évoluent, chacun de façon bien spécifique. Nous nous focalisons ainsi sur la quête du personnage et son séquençement, et utilisons les éléments de silence repérés dans le cadre spatio-temporel pour en clarifier les différentes étapes, repérer les moments de pause et établir la logique qui le fait progresser. En parallèle de ce cheminement, il faut comprendre les motivations des autres personnages et relever les points opaques de leur description pour interpréter leur rôle dans le système de relations qui les unit. L'unification des trois paramètres du récit permet de répondre à la question du silence en tant qu'élément de contenu. Qu'ajoute le silence comme composante sémantique à une intrigue qui n'en tiendrait pas compte ? Est-il

⁴ *Ibid.*, p.83

possible d'établir un archétype de texte correspondant à l'utilisation qui en est faite ? Qu'appelle cet archétype au niveau de la narration ?

À partir de cette question, nous élargissons la perspective à la forme du texte. Comment l'auteure parvient-elle à utiliser le silence comme moyen d'expression, par quelles formulations spécifiques ? Nous devons également déterminer le degré d'importance de différents intervenants au sein du récit, à savoir les voix des personnages et du narrateur, ainsi que d'autres voix externes au récit. Par ailleurs, il s'agit également de prendre en compte le rôle du péri-texte, afin de donner un sens au silence qui le différencie de l'intrigue, en interrogeant notamment le rôle du titre et des exergues. Après avoir relevé ces caractéristiques, nous devons opérer un détour par le rôle conféré à la parole et au silence dans le roman. En effet, comment interviennent-ils respectivement, quel sens ont-ils pour les personnages et par extension, pour leur narrateur ? Cette question permet d'allier les conceptions latentes de l'écriture et l'usage qui en est effectivement fait pour en dégager une stylistique affirmée. Nous devons donc reprendre les éléments de narration déjà relevés pour interpréter les mécaniques que Sylvie Germain a intégrées dans son texte. À partir de là, il s'agit de définir un fonctionnement général de l'écriture et de le relier aux éléments de silence dans les paramètres pour attester l'organisation de la syntaxe de l'Imaginaire dans *À la table des hommes*. Celle-ci établit les bases de l'imaginaire littéraire du récit, instaurant ainsi un cadre pour l'interprétation.

À ces fins, nous devons combiner les deux points de vue littéraire et stylistique tout en y ajoutant deux pierres angulaires de la pensée de Germain. La première est le questionnement philosophique du Mal dans le monde. Surtout, il s'agit de déterminer le traitement qui en est fait au sein du roman, et en quoi la narration parvient à soutenir les conceptions du mal qui y sont démontrées. Nous ouvrons la réflexion au rapport qu'il entretient avec le silence. Que signifient-ils l'un par rapport à l'autre ? Comment se répondent-ils ? Associés, que symbolisent-ils pour l'être humain ? Nous élargissons ensuite le mal à l'extrême, soulevant les parts d'indicible qu'il implique pour les questionner. Dans cette optique, il est utile de passer par le substrat théologique dans la pensée de Sylvie Germain, et donc de mettre également le silence en relation avec la notion de Dieu. Comment peut-on envisager Dieu à travers lui ? Comment conditionne-t-il le rapport au divin au sein de l'intrigue ? Finalement, quelles certitudes concernant la spiritualité le silence permet-il d'établir ? Pour dépasser les catégories de pensée, il s'agit d'unir les postures eschatologique et philosophique en un questionnement qui soit valable pour l'homme en général et finalement déterminer le rôle que le silence occupe au quotidien, dans l'environnement et la psyché de l'être humain.

Afin de traiter la totalité de ces questions, nous nous appuyons principalement sur les acquis de la théorie littéraire, et des œuvres telles que celles de Roland Barthes, Gaston Bachelard et Maurice Blanchot éclairent le thème du silence à travers la littérature en général. Plus spécifiquement, nous retenons de multiples articles de colloque concernant l'œuvre de Sylvie Germain, où sont traités des aspects variés de son univers littéraire et de sa stylistique. Nous opérons également un détour par des ouvrages traitant du silence comme objet philosophique, tels ceux de Max Picard, David le Breton, Anne de la Motte et Françoise Fonteneau. Enfin, nous complétons nos propos en les faisant dialoguer avec la réflexion de l'auteure elle-même et ses essais, qui éclairent son œuvre littéraire.

Pour clore la réflexion, il faut enfin trouver les éléments principaux que la poétique du silence permet d'exprimer, afin de dégager le pouvoir de la littérature quant à cette thématique, et relever ainsi la contribution apportée par Sylvie Germain dans l'établissement d'un retour du silence comme force signifiante universelle. L'objectif final est de démontrer que la littérature empreinte de silence peut être significative pour le lecteur, et comment elle peut générer une influence active sur le monde et sur la vie.

Chapitre I - Le mythe du silence

Il arrive qu'un homme sente en lui un vide, un défaut, je ne sais quoi de décisif, qui lui manque et dont il lui devient peu à peu insupportable d'accepter l'absence.

Maurice BLANCHOT⁵

1. Une spatialité en cycle brisé

Le silence est une qualité de l'espace liée aux sens. Dans le roman de Sylvie Germain, il imprègne tous les lieux majeurs de l'histoire. Il s'agit de comprendre le rapport entre eux pour mesurer leur influence sur les autres paramètres du récit. Dans cette optique, il faut considérer le silence dans son acception la plus large, celle « d'absence de bruit, d'agitation »⁶, et inclure l'immobilité spatiale parmi ses composantes. La fixité se traduit ici comme un équilibre au sens physique, en tant que « fait, pour plusieurs forces ou actions agissant sur un système, de se contrebalancer exactement, ne modifiant en rien son état de repos ou de mouvement »⁷. Dès lors, la tranquillité d'un lieu est aussi déterminée par l'équilibre de ses constituants, par son ambivalence. Les sonorités du récit ont ainsi autant d'impact sur le paysage que le calme, et doivent être prises en compte pour clarifier les transitions d'un endroit à l'autre. Le parcours du personnage principal est étroitement lié à l'espace, qui « intervient dans la narration chaque fois que le héros y fait une expérience essentielle »⁸. Ces charnières de l'intrigue s'inscrivent dans un rapport sans cesse renouvelé au silence, et établissent un parcours guidé par le bruit.

⁵ BLANCHOT M., *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.73

⁶ Trésor de la Langue Française informatisé, <http://stella.atilf.fr/>, consulté dernièrement le 18 juin 2019

⁷ *Id.*

⁸ TADIÉ J.-Y., *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p.77

1.1. Le paradis perdu

Dès l'incipit du roman⁹, le contexte est posé dans un décor apaisé, où les quatre éléments perçus par la truie semblent s'équilibrer en toute harmonie : « Elle hume l'air, le vent, les effluves de la terre, d'un feu de bois au loin, et ceux de l'étang tout proche » (p. 11)¹⁰. Tout est présenté en fonction des sens. La vue est utilisée pour décrire « un îlot doré qui luit au soleil » (p.11). Le vocabulaire puisé dans l'univers du textile pour qualifier le corps de l'animal fait référence au toucher, « tout de roseur soyeuse » (p.11). L'odorat révèle que la paille « exhale une odeur douceâtre » (p.11). Le goût est suggéré par la posture d'allaitement de la truie. L'ouïe est le dernier sens mobilisé pour décrire cette scène, à peine sollicité, juste évoqué par les couinements du porcelet. La description de l'espace insiste sur le poids des autres sens dans l'appréhension du décor. Par déduction, la scène est majoritairement silencieuse, puisque l'audition n'est pas requise pour l'apprécier.

Par ailleurs, le décor est dépourvu de mouvement pendant les deux premiers paragraphes. L'atmosphère est d'abord décrite comme « douceâtre » et « lourde, pénétrante » (p.11), les odeurs imprègnent la scène mais n'y circulent pas. Les corps aussi sont immobiles : la truie ne fait que gésir et humer, et les petits sont « chacun rivé à l'un de ses trayons » (p.11). Le choix d'un enclos comme lieu initial suggère un cadre bucolique et isolé, ainsi qu'une présence d'animaux. Une dimension familiale y est ajoutée, puisqu'il est habité par une mère et sa portée, dont le héros fait partie. Celui-ci se retrouve écarté de la fratrie, « couinant de faim et de colère » (p.11). Ce sentiment de séparation est accentué par le premier véritable son du récit, un cri, induisant l'idée d'une naissance métaphorique. Évelyne Thoizet confirme cette association, qui annonce « simultanément l'entrée dans le livre et dans la vie du personnage »¹¹. Le héros prend vie dans l'espace, car il y brise le silence ainsi que l'unité familiale.

Une perturbation survient soudain avec un bombardement, qui répond à la voix du cochon. « Il siffle, le ciel, il hue, il froue, glatit comme un colossal nid de rapaces en furies » (p.12), description qui prolonge l'univers animal de la scène initiale. L'espace est à cet instant envahi par le bruit. Il est d'abord empli par le cri de la truie, suivi par un « long chuintement qui [...] déchire le ciel à l'oblique » (p.12) et d'autres stridences qui « fracassent arbres et maisons, ouvrent des trous géants, allument des feux encrassés de fumées noires, chargés de

⁹ Cfr. Annexe pour toute référence à un événement de l'intrigue apparaissant pour la première fois dans l'analyse.

¹⁰ GERMAIN S., *À la table des hommes*, Paris, Albin Michel, 2016, p.11. Par convention, pour le corpus de base, nous citons entre parenthèses les pages correspondantes à côté des extraits choisis.

¹¹ THOIZET E., « Le cri de la naissance », dans THOIZET E. (dir.), *Sylvie Germain. Éclats d'enfance*, Paris, Cahiers Robinson, n°20, 2006, p. 8

puanteurs suffocantes » (p.12). La sonorité prend l'ascendant sur la composition visuelle et olfactive du paysage, elle en devient désormais l'unique constituant et marque une transition brusque, introduisant ainsi non seulement du bruit mais aussi du mouvement dans le récit. Là où le silence est la caractéristique d'un lieu où rien ne bouge, le son est un des prémices de l'action. Le calme environnant est remplacé par une empreinte sonore constante.

Tant de vacarme autour d'elle - la basse assourdissante des flammes qui partout ronflent, les arbres en torches qui s'effondrent, les murs qui éclatent, les charpentes qui s'écroulent, les bêtes blessées ou affolées qui beuglent, caquettent, bêlent, vagissent à tue-tête. Tant de silence aussi - celui des voix humaines. (p.13)

La genèse de l'action s'inscrit dans un contexte essentiellement animal, mais sous-entend pour la première fois la présence humaine, révélant ainsi une dualité dans le tissu sonore, qui n'est donc plus uniquement défini par les bêtes. En outre, le vacarme est empreint de violence et de destruction, et garde cette connotation durant toute la première partie du récit.

Par conséquent, les modifications spatiales sont amenées par l'unique impact du son, prédominant désormais sur les autres paramètres sensoriels. En supplantant le visuel et l'olfactif jusqu'alors paisibles, il annihile la quiétude du lieu initial et provoque l'itinérance du héros. Né dans un endroit pacifique incarnant l'harmonie, le porcelet connaît une double séparation : d'une part, il perd sa mère et d'autre part, la sécurité de son enclos, qui devient l'image d'un paradis perdu. La quête du héros est donc celle d'un lieu, celui du silence originel, au sein duquel il possédait son identité. Le calme qui imprègne l'enclos tout au début de l'histoire s'apparente dès lors à celui situé à l'origine du langage, d'emblée disparu¹², et coïncide avec le début du récit. L'écriture elle-même se met à la recherche d'un paradis perdu, à l'instar du héros, et suit la tendance des récits poétiques à « se faire itinéraire »¹³.

1.2. Les mondes du silence

Dans un premier temps, le déplacement du héros est une fuite vers la forêt, ce qui constitue une ouverture de l'espace. De l'enclos, zone fermée et délimitée, le récit passe à un environnement étendu, sans frontières pour les animaux qui le peuplent.

¹² « [Il y a] au commencement du langage et à sa source, un silence qui serait comme le Paradis perdu et dont la nostalgie hante nos mots. », BLANCHOT M., *op.cit.*, p.72

¹³ TADIÉ J.-Y., *op.cit.*, p.9

Leur territoire n'est pas délimité, ils vaguent dans la forêt dont l'étendue est vaste, elle couvre les versants d'une chaîne de collines où coulent des ruisseaux qui vont mêler leurs eaux dans la rivière qui sinue à leurs pieds. Tantôt ils s'enfoncent au fort et au sombre des bois, tantôt ils s'aventurent en lisière (p.24).

La forêt est inscrite dans l'horizontalité du territoire comme dans la verticalité du relief et la profondeur des sous-bois. Cet équilibre tridimensionnel établit l'ambivalence du domaine sylvestre, « à la fois opaque et évident, (...) aussi prodigue que violent, la nourriture y abonde, mais parfois s'y fait rare, la douceur y règne autant que la rudesse, et la férocité » (pp.24-26). C'est un endroit essentiellement neutre, car on y retrouve chaque chose et son contraire, à dose équivalente. La forêt se fait lieu apaisé, d'autant plus que les animaux perçoivent « le silence que sans cesse ils ressassent » (p.25) de manière itérative. Cela lui confère un statut prédominant, puisqu'il est sans cesse ressenti par le héros.

Comme dans l'enclos au début du récit, la sensorialité des animaux dans la forêt est porteuse du silence.

L'espace alentour (...) ne fait pas pour eux paysage, ils ne le contemplent pas, ils posent sur lui un regard lisse, luisant de candeur. Ils le hument, ils le respirent par tout leur être, les yeux mi-clos. (...) Leur silence est écoute et manducation de la vie en eux, autour d'eux. Ils sont en placide accord avec la terre, ils font corps avec elle. (pp.24-25).

La forêt, comme l'enclos, exacerbe les sens, qui s'y mélangent pour découvrir les alentours. Le calme est tel qu'il les rend équivalents pour décrire la scène, dans une logique synesthétique. Cette harmonie se fait ainsi l'apanage des bêtes qui, parce qu'elles ne font pas de bruit, développent leurs autres aptitudes à mesure égale. Or, ces proportions sont mises à mal par l'homme qui s'introduit dans les bois et en trouble la tranquillité, ainsi que le prouvent les réminiscences de la daine.

Parmi les prédateurs, les pires sont ceux de l'espèce humaine. Ce sont certains d'entre eux-là qui ont décimé la harde à laquelle elle appartenait. Ils ont surgi un matin, flanqués de chiens, ils ont fait feu, (...). Mais ils peuvent refaire irruption, à tout moment. Elle détecte de loin leur odeur si le vent la lui porte ; quand elle la décèle, elle prend aussitôt la fuite, (...), elle s'aplatit dans l'ombre, (...), elle se fige (...) pour passer inaperçue, se faire semblable à une branche morte. (p.26)

L'apparition de l'homme se manifeste avant tout par un bruit de fusil, qui tranche dans le calme des lieux. De plus, son odeur est telle qu'elle requiert toute l'attention de l'animal, ce qui sort ce dernier de son apaisement. La daine est ainsi forcée de se cacher et de se fondre dans le décor, afin d'éviter l'homme, associé à l'idée de destruction et clairement identifié comme un

intrus. Ce dernier agit d'ailleurs de façon aléatoire, puisqu'il est susceptible de revenir n'importe quand, et perturbe donc l'eurythmie forestière.

L'humain n'a pas sa place dans la forêt. D'emblée, le texte précise qu'il ne peut s'y repérer, puisque la femme rescapée rencontrée au début n'y trouve « pas de lieu d'ancrage, de repos » (p.17). Du côté des animaux, « les frontières décidées par les hommes de la région (...) leur sont inconnues » (p.24) : l'homme ne possède donc pas d'autre influence sur l'espace que les délimitations qu'il a créées et qu'il est le seul à respecter. La forêt implique par ailleurs l'étouffement des voix humaines. Elle est un point de passage ou de disparition pour l'homme. En effet, la première femme du récit y meurt en perdant progressivement sa voix. Les otages de guerre y sont exécutés, enveloppés d'un « silence pareil à celui qui suit la chute d'un arbre abattu » (p.39). Le bois fait disparaître les corps laissés par la guerre, seuls en subsistent des « signes subreptices » (p.114). De plus, les individus qui pénètrent dans la forêt ne possèdent pas d'identité, pas de nom, et se démarquent uniquement par leur singularité sonore. Ainsi, les « haletants d'angoisse et les gueulards dominants » (p.38) sont deux groupes identifiables. Les sons qu'ils émettent sont les seuls indices du conflit extérieur. La forêt résorbe toutes les traces de passage de l'humain, qui demeure caché ou muet. Le silence intégral revient donc à un « éparpillement du fait-homme dans la nature »¹⁴ : l'être humain n'y a pas d'identité, pas de mainmise sur l'espace, et est voué à disparaître s'il reste dans les bois.

On retrouve donc dans la forêt la même dynamique que pour le lieu perdu du début, à une échelle plus large. L'univers est essentiellement animal et sensoriel, puis est perturbé par un bruit révélant la présence humaine, qui est instantanément minimisée. Cependant, l'apparition des chasseurs modifie cette logique, car ils ont un impact fatal sur le monde animal : « Les hommes sont là, la mort est là » (p.27). Leur action se répercute essentiellement dans le tissu sonore, « un bruit sec retentit » (p.27). Ainsi, une irruption suffit pour associer les sonorités humaines à la violence et ôter à la canopée la sécurité qu'elle fournissait aux bêtes. En outre, cette présence marque considérablement la sensorialité du héros, et donc sa perception du domaine sylvestre, puisqu'il « lui faudra désormais se méfier de tout animal ayant odeur de mâle humain » (p.31). Il parvient à s'échapper de l'emprise humaine, mais ne peut retourner dans la forêt, désormais troublée par les fusils et les effluves des hommes. Il doit donc effectuer une traversée en passant la rivière limitrophe au bois, qui « l'a lavé du sang de la daine et de ses propres écorchures » (p.33) et le déleste de l'impact humain sur son environnement.

¹⁴ BARTHES R., *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002, p.58

En définitive, la région forestière est un simulacre du paradis perdu, puisqu'elle est habitée par les mêmes personnages, appréhendée selon les mêmes lois sensorielles et dénote la même influence néfaste de l'homme. Tout comme l'enclos, elle ne peut abriter indéfiniment le héros, puisque l'humain y constitue un danger pour lui.

Sa trajectoire mène alors le porcelet à travers à une succession de ruines et de villages abandonnés, lieux diamétralement opposés à la forêt, bien que toujours enveloppés de silence. Les premiers décombres montre toutefois la présence résiduelle de la nature ayant résisté à l'influence humaine : « un platane a été épargné, il se tient droit et vigoureux près de l'un des murs d'enceinte à demi éboulé » (p.34). Il s'agit là d'une inversion par rapport aux bois, puisque le récit se concentre maintenant sur un espace humain où l'on trouve la nature à l'état de traces. On constate ici aussi un rapport entre silence et destruction. Mais là où la forêt faisait régner le calme malgré les massacres, les ruines, elles, montrent l'étendue des dégâts au point d'en saturer le décor.

Des obus sont tombés dans le cimetière et ont brisé des tombes, pulvérisant les dalles, les stèles et les inscriptions veillant sur le repos des défunts, le bois des cercueils, et propulsant des cadavres, des ossements, un peu partout sur le sol, parmi les arbres déracinés. (pp.33-34)

Le décor devient littéralement muet, les inscriptions sur les stèles ont été détruites et les cadavres sont montrés, et avec eux le mutisme éternel de la mort. L'un d'entre eux a été « privé de ses jambes, fauchées dans l'explosion » (p.34). Le corps est dépossédé de ses fonctions motrices. Par ailleurs, la scène est décrite selon des termes uniquement visuels, hormis la « puanteur âcre répandue dans l'air » (p.34), seule trace olfactive, et à connotation négative. Les données sensorielles sont devenues incomplètes, elles rompent la synesthésie et créent un manque dans la description de l'espace. Malgré la défaillance des autres sens, il subsiste une constance olfactive dans la spatialité, où seule subsiste l'odeur « douceâtre et métallique, entêtante, celle du sang déversé hors du corps » (p.37). Paradoxalement, le cochon y trouve un lieu d'abondance. « Il se trouve dans un lieu enchanté, débarrassé de prédateurs, largement approvisionné en vivres et en eau » (p.35). Cet endroit est aussi silencieux, puisque libre de toute présence humaine. Celle-ci se manifeste pourtant, mais reste lointaine, hors des limites du territoire décrit.

Parfois des bruits sifflants traversent le ciel, des explosions retentissent dans les environs, brèves et sèches, ou longues comme de sombres roulements de tambour, des déflagrations ébranlent l'air qui se brouillarde et souffle des bouffées chaudes, fétides. (p.36)

Ces irrptions font écho au bombardement de l'incipit mais elles ont une consistance plus éthérée, car elles n'affectent plus la matérialité des lieux. Les ruines ont l'apparence matérielle et sonore du paradis perdu, elles intègrent les mêmes sons qui ont été la cause de sa destruction et rappellent l'aspect de la grange détruite.

Le héros doit ensuite quitter les décombres, car la fin de la guerre survient. Elle implique un réinvestissement des lieux par leurs habitants d'origine. Pour le porcelet, il s'agit d'une incitation à fuir, car « il entend un brouhaha de voix et bientôt décèle l'odeur de la menace » (p.44). Ses sens étant considérablement marqués par l'homme, il ne trouve pas le paradis perdu qu'il recherche tant que la menace humaine est présente. Le héros se retrouve alors face à une impasse, car l'humain a maintenant investi les deux endroits qui s'approchaient le plus de l'enclos détruit. C'est là que survient la métamorphose comme ouverture de la spatialité. Comme il ne peut plus survivre dans le monde du silence, il doit passer du côté bruyant, habité par l'humain, et donc en devenir un en fusionnant avec un homme aux portes de la mort. La quête justifie donc l'incursion du surnaturel dans le récit qui, autrement, se veut réaliste. La transition dans l'espace est rendue possible parce que le protagoniste principal transgresse les catégories. Cela explique également que le résultat de cette métamorphose soit un corps humain avec la conscience de l'animal. En intégrant la condition humaine, le héros voit son rapport inné au calme s'amenuiser. Cette perte signe la fin de la première partie du récit.

1.3. Les lieux-charnières

La nouvelle destination du héros transformé est un vieux lavoir sur lequel la nature a repris ses droits. Le bâtiment est rendu presque inexistant, tellement sa « toiture de tuiles est rongée par le lierre et la mousse, maculée de fientes blanchâtres, elle se confond avec les feuillages des arbres alentour » (p.57). En ce sens, il synthétise les lieux quittés par le cochon, car non seulement il s'intègre dans un cadre sylvestre encore prédominant, mais il « menace ruine » (p.57) également. Le silence envahit les lieux à tel point qu'il « semble soyeux » (p.58) et réinstalle ainsi le rapport synesthétique à l'espace.

Cependant, le calme risque d'être perturbé par des sons d'origine humaine.

Bientôt le martèlement des battoirs, le brouhaha des frottements, des clapotements et des éclaboussures, les éclats de voix des laveuses vont briser cette calme harmonie. Mais ce n'est aucun de ces bruits qui soudain déchire la paix du lieu - c'est un cri, lancé à l'aigu par la jeune fille. (p.58)

Toutefois, les sonorités du lavoir sont restées hypothétiques, elles n'ont pas vraiment lieu car elles sont empêchées par l'exclamation d'une femme. Dans le lavoir, le héros subit une nouvelle

naissance, puisqu'il est expulsé du monde du silence, et son arrivée est marquée par une clameur. Cet événement est accentué par l'environnement, lui-même marqué d'un renouveau, puisque le bâtiment « a repris depuis peu du service » (p.57). Contrairement à l'incipit où toute sonorité se référait au monde animal, les bruits sont ici d'origine humaine, et proviennent des objets ou de la voix. Cette dernière, pourtant, ne fonctionne pas comme les autres sons. Elle se fait tantôt « exclamation » (p.59), tantôt « pouffement nerveux » (p.59), « vrombissant d'un intense chuchotement » (p.61) ou bien « contenue et gazouillante » (p.62). L'ambivalence qui jusque-là caractérisait le silence s'applique désormais aussi à la voix humaine, qui joue du grave et de l'aigu, à la fois claire et sourde, et est ainsi teintée de mystère. La phonation se fait plus importante, car « d'autres voix résonnent dans l'espace du lavoir qui réverbère les sons en les amplifiant » (p.60). L'atmosphère est saturée à cause de la résonance, ce qui provoque un malaise chez le héros, qui associe toujours le bruit à l'insécurité. Les autres personnages perçoivent ce sentiment et décident de l'éloigner de cet endroit qui n'est plus lieu de paix. Le lavoir inaugure ainsi une deuxième transition, de la sortie de la nature vers l'entrée dans la civilisation.

Le village où le héros est emmené est peu décrit dans son ensemble, il est nimbé de mystère et ne s'offre pas à la sensorialité.

Les maisons qui tiennent encore debout ont des toits couverts de bâches, des fenêtres exhibant des carreaux en carton ou en pans de tissu, en feuilles de contreplaqué ou de matière plastique (pp.65-66).

Les matériaux artificiels bloquent donc la vue et empêchent l'accès à l'intérieur des maisons. Cependant, la caravane de Ghirzal, elle, se constitue en lieu principal pour la suite du récit et bénéficie d'une description étendue.

Ce logis de fortune est planté à côté des ruines de sa maison, au bord d'un terrain percé de trous, hérissé de tronçons d'arbres déchiquetés, jonché de branchages épars et de gravats. Ce lopin de terre ravagé était son jardin, un formidable fouillis d'arbustes, de plantes, de rocaillies ébouriffées, de massifs de couleurs, de rosiers grimpants qui résistaient jusqu'aux premières gelées. (p.67)

Dans cette zone, il y a une présence équivalente de la nature et des vestiges d'habitation, à la fois délabrés et envahis par la végétation, ce qui rappelle la forêt et les ruines. Pourtant, l'endroit démontre une certaine robustesse dans la présence des rosiers tenaces, qui incarnent le renouveau malgré la destruction. C'est donc l'endroit indiqué pour permettre la reconstruction du héros. Par ailleurs, l'usage que Ghirzal y fait des plantes témoigne d'une subsistance de la nature comme symbole de renaissance.

Des graines, elle en avait recueilli de toutes sortes et en grand nombre, qu'elle recueillait de ses fleurs mises à sécher dans son grenier, (...) puis qu'elle glissait dans des enveloppes en papier ou des petits sacs de toile rangés ensuite dans des boîtes en fer (...). Des dizaines de boîtes dûment étiquetées s'alignaient sur des étagères sous les combles de sa maison. De sa belle collection de semences, il n'est rien resté. (p.75)

Le lieu se retrouve dépourvu de ses composantes essentielles, les graines, signes de la régénération de la nature. Cependant, le cycle naturel reprend lorsque Ghirzal revient avec une centaurée à faire sécher pour en récolter les semences. Cette fleur est mentionnée deux fois lors du séjour au village, ce qui en fait un élément important de l'espace. La première fois, Ghirzal en offre un sachet de graines à un villageois nommé Siran pour sa femme Harina, juste avant qu'il disparaisse lors d'un raid sur le village. Plus tard, lorsque les villageois organisent des battues à la recherche des signes des survivants, ils en retrouvent un parterre entier. Ghirzal y prélève une fleur « en voie de se faner » (p.116) et « la suspend à un crochet pour la laisser sécher » (p.117). La centaurée symbolise ici la mort de Siran, dont on comprend qu'il a été enterré dans les bois, mais sans que son nom soit mentionné à nouveau. La forêt perpétue son rôle d'effacement des identités, et la perte du mari de Harina n'est compréhensible qu'à travers la naissance des fleurs. À l'inverse, le dessèchement de la centaurée par Ghirzal est prévu pour qu'elle en donne à nouveau les graines à Harina, pour lui permettre de « rendre un peu de ciel, d'air et de lumière aux yeux des morts » (p.117), et donc de faire son deuil. À travers cette histoire, la centaurée s'érige en symbole de la reconstruction après la perte d'un être cher. Comme elle naît et meurt dans la caravane, la signification de la fleur s'étend à l'espace, dans lequel le héros initie son parcours en tant qu'humain après avoir perdu son caractère animal.

Le mouvement de réappropriation de soi passe par le langage, sonorité nouvelle que le héros tente de reproduire instinctivement. Il la comprend cependant encore selon des termes sensoriels et ne parvient pas à l'imiter, ce qui lui vaut le surnom de Babel. Par exemple, lorsque Harina vient converser avec Ghirzal, il a « l'impression que ses paroles se fondent dans la fumée de cigarette [...] aromatiques, chaudes, à goût de cire et de pain d'épice, et qui lui reviennent en boucle » (p.75). Le langage est associé à des saveurs et des fragrances, il est ressenti plus qu'il n'est compris. De plus, certains parfums renvoient au début du récit, mais perdent de leur importance.

Ces odeurs lui sont connues, larmes, peau et lait de femme, elles sont inscrites dans un recoin de sa mémoire, il peine néanmoins à ranimer un souvenir précis ; sa mémoire est aussi dense que brouillée, elle est un remuement qui ne produit aucune image distincte. (p.77)

Les arômes perçus par le héros provoquent un mouvement vers le souvenir. Or, celui-ci ne se concrétise pas en un espace défini, car il ne produit aucun effet de représentation¹⁵. Ceci diminue la pertinence des informations sensorielles pour la description. La caravane est donc un lieu-charnière, puisque le héros se détache peu à peu des sens et ressent un appel de la langue, un « manque (...) des voix polyphoniques » (p.98). Sa quête se modifie et devient celle de l'alphabétisation, pour acquérir une identité au sein du monde humain.

1.4. La ville et le langage

Babel doit à nouveau être transféré ailleurs, car il n'est pas intégré à la communauté villageoise, encore trop marquée par la guerre et donc trop méfiante vis-à-vis de lui. Cela se manifeste dans la haine que les autres enfants manifestent envers lui, et qui s'inscrit dans l'atmosphère sous forme de « signature sonore » (p.90). Il est dans l'impossibilité de décider par lui-même qu'il n'a pas sa place dans le village. C'est Yelnat, à qui il avait demandé de lui apprendre à parler, qui le force à partir et le guide à travers un lieu entièrement façonné par l'homme : la ville.

Contrairement à la nature immobile, le monde urbain est toujours en mouvement. Il est d'abord décrit à travers un long trajet parcouru en car, en train et en voiture, ce qui associe déplacement et technologie. « Les champs disparaissent, les forêts, les cours d'eau, et à mesure se profilent de grands rectangles gris terne » (p.124), le décor se fait donc imprécis et étranger. Pourtant, il subsiste des caractéristiques que l'on retrouvait dans la forêt. En effet, les bâtiments sont monochromes, se ressemblent, et eux aussi manifestent un équilibre dimensionnel, puisqu'ils sont « certains dressés, d'autres alignés en barres massives » (p.124). La différence est le paysage sonore, qualifié de « rugueux » (p.127), car le héros conserve quelques traces de synesthésie pour qualifier l'environnement.

Il doit à nouveau plonger dans une masse de gens pressés, subir des heurts et des piétinements, être assourdi par le vacarme des voix, des locomotives, des sifflets et des souffleries, des escalators, des annonces lancées par les haut-parleurs. (p.127)

Le bruit est lié à la technicité et à la violence, comme au début du récit. Le brouhaha humain prolonge l'ambiguïté de la voix, car il se situe entre « clameur et bourdonnement » (p.127), entre clarté de la voix et continuum sourd et imprécis. L'espace prend donc une valeur mystérieuse qui l'inscrit dans une dualité, à la fois sonore et inaudible.

¹⁵ L'espace est défini par Tadié comme « ensemble des signes qui produisent un effet de représentation », TADIÉ J.-Y., *op.cit.*, p.48

La saturation sonore combinée aux mouvements et aux émotions « de tristesse et d'anxiété » (p.124) crée une surcharge pour le héros, qui le fait s'endormir. À travers le sommeil, il explore un nouveau territoire mental et silencieux.

Ce n'est plus un paysage qui se déroule devant ses yeux, mais un cortège d'images hétéroclites qui déferle sous ses paupières. Il voit passer à la queue leu leu et en désordre des personnes familières et des inconnues, des arbres, des animaux, des plantes, des objets. Tous sont violemment bariolés, et les couleurs débordent des figures, des corps, des volumes, elles sont des taches mouvantes de tailles diverses qui se juxtaposent puis se déplacent, s'espacent et s'accrochent à d'autres. (p.125).

La fresque onirique est fragmentée. Elle se compose d'images et de personnages qui couvrent tous les plans de la réalité, pris dans divers mouvements aléatoires. Par opposition à la ville, « ce cortège n'émet aucun son, (...) ce sont les couleurs qui bruient » (p.125). Le rêve est surchargé au niveau visuel et joue de la synesthésie à travers le silence. La veille et le sommeil présentent ainsi « l'endroit et l'envers d'une même réalité » (p.127), et l'insertion d'un intervalle onirique dans l'étendue urbaine permet de ramener un équilibre dans la balance du son. Il devient à l'inverse un moyen d'intégrer le bruit lorsque le silence se fait trop pesant pour le héros, et se manifeste sous forme de « rêve gris, seulement sonore » (p.169). Le rêve fait donc partie intégrante de l'espace, car il en est une facette cachée qui ne perd pas de sa consistance, essentiellement visuelle, de « profusion de couleurs, de brillance, dans un trop-plein de grisaille » (p.126).

La ville constitue un contexte global pour la seconde moitié de l'histoire, à l'instar de la forêt pour le commencement. Elle est destinée à être traversée par un voyage, le héros ne s'y établit pas, mais elle donne le ton pour les autres localités qui la suivent. Elle programme le monde humain en y insérant le tintamarre, l'ambiguïté du rêve et la multiplicité des usages et des langages, car l'on y rencontre « de nouveaux paysages, des passagers différents par leur allure, leur gestuelle, des particularités vestimentaires, et par la langue » (p.127). La traversée imposée par Yelnat est ainsi une sorte de brouillage des pistes dans un univers sans cesse changeant, afin d'éloigner Babel de la violence. Par la même occasion, il répond à la demande d'alphabétisation de l'adolescent en l'emmenant dans des lieux étroitement liés au langage et à ses possibilités.

La nouvelle résidence de Babel est le *Bibliotel*, un complexe hôtelier désaffecté situé en pleine campagne, ce qui l'inscrit dans un contexte à la fois naturel et bâti. Son statut hybride en fait un havre de silence, équilibré et sans agitation. « La maison impressionne Babel ; elle est spacieuse, elle tient debout, elle est entière. Il ne remarque pas son délabrement, seulement sa

monumentalité. » (p.133) C'est un endroit aussi imposant qu'il est marqué par la décrépitude. Pour en décrire les différentes pièces, Rufus, le propriétaire, utilise un vocabulaire livresque.

Il avait donné au rez-de-chaussée et aux étages le nom de « tomes », aux chambres celui de « chapitres », les couloirs s'appelaient « marges », les portes « pages de garde », les lits « in-folio », les draps et les taies d'oreillers « buvards », car selon lui s'y imprégnaient les rêves, les gémissements, les souffles et les humeurs des corps des dormeurs. (pp.130-131)

L'hôtel reflète la dualité de l'espace urbain. Rufus inclut dans sa description autant la réalité matérielle du bâtiment que ses créations mentales. Babel y retrouve le monde onirique, qui contraste avec le silence du *Bibliotel*.

Il a rêvé à nouveau, mais cette fois, sans images, sans couleurs, seulement des sons, des voix d'humains et d'animaux, des rires, des bruits de pas, des crissements de pneus, des sifflements de trains, d'autres oiseaux, des claquements de fusil, des frissonnements de feuillages. Un rêve sonore. (p.141)

Le rêve est le reflet inversé du monde réel, il permet de compléter le fond sonore en ajoutant les bruits qui en sont absents, ce qui renforce l'ambivalence du décor.

À cause du vide de l'endroit, les dénominations livresques ne réfèrent à rien, et Babel entretient le même rapport avec la parole. À mesure qu'il apprend à s'exprimer, cependant, l'endroit se remplit de personnages et est réaménagé : « la maison sort de son hibernation, elle s'ébroue, se remet en mouvement intérieur » (pp.163-164). Ainsi fonctionne-t-elle comme cadre pour l'apprentissage de Babel qui, lui, évolue en même temps que sa quête de langage avance, jusqu'à ce qu'il en maîtrise assez pour s'intégrer à la communauté parlante. La boutique de Lucius permet cet accueil. Il s'agit d'une « librairie de livres anciens et d'occasion » (p.164), qui constitue en ce sens un amas de réceptacles du langage sous forme de texte. De plus, Lucius y organise, de concert avec Si Bassam, propriétaire de la quincaillerie d'en face, « des soirées de controverses à la façon des *disputationes* médiévales » (p.166). La librairie représente donc la quintessence de la parole argumentée, conjointement avec la boutique de Si Bassam. « Chez les deux, l'espace est envahi par les objets, les murs sont tapissés de bas en haut » (p.166), il n'y a pas de vide. Cependant, les deux magasins diffèrent par leur contenu et leur ambiance. Chez Lucius, l'endroit est animé, certains clients font partie des habitués, et le langage est omniprésent, que ce soit par les textes ou les débats. En revanche, la quincaillerie, elle, est uniquement remplie d'outils et d'objets, personne n'y vient et elle est empreinte de silence. Babel y modifie son regard sur la boutique de Lucius : « Cette légère mise à distance suffit à donner à la devanture de la librairie une allure de rideau de théâtre » (p.167), et lui confère un

aspect irréel. L'expertise du langage n'y est donc qu'une mise en scène, elle ne représente plus un objectif pour le héros, ce qui perturbe momentanément sa quête d'alphabétisation.

1.5. Retour et dépassement

Le langage apparaît comme limité lorsque le personnage principal, alors renommé Abel, se confronte à l'impossibilité de définir le mot *Dieu*. Les mots ont atteint leurs limites à ce stade, ainsi que les lieux qui incarnaient leur apprentissage et leur utilisation. Le héros sort délibérément de ceux-ci, et opère un retour vers le silence à travers trois endroits qui rappellent ceux qu'il a déjà quittés auparavant. Il commence par se retirer dans l'abri de jardin du *Bibliotel*. « Le haut mur d'enceinte auquel le pavillon est adossé est percé d'une porte, à peine visible dans le fouillis de lierre, de chèvrefeuille et de rosiers grimpants enchevêtrés aux pierres » (p.204). À travers la présence d'une végétation fournie et des rosiers, l'apprentis rappelle la caravane de Ghirzal, tandis que son camouflage dans la nature renvoie au lavoir. Ensuite, Abel se met à travailler dans une ménagerie, où les animaux sont « enfermés dans des enclos trop exigus, où l'on a disposé des rochers en béton et des tronçons d'arbres morts en guise de décor » (pp.212-213). La scène est un double des ruines dans lesquelles le héros avait trouvé refuge sous forme porcine, et dont l'atmosphère étouffait toute trace de vie pendant la guerre. Enfin, Abel se retire dans une « grange à fourrage transformée en maison » (p.223), en-dehors de tous les territoires qu'il a connus. Elle constitue un parallèle du paradis perdu, car elle est isolée, « en plein champ » (p.223), et elle est attenante à une pépinière, autrement dit à une forêt. Il y plante un massif de centaurees, cette fois vivaces, qui symbolisent une perte et un renouveau comme au milieu du récit, et auxquelles il associe « éblouissement et chagrin » (p.224). Elles annoncent une dernière transition que le héros doit effectuer, car sa quête de silence ne peut aboutir là.

Abel subit en effet un double deuil, d'une part celui de la corneille Doudi qui l'accompagnait depuis les ruines et qui disparaît, et d'autre part, celui de son entourage qui se fait assassiner au *Bibliotel*. Le premier se manifeste sous la forme d'une « ultime signature (...) immatérielle » (p.213) et le second, à travers une page Web, qui lui renvoie un « visage fracassé couvert de sang, (...) image répulsive » (p.232). Les deux sont cependant de faux impacts, car ils n'affectent pas réellement la structure des lieux, sinon leur arrière-fond émotionnel, l'un par la disparition, l'autre par la violence. Les étapes extérieures du voyage du héros ont permis d'atteindre un lieu dépourvu de langage et apaisé de tout bruit, mais sans pour autant lui garantir une quiétude intérieure. Il ne la trouve qu'après avoir assisté à l'enterrement de ses amis et

libéré les animaux de la ménagerie. Ce faisant, il accède à un espace indéterminé, le dernier du récit.

Le jour commence à poindre, les étoiles pâlisent, mais le jour et la nuit ne sont pas exclusifs, rien ne l'est, (...), tout s'interpénètre, se ramifie et se féconde. Les étoiles peuvent bien disparaître de la vue, elles ne désertent pas le ciel où elles diffusent leur feu depuis des milliards d'années, et leur lumière survit longtemps à leur extinction. (p.247)

La conclusion du récit procède à une dilatation spatiale telle que les délimitations entre obscurité et lumière, entre présence et absence, sont annulées. C'est un lieu entièrement apaisé, indéfini dans le temps. Il conclut également l'itinérance d'Abel en la recentrant sur son but originel.

Il n'est plus avide de découvrir davantage le langage des hommes, il lui suffit de faire bon usage des mots qu'il a appris, de préserver autour de chacun d'eux un espace de silence où les faire résonner. (p.248)

Le lieu final est donc métaphorique, il inclut les mots et les dépasse en les enveloppant de calme. Ils appartiennent au passé et ne font plus partie de l'environnement du personnage principal, uniquement sous forme d'écho. Seul le silence subsiste, et achève la quête du paradis perdu sur un emplacement libre de tout bruit et de tout sentiment.

En définitive, la spatialité s'organise selon quatre ensembles. Ainsi, les premières localités du récit - l'enclos initial, la forêt et les ruines — constituent la perte du paradis perdu du silence et les tentatives de le retrouver. Le second groupement s'organise autour d'endroits au sein desquels la quête bifurque et qui forment une charnière dans l'espace — le lavoir et le village. Ensuite, les lieux sont articulés autour du langage et de sa maîtrise, dans un environnement urbain — la ville, le *Bibliotel*, la librairie et la quincaillerie — jusqu'à ce que cette recherche de la langue aboutisse et amène un retour à la quête initiale. Cette dernière provoque une progression à travers des endroits qui rappellent ceux déjà visités — l'abri de jardin, la ménagerie, la grange — qui aboutit finalement à une étendue intérieure marquant la fin de la quête, voire un dépassement de celle-ci. Le trajet spatial prend donc la forme d'un cycle brisé, car il semble revenir aux lieux qui ont inauguré le récit, mais les outrepassé en ouvrant une autre spatialité, plus intime, de la quiétude intérieure de l'homme. Dès lors, le trajet du héros se fait à travers un espace potentiellement mythifié, dans le sens où « le mythe se déroule entre le monde du silence et le monde de la parole »¹⁶. Or, si la description de l'espace clarifie l'intégration qu'il fait du silence, elle n'est pas suffisante pour décrire l'univers dans

¹⁶ PICARD M., *Le monde du silence*, Paris, PUF, 1953, p.63

lequel les personnages évoluent, car elle implique une temporalité spécifique qui « reproduit la structure de l'espace »¹⁷. Celle-ci définit l'évolution de la quête du personnage, et permet de situer la chronologie du récit autour d'elle.

2. Un récit pris dans l'immédiat

Le premier temps qui se manifeste dans *À la table des hommes* est celui de la narration : l'indicatif présent. Pour Sylvie Germain, « on n'écrit des romans qu'aux temps de l'indicatif, le mode du *fait* »¹⁸, cela inscrit l'histoire dans une réalité, une succession d'événements passant pour authentiques. Le choix du présent entraîne le lecteur dans une proximité forte avec les personnages, dans le sens où la dualité temporelle qui existe entre le temps de l'histoire et le temps de la lecture du récit¹⁹ est considérablement réduite. Les événements sont lus en même temps qu'ils ont lieu, fictionnellement parlant. La construction du récit joue d'un voile sur son déroulement, qui s'assimile fortement au présent du lecteur. Cela a des conséquences sur la perception de l'univers du récit, qui est ainsi pris entre réalité et fiction. Cette ambiguïté possède un rôle essentiel pour la poétique du silence, car elle est maintenue par plusieurs facteurs.

2.1. Le désancrage historique

D'emblée, la distance entre fiction et réalité est réduite. Cette impression est accentuée par le brouillage du cadre historique dans lequel l'intrigue prend place. Le récit est réaliste, à l'exception de la métamorphose du cochon qui est d'ordre surnaturel, mais il n'indique pas clairement le contexte historique. Cependant, certaines composantes de l'espace en donnent des indices. Le récit débute par un bombardement, qui suggère une guerre à l'échelle des conflits armés du vingtième siècle. Dans le village, Babel a accès à une télévision, qui devient plus répandue dans la seconde moitié de ce siècle. Plus tard, Clovis et Abel utilisent un ordinateur. On peut relever plusieurs mentions de personnages historiques liés à la science et à l'art (la romancière Zelda Fitzgerald²⁰, l'actrice Marilyn Monroe²¹, le physicien Piotr Kapitsa²², le clerc Pierre Abélard²³, le poète Du Fu²⁴), d'œuvres littéraires (*Le Roi Lear* de Shakespeare²⁵, le

¹⁷ TADIÉ J.-Y., *op.cit.*, p.83

¹⁸ GERMAIN S., *Les Personnages*, Paris, Gallimard, 2004, p.82

¹⁹ GENETTE G., *Figures III*, Paris, Seuil, p.77

²⁰ Romancière américaine, femme de Francis Scott Fitzgerald. Cfr. Encyclopédie Larousse en ligne, <https://larousse.fr/encyclopedia>, consulté dernièrement le 12 août 2019

²¹ Actrice américaine (1926-1962). Cfr. *Id.*

²² Physicien soviétique (1894-1984). Cfr. *Id.*

²³ Théologien et philosophe français (1079-1142). Cfr. *Id.*

²⁴ Poète chinois (712-770). Cfr. *Id.*

²⁵ Dramaturge anglais (1564-1616). Cfr. *Id.*

Qohèleth²⁶, les ouvrages d'Abélard *Scito te ipsum* et *Sic et non*, les *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski²⁷), et d'éléments disparates référant à différentes époques et cultures (les *disputationes* médiévales, le brassard SS²⁸, la maladie de Creutzfeld-Jakob²⁹, l'air de *La Paloma*³⁰, le joueur de flûte de Hamelin³¹, les portraits du Fayoum³²). Ces allusions à l'Histoire situent le récit à une époque contemporaine déjà bien ancrée dans la mondialisation. La narration ne développe pas davantage de détails, créant ainsi une distance muette avec le contexte historique.

Malgré cette imprécision, le texte inclut tout de même quelques références, explicites ou non, à des événements précis. Les plus évidentes sont deux anecdotes situées et datées. Clovis, en réponse au questionnement d'Abel sur Dieu, lui répond par une blague scientifique, à savoir le calcul de Piotr Kapitsa pour établir la localisation du trône divin dans l'univers, supposément fait entre 1908 et 1923 (pp.186-187). Dans une réflexion sur la condition animale, Lucius revient sur un procès intenté à une truie à Falaise, en Normandie, en 1386, pour avoir mordu un enfant (pp.195-196). Les deux événements dénoncent l'absurdité de l'attitude de l'homme. D'une part, celui-ci se joue du divin en proclamant la supériorité de la science par rapport à la croyance, puisqu' « elle se moquait de toute prétendue capacité de compréhension des mystères ultimes » (p.187). D'autre part, il manifeste un rapport de domination injustifié envers les animaux, en leur attribuant des sentences selon les lois de la justice humaine. Le paradoxe réside en une considération de Lucius : « à aucun de ces animaux on ne pouvait, sans ridicule ou perversité, imputer une intention coupable » (p.196). Ces anecdotes, loin de tenter de rapprocher le récit du temps réel, créent à l'inverse une distance, car ils remettent en cause le jugement humain à travers l'Histoire, et donnent des événements une vision dérisoire.

Le récit réfère aussi à des faits plus récents, qui sous-entendent une violence armée. Le premier événement est le cadre belliqueux du début du récit, au sein duquel les camps impliqués « ne croient pas aux mêmes mythes, ils échafaudent des interprétations mensongères de l'histoire, ils ont des revendications indues » (p.29). Le conflit est donc basé sur une différence

²⁶ Livre de la Bible hébraïque plus communément appelé l'Ecclésiaste. Cfr. *Id.*

²⁷ Romancier russe (1821-1881). Cfr. *Id.*

²⁸ Organisation paramilitaire et policière nazie fondée en 1925 pour assurer la protection personnelle d'Adolf Hitler. Cfr. *Id.*

²⁹ Maladie cérébrale rare menant à la démence et à la mort, découverte en 1994. Cfr. *Id.*

³⁰ Mélodrame français de Daniel Schmid (1974). Cfr. *Id.*

³¹ Conte allemand retranscrit par les frères Jacob et Wilhelm Grimm, fondateurs de la philologie allemande. Cfr. *Id.*

³² Peintures funéraires dues à des artistes grecs, exécutées à l'encaustique ou à la détrempe sur des plaquettes de bois (du IIe au Ve s. après J.-C.). Cfr. *Id.*

idéologique et a « surgi après des décennies de bonne entente » (p.28). Clovis confirme cette idée.

Au passage, il a rappelé à Abel que les atrocités commises dans son pays d'origine l'ont été en partie au nom d'appartenances religieuses différentes qui, bien instrumentalisées par les nationalistes va-t-en-guerre de chaque bord, se sont exacerbées en orgueils et fureurs identitaires. (p.188)

Il y a donc une revendication d'identité au sein de la confrontation, ce qui suggère des guerres d'indépendance. Les noms des personnages du village (Ghirzal, Shav, Siran, Harina, Izra, Flamira, Yelnat) possèdent une consonance équivalente à celle des pays de l'Europe de l'Est. Le récit présente donc une situation similaire aux guerres de Yougoslavie³³, car il précise un impact important sur les civils, des idéologies nationalistes fortes et la déliquescence d'une alliance entre peuples. Le deuxième événement se situe à la fin du livre, lorsque trois inconnus s'immiscent dans la propriété de Clovis pour l'assassiner, et ce, vraisemblablement à cause « d'une critique cinglante qu'il a publié sur des dignitaires religieux de diverses obédiences, accompagnée d'une caricature » (p.202). Les assassins sont motivés par des raisons de foi, puisqu'ils considèrent leur victime comme un « offenseur impie » (p.237). Cet enchaînement rappelle l'attentat contre les rédacteurs de Charlie Hebdo le 7 janvier 2015³⁴. La référence n'est cependant pas explicite, puisque ni les croyances parodiées par Clovis, ni l'appartenance des assassins à l'une d'entre elles ne sont précisées. À nouveau, il est impossible de confirmer l'allusion, car les faits sont modifiés et ni les noms, ni le nombre d'intervenants ne concordent avec la réalité.

En réalité, le récit reprend des faits qui ont eu lieu et les réadapte comme délimitations de l'intrigue. En effet, celle-ci débute parce que les bombes frappent la demeure originelle du héros, ce qui initie sa quête, et elle se termine lorsque l'assassinat provoque en lui une douleur si grande qu'il cherche à trouver un lieu de paix final où plus rien ne peut l'atteindre. Ceci rejoint la théorie de Narjoux selon laquelle les personnages de Sylvie Germain ont tendance à « s'inscrire dans un présent détaché de tout ancrage dans l'Histoire »³⁵. Le récit arrive au point où « le temps de la fiction poétique dissout et intègre le temps historique »³⁶, afin de recentrer

³³ Les guerres de Yougoslavie (1991-1995) et la fin de celle-ci résultent de l'affrontement armé entre différents peuples anciennement alliés (Serbie, Slovénie, Croatie, Kosovo) proclamant leur indépendance après la mort de Josip Broz. Cfr. *Id.*

³⁴ Le 7 janvier 2015, un attentat au fusil d'assaut décime la rédaction historique du journal Charlie Hebdo et bouleverse l'opinion publique : 12 personnes sont assassinées dont les dessinateurs Cabu, Wolinski, Charb, Tignous, Honoré et le journaliste d'économie Bernard Maris. Cfr. *Id.*

³⁵ NARJOUX C., « Le présent de Sylvie Germain », dans NARJOUX et DÜRRENMATT J., *La langue de Sylvie Germain. « En mouvement d'écriture »*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, coll. *Langages*, p.154

³⁶ *Ibid.*, p.95

l'intrigue sur une perception du temps détachée de tout contexte et directement liée au personnage principal.

2.2. Une succession d'instants

Le temps ne s'appréhende en définitive qu'à travers la conscience du protagoniste principal, qui le conçoit de façon univoque. En tant que porcelet, il vit « au jour le jour, au creux ou à la pointe de chaque instant » (p.45). Aucun passé ni futur ne le perturbe, il n'a pas conscience du temps. Une fois qu'il a pris le nom de Babel, il interroge le sentiment d'attente qui émerge en lui lorsque Yelnat retarde sa demande d'apprendre à parler.

Une question le tarabuste : ça veut dire quoi, « une autre fois », c'est *quand* ? Ce soir, demain ou jamais ? Tout ce qui n'advient pas dans l'immédiat, ou presque, est pour lui un *jamais*. Il vit dans la plénitude du présent au sein d'une rondeur temporelle chaque jour renouvelée, non dans l'étendue indéfinie du temps. (p.103)

Il conserve un lien privilégié à l'immédiat, dans lequel il trouve une stabilité. Le temps lui est inconnu, ce qui renforce le manque qu'il ressent par rapport à la maîtrise du langage, incessamment retardée de son point de vue. Abel, quant à lui, acquiert une conscience chronologique, mais garde une attitude passive vis-à-vis d'elle, « lui-même est toujours en mouvement, dans l'espace alentour autant que dans le temps, et le temps aussi bien le traverse » (p.191). Il ne se définit pas par rapport au passé ou au futur. Le héros vit sa quête entièrement au présent, là où « le temps du récit poétique se réduit à l'instant »³⁷.

Les chapitres témoignent d'une certaine continuité, puisqu'ils mettent en scène une action toujours située au présent et appréhendée par le seul œil du personnage principal. Au niveau de la lecture, cette organisation se ressent à travers la linéarité du texte. Il est une succession d'épisodes classés dans l'ordre chronologique, sans retours dans le passé ni projections dans le futur. Il joue également d'un certain silence, car les épisodes ne peuvent être exhaustifs en termes d'espace-temps et de personnages, puisqu'ils sont toujours pris dans l'immédiat. Cependant, tous les événements ne sont pas rendus conscients à l'esprit du protagoniste et le lecteur ne peut donc pas les connaître. Malgré l'impression de constance qui se dégage du texte, le temps manifeste une discontinuité, car il n'utilise ni le passé, ni le futur, les rendant inactifs dans la progression du personnage.

³⁷ TADIÉ J.-Y., *op.cit.*, p.99

2.3. Ruptures temporelles

Des perturbations ponctuelles se produisent parfois dans la chaîne événementielle. À plusieurs reprises, le récit interrompt sa trame principale pour détailler des faits appartenant au passé des personnages secondaires, et qui sont toujours en rapport direct avec le moment arrêté. Yelnat se souvient de Little Crunch, son ancien partenaire de scène, lorsqu'il rencontre Babel, qui lui ressemble en caractère. Son passé de clown ressurgit brièvement et explique les raisons de la présence de Yelnat dans l'intrigue. Le passé de Clovis et Rufus est brièvement résumé pour expliquer l'arrivée au *Bibliotel* et justifier la présence des deux frères sur les lieux. Pareillement, la vie de Zelda permet d'illustrer son inconstance et sa tendance à voyager partout. Dès lors, les sauts dans le passé ont, pour les personnages secondaires, une fonction fortement identitaire, car ils sont peu détaillés au présent où le héros fait leur connaissance. Les décrire uniquement du point de vue du héros leur donnerait peu de consistance, et le lecteur ne disposerait alors pas des informations nécessaires pour comprendre l'intrigue. Le passé permet d'expliquer le comportement au présent.

La deuxième modification temporelle est une forme d'analepse³⁸ : un chapitre du récit détaille un événement vécu par le héros seul et est suivi d'un autre chapitre qui relate une situation simultanée dont le héros est absent, ce qui complète certaines informations du premier épisode. Le récit ne peut pas rendre compte de deux événements simultanément sans en briser constamment la continuité en les faisant alterner au sein du même chapitre. Il est donc nécessaire de recourir à l'analepse pour conserver leur intégralité tout en montrant qu'ils ont lieu en même temps : le récit doit revenir légèrement en avant, il saccade. Ce procédé intervient deux fois : lors de la battue des villageois et pendant l'assassinat. La première fois, lors de la battue, Babel se rend compte, au retour d'une escapade en forêt, que le village est vide. Plus tard, Ghirzal revient avec une centauree qu'elle met à sécher, qu'elle ne cueille cependant qu'à la fin du chapitre suivant lorsque la battue est effectivement décrite. La deuxième fois, lorsque l'assassinat apparaît à Abel au travers d'une photo de visage mutilé sur le blog de Clovis, cet événement n'est décrit qu'après, lors de l'infiltration des assassins, pendant laquelle l'un d'entre eux utilise la page web pour divulguer l'image. Les deux saccades ont un lien direct avec les événements qui forment la frontière du récit — la guerre et l'attentat. Il existe donc des moments

³⁸ « Évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où on se trouve. », dans GENETTE G., *op.cit.*, p.82

où l'Histoire doit apparaître dans le récit pour le compléter, puisque sans elle, le lecteur ne comprendrait pas exactement l'origine de la centaurée et de la photo, ni leur impact sur le héros.

2.4. Rêve et mémoire

L'autre modification du temps consiste en sa dilatation, qui marque une pause dans la progression du personnage principal et permet son introspection. La première occurrence est le rêve, temporalité qui se superpose à celle de l'intrigue sans en arrêter le cours et qui permet un « désancrage du sujet perceptif par rapport au monde réel et au poids de l'Histoire »³⁹. En effet, Babel ne rêve que lorsque son adaptation à un nouveau contexte est trop lourde à porter, que ce soit la transition vers l'espace urbain, l'arrivée au *Bibliotel* ou l'absence de Yelnat. Dans ce contexte, le temps se réduit à une succession d'instants où « le *cogito* est conquis par (...) un objet qui, à lui seul, représente le monde »⁴⁰, et ce dernier se fait image ou bruit. Il est donc toujours empreint d'une part de silence, puisque le monde dans sa totalité vient toujours à manquer.

Il a rêvé à nouveau, mais cette fois sans images, sans couleurs, seulement des sons, des voix d'humains et d'animaux, des rires, des bruits de pas, des crissements de pneus, des sifflements de trains, d'autres oiseaux, des claquements de fusils, des frissonnements de feuillages. Un rêve sonore. Il a entendu les cris de la corneille à plusieurs reprises. Une fois encore, la nuit se révèle plus chaleureuse que le jour, plus habitée. (p.141)

Ainsi, lorsque Babel rêve de sons différents, il retrouve des sensations qu'il a connues sous forme animale et humaine. Le rêve unit les deux et permet donc l'accès à un « état anté-subjectif »⁴¹, puisque ces identités se combinent et se disloquent en un seul groupement de sensations qui déborde de la conscience du héros. Il est plus que lui-même dans le présent du rêve, il est à la fois le cochon et l'homme, il n'y a plus de catégorie qui tienne, et donc, plus de sujet défini. Le temps onirique est donc un abandon bref du présent pour retourner dans un passé tellement lointain qu'il nie la chronologie du personnage qui rêve, puisqu'il mélange les étapes de son évolution. Ceci lui permet de retourner inconsciemment à la source des événements qui constituent son parcours et d'en unifier les éléments en une seule histoire propre à lui-même. Vers la fin du récit, il parvient même à une forme de rêve absolu, qui plonge Abel « dans l'univers du Rien »⁴².

³⁹ NARJOUX C., *op.cit.*, p.148

⁴⁰ BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p.132

⁴¹ *Ibid.*, p.124

⁴² *Ibid.*, p.125

Il ne fait aucun rêve, ni images ni pensées ne lui passent par la tête, mais sa réceptivité sensorielle s'exacerbe. Son oreille collée contre le sol perçoit des bruits montés de tréfonds terrestres — des grondements de feu, de sourds clapotements de roche liquide, des craquements et des remous visqueux. Son oreille tournée vers le ciel discerne d'immenses chuintements de vents (...). Et, entre ces deux rumeurs, se ressasse et se brasse celle de son propre sang, flue et reflue sa respiration. (p.220)

Abel ne rêve pas vraiment, mais il est pris dans une succession de sensations qui rappellent l'équilibre des quatre éléments caractérisant le paradis perdu, cette fois rendus sonores. Il est momentanément inclus dans cet univers entièrement en mouvement, sans consistance spécifique, et cela est permis par un temps similaire à celui du rêve. À travers lui, il atteint provisoirement un état où il retrouve sa plénitude personnelle, car il s'agit de l'écho d'un temps où il la possédait. Cependant, comme les sons proviennent de plus loin, ce qui constitue une ouverture et une nouveauté par rapport à ce passé.

Un autre élargissement temporel réside en la mémoire. Le souvenir constitue un temps fondamentalement ambivalent dans sa construction, car il s'agit pour le héros de « revivifier la présence de l'absent » (p.225). Ce paradoxe nécessite une fausse analepse, dans le sens où le texte reprend des événements qui se sont déjà déroulés auparavant, mais les réadapte à la conscience du personnage qui se souvient. Dans le cas du héros, la mémoire est ambiguë, car elle est constituée d'une part qu'il sait avoir vécue, ses péripéties en tant qu'humain et d'une autre teintée de mystère, à savoir la vie du porcelet et de l'homme avec qui il a fusionné. Au long de ses péripéties, ce sont principalement les souvenirs conscients qui occupent le champ mémoriel du héros. Cependant, ceux-ci sont toujours reliés à un événement qui s'est déroulé pendant la vie du porcelet et qui se manifeste en filigrane, jamais explicite. Ainsi, lorsqu'Abel se souvient du visage d'Izra face aux portraits du Fayoum, il se rappelle en fait d'elle comme personnage auquel il associe des « odeurs (...) connues, larmes, peau et lait de femme, elles sont inscrites dans un recoin de sa mémoire, il peine néanmoins à ranimer un souvenir précis » (p.77), réminiscence voilée de la rescapée qui l'a sevré et lui a ainsi permis de survivre. Plus tard, face aux photos du clown Baldo, Babel se rappelle l'œil d'un lièvre abattu par deux villageois (p.163). À cette image est associée « l'odeur du sang mêlée à celle du fusil, fer et poudre, chair et feu, frayeur de vivant et furia de mort » (p.82), qui fait allusion à la violence et à l'omniprésence de la mort lorsque le porcelet voyage à travers les ruines. Dès lors, derrière chaque souvenir se manifeste une part de mémoire plus enfouie. Selon Blanckeman, « il n'est pas d'identité possible sans cette mémoire de soi entretenue au fil du temps, depuis les traces

des premières impressions de vie qui constituent les orientations premières de l'affect »⁴³. Dès lors, les réminiscences du héros sont un retour vers le passé pour reconstituer la pleine mesure de son identité dans le présent, ce qui permet de comprendre l'impact des souvenirs à l'instant où ils sont convoqués par le récit.

2.5. Vers un temps mythifié

La dernière extension du temps s'effectue jusqu'à l'extrême, à la fin du récit, lorsqu'Abel parvient à un lieu où « le jour et la nuit ne sont pas exclusifs » (p.247), c'est-à-dire que même le temps présent qui a marqué le cheminement du héros n'a plus cours, il ne se déroule plus selon une chronologie naturelle. L'instant final disloqué dont la durée vient s'abolir dans un instant éternel où il y a « fusion du personnage, de l'espace et du temps »⁴⁴, conclut l'itinérance du héros en la mythifiant. En effet, c'est le moment où il retrouve enfin le paradis perdu, qui comprend « mémoire et création, définit un passé qui a un avenir »⁴⁵.

Il a reçu sa part de fraternité, des destructeurs la lui ont arrachée, mais sous la douleur de ce rapt, il conserve la joie d'avoir un jour reçu cette part d'amour et d'amitié, et cette joie, personne ne pourra la lui retirer. (p.248)

Abel parvient au stade où il peut finalement préserver quelque chose de stable et qui persiste dans le futur, le sentiment de bonheur, car il l'intériorise dans un temps qui intègre entièrement le passé et le rend intouchable.

Il reste dès lors à délimiter la structure chronologique du mythe, autrement dit les différentes étapes que doit traverser le personnage principal pour retrouver l'espace de silence. Elles sont au nombre de trois, et correspondent aux parties qui séquent le récit⁴⁶. Initialement, le héros est un porcelet qui vit uniquement dans l'instant, puis est transformé en adolescent qui ne conserve de ses péripéties passées que des souvenirs sensoriels. Ensuite, il prend progressivement conscience de sa mémoire encore floue et de ses envies pour le futur, et donc de sa personnalité. Dans un dernier temps, il prend possession de son identité et s'intègre pleinement au monde des hommes, tout en recherchant davantage de plénitude. La construction de l'identité du héros se rapproche dès lors de la typologie de Blanckeman du rapport de l'enfant au monde, qui s'effectue selon trois étapes : « une intériorisation des données sensibles de

⁴³ BLANCKEMAN BR., « L'enfance absolue », dans THOIZET E. (dir.), *Sylvie Germain. Éclats d'enfance*, Paris, Cahiers Robinson, n°20, 2006, p.9

⁴⁴ TADIÉ J.-Y., *op.cit.*, p.154

⁴⁵ *Ibid.*, p.149

⁴⁶ Nous ne prenons pas en compte la quatrième partie qui consiste en une seule épigraphe et ne développe pas davantage l'histoire du héros.

l'univers, une individuation de soi, une initiation à l'univers adulte »⁴⁷. Le choix d'un enfant comme héros de cette quête l'inscrit dans un « temps sans date, il nie l'avenir en remontant sans cesse vers l'origine »⁴⁸. Le silence qui transparaît à travers les différentes composantes du temps confirme donc que le récit s'inscrit dans une chronologie mythique, détachée de l'Histoire et ancrée dans un présent parfois traversé d'instantanés privilégiés pour reconstruire l'identité du héros. Cet espace-temps désormais défini, il manque encore à définir exactement ce qui motive la quête du héros, et comment le silence intervient à travers celle-ci. Il s'agit également de comprendre comment les autres personnages s'inscrivent dans cet univers propre au héros.

3. Une vacuité des personnages

Les personnages sont au cœur de l'œuvre et de la pensée de Sylvie Germain. En 2004, elle leur consacre un essai entier au long duquel elle détaille leur puissance poétique. L'auteure les y définit comme des entités « au seuil de la conscience »⁴⁹, jamais entièrement déterminées, même par leur créateur, ce qui sous-entend une part de silence dans leur construction qui relève de l'inconscient de l'écrivain. Ce sont ces incomplétudes qu'il s'agit d'explorer pour définir comment elles interviennent dans le système des protagonistes. Dans le roman, le silence imprègne la quête du héros sous la forme de manques fondamentaux qui déterminent ses actions et ses choix. Ceci rejoint la définition que Tadié fait du héros dans le récit poétique, en tant que « vide empli par le monde »⁵⁰. Chaque étape de l'intrigue implique des incomplétudes spécifiques et modifie l'orientation de la quête. En plus de l'espace-temps, c'est le comble de ces vacuités qui fait progresser le héros et le pousse à rechercher autre chose, selon une progression qui va des besoins animaux aux désirs humains. Les étapes de ce parcours se reflètent dans le personnage principal, mais également dans les rencontres qu'il fait avec des personnages incomplets.

3.1. La faim primaire

Au début du récit, le cochon est mu par des besoins primaires, car en sortant des décombres de son enclos, « la faim le tenaille davantage que la douleur » (p.15). Un appétit le mène à travers le monde, où « il se repaît de sensations nouvelles » (p.17). La séparation d'avec le paradis initial et la disparition de sa mère le lancent dans une recherche de nourriture jamais terminée. Son accès restreint à la tétée maternelle le pousse à se tourner vers le lait humain,

⁴⁷ BLANCKEMAN BR., *op.cit.*, p.8

⁴⁸ TADIÉ J.-Y., *op.cit.*, pp.88-89

⁴⁹ GERMAIN S., *Les Personnages*, *op.cit.*, p.10

⁵⁰ *Ibid.*, p.14

fourni par la rescapée. Ceci en fait une mère de substitution, mais modifie aussi la constitution du personnage en lui conférant déjà une part humaine à travers la nourriture. Les aliments ingurgités par le cochon par la suite sont également de nature hybride : lors de son errance, il se nourrit constamment d'amalgames de matière comestible qui mélangent des éléments artificiels et naturels. Certaines de ces composantes sont des amorces pour l'évolution du personnage.

Il furète un moment aux abords des maisons écroulées, il renifle le sol jonché de débris (...), de boue mêlée de sang ou de cendres truffées de morceaux de chair calcinée. Sang et chair de bêtes et d'humains. (...) Le goret ne fait pas de différences entre les espèces quand il fouit dans les gravats et en extirpe des bribes de matière consommable. Il avale toute denrée qui lui emplit et apaise l'estomac. (p.34)

L'absorption du sang de l'homme, mélangé avec d'autres denrées dans un espace indéterminé, annonce la métamorphose du cochon. La faim originelle est tellement forte qu'il en vient à tout engloutir, jusqu'à ignorer les catégories, amorçant ainsi dans l'estomac du porcelet la fusion entre humain et animal avant qu'elle ne se manifeste dans son apparence. Plus tard, il ne se nourrit presque que de matière artificielle, car il « engloutit pêle-mêle des bouts de laine marinée, des pommes fermentées, des pages gluantes » (p.43). La laine est le signe qu'il devra plus tard se mettre à porter des vêtements, tandis que les pages symbolisent l'appel du langage auquel il va répondre sous forme humaine. La nourriture mixte détermine donc une partie des caractéristiques futures du héros, puisqu'il l'intègre directement à sa substance corporelle.

Le silence joue un rôle capital dans cette première étape, car il conditionne l'évolution du héros en créant une confusion dans les aliments, mais aussi simplement parce que le porcelet n'a que ses sens pour le guider. Ceux-ci constituent les fondements de sa mémoire, car ils sont les seuls moyens par lesquels il appréhende le monde. Ainsi, lorsqu'il est sevré par la fermière et qu'elle le berce, il « associe ce friselis de sons au plaisir qu'il ressent d'être ainsi câliné » (p.18). Un mécanisme cognitif naît d'une association d'idées entre perturbation du silence et sensation de bien-être. Cependant, la découverte de son environnement implique une déstabilisation qui empêche la fixation des informations mentales reçues, les reléguant au stade de réminiscences fugaces et instables.

Il est un peu perdu, tout est si neuf, surprenant - la solitude, les bruits, les odeurs, la consistance du sol. Sa blessure l'élance, mais il la supporte ; un porcelet ne se pose pas de questions, il fait avec ce qui advient, et d'instinct il assure sa survie. (p.18)

Le cochon est intégré à un lieu dans lequel il découvre les sensations et ne peut pas bâtir une pensée concrète, ni une émotion clairement définie. La douleur ne représente pour lui qu'une

sensation parmi d'autres, elle n'est pas liée à un traumatisme affectif. Il en va de même pour sa confrontation au cadavre de la rescapée morte, car la rencontre est exprimée en des termes olfactifs et non émotionnels.

Il renifle avec attention, et une confuse inquiétude, l'odeur changée du corps - fadeur et froideur s'y allient. (...) Cela ne sent plus rien qui vaille, le noir n'a pas la saveur du bleu, ni le silence celle du chantonement. Il se détourne de ce corps parvenu au terme de son étiolement, et de l'insipidité. (p.21)

Du silence qui enveloppe la mort naît une trace sensorielle pour le cochon, car il garde de l'humaine « un souvenir olfactif agréable » (p.27). Hormis ceci, la disparition de sa mère de substitution n'est qu'une absence d'odeur, de son, de couleur et de goût. Cette indétermination fait naître l'inquiétude chez le héros, et l'impossibilité d'appréhender le monde par ses moyens habituels implique une mise à distance de tout ce qu'il ne peut pas sentir.

L'odorat est en effet le sens le plus important pour le protagoniste. Il est directement associé au goût et lui permet de détecter la nourriture potentielle. Le héros, pour rejoindre la rescapée, est guidé par son groin, mais il est perdu dans un premier temps, car « tout sent le brûlé » (p.15). C'est ensuite un mélange olfactif qui l'amène à rencontrer l'humaine, grâce à « une bonne odeur — de peau tiède, d'œuf frais, de vomis, et de lait » (p.15). Sa première rencontre avec l'homme est donc accidentelle, puisqu'il s'agit de la seule entité vivante et qu'elle se démarque dans les senteurs perçues. L'odorat lui sert également de mémoire, qui s'avère modifiable, comme durant la rencontre avec les chasseurs. Initialement, le porcelet ne ressent aucune crainte à leur présence, puisque « la peur ne lui dicte pas de détalier au plus vite » (p.27), et ce, parce qu'il associe l'odeur de l'homme à une présence maternelle, qu'il désire au fond de lui. Cependant, lorsqu'il parvient à échapper aux chasseurs, il sait qu'« il lui faudra désormais se méfier de tout animal ayant odeur de mâle humain » (p.31). Les prémices de souvenirs s'accrochent donc toujours à un stimulus olfactif, et sont affectés par une situation où la peur s'empare du héros. Ils s'ancrent également dans une réaction corporelle qu'il retient de la daine, c'est-à-dire le camouflage dans l'environnement pour échapper au prédateur humain. Le silence qui imprègne l'espace permet au héros d'assurer sa survie, ainsi que d'acquérir des réflexes pour échapper à la violence, car il permet à son odorat d'atteindre son plein potentiel.

Par ailleurs, son flair est pris entre l'appel de la nourriture morte et la fuite de l'odeur de l'homme vivant. Ce sont ces éléments qui le rendent perméable à la fusion qui a lieu avec l'homme. À cause de la nourriture ingurgitée, ses sens sont attirés par la « puanteur de charogne, commune à toute chair en voie de décomposition » (p.47) et le porcelet n'y voit que « la promesse d'une nourriture providentielle » (p.47). À la différence des amas de matière dont il

a l'habitude, cette fois-ci, il est confronté à un corps en déclin, mais pas encore abattu. Cette fois-ci, il ne peut plus simplement ingérer un tas de matière réduite au silence par l'odeur du sang, car « vie et mort sont en lutte serrée dans cette pestilence, et il se sent d'un coup saisi par elle, entraîné dans ce duel » (p.47). Le cochon est déjà pris dans cette ambivalence, car il est confronté à une situation où il ressent les deux mouvements, celui d'attraction et celui de fuite. L'équilibre est tel qu'aucun des deux personnages ne peut dominer lors de l'étreinte qui s'ensuit, et cela se traduit par une fusion dans l'intrigue. La métamorphose est le seul élément surnaturel du récit. Le héros y est entraîné malgré lui, et cela révèle son état critique, mis en parallèle de celui du mourant, « lui aussi est secoué de frissons, sa respiration est sifflante, il entre en unisson avec le corps brûlant qui grelotte près de lui » (p.47). La fusion de l'homme et de l'animal induit une union des contraires, car les sensations sont partagées entre la chaleur de la vie et la froideur de la mort. Il y a également une gradation sonore qui marque une charnière dans le récit, « leurs chuintements se mélangent en un seul gémissement, leur angoisse fait bloc » (pp.47-48). Les deux protagonistes s'expriment uniquement par les sons. L'homme « geint, il râle, il transpire et il pleure » (p.48), tandis que « sa proie se débat, elle gronde et s'agite, elle mugit » (p.48). En outre, les bruits humains sont teintés d'émotion, là où ceux du cochon ne sont le signe d'aucun affect.

Ils chavirent dans un remous de fièvre, d'éblouissements et de trous noirs, de convulsions comme si leur sang, leur chair se brassaient et rebrassaient en continu, en crescendo, que leurs os se disloquaient, que leurs muscles, leurs nerfs se déchiraient pour se retendre, s'entrelacer. (...) Ils ne sentent plus rien, ils sombrent dans la nuit, l'oubli du monde, d'eux-mêmes, de ce qu'ils furent. Ils s'abandonnent. La mort et la vie font alors volte-face. (pp.48-49)

L'esprit des protagonistes est brouillé afin de laisser place au mouvement des corps qui s'interpénètrent. La gradation va jusqu'à un effacement de leur identité respective, jusqu'à taire les conséquences de l'empoignement des personnages, voire mettre en doute leur existence.

La résolution du conflit est révélée peu avant la seconde partie, lorsque le héros se rend compte qu'il possède toujours son esprit animal, mais que son corps et son odeur sont ceux du « grand prédateur » (p.51). Il n'est pas encore en totale possession de ses moyens et prend conscience des changements sensoriels, à commencer par celui de l'odorat, amoindri puisque « son groin ne fait plus saillie » (p.51). Ensuite, à travers la consommation de baies, sa faim s'accroît, « le jus qui coule dans sa gorge avive sa soif plus qu'il ne l'apaise, et ranime la faim qui lui brûle l'estomac » (p.51). Ce sont donc les transformations des sens principaux l'ayant guidé jusqu'à ce point du récit qui sont perçues en premier lieu. Ensuite, c'est le sens du toucher

qui est amplifié, car il découvre la sensibilité de son sexe à travers la masturbation où « la douleur fait place à un plaisir » (p.52). Au fur et à mesure de ses multiples expériences qui l'amènent à prendre le contrôle de son nouveau corps, il constate que « son acuité visuelle s'est accrue, les choses ont pris des couleurs, du relief, un volume inédits, la tête lui tourne » (p.52). Comme au début, l'ouïe n'est presque pas mobilisée, à l'exception d'un son produit par lui, « il pousse un grognement d'angoisse qui chuinte en un gémissement plaintif, sans force » (pp.51-52). Sa voix se manifeste une fois comme signe d'inquiétude, mais s'amenuise vers un silence qui englobe la scène. Ce mutisme s'étend à la pensée du protagoniste, qui voit sa quête un instant perturbée par la transformation qu'il vient de subir. « Il ignore où il va : comment le saurait-il ? Il ignore tout autant où il est, ce qu'il est, ce qu'il fait. Il avance dans un monde soudain frappé d'étrangeté » (p.53). À ce stade, il n'est pas capable de comprendre sa situation, et le monde lui paraît autre, car il le perçoit du point de vue humain. La métamorphose induit un changement dans la quête, déjà annoncé par les actions du personnage.

Après ce tournant, la double essence du nouveau héros n'est perceptible qu'à travers ses « cicatrices, une sur l'épaule, plusieurs aux jambes » (p.59). Elles sont un rappel de « l'entaille à l'épaule gauche » (p.15) qu'avait le cochon et des blessures de balles que l'humain a subies, « une au talon gauche, trois dans les jambes » (p.48). Le fait que le héros soit retrouvé nu montre qu'il a subi un renouveau, une seconde naissance, soulignée par le cri d'une des laveuses. Il conserve le réflexe animal en se faisant passer pour mort, lorsque, harassé par la présence des femmes, « il gesticule trop, lançant ses bras en tous sens ; il finit par les replier contre son torse et il bascule sur le ventre, se fait inerte et lourd comme une bûche » (p.61). Au-delà de cette réaction instinctive, il en fournit cependant une autre qui représente sa première tentative d'utiliser le langage. En effet, constatant qu'il ne peut plus agir selon les codes animaux et que la présence humaine est trop forte, il « voudrait parler à son tour » (p.62). Sa part humaine fait que « quelque chose vibre en lui, des sons bruissent en sourdine dans sa bouche » (p.65), et amorce sa sortie du mutisme. En définitive, il ne peut que « répéter le dernier mot dans un bredouillement saccadé et guttural » (p.69), ce qui initie l'apprentissage par imitation, autrement dit, des réflexes cognitifs qu'il n'a jamais utilisés. Le silence active les deux parties de la personnalité du héros, il permet à la fois l'instinct et la pensée linguistique. Cela lui vaut le nom de Babel, car ces deux pôles se confondent au point que sa parole est brouillée, et s'ouvre alors la deuxième étape dans sa quête.

3.2. Le besoin du langage

Désormais, le silence n'est plus l'apanage de l'apaisement et de l'équilibre, mais se situe à l'origine des manques propres à l'humain qu'expérimente le héros. Le premier d'entre eux est une forme de désir charnel, qui se manifeste d'abord face aux jeunes mères du village, lui rappelant une sensation qu'il a brièvement ressentie avec la rescapée. Ce désir croît en une attirance sexuelle envers le personnage d'Izra, présent dans plusieurs passages du récit. Les multiples occurrences des seins lui rappellent l'allaitement qu'il n'a pas suffisamment reçu, car il s'émeut devant une goutte de lait maternel, où se condensent pour lui « le monde, la vie, le désir » (p.76). Plus tard, c'est l'image d'Izra qui revient lorsqu'il s'attouche, mais qui à mesure, finit par se déliter en « presque-rien ébouriffants » (p.85). Dès lors, le désir n'est plus qu'un manque qui s'achève dans le silence de l'image qui l'a provoqué.

Lors de l'épisode d'humiliation que Tomko fait subir à Babel, une autre absence se manifeste et oblige le héros à sortir de son mutisme. Cette péripétie est le résultat d'une haine qu'éprouvent pour lui les autres garçons du village, le jugeant « trop empoté, et agaçant avec ses bredouillements » (p.87), par les autres garçons du village. Dans cet épisode, le rapport au silence se manifeste tout d'abord par une occultation de l'espace, car sa tête est enfouie dans un sac de jute.

Il respire par saccades, l'haleine courte. Le sac pue le sang séché et la fiente, il a dû servir à transporter des volailles égorgées, le jute lui râpe la peau, il a chaud, il transpire, des plumules se collent sur ses joues, son nez, ses lèvres. Il a des haut-le-cœur, ça remue dans son ventre, il a du mal à déglutir sa salive, il s'y mêle un liquide âpre et acide. (p.90)

Cet acte entraîne un amoindrissement des sens, à commencer par la vue, puisqu'il ne perçoit plus les alentours. L'odorat est restreint et ne détecte que des odeurs liées à la mort d'animaux. Il est également agressé sur le plan du toucher, et les plumes viennent symboliquement lui étouffer l'odorat et le goût. Il ne lui reste que l'ouïe, aussi mise à mal, parce que limitée par sa méconnaissance du langage : « il ne comprend pas les injures, il ne perçoit que le ton acerbe et les rires mauvais » (p.90). Les larmes lui viennent uniquement par association d'idées, au souvenir des « femmes éclatant soudain en larmes dans la caravane de Ghirzal, au détour d'une phrase » (p.91). Par conséquent, l'émotion naît en lui par imitation. À la suite de cette agression, il est frappé d'un mutisme forcé, « la stupeur et la honte lui ont coupé la parole » (p.93), puis il le ressent jusque dans son corps et tombe malade.

Il exsude sa terreur, son humiliation, sa colère, il s'en délivre comme d'eaux sales. Il se sent peu à peu lavé, lessivé, rincé au-dedans de son corps, soumis à une formidable ablution. Puis la fièvre retombe, s'éteint, il se relève sauf, mais exténué, et privé de son flair formidable. (pp.93-94)

À l'issue de cet épisode, l'amoindrissement sensoriel permet l'émergence d'un nouveau besoin : « ce qui grésille en lui, ce sont les mots » (p.94). L'intrigue prend un tournant majeur, puisque Babel, désormais privé de ses facultés sensorielles animales, considère qu'il a besoin du langage pour survivre.

Il veut aussi pouvoir nommer les choses, les sensations, les sentiments, et plus encore ce qui échappe aux sens, à la saisie immédiate, à l'évidence. (...) Nommer pour grandir, pour lutter, pour se défendre. Nommer pour vivre. (pp.94-95)

Le silence prend une autre connotation à partir de ce point du récit. Il devient la marque de ce qui dépasse les sens et se teinte de mystère. Jusqu'alors manifesté à travers l'absence de langage, il lui devient étroitement lié. Il imprègne la parole qui devient une nécessité pour pallier l'amenuisement des perceptions sensorielles animales. Par ailleurs, il oriente Babel davantage vers l'extérieur et la relation à l'autre, amorçant en même temps l'apparition de faiblesses humaines.

En effet, après cet épisode, Babel voit son lien osmotique à l'environnement sylvestre ponctuellement perturbé par « une sensation de fadeur, une impression de vide. Il découvre l'étrangeté de l'ennui, dont il ne comprend pas la cause, et qu'il ne sait pas nommer » (p.84). Un vide naît en lui, qu'il va d'abord chercher à combler par le langage et l'intégration dans la communauté. Cette nouvelle sensation de solitude est exacerbée lorsque Babel retrouve le village momentanément vide pendant que les villageois font une battue dans la forêt.

Il n'a pas d'appétit, la faim énorme qu'il ressent toujours au retour de ses escapades ne se traduit cette fois que par une douleur au ventre. (...) Il s'assied sur sa banquette, et attend, l'esprit vide et cependant tendu. Cette attente qui lancinait les habitants du village, et qu'il ne partageait pas car elle ne le concernait pas, voici qu'il l'éprouve, seul. (pp.108-109)

À partir de là, ce n'est plus un vide corporel qui le démange sous l'aspect de la faim, mais une vacuité mentale qui le laisse en alerte. Babel prend conscience du temps à travers l'attente et se rend compte du trou qu'il possède dans sa mémoire. Ceci amorce chez lui une quête identitaire, qui se manifeste à travers la conquête linguistique, puis dans un contexte détaché du langage.

3.3. La recherche de soi

En effet, l'émergence du troisième et dernier stade du personnage principal se produit lorsque Babel est au bout de son processus d'alphabétisation. Zelda le renomme alors Abel, ce qui pour elle est un « vrai prénom (...) qui remonte aux origines » (p.179). Ce changement de nom marque la découverte d'une nouvelle fusion sous l'aspect d'un rapport sexuel, présenté comme une « lutte (...) douce » (p.180). Dès lors, les changements d'identité que subit le héros sont placés sous le signe du combat, même s'ils n'impliquent pas forcément de violence. Symboliquement, il effectue un dépassement de son apprentissage du langage, car son initiale en A s'unit à l'initiale Z de Zelda, synthétisant l'alphabet. Le nouveau patronyme du héros l'intègre parmi les hommes maîtrisant le langage et s'associe directement au récit biblique de Caïn et Abel, dans lequel il apprend l'existence de Dieu. Désormais intégré dans la communauté parlante, il y recherche à présent sa place, à travers une quête de spiritualité et d'identité.

En effet, Abel est confronté à une déficience du langage face à la religion et notamment de la définition de Dieu. La seule définition valable pour lui est celle du « *Dieu inconnu* » (p.186), ce qui joue d'une ambiguïté forte, puisque le mot désigne une entité concrète et définie, et pourtant impossible à déterminer par les moyens humains. Abel obtient par ailleurs peu de réponses auprès de Clovis et Rufus, ce qui le pousse à ne plus chercher activement le sens du mot auprès des autres, mais bien à « écouter avec plus d'attention lorsqu'ils évoquent ce nom sacré et litigieux au cours de leurs discussions » (p.190). Dès lors, ce n'est plus le langage qui permet de répondre aux attentes du héros, mais bien une posture mutique, qui amorce le retour vers les lieux du silence et l'introspection finale.

Ce qui provoque l'évolution d'Abel est qu'« il se trouve tellement d'ambivalence dans le langage » (p.210) qu'il lui devient impossible de l'utiliser pour trouver son identité.

Lui, il parle peu, il préfère écouter, il pèse les mots, (...), les interroge. (...) Mais lorsqu'il est seul il parle beaucoup — en silence, au-dedans de son corps, de sa tête, de sa bouche. (...) Le langage se fond et se mêle à son sang, à sa chair, il irrigue son cœur, son esprit, il innerve ses sens, les éclaire, les affine, parfois il les assombrit, les assourdit, les blesse. (pp.201-211)

Le véritable dialogue qu'il entreprend est avec lui-même, Abel n'exprime donc plus le langage oralement, mais l'intègre, le laisse s'incarner en lui pour accéder à une forme de dimension intériorisée des mots. Il prête attention aux effets que le vocabulaire provoque en lui, et le remet en question. Il arrive alors à dépasser l'ambiguïté du langage, qui n'est plus synonyme de

confusion, mais lui permet de comprendre ce qui se déroule en lui. Les mots deviennent chair, et rendent compte des mouvements intérieurs qu'il vit.

Dans l'impossibilité d'accéder à une spiritualité extérieure, il cherche à se reconnecter à lui-même et donc à acquérir sa véritable identité. Il est difficile pour lui de trouver sa place dans le monde, puisqu'il « ne se sent au centre de rien » (p.191). Il la découvre pleinement à travers le double deuil qu'il subit. Après le départ de Douidi, il vit une reconnexion instantanée à la totalité de ses souvenirs, et l'irruption de ce passé active d'un coup la volonté de s'écarter du monde extérieur. Ensuite, lorsqu'il apprend le décès de ses amis, il vit une douleur si intense que le seul moyen d'y remédier est pour lui de s'apaiser intérieurement. Le vide identitaire qu'il ressentait devient finalement la direction à prendre pour retrouver une plénitude. À ce moment, Abel atteint une forme de totalité car, dans le lieu final, son prénom n'est plus mentionné. Celui-ci n'importe plus, car il est arrivé dans un espace personnel qu'il possède entièrement. « Il n'est plus désireux de plaire à ses semblables, d'être accepté par eux » (p.248), ce qui signale un détachement complet de la relation aux autres. Cette mise à distance implique un achèvement du récit, puisqu'elle s'étend au narrateur et au lecteur. Le lieu final est tellement intime qu'il devient inaccessible et rompt le contact avec le personnage principal.

3.4. Un héros mythique

Le héros suit donc trois évolutions différentes. D'un état de silence où il se retrouve menacé et où il est mu par une faim constante, il arrive à un stade où le tiraillement entre ces deux sensations le poussent à se transformer et à passer du côté du monde du langage. Alors qu'il est confronté à la haine des autres, il réalise qu'il doit mieux comprendre et utiliser leur langue pour arriver à se défendre. Il connaît également les failles humaines que sont l'ennui, le désir et l'attente. La maîtrise progressive du langage lui permet de s'intégrer à la communauté des hommes et à son fonctionnement, jusqu'à ce qu'il en éprouve les limites. S'ensuit alors un renoncement au langage, qui n'est plus suffisant pour développer sa spiritualité et l'identité qu'il recherche. Par ailleurs, les mots ne lui permettent pas de traduire et d'assimiler la douleur liée au deuil. Le héros retourne alors à un état de silence au-delà du langage et retrouve l'apaisement recherché au cœur d'un lieu qui lui est propre et intime, où il acquiert la pleine conscience de son identité. Cet aboutissement est le résultat d'un revirement de perception : Abel parvient à retrouver la tranquillité naturelle dans le monde humain, alors qu'à l'origine ce monde représentait la violence et la destruction. « La quête du silence est alors la recherche d'un univers sonore paisible appelant par contraste le recueillement personnel, la dissolution de

soi dans un climat propice »⁵¹, sa résolution s'imprègne donc d'un mouvement d'introversion tellement fort qu'il arrête le récit, puisque l'immensité intime du héros devient irreprésentable.

Ces trois progressions sont celles que l'on retrouve chez les personnages enfants de Sylvie Germain selon Moris-Stefkovic. En effet, le héros est dans un premier temps un enfant sauvage, dont « l'irruption précoce du mal et de la souffrance (...) détruit l'insouciance »⁵², à l'instar du cochon expulsé de son paradis par la guerre, et à nouveau violenté lors de son entrée dans le village, ce qui crée en lui l'inquiétude et les perturbations inhérentes à la condition humaine. Il existe selon « un mode de vie primitif qui n'a rien d'un état de nature édénique »⁵³, puisqu'il est constamment dans un état mutique, mais que celui-ci ne suffit pas à lui faire retrouver la tranquillité dont il bénéficiait à l'origine. Ce n'est qu'une fois le langage maîtrisé et le silence retrouvé comme rapport privilégié au monde que le héros se définit davantage comme enfant cosmique, en tant que « figure d'exception qui incarne l'adhésion absolue à soi-même et au monde »⁵⁴. Abel est cet enfant cosmique, mais la confrontation à un deuil trop grand lui fait transcender cet état pour parvenir à celui d'enfant sacré, car il effectue une « plongée vers les origines de l'être et de la parole »⁵⁵, et se reconnecte à un endroit intime où il transgresse toutes les catégories et conserve un sentiment de bonheur éternel et intouchable. En ce sens, le héros devient enfant poète, car il « évoque un temps immémorial où les différents règnes (...) communiquaient entre eux »⁵⁶. Par cette évolution des stades de l'enfance, il trouve son identité au sein du silence, qui « permet de suggérer l'irréalisable présence d'une autre absence : celle de Dieu »⁵⁷, rendant ainsi son espace intime perméable à une spiritualité qui ne se dit pas. En d'autres termes, l'aboutissement de la quête permet de désigner des réalités impossibles à affirmer avec la seule narration.

Le héros est un personnage mythique, car il se démarque précisément par l'accomplissement de cette recherche de tranquillité par un retour à une complétude identitaire. Le récit s'apparente à un « mythe de la complétude »⁵⁸, dans le sens où son personnage principal atteint un état de stabilité intérieure à la fin du récit et se présente donc comme un être ayant acquis sa densité. Ce qui contribue également à ériger le personnage principal de *À la table des*

⁵¹ LE BRETON D., *Du silence*, Paris, Éditions Métailié, 1997, p.146

⁵² MORIS-STEFKOVIC M., « La figure de l'enfant-poète » dans THOIZET E. (dir.), *Sylvie Germain. Éclats d'enfance*, Paris, Cahiers Robinson, n°20, 2006, p.94

⁵³ *Id.*

⁵⁴ *Ibid.*, p.96

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ *Ibid.*, p.97

⁵⁷ *Ibid.*, p.103

⁵⁸ JOUVE V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, p.70

hommes en héros d'un mythe est le substrat mythologique à l'origine de son parcours. En effet, la métamorphose du cochon en humain n'est pas sans rappeler l'épisode de Circé dans l'Odyssée d'Homère. La magicienne transforme en effet les compagnons d'Ulysse en cochon et se présente comme une entité maléfique, jusqu'à ce qu'Ulysse la convainque d'agir pour le bien. Pour le porcelet du roman de Sylvie Germain, c'est l'inverse qui a lieu : le mal se manifeste de façon plus aigüe lorsqu'il est métamorphosé en homme. Ce qui a tendance à rapprocher les deux récits est une itinérance qui caractérise leur héros respectif, ainsi qu'une suite de rencontres et d'épisodes qui le font évoluer. Tous deux sont une recherche d'un lieu perdu — Ithaque pour Ulysse, la ferme pour le cochon — et débutent dans un contexte guerrier — la guerre de Troie dans l'Odyssée, une guerre moderne pour *À la table des hommes*. Enfin, ce sont deux récits centrés sur la souffrance causée par la séparation du milieu familial, et dont l'aboutissement ne survient qu'après que les héros ne connaissent une séparation d'avec tous leurs compagnons de route. Le roman de Germain s'érige ainsi en « odyssée de la complétude », actualisant ainsi la forme du récit d'itinérance.

3.5. Des personnages déficients

Les personnages secondaires du récit n'ont qu'un rôle éphémère. Le récit ne fait que les intégrer dans une quête qui reste celle du personnage principal. Contrairement au héros toujours en mouvement, les autres sont soit statiques, soit en itinérance ailleurs, ils ne connaissent aucune stabilité dans l'intrigue et ne sont pas présentés dans leur totalité. Ils constituent des rencontres temporaires dans le cheminement du héros, et ne sont pas destinés à terminer le récit à ses côtés. Ce sont principalement des adjutants ou des opposants à la progression du héros, mais aucun d'entre eux ne poursuit le même objectif de complétude que lui, ce qui les conduit à disparaître du mythe à des moments choisis.

L'incomplétude des personnages se pose en parallèle de celle que ressent le héros lorsqu'il les rencontre. Sous forme porcine, il recherche principalement de la substance, afin de combler un vide ressenti au niveau physique. Les autres intervenants dans cet espace manquent de consistance, ils semblent ne pas avoir de dimension corporelle assurée. Ainsi, la survivante du bombardement est victime d'un traumatisme extrême qui l'anéantit progressivement. Elle est d'abord frappée de mutisme, « sa langue est sèche comme un vieux copeau de bois » (p.13), implicitement assimilée aux débris de la ferme. Elle subit la perte de sa famille et de ses repères auditifs à cause de l'atmosphère, elle « ne réussit pas à percevoir les appels des siens » (p.13). Par la suite, elle accompagne brièvement le cochon jusqu'au bout de ses forces. D'ailleurs, ce n'est pas exactement elle qui décide de s'arrêter. « Tout corps, même pris de folie, garde un

savoir de ses limites ; celui de la femme s'arrête lorsqu'il vacille d'épuisement » (p.17), elle est dépossédée du contrôle de son enveloppe charnelle. Elle retrouve ensuite momentanément la parole pour bercer le cochon, mais celle-ci décline rapidement. L'humaine n'est qu'un personnage destiné à remplacer temporairement la mère perdue, jusqu'à ce que le porcelet soit capable de se nourrir et d'avancer seul. Face au silence traumatique, elle fuit jusqu'à être à bout de forces et en meurt. Le décès est d'ailleurs évoqué par son visage mangé par les oiseaux et composé de « trois ronds d'ombre » (p.21), autrement dit par le vide et non par la matérialité du cadavre. Lorsque le porcelet rencontre les chasseurs, ceux-ci forment un groupe plus large et non identifié, ce qui leur enlève leur individualité. De plus, le contexte belliqueux les détermine davantage que leur propre enveloppe charnelle, puisque « la guerre les a saisis, corps et âme » (p.29). Le conflit réduit les hommes qui y sont pris à un rôle, ou bien à une empreinte sonore, comme lors de l'exécution d'otages. Enfin, la description du mourant que le cochon rencontre et avec qui il fusionne manifeste aussi cet aspect inachevé. Il est séparé de son père mort exécuté et appelle sa mère, il est coupé de ses origines génétiques. Il est blessé aux jambes, ce qui le prive d'une partie de sa consistance corporelle, à l'instar des cadavres observés dans les ruines. Tant que la guerre est active, les hommes enrôlés sont privés de toute volonté personnelle, elle leur fait perdre une partie de leur humanité, elle est capable d'extirper d'eux « une capacité de haine et de cruauté » (p.29) qui leur enlève toute consistance.

Lorsque le conflit s'apaise et que le héros devient Babel, les personnages reprennent quelque peu leur identité, car ils sont à présent nommés et des éléments de leur passé apparaissent dans le récit. Cependant, cette incursion dans leur vécu dévoile leur manque personnel, lié à leurs souvenirs mais qui se manifeste dans le présent. Leurs quêtes respectives les attirent vers le héros, chacun mu par le besoin de retrouver ce qu'ils ont perdu. Ainsi, Ghirzal ne remplit plus son rôle de rebouteuse du village ainsi que sa demeure, et finit quand même par héberger Babel et refaire sécher des centaurees. Yelnat s'est séparé de sa troupe de cirque et s'est détourné du multilinguisme pour vivre en ascète silencieux, et pourtant il accepte de prendre Babel sous son aile, car il lui rappelle un de ses anciens partenaires, et avec lui, il revient dans le monde de la parole. Lorsque Tomko rencontre Babel, il lui voue une haine immédiate parce que les vêtements que portent Babel lui rappellent sa déception de n'avoir pu partir au combat avec les autres et trouve en lui un bouc émissaire à sa frustration. Il apparaît donc clairement que les événements de leur passé créent une absence dans le présent des personnages secondaires qui trouve toujours une résonance dans leur rapport avec le héros.

Un troisième type de manque se manifeste dans l'espace urbain, règne du langage et de la raison. Il s'agit d'un vide identitaire profond, qui se cache derrière un usage constant de la parole ou au contraire un mutisme presque total. Babel rencontre d'abord des personnages utilisant le langage comme moyen d'existence, tel Clovis avec sa revue engagée. Il fonctionne en duo avec son frère Rufus, qui apprend les lettres à Babel mais qui ne peut faire usage du langage que dans une moindre mesure. La ville comprend également des personnages vides, à peine nommés, et rassemblés seulement par le lieu de la librairie. Ainsi en va-t-il pour Monsieur, qui ne possède pas d'autre identité que celle d'un « homme de silence » (p.201). Il parle rarement et ne possède même pas de discours qui lui soit propre, puisqu'il n'utilise que des citations du Qohèlèth pour s'exprimer. C'est un personnage sans nom dont l'histoire est « réduite à presque rien par la solitude et l'indigence » (p.165). À l'image de son existence, son décès est également empreint d'une forme de silence.

Il était demeuré délicat jusqu'au bout, son corps n'était pas entré en putréfaction mais s'était desséché, momifié. Aucune odeur n'avait alerté son voisinage (...). Il était effacé à l'extrême, un homme-ombre qui ne faisait aucun bruit (p.200)

L'état *post mortem* de cet homme lui enlève toute consistance organique, puisque son corps ne subit pas la décrépitude. Sa personnalité est entièrement inscrite dans le secret, ce qui est renforcé par le côté énigmatique des exergues par lesquels il s'exprime. Les deux autres personnages entièrement silencieux et dont l'identité reste floue sont LiLing et Paloma. La première est d'abord désignée par son nom de famille, madame Kuang, et son prénom n'est révélé que lorsqu'elle entame une relation avec Rufus. Quant à la seconde, il ne s'agit pas de son prénom, mais bien d'un sobriquet que lui donne Clovis lorsqu'il la choisit comme compagne. Ce sont des incarnations de l'amour, qui les lie chacune à l'un des deux frères, et elles sont silencieuses.

Il subsiste une exception en la personne de Zelda, qui elle, parle dans le récit et dont la personnalité est bien marquée. Elle est un parfait miroir du héros, tous deux ayant perdu un parent, tous deux sans cesse en voyage. Elle se voit attribuer un surnom — Zonka —, mais c'est aussi elle qui renomme Babel en Abel et l'ouvre au concept de Dieu. Elle symbolise le langage conquis, intégré, puis dépassé par le personnage principal. Une deuxième exception est le personnage de la corneille, qui se lie d'amitié au héros pendant la majeure partie du récit. Cependant, en tant qu'animal, elle ne possède pas les mêmes caractéristiques que les personnages humains et donc, aucune psychologie ni mémoire. Elle ne peut donc pas être

analysée en tant que personnage, puisqu'il ne s'agit pas d'un « animal humanisé »⁵⁹. Elle représente quelque chose de plus intime au héros, et prend donc une importance au niveau symbolique.

Lui et la corneille se connaissent depuis toujours, (...), même quand elle s'absente, elle ne le quitte pas vraiment. Elle va, elle vient, disparaît plus ou moins longuement, finit toujours par reparaître impromptu, reprenant aussitôt le fil de leur relation. Ce lien est infrangible, indissoluble, même la mort n'y pourra rien. (p.175)

La corneille est donc associée au héros au-delà de la simple présence matérielle et de la dimension corporelle des personnages. Elle doit donc être interprétée à partir des éléments symboliques de la poétique du silence, car elle possède une dimension fluctuante dans l'intrigue et peut circuler en-dehors, à l'inverse des autres protagonistes.

Tout comme leur origine est empreinte de silence, ainsi en va-t-il de la disparition des personnages secondaires. Ghirzal meurt métaphoriquement, car après le départ de Babel, « elle n'aura plus à se soucier de persévérer à vivre » (p.121). L'absence de Yelnat est telle qu'elle implique chez le héros un silence de la pensée qui le fait sortir définitivement de l'intrigue : « il ne s'y formule rien, juste une certitude plantée muettement dans ce vide — il ne reverra plus Yelnat » (p.171). Monsieur meurt seul chez lui et n'est retrouvé que longtemps après. L'assassinat de Clovis, Rufus, LiLing et Paloma est véhiculé à travers une image difficile à déchiffrer, et relève de l'imprévu, tout en étant figé dans le silence du visage de LiLing et de « l'excès de visible » (p.242) qui en émane, et pour le héros, « toute parole, tout contact physique lui sont insupportables » (p.242) à ce moment. De nouveau, seule Zelda effectue de véritables adieux. Même si elle était déjà en errance depuis son arrivée dans le récit, elle est la seule à en sortir sur une parole. Lucius et Si Bassam ont une importance encore moindre que celle des autres protagonistes et le héros s'écarte naturellement d'eux. Les sorties de l'intrigue se font de façon discrète ou brutale, et ne sont jamais clarifiées du point de vue du héros. Il est comme mis devant le fait accompli, face auquel la seule réponse possible est le mutisme. Les personnages secondaires sont ainsi en contrepoint du héros, car ce dernier ne meurt pas ni ne se retire dans un lieu extérieur, mais est dissout dans un environnement et une identité irreprésentables, ce qui met un terme son parcours et son histoire. Comme le précise Sylvie Germain dans son essai, les personnages sont situés « à fleur d'oubli »⁶⁰, ils ne se manifestent que le temps nécessaire au héros pour progresser à leurs côtés. Là où le héros poursuit une

⁵⁹ JOUVE V., *op.cit.*, p.16

⁶⁰ GERMAIN S., *Les Personnages*, *op.cit.*, p.12

recherche sans cesse renouvelée par de nouveaux manques, il se retrouve confronté à des personnages qui possèdent eux aussi leurs lacunes identitaires. Ceux-ci lui permettent, avec leur aide et leur séparation au moment adéquat, d'achever sa quête.

En combinaison avec l'espace-temps, les composantes du récit l'instaurent en mythe du silence, ce qui l'érige en épicentre du contenu du roman. Il est nécessaire pour que le récit ait lieu, et ce, à travers toutes ses composantes, il en est un mythème⁶¹ essentiel. Cependant, pour parvenir à une véritable poétique du silence, il s'agit de prendre en compte le niveau plus technique de la rédaction, ainsi que le stade métaphorique de l'interprétation, pour démontrer que le silence est bien un motif opérateur dans toutes les dimensions de l'ouvrage.

⁶¹ « Les mythes s'inscrivent dans le texte par l'intermédiaire de traits distinctifs qui les caractérisent et que Durand nomme mythèmes », dans CHELEBOURG Chr., *op.cit.*, p.76

Chapitre II - Le style résonnant de Sylvie Germain

Le silence ne devient signe que si on le fait parler.

Roland BARTHES⁶²

1. Stratégies du silence

Il n'est pas aisé d'intégrer le silence à l'écrit, en-dehors du fait de le mentionner tel quel. En effet, ne rien mentionner du tout n'est pas une alternative, car alors, aucun indice ne permet au lecteur d'inférer des éléments cachés derrière un éventuel non-dit. Pour montrer que leur omission a de l'importance, l'écrivain doit recourir à des subterfuges qui utilisent tout de même le langage, mais pas sur le mode de l'affirmation. Paradoxalement, « chaque acte de langage résulte d'une interférence momentanée de quelque chose qui est dit et de quelque chose qui reste non-dit »⁶³, c'est donc par le langage qu'on peut manifester ce qui est en retrait de lui. L'utilisation qu'en fait Sylvie Germain pointe inévitablement vers une incapacité à tout dire dans le récit. Pour reprendre les dires de Blanchot, « tout dire, c'est aussi tout réduire à rien »⁶⁴, il est dès lors nécessaire, d'autant plus que le silence est une composante substantielle de l'œuvre, de garder une part de mystère sur le récit pour qu'il conserve une valeur interprétative. Comme le souligne Barthes, « l'écriture est toujours enracinée dans un au-delà du langage »⁶⁵, et c'est le rôle de la narration de faire transparaître cet ancrage. Les techniques énonciatives sont essentielles pour analyser le rapport au langage, et donc à ce qui le dépasse. Elles sont déterminées par l'entité narratrice du récit, qu'il s'agit d'éclaircir pour comprendre comment elle utilise ces procédés.

⁶² BARTHES R., *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, op.cit., p.55

⁶³ MOTTE (DE LA) A., op.cit., p.22

⁶⁴ BLANCHOT M., op.cit., p.43

⁶⁵ BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p.21

1.1. Le narrateur limité

Le narrateur semble fonctionner comme dans la plupart des autres romans. Il raconte le récit à la troisième personne, en focalisation externe, d'un point de vue *a priori* omniscient. Cependant, l'espace changeant du récit, les personnages incomplets, ainsi que la chronologie saccadée lorsque le personnage principal est absent, laisse à penser que la narration ne se focalise pas sur le monde du récit en général, mais bien sur le héros et sa compréhension du monde. Le narrateur n'est pas plus savant sur l'environnement que le personnage dont il relate l'histoire, ce qui le rend non omniscient. Il suit les mêmes trajectoires que le héros, ne s'en écarte que pour relater des épisodes capitaux pour comprendre la suite. De plus, il commence à conter au moment où le personnage principal initie sa quête et cesse lorsqu'il l'accomplit, mais il n'y a pas plus d'élaboration sur les origines du héros, ni sur les conséquences de l'accomplissement de son objectif. Le narrateur se manifeste donc à partir du vide originel qui frappe le protagoniste principal et s'inscrit dans une incertitude. Il procède par questionnements en même temps que le héros. Ce premier choix dans l'écriture inscrit le récit entier dans un langage qui ne peut tout dire.

Au-delà du statut du narrateur, on distingue plusieurs types de formulations qui jouent du silence. Elles manifestent l'absence d'un élément qui fait pourtant partie de l'intrigue. Ce sont des « stratégies du silence qui voilent le sens afin de mieux le dévoiler »⁶⁶. Elles ont pour effet de créer une confusion chez le lecteur, mais leur répétition fréquente en fait des indices révélant que « ce surcroît de silence ne vient que du langage dont il met la possibilité au défi »⁶⁷. Il faut passer par le jeu sur le langage pour intégrer le silence non seulement comme objet, mais aussi comme mécanisme du récit. Ce jeu prend plusieurs formes et se fonde sur différents types de modulation, sur les voix des personnages et sur le périphrase du récit.

1.2. Modulations du silence

La façon la plus simple de dire l'absence d'un élément, au-delà du fait de l'exclure complètement, est de le dire par la négative. Cette approche relève du paradoxe, car elle demande d'impliquer la présence d'un objet pour pouvoir dire son absence. Elle est plus saillante, dans le sens où « la négation, le doute (...) doivent être signalés par des marques particulières »⁶⁸ dans le texte, et non l'affirmation. Par conséquent, dire le silence, ce n'est pas

⁶⁶ MOTTE (DE LA) A., *op.cit.*, p.2

⁶⁷ BLANCHOT M., *op.cit.*, p.67

⁶⁸ BARTHES R., *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, *op.cit.* p.73

se servir d'un langage non modalisé, mais justement d'utiliser plus de marques, le faire sur-signifier, afin de dévoiler le vide qui se cache derrière lui. La négation, en ce sens, est un révélateur de l'absence de ce qui était là auparavant. Les éléments qu'elle prend pour cible sont annoncés avec le premier personnage humain de l'histoire. La rescapée abandonne toutes ses facultés, qui font d'elles un personnage emblématique de ce qui arrive à l'homme face à un choc trop grand. Dans la solitude, le vide dévore jusqu'à ses facultés mentales et physiques lorsqu'elle tombe sur le porcelet mort, un trayon de sa mère toujours en bouche.

Elle ne nomme pas cette chose, même mentalement. Elle s'éloigne, d'un coup s'immobilise, porte les mains à son ventre, elle vomit. Elle se laisse tomber sur le sol, et reste là, recroquevillée. Ne plus bouger, ne rien vouloir, ne rien nommer, ne pas penser, tout juste respirer, à peine. (p.15)

Elle perd d'abord la faculté de nommer les choses, ce qui lui ôte tout langage puisque, même intérieurement, elle ne met pas de mots sur ce qu'elle voit. Deuxièmement, elle s'arrête et se vide littéralement de toute contenance, perd son appui et se fige. Enfin, ce sont les réflexes de volonté, de pensée et même de vie qui s'arrêtent. La négation rend donc perceptibles toutes les composantes qui faisaient de la survivante un être humain en les anéantissant une à une. Ces caractéristiques sont, à l'inverse, progressivement acquises par le héros et l'anthropomorphisent de plus en plus, jusqu'au point où il acquiert sa pleine identité et gagne l'accès à son espace intérieur. À ce moment, « il n'est plus désireux de plaire à ses semblables, d'être accepté par eux » (pp.247-248), c'est le désir même qui s'annihile, car il n'est plus dirigé vers les autres. La négation permet de dire l'accomplissement de la quête et comble le manque ressenti depuis le départ en affirmant son absence dans le sentiment du héros. Son état final d'allégresse est présenté comme immuable, car « cette joie, personne ne pourra la lui retirer » (p.248). Aucune influence extérieure ne peut perturber de nouveau son parcours, autre preuve qu'il en est venu à bout. La négation marque donc la fin de son itinérance.

Au-delà de la négation, le silence se dit aussi par l'affirmative. Or, le mot tel quel n'apparaît que peu dans le récit et se manifeste autrement, notamment par des affirmations récurrentes. En effet, « la répétition suppose la différence »⁶⁹, ce qui implique qu'entre chaque occurrence de ces phrases, un élément change, est omis ou n'apparaît pas encore. La réitération suggère que quelque chose n'a pas été dit dans sa totalité la première fois. C'est le cas lorsque Babel ressent pour la première fois l'appel du langage. « Il voudrait parler à son tour, il ne parvient qu'à proférer un sourd grognement. Des mots pourtant lui gargouillent dans le ventre,

⁶⁹ TADIÉ J.-Y., *op.cit.*, p.114

dans la gorge. Il finit par balbutier » (p.62). Cette construction est répétée peu après lorsqu'il entre dans le village : « Il voudrait tant pouvoir proférer des sons comme ceux qu'il entend, il ne parvient qu'à répéter le dernier mot dans un bredouillement saccadé et guttural » (p.69). D'un extrait à l'autre, le protagoniste manifeste une volonté plus forte de parler, et progresse dans son apprentissage par imitation, car il parvient à répéter un mot. De plus, la narration crée une insistance sur la gorge, organe vocal par excellence, ainsi que sur l'impossibilité pour le héros de produire des sons fluides. La ressemblance entre les deux extraits est assez forte pour produire un effet de redondance, mais ce n'est pas une répétition exacte, plutôt une modulation⁷⁰. Elle intègre le silence, car à travers un changement lexical, elle permet au lecteur de déduire une progression dans l'état du héros sans qu'il soit explicite dans le texte. Par ailleurs, la modulation amplifie la volonté de Babel de s'approprier et d'utiliser le langage. Il s'agit d'une affirmation instable, car elle doit être instaurée plusieurs fois avec un changement pour établir son importance dans la quête du héros.

La répétition joue également de l'approximation. À de multiples reprises, la voix narrative se manifeste pour décrire un élément du récit à travers une liste de descriptifs différents et complémentaires. Toutefois, ceux-ci semblent ne pas cerner entièrement l'objet ciblé, tout en en révélant cependant plusieurs aspects véridiques. Ainsi, lorsque Babel parvient au village, les habitants ne savent pas s'il est « un simple d'esprit, un dément, ou un enfant sauvage » (p.68), un seul mot ne suffit pas à le définir, car les trois affirmations sont partiellement vraies, bien qu'elles ne suffisent pas à une description exhaustive du héros. Plus tard, lors de sa rencontre avec Rufus, le parallélisme entre les deux personnages est également établi à travers ce type d'agencement.

Ils ne décèlent rien qui puisse les mettre en garde, pas de danger embusqué dans un recoin mental du vis-à-vis, ils ne sentent rien l'un chez l'autre que du vide en émoi, que du rêve en alarme, que des murmures en attente d'un lever d'élocution. (p.143)

D'abord, un sentiment d'alerte est mentionné, mais est apaisé par la négative. Le ressenti des personnages est ensuite articulé autour de trois composantes qui se complètent, mais ne suffisent pas à dire le calme qui entoure la scène et emplit les personnages. Le silence est approximé à travers ce qui lui ressemble et qui s'est déjà manifesté à ce stade du récit : le manque, le rêve et l'envie de parler. À la fin du récit, l'approximation tente également de décrire

⁷⁰ En tant que « répétition où une suite de synonymes approximatifs sont des échos phonétiques et sémantiques », dans GARFITT T., « Les figures de l'écho dans l'œuvre de Sylvie Germain », dans NARJOUX C. et DÜRRENMATT J., *op.cit.*, p.106

l'ascension d'Abel au lieu final. « Il dilate la porosité entre lui et tout vivant, entre les vivants et les morts, il intensifie l'échange entre la nuit et une outre-lumière, entre l'instant présent et l'immémorial » (p.246). Cette phrase permet de montrer les oppositions que le héros révoque, et qui concerne toutes des phénomènes premiers⁷¹ que sont la vie, la lumière et le temps. La narration rend compte d'un état qui les dépasse, sans pouvoir dire le dire entièrement, ce qui amplifie le silence par devers les mots.

Là où certaines interventions du narrateur sont insuffisantes, d'autres s'imposent comme des assertions absolues, avec une valeur externe à l'histoire et ne nécessitant aucune répétition. Elles prennent la forme de phrases péremptoires, dont le rôle consiste à « renforcer la perception de la voix narrative et influencer le chemin interprétatif de la lecture »⁷². Elles se fondent dans la temporalité de la narration en utilisant le présent gnomique, qui exprime des « faits intemporels et des vérités générales »⁷³. Par exemple, le narrateur précise que « tout corps, même pris de folie, garde un savoir de ses limites » (p.17). Cette phrase semble s'adapter uniquement à la situation, puisque la survivante s'écroule juste après. Cependant, elle est valable pour d'autres personnages, tel le mourant avec lequel le cochon fusionne, qui « ne s'est plus relevé, trop affaibli » (p.48) après une course-poursuite. Lorsque Babel subit la torture de Tomko et des autres enfants, « l'engrassissement qu'il éprouve est tenace ; il en tombe malade » (p.93). Enfin, l'irruption brusque de la totalité de ses souvenirs plonge Abel dans un « état d'évanouissement prolongé » (p.223), ce qui traduit la surcharge physique que l'émotion lui a infligée. Le corps qui éprouve ses limites est donc un état récurrent et prouve la véracité de la phrase péremptoire. À travers ce type d'assertion, l'auteur implicite⁷⁴ fait passer sa voix tout en restant silencieux, puisque l'affirmation est vérifiable à travers le récit et ne sonne pas comme un avis complètement extérieur, même si elle a valeur de commentaire plus que d'élément appartenant au monde du récit. De plus, la non-répétition amplifie l'effet de vérité, puisqu'il s'étend au-delà de la phrase péremptoire et devient valable pour l'ensemble du roman. Le vrai est donc à la fois bruyant, car il est présent en excès dans l'assertion, et silencieux, car on ressent ses conséquences sans nécessiter une répétition explicite plus tard dans la narration.

⁷¹ « Donnée primaire que l'on ne peut ramener à rien », dans PICARD M., *Le monde du silence*, Paris, PUF, 1953, p.6

⁷² MOTARD-NOAR M., « Assertions narratoriales et choix linguistiques : l'absolu de l'inconnu chez Sylvie Germain », dans NARJOUX C. et DÜRRENMATT J., *op.cit.*, p.44

⁷³ NARJOUX C., *op.cit.*, p.148

⁷⁴ En tant qu'« image implicite d'un auteur caché (...) toujours différent de « l'homme réel », dans BARTHES R., KAYSER W., BOOTH W.C. et HAMON Ph., *op.cit.*, p.92

Toutes les vérités ne sont cependant pas cernables, car certaines interventions du narrateur se font sur le mode interrogatif, sans qu'aucune réponse ne soit donnée. Ce procédé permet de rendre compte du silence qui enveloppe certaines questions, en les posant directement au lecteur et en lui laissant le soin d'y répondre au fil de sa progression. Par exemple, pour rendre compte de la perception du temps faite par les animaux, un commentaire pose le doute : « il vit au plein de l'instant (...) — ou bien est-ce au creux de l'instant ? » (p.23). Ceci traduit l'incertitude du texte, création humaine, à exprimer une caractéristique entièrement soumise à l'esprit animal que l'homme ne peut sonder. Lorsque Babel exprime le désir de s'approprier la parole, une autre question surgit : « comment accéder à la fluidité du langage ? » (p.98). Elle met en lumière l'impossibilité de s'exprimer et d'être compris de tous, de posséder une langue intelligible à l'extrême. Par voies détournées, le texte interroge ses procédés narratifs, incapables de montrer entièrement leur propre fonctionnement et incluant toujours une facette à interpréter qui ôte une part de fluidité au langage écrit. La recherche du protagoniste pour pouvoir s'exprimer et s'intégrer dans le monde humain est associée à une recherche du roman pour pouvoir dire le mythe du silence sans pour autant le rendre imperméable au lecteur. Enfin, les questions se font de plus en plus générales et remontent vers le mystère des origines de la vie dans la dernière partie du récit : « D'où lui viennent ce souffle et ce sang en mouvement continuels depuis sa naissance ? Qui lui en a passé le relais ? » (p.219). Le mode interrogatif touche donc à des parts d'inconnu auxquelles personne n'a encore trouvé de réponse. Ce silence interprétatif est souligné pour que le lecteur l'associe à la recherche en cours du héros.

1.3.Voix des personnages

La narration seule ne suffit pas comme approche de la vérité, elle est à compléter avec les propos des personnages. Cette association est cependant ambiguë, car la voix des personnages n'est pas tout à fait dissociée de la voix narrative, son autonomie n'est que relative par rapport au poids de l'écriture. Cette confusion transparaît à travers une forte présence du mode indirect et d'une concision dans les paroles effectivement proférées. Le discours indirect crée une distance avec les protagonistes, et étouffe leur présence vocale au sein du récit. Une grande partie des interrogations du récit sont en réalité des discours des personnages déguisés en interventions narratives. Ainsi en est-il des questions que les journalistes posent à propos de Babel au village (pp.96-97), des soupçons de Tomko (pp.119-120) et de la perplexité de Rufus face à sa compréhension de l'univers malgré son illettrisme (p.176). Ces questions non attribuées aux personnages supposés les poser fait que la réflexion est aussi adressée au lecteur, et n'est plus le seul fruit de la pensée d'un protagoniste pour lui-

même. Il en va également ainsi pour les réponses fournies à des questions d'ordre religieux ou philosophique. Lorsqu'Abel demande ce qu'est Dieu à Rufus, ce dernier répond de façon évasive.

Il s'est contenté de dire qu'il ne savait pas, n'ayant été gratifié d'aucune révélation intérieure, d'aucune lumière sensible à l'âme (...). Mais il ne se déclare pas athée résolu comme son frère, il laisse la question grande ouverte, et, a-t-il ajouté, il se sent souvent troublé par le vent gris monté de ce puits d'inconnaissance. (pp.189-190)

La mise en forme de la réponse ressemble très fort à une parole directe, mais elle est ambiguë. Le discours de Rufus tient en effet sur une impossibilité de cerner son sujet. Dès lors, la réponse donnée à Abel ne semble venir de personne, elle ne comble pas le vide de la question, mais l'amplifie en distanciant le personnage qui répond de ses propos. Cela permet au lecteur de s'appropriier les raisonnements de chaque personnage.

Le mode indirect est également une mise à distance de tout discours violent, comme les insultes des garçons du village à l'égard de Babel, qui semblent se fondre dans l'espace sonore.

Les garçons lui sifflent aux oreilles qu'il n'est qu'un va-nu-pieds-va-nu-cul détrousseur des absents, un bâtard profiteur né de la chiasse d'une pute, qu'il n'est pas leur copain et ne le sera jamais. Il ne comprend pas les injures, il ne perçoit que le ton acerbe et les rires mauvais. (p.90)

La parole est affaiblie car elle s'apparente à un sifflement, ce qui rend confuse la compréhension qu'en fait le personnage. Le discours indirect permet que le lecteur saisisse tout de même l'horreur de la scène par devers l'impuissance du héros. Il rend compte de l'impossibilité du langage à cerner la violence et l'inconnu, en les convertissant en caractéristiques globales de la scène. Elles ne sont pas imputables à des personnages en particulier, et montrent que le mal est davantage le produit du contexte plutôt que des enfants.

Par ailleurs, même le discours direct semble ne pas appartenir aux protagonistes. Le premier à être proféré n'est d'ailleurs pas une parole, mais une berceuse, autrement dit un chant appris, qui remonte à une origine imprécise et, en l'occurrence, dont les paroles ne sont pas clairement définies. Il est voisé par la rescapée, qui débite ensuite un discours procédural : une recette de cuisine. Il s'agit des seules paroles concrètes de la première partie, et elles annoncent une dépossession du langage au cours du livre. Les dialogues se font plus présents dans le village, mais restent distancés. En effet, il s'agit souvent d'interrogations, d'ordres ou de constats évidents. Dès lors, il s'agit de paroles directement ancrées dans le présent et dans l'extériorité, car elles sont toujours un commentaire de ce qui a lieu. Aucune des répliques ne permet à un personnage de s'exprimer à propos de lui-même, ce qui est devenu la tâche du

discours indirect. Les paroles sont donc entièrement tournées vers les autres et ne permettent pas d'accéder à l'identité d'un personnage. Dès lors, les paroles directes représentent un décalage quant à la réalité : à la fois elles la désignent clairement, mais pas dans sa totalité, puisqu'elles n'expriment rien de personnel et n'incluent pas les perceptions individuelles des personnages.

Dans la ville, le discours direct se fait majoritairement citationniste, ce qui supprime la voix des personnages, qui ne parlent plus qu'avec des mots préconçus, provenant d'autres textes, ou bien avec des faits historiques. Ceci rejoint l'idée de Picard selon laquelle « le langage des hommes dans la ville semble ne plus leur appartenir ; il est seulement une partie du tapage général »⁷⁵. En effet, plus le langage est utilisé, moins il permet un accès à l'intériorité, et il se met à distance de leur identité. Les nombreuses citations du Qohèleth et les anecdotes historiques sont les seules composantes du discours direct, et font donc parler d'autres écrits et d'autres événements plutôt que les protagonistes eux-mêmes. Par conséquent, l'écriture peine à manifester un discours qui appartienne aux personnages, ce qui amplifie le manque qui les définit. Celui-ci est inexprimable pour eux, il est donc nécessaire de passer par d'autres voix pour le rendre perceptible.

1.4. Autour de l'intrigue

Il s'agit de ne pas exclure de la narration ce qui constitue l'écrit sans pourtant faire partie de l'histoire, à savoir les éléments de périphrase et leur rôle quant à l'intrigue qu'ils séquent. D'abord, le titre du roman annonce déjà certains aspects du récit. Il indique en effet un lieu, ce qui suggère la recherche de ce dernier ou du moins, son apparition à travers le récit. La table est un espace communautaire, où l'on s'assoit et où l'on mange, c'est un lieu d'abondance et de convivialité. Enfin, il est précisé qu'il s'agit de celle des hommes, ce qui insiste sur le fait que pour rechercher ce lieu, on provient d'un endroit qui n'appartient pas à l'humain. Dès lors, le récit se présente d'emblée comme une recherche qui aboutit à une localité et implique le passage d'une origine inhumaine à une communauté humaine. Par ailleurs, le titre manifeste une certaine ironie, car il prend un cochon pour personnage principal, animal que l'on retrouve habituellement sur la table à manger, mais qui, dans ce cas précis, y sera assis après sa métamorphose en homme.

Il faut ensuite prendre en compte la dédicace de l'auteur, qui s'adresse à deux personnes existantes. Le gardien d'animaux de Fukushima fait allusion aux situations initiale et finale du

⁷⁵ PICARD M., *op.cit.*, p.100

héros. En effet, celui-ci est d'abord un animal qui survit à une explosion violente pouvant s'apparenter à la destruction de la centrale. Sous forme humaine, il finit enfin par travailler dans une ménagerie, en tant que gardien, où il est apprécié des animaux, qui le soutiennent dans sa transe de fin de récit (pp.246-247). La deuxième adresse est dédiée à Wroushka, qui n'est autre que le chien de Sylvie Germain. Dès lors, dans la dédicace, l'auteure inclut des liens avec les animaux et une dimension importante de neutralité, puisque l'animal et l'humain ont la même importance pour l'intrigue, elle leur est dédiée à parts égales.

Le reste du périphrase est entièrement constitué d'épigraphes courtes situées au début de chaque partie du récit. La première marque de toute évidence un lien avec la naissance du personnage : « Or, me voici, moi que la terre a mis au monde... » (p.9). Cependant, la citation témoigne d'un inachèvement par les points de suspension qui l'accompagnent. Avant même que l'intrigue ne débute, un personnage prend la parole et se présente comme orphelin, car il est littéralement né de la terre et non d'un parent biologique. L'exergue annonce ce qui va arriver au héros, qui perd d'emblée sa mère et naît dans un espace de débris, où la terre est ce qui reste de stable. L'épigraphe de la deuxième partie reprend la première tout en ajoutant une réflexion : « Un homme, moi ? » (p.55). Elle symbolise dès lors le passage du héros dans le monde humain tout en questionnant sa véritable essence. Le mode interrogatif instaure une ambiguïté sur le statut du personnage, car elle établit un passage dans le monde humain, tout en ne l'affirmant pas. Ceci fait écho à la difficulté de Babel à y trouver sa place, et à déterminer quelle quête il doit poursuivre. L'épigraphe de la dernière partie affirme enfin l'existence d'Abel comme humain à part entière, et lui pose un dernier défi, celui de se préserver de la violence et de la souffrance. Le mot « haine » est répété trois fois, montrant ainsi la persévérance du mal duquel le héros doit se libérer. Le dernier exergue résume quant à lui le récit par l'expression « la table branlante des hommes » (p.249) et reprend son titre par la même occasion, tout en ajoutant une idée d'instabilité. En effet, Abel se rend compte qu'avoir été dans le monde humain puis avoir pu s'en écarter est ce qui permet d'acquérir la véritable sérénité. La table est branlante, car elle ne permet pas de trouver une assise stable qui soit personnelle et apaisée. On retrouve également une idée de mouvement dans l'exergue final, à travers le « chariot de feu » (p.249), et une impulsion de fuite traduite par l'injonction « quitte le pays » (p.249). L'épigraphe clôt le récit tout en l'ouvrant, car elle est placée au début d'une partie qui n'existe pas, et prolonge le mouvement de détachement du héros dans une dernière adresse au lecteur qui se veut métaphorique. Elle constitue une réflexion sur le récit qui la précède sans prétendre en englober le sens. Dès lors, le rôle du périphrase est de décroquer l'interprétation

du récit, de lui conférer une portée qui dépasse l'histoire. Les citations insistent sur des points cruciaux de l'intrigue, actualisent le mythe et montrent l'importance d'utiliser tous les espaces textuels disponibles pour le cerner, puisqu'il est possible de le dire à travers l'association d'autres textes qui n'ont aucun rapport direct entre eux.

Par conséquent, la forme du texte résulte de l'interaction de plusieurs facteurs. Elle témoigne d'une incapacité du langage actuel à englober le sens définitif des choses, car il doit sans cesse recourir à des détournements pour exprimer ce qui ne peut être dit par les mots. La narration doit également faire appel à des voix extérieures, et se faire citationniste, pour conférer plus de puissance à certains propos. Enfin, elle s'appuie fortement sur une présence de la voix narratoriale, qui commente l'action et en fait transparaître les éléments silencieux. Cependant, pour définir une stylistique propre à Sylvie Germain, nous devons opérer un détour par les conceptions de l'écriture qu'elle intègre à son roman.

2. Paroles et mutismes

La narration soulève un enjeu essentiel, car elle pose la question des rôles respectifs du langage et du silence dans la communication. Le texte en propose une vision détaillée à travers les attitudes des personnages, tantôt loquaces, tantôt mutiques. Ces postures diffèrent selon les contextes dans lesquels elles apparaissent et selon les réactions des protagonistes face à leur environnement. Il est par conséquent possible d'établir une typologie de ces situations valable pour l'entièreté du roman et qui se reflète dans la stylistique de Sylvie Germain.

2.1. Existence et aphasie

Si le langage est essentiel pour transmettre le récit, il n'acquiert pas une si grande importance dès le début de l'intrigue. En effet, il ne se fait présent que quand le personnage principal arrive dans le monde humain et qu'il décide d'apprendre à parler. Il devient la priorité face au traumatisme de la violence verbale et physique, il faut « nommer pour (...) survivre » (p.94). En ce sens, c'est une façon de montrer que face au mal, la mise en œuvre du langage « se fait négociation avec les charges qui pèsent sur le sujet »⁷⁶. La conquête du langage est une forme de lutte, dans laquelle les mots sont « une arme pour comprendre » (p.94). Elle est une échappée à la souffrance dans un premier temps, et le héros s'en sert pour s'intégrer à une communauté qui le rejette de prime abord. Le choix du langage comme mécanisme de survie

⁷⁶ MORICHEAU-AIRAUD B., « La séduction du mot comme plongée dans l'intime », dans NARJOUX C. et DÜRRENMATT J., *op.cit.*, p.114

se reflète également dans le personnage de Clovis. Dès les présentations à Babel, la parole est son moyen d'existence, car il est le seul à effectivement dire son nom dans le récit pour se présenter : « Clo-vis » (p.129). Il est aussi l'unique personnage à produire des textes engagés, puisqu'il écrit des articles caricaturés pour la revue *Insoumission*. Cette activité est signe qu'il « vit sur un mode mineur » (p.138) une rébellion, un combat par les lettres. Le langage est pour lui un moyen de se confronter à ce qui le révolte, par exemple quand il « fustige les religions, trop souvent causes d'intolérance, de violence s'envenimant en tueries » (p.188). C'est une escalade de ce combat, sans maîtrise, qui cause sa disparition, puisqu'il ne prend pas en compte les autres communautés et contrairement au héros, ne cherche pas à négocier sa place au sein du monde.

Qu'on l'applaudisse ou qu'on l'injurie, il s'en fout. Les mécontents et les grincheux n'ont aucune obligation de lire son blog. Qu'ils s'initient donc un peu à l'art de la *disputatio*, tous ces aboyeurs. (...) Ça ne l'intéresse pas de ferrailler avec les cons rageurs, il se contente de tourner en ridicule la bêtise ambiante, de dénoncer les impostures et les abus de pouvoirs. (pp.202-203)

En définitive, le langage est pour lui un moyen d'échapper à la violence et de la contrer activement, mais il entame pour lui un cercle vicieux, car ses propos sont agressifs envers ses interlocuteurs. Le langage ne permet pas de contrer la violence à lui seul, il la fait escalader à un certain degré et devient alors nocif pour son utilisateur.

Lorsque la parole est un moyen de lutte, le mutisme signifie par opposition une impossibilité ou un refus de combattre. Le personnage de Yelnat représente en ce sens le contrepoint de Clovis, car il est d'emblée présenté comme un homme qui a combattu, mais fuit désormais toute forme de confrontation, à commencer par le conflit qui a ravagé le village où il s'est réfugié. Il est absent le jour du recrutement des soldats, et est décrit comme un taciturne. Yelnat n'effectue en effet une sortie du silence que pour protéger Babel de la violence des autres enfants. Après avoir finalisé le transfert de Babel, il disparaît en prenant un emploi de routier, toujours en détachement par rapport à son passé de lutte. « Il s'épargne ainsi les ressassements de souvenirs, de vains regrets et de remords plus vains encore (p.151) ». Il s'inscrit dans un mouvement de fuite perpétuelle, « comme si la vie se tenait devant lui, (...) toujours plus loin, cette vie qui s'écoule si vite et toujours lui échappe » (p.151). Le personnage est réduit au silence par une impossibilité de prendre son existence en charge et d'accueillir un passé trop douloureux. Il est incapable de lutter comme le héros pour acquérir son identité, et disparaît de la narration à travers la lettre qu'il envoie à Babel. Si le mutisme de Yelnat résulte d'un choix, il n'en est pas de même pour Rufus, dont le silence provient d'une aphasie, une impossibilité

d'agir, induite par son mode de vie. C'est un personnage qui est « resté sur le seuil de son idéal, et de sa vie, pensif et indécis, passionné rongé d'impuissance » (p.132). Il n'y a qu'à travers l'apprentissage du langage à Babel qu'il reprend une certaine vitalité, mais il reste un homme d'inaction, même dans ses propos, qui sont une recherche de la nuance. Cependant, celle-ci se fait telle que Rufus semble ne jamais avoir de réponse concrète. Il n'est d'ailleurs l'émetteur d'aucun discours direct dans le récit. Dès lors, le silence peut se manifester sous les deux formes que lui attribue de la Motte⁷⁷ en tant qu'insuffisance, puisqu'il refoule l'indicible, comme pour Yelnat, ou en tant qu'impuissance, puisqu'il traduit l'inaction par rapport à des idéaux, ainsi que le prouve l'attitude de Rufus.

Ainsi, si le langage peut se définir comme un combat pour l'existence, le silence signifie la négative de ce conflit, par l'abandon, qu'il soit volontaire ou non, mais aussi par l'affrontement de ce dernier. Seul le héros est à même de l'effectuer, car son voyage de retour vers le silence se fait en acceptant en lui les émotions négatives liées à ce combat dans lequel il a été happé. Le lâcher-prise sur le langage advient dans l'intégration des mots et des souvenirs à sa chair, dans un ressenti d'une « netteté si aiguë qu'elle en est épuisante, douloureuse presque » (p.215). Il parvient donc à un état où le langage fait aussi partie de lui dans le silence, et symbolise le franchissement de l'opposition entre ces deux pôles de la communication. Le héros transcende le paradoxe de la langue à un point tel qu'elle n'est plus un élément de conflit, mais bien un moyen d'atteindre l'apaisement.

2.2. Raison et émotion

Au-delà de fuir une part difficile de l'existence, le langage permet également un rapport plus curieux à l'environnement. Il oriente le héros vers un moyen de prendre en charge sa souffrance en acquérant un « instrument d'exploration des choses et des gens, (...), un sixième sens qui ramasse et concentre les cinq autres » (p.215). Il entre ainsi dans un mode de communication qui permet une certaine compréhension du monde et constitue une clé supplémentaire pour en faire partie. Cet objectif relève cependant de l'utopie, car « l'art de nommer les choses est immense, ondoyant, les mots aussi abondants que les étoiles dans le ciel » (p.98), il est par conséquent possible de se perdre dans l'immensité des vocables. Le langage permet un rapport direct à la réalité, mais constitue également une construction mentale vaste. Pour ne pas s'y perdre, il s'agit de passer par la parole brute, à même de « donner les

⁷⁷ MOTTE (DE LA) A., *op.cit.*, p.13

choses dans leur présence »⁷⁸, car elle désigne uniquement la réalité. On retrouve cette tendance dans le discours des villageois, qui ne dit jamais de trop par rapport aux situations d'où il émerge. C'est une parole laconique, faite de constats sur le présent, rationnel, qui ne s'épanche pas sur le passé ou le futur personnel. Elle ne sert qu'à commenter et désigner ce qui lui est contemporain.

À l'opposé, le silence est le sceau qui occulte l'émotion, surtout lorsqu'elle est associée à des événements passés. Les personnages de LiLing et Paloma sont en ce sens deux figures silencieuses de l'amour, réceptacles de l'affection d'un autre mais n'affichant elles-mêmes aucun affect. Paloma cache la perte de son enfant, car « comment aurait-elle pu parler de sa fille *au passé* ? » (p.242). Quant à LiLing, elle condense en elle l'impassibilité suggérée par son aspect de « femme statufiée » (p.239). Leur absence d'émotion résulte sans doute d'un refoulement vécu bien avant leur présence dans l'intrigue, et dû à une perte intense. Par ailleurs, le silence permet aussi de dire l'épanouissement de la sexualité et de la jouissance, qui se reflète dans l'unique scène amoureuse du récit. Durant celle-ci, Abel « étouffe ses râles dans le cou, les cheveux de Zelda » (p.180), ce qui témoigne d'une volonté de faire silence pour laisser parler l'émotion. C'est un trait récurrent de l'œuvre de Sylvie Germain, où presque toutes les scènes d'amour sont muettes et laissent jaillir une forme de cri pour mieux le résorber⁷⁹. Dès lors, le silence n'est pas seulement le moyen choisi pour exprimer la jouissance, mais il prend également l'ascendant sur la parole si celle-ci venait à se manifester.

2.3.Vérité et sens

Certains personnages utilisent le langage pour lui-même, afin de le pousser à une quintessence, d'en faire ressortir tout le prestige et d'essayer de trouver le discours le plus vrai qui soit. C'est le cas de Lucius et Si Bassam, qui utilisent la parole selon la tradition rhétorique antique. Ils l'articulent autour d'un sujet aléatoire qu'ils cherchent à cerner entièrement mais cette pratique n'aboutit jamais à une « *determinatio magistralis*, juste à une suspension du débat dont la relance est fixée à la session prochaine » (p.166). La rhétorique est une machine qui tourne à vide, car elle ne possède plus d'autre objectif que d'être relancée à partir d'elle-même, ce qui lui ôte de la consistance, puisque « quand la parole n'est plus en lien avec le silence, elle ne peut plus se régénérer, elle perd de sa substance »⁸⁰. L'utilisation du langage comme possibilité d'accéder à un sens universel est donc absurde, car elle finit par s'épuiser dans des

⁷⁸ BLANCHOT M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.34

⁷⁹ LOGIÉ-MASQUELIER, « *Cris et pépiements dans l'œuvre de Sylvie Germain* », dans GOULET A. (dir.), p.143

⁸⁰ PICARD M., *op.cit.*, p.23

discussions sans cesse interrompues et relancées. La langue prétend donner l'accès à une emprise totale sur un monde qui, pourtant, ne fait que lui échapper. Cependant, la recherche de vérité à travers le langage ne se joue pas que sur le mode de l'assertion, comme le prouve l'incertitude de la narration. Les répétitions, interrogations et approximations rendent compte de cette tendance, car le « terme pertinent » ne vient souvent qu'à la fin d'une progression à travers plusieurs mots ou expressions⁸¹, présents pour manifester à l'intérieur du récit la recherche perpétuelle de la justesse par le langage.

Par opposition, le silence signifie un abandon de cette volonté de domination et d'exactitude sur l'environnement, et constitue une manière d'être dans le monde. Parmi les personnages, Ghirzal incarne le mieux cette attitude, puisqu'elle vit « au plus près du présent, ne se retourne pas, ne se projette pas davantage dans l'avenir » (p.121). Elle a une identité partiellement oubliée, à cause de son surnom qui efface son patronyme et ne réfère qu'à son apparence et son âge : « la Vieille ». Elle ne laisse pas transparaître le passé, est une garante du silence au sein du récit et surtout, perd toute forme d'existence une fois que Babel en est séparé, car elle « n'aura plus à se soucier de persévérer à vivre » (p.121) après son départ, ce qui constitue une forme de suicide littéraire. Ghirzal est en ce sens une incarnation du « droit au silence, (...) à la tranquillité de la nature »⁸², et d'une neutralité constante dans les événements. Enfin, elle est naturellement plus proche d'un état de silence éternel, à cause de son âge, ce qui explique sa résignation. Elle ne s'impose ni dans le temps, ni dans l'intrigue, ni dans l'espace, son identité est comme volontairement transparente, elle n'est présente que pour remplir un rôle et permet de revendiquer le silence comme un état choisi de repli par rapport au pouvoir de la parole.

Or, si le langage effectue le mouvement de recherche de la vérité, il n'est pas à même de la transmettre dans sa totalité. Blanchot affirme que « dans le langage authentique, la parole a une fonction, non seulement représentative, mais destructive. Elle fait disparaître, (...), elle rend l'objet absent, elle l'annihile »⁸³. Ce paradoxe ne peut être complété que par le tout qu'elle forme avec le silence, lui aussi ambigu, car il renferme le sens absolu et pourtant inaccessible. Il semble que la parole utilisée avec parcimonie, et surtout détachée de toute revendication personnelle, soit à même de pointer vers un sens valable pour tous. Monsieur s'exprime selon cette logique. En tant que personnage fait de silence, « ses propos sont attendus avec plus

⁸¹ MORICHEAU-AIRAUD B., *op.cit.*, p.123

⁸² BARTHES R., *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, *op.cit.*, p.50

⁸³ BLANCHOT M., *La part du feu*, *op.cit.*, p.37

d'impatience, écoutés avec davantage d'attention, leur rareté leur confère une valeur »⁸⁴, la preuve en est qu'il est le seul à voir la totalité de ses paroles transcrites en discours direct. Elles sont cependant entièrement citationnistes, il y a donc un effacement du personnage pour faire émerger un sens rare et plus ancien, celui du texte biblique. Dès lors, au-delà de la recherche du sens, qui s'effectue dans la langue, se trouve le sens, immuable et surtout multiple, caché dans le silence entre les mots.

Enfin, d'autres recherchent finalement le vrai, non par une volonté de tout embrasser par le vocabulaire, mais bien en l'utilisant à juste escient et en le combinant au silence pour parvenir à une forme de neutralité. C'est la posture de Rufus, pour qui le langage est une perpétuelle redécouverte à mesure qu'il l'apprend à Babel. Il semble en constante hésitation par rapport aux mots, dont il reprend possession « par bribes, à fleur de soupir » (p.149). Il en va de même pour les réponses qu'il fournit aux questions éthiques. Concernant Dieu, il « laisse la question grande ouverte » (p.189) et face à la réflexion sur la condition animale que provoque le procès de Falaise, il conclut sur le fait que « rien n'a changé quant au mépris et à la suspicion des humains à l'égard des bêtes » (p.194). Les deux positions adviennent après la confrontation d'arguments opposés et synthétisés, ce qui témoigne d'une utilisation du langage mesurée pour parvenir à une posture désengagée qui caractérise le personnage. La neutralité est dès lors l'apanage de l'union du langage et du silence, car elle est le produit d'une parole qui aboutit sur un mutisme interprétatif. Ceci rejoint le Neutre défini par Barthes, en tant que troisième terme qui « esquive, déjoue le paradigme »⁸⁵ établi entre parole et silence et permet une porosité entre les deux. Rufus traduit dans son usage linguistique le paradoxe du silence, qui « ne devient signe que si on le fait parler, si on le double d'une parole explicative qui donne son sens »⁸⁶, toujours polysémique. Il permet par le langage de refléter le sens que prend le silence, car il en examine toutes les composantes. Il participe finalement à une forme de conflit à travers la parole, à l'exception que son objectif n'est pas d'assurer l'existence du locuteur, mais bien d'affirmer sa neutralité, car « pour nuancer le discours, il faut batailler avec la langue »⁸⁷. En ce sens, il renvoie à l'auteur implicite du roman, qui doit également parvenir à rendre compte de sa neutralité en jouant de l'assertion et de l'imprécision. Cette attitude permet de rendre saillant un style qui pointe vers une prégnance du silence dans son développement.

⁸⁴ LE BRETON D., *Du silence*, p.59

⁸⁵ BARTHES R., *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, op.cit., p.32

⁸⁶ *Ibid.*, p.55

⁸⁷ *Ibid.*, p.74

3. Effacement et écho

« Dans la parole tout est offert, destiné à une usure immédiate, et le verbe, le silence et leur mouvement sont précipités vers un sens aboli »⁸⁸, dès lors, l'écriture se doit de trouver une façon de désigner ces significations perdues. Sylvie Germain le fait par des voies narratives qui évitent l'assertion pure et dure, et qui laissent transparaître une réflexion toujours en action sur la nécessité du langage et le sens du silence dans l'écriture. Dès lors, sa rédaction reflète une recherche sémantique toujours affirmée dans le texte, mais dont l'objet s'éloigne constamment dans les silences et la valeur qu'ils prennent au sein du récit.

3.1. L'écriture de l'effacement

Les termes de Moris-Stefkovic semblent en ce sens appropriés pour rendre compte du style de Sylvie Germain dans *À la table des hommes*. « L'écriture de l'effacement » est en effet le moyen privilégié de rendre compte du mythe du silence, car elle « suggère (...) à la fois une manière de faire disparaître sans laisser de traces ce qui était marqué et le maintien par l'écriture (...) de ce qui était en voie de disparition »⁸⁹. Autrement dit, elle permet de montrer le silence à travers les procédés narratoires jouant de l'absence — la négation, l'approximation, la répétition, l'interrogation — et de faire malgré lui perdurer certains éléments de sens grâce à des techniques qui ne les établissent pourtant qu'une fois — les phrases péremptoires, le citationnisme dans le texte et dans le périphrase.

Par ailleurs, le procédé de l'effacement suggère un « texte rythmé par une syntaxe qui se déploie en spirale pour mieux figurer le phénomène de l'introversion »⁹⁰. Cette spirale progresse d'un écrit se voulant naturellement assertif et établissant de nombreuses vérités au préalable, vers une narration qui se fait de plus en plus imprécise, interrogative et introspective, tout comme l'intrigue pour le héros. Ce mouvement est soutenu par les exergues qui progressent d'une naissance à l'acquisition d'une humanité ensuite confrontée à la violence et qui finit par pouvoir « quitter le pays », se détacher du monde extérieur, pour parvenir à retrouver une intériorité. C'est une spirale de la conscience qui se dessine à travers le récit comme à travers sa narration. Elle fonctionne jusqu'à épuisement, puisqu'elle aboutit sur un silence du texte qui vient résonner après la citation de fin. En effet, le fait de simuler le commencement d'une quatrième partie invite le lecteur à supposer un sens à cet acte et l'incite à revenir au récit qu'il

⁸⁸ BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit., p.15

⁸⁹ MORIS-STEFKOVIC, « L'écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain », dans GOULET A. (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Actes du Colloque de Cerisy (août 2007), Caen, PUC, 2008, p.167

⁹⁰ *Ibid.*, p.168

vient de lire pour interpréter le vide final du texte. L'effacement réside en le fait que l'écrit « ne s'achève pas dans le mutisme, mais se poursuit hors-texte »⁹¹. Il est en ce sens l'indice de la vérité du texte, qui laisse le lecteur en suspens⁹² et l'incite à jouer un rôle d'interprète actif pour effectuer la même recherche de sens et de silence que le héros.

À travers le langage s'annonce aussi la déliquescence progressive des valeurs qui lui sont attribuées, à travers des « personnages secondaires qui apparaissent fugitivement dans le récit et disparaissent de la narration sans laisser de traces »⁹³. En effet, si l'interaction du héros avec des personnes telles que Yelnat, Zelda, ou encore Clovis et Rufus lui permet de progresser dans la quête du langage, une fois ce dernier acquis, la perte du contact avec eux le réoriente vers le silence. La fugacité des protagonistes indique que le langage n'est finalement pas l'aboutissement de la quête prévu pour le héros. Sa solitude en est plus intense et le guide vers un intérieur plus stable que les relations extérieures, amenées à se déliter car fondées sur le langage.

L'écriture de l'effacement montre ainsi que l'apanage stylistique « est la façon d'exister d'un silence : il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation »⁹⁴ et ce, dans le but de faire entendre la spirale d'introversiion qui progresse et rend le langage de plus en plus incapable d'exprimer le silence final auquel le récit aboutit. Elle fournit de moins en moins de descriptions, produit plus d'ellipses temporelles et crée du mouvement entre les espaces moins clairement définis et occupés moins longtemps par le héros. Elle produit une accélération vers ce silence, qui se fait omniprésent à la fin du roman.

3.2. La résonance

Le dernier vide interprétatif du texte est cependant le plus dense, car c'est celui sur lequel le lecteur possède le plus d'éléments d'interprétation possibles, c'est-à-dire le récit entier qui le précède. Plus qu'un effacement, c'est une forme d'écho que produit l'écriture de Sylvie Germain. En effet, à travers les stratégies narratives, elle parvient à actualiser ce qui est rendu absent par le récit, elle rend palpable le rôle du silence à travers l'usage du langage qui se fait le reflet du sens accordé à la parole et au savoir linguistique au sein de l'intrigue. Enfin, en intégrant au mythe du silence des éléments fuyants, elle les fait résonner au sein du personnage principal, jusqu'à parvenir à un espace de silence qui se retrouve finalement illustré dans le

⁹¹ *Ibid.*, p.181

⁹² « La vérité du texte est sans doute dans son inachèvement apparent. », TADIÉ J.-Y., *op.cit.*, p.130

⁹³ *Ibid.*, p.168

⁹⁴ BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture*, *op.cit.*, p.68

texte, puisqu'il est contenu dans la quatrième partie sans texte. L'écho réside en le jeu de renvois qui s'opère entre tous ces éléments. Celui-ci permet un cheminement éternel de ce qui est absent malgré le trou que cela crée dans la narration.

Ce trajet de résonances tend cependant à « indiquer une usure dont la conclusion sera le silence »⁹⁵ et qui transparaît à travers l'œuvre entier de Sylvie Germain. Ceci rend le texte « aéré, fragilisé, mais plus riche »⁹⁶, puisque complété par les multiples significations de l'absence d'écriture. Le silence est en mesure de transparaître à travers le langage écrit, tout comme ce dernier perdure dans les blancs entre les mots et le système d'échos. Cette importance des deux pôles de l'expression est à la fois manifestée dans le contenu et dans la forme, ce qui érige le silence en élément fondamental de la syntaxe de l'Imaginaire dans *À la table des hommes*. Par conséquent, il est possible de développer une poétique du silence et de lui attribuer une signification au départ de la pensée de l'auteur et de la philosophie développée autour de ce sujet.

⁹⁵ GARFITT T., « Les figures de l'écho dans l'œuvre de Sylvie Germain », dans GOULET A. (dir.), *op.cit.*, p.109

⁹⁶ *Ibid.*, p.111

Chapitre III - L'appel de l'Être

L'Être ne se voit pas. Peut-être s'écoute-t-il.

Gaston BACHELARD⁹⁷

1. Le mal d'exister

La philosophie du silence telle que la conçoit Sylvie Germain est articulée autour de l'existence du mal dans le monde et des influences qu'il possède sur l'homme. Ses essais laissent également transparaître une réflexion sur le silence comme réponse possible à ce mal, et le lient au problème de l'homme jeté dans l'existence et confronté à sa présence. Dans *À la table des hommes*, la prise en charge de cette connaissance transparaît principalement au niveau sonore, que ce soit par les cris ou par le mutisme. Tous deux renvoient à des aspects de la souffrance dans le passé et dans le présent, ainsi qu'à tout ce qui relève de l'indicible, puisque les mots ne suffisent pas pour exprimer le ressenti des personnages.

1.1. Le cri et la déchirure

L'origine du mal dans le récit est à situer dans l'incipit, à la naissance symbolique du héros. Pour Koopman-Thurlings, le signe fondamental du mal est le « cri de l'enfant qui entre dans la vie »⁹⁸. Faire coïncider cette irruption du mal avec le coup d'envoi de l'intrigue et l'amplifier par la scène de destruction qui s'ensuit contribue à inscrire le roman dans un rapport primordial à la violence. Par ailleurs, dans cette scène, le cri de la mère est aussi entendu, ce qui met en parallèle la douleur maternelle avec celle de son enfant. Le silence qui s'ensuit fait tomber ce cri dans l'oubli tout en maintenant la souffrance qu'il engendre. La douleur initie ainsi la quête du paradis perdu et une recherche de la mère. « Le cri retentit toujours lors de

⁹⁷ BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1957, p.194

⁹⁸ KOOPMAN-THURLINGS, Sylvie Germain. *La hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, 2007

l'irruption brutale de la violence »⁹⁹, et fait sans cesse écho à cette double absence qui propulse le héros dans le monde. Dès lors, le cri est une réponse au silence qui englobe les origines de la douleur fondamentale, et entre dans le système de renvois établi par la narration. Ainsi, Babel pousse un cri lorsqu'il se réveille de son premier rêve. En effet, il effectue comme une nouvelle jetée dans le monde depuis l'espace onirique, ce qui reproduit le mouvement de la naissance. De plus, il se rapproche de sa partie animale enfouie et de la première séparation qu'il a connue. Lorsqu'il se rappelle ce qu'il a ressenti auprès de Tomko et des autres enfants, il conclut que « son effroi s'était certainement condensé en cri pour filer droit vers le ciel, comme le sang d'Abel » (p.180). En ce sens, le hurlement rappelle les « fils en déchirure »¹⁰⁰ que sont Abel et Caïn. Cet épisode constitue d'ailleurs l'une des premières expériences du mal humain enregistrées du point de vue biblique. En effet, il s'agit d'un meurtre fratricide, ce qui dénonce que l'homme est capable de tuer son semblable. Le cri de l'Abel germanien le lie donc aussi à d'autres récits de la souffrance et ne le limite pas à celui dont lui-même provient. Enfin, à la vue des centaurees derrière sa grange, « un cri perçant fuse de sa bouche, si violent qu'il en a un goût de sang dans la gorge » (p.233), anticipant ainsi la perte de ses amis. Lié à la centauree, objet déjà relié à la mort auparavant dans le texte, ce cri survient en réaction à un fait armé dont il n'a pas encore connaissance, mais qu'il pressent à cause de la photo du visage ensanglanté. C'est un cri de mort sur tous les plans, et il se place en écho du mal originel du récit.

Par conséquent, le cri renvoie à ce qui dépasse la dimension humaine, puisqu'il peut retentir au-delà de la personne dont il devrait provenir. Il symbolise une « faille ouverte par la pensée réflexive entre le temps phénoménologique et le temps cosmique »¹⁰¹, c'est-à-dire entre le présent vécu par le personnage et la possibilité d'accéder à un temps immémorial. Le cri est ainsi proféré à partir d'un choc qui renvoie à tous ceux qui ont eu lieu depuis la naissance et qui réfèrent à une seule et même « faille dans la chair du monde »¹⁰². Il est l'occasion de conscientiser la présence du Mal à l'extrême, car il se manifeste à partir d'une blessure intérieure et constitue une tentative d'utiliser le langage. Le cri fait un aller-retour rapide entre silence et voix et manifeste ainsi la « pulsion invocante »¹⁰³ qui permet à la douleur d'être exprimée brièvement. En ce sens, il est une déchirure qui ouvre l'accès vers l'intériorité du personnage en souffrance et pointe vers un mal primordial.

⁹⁹ LOGIÉ-MASQUELIER, *op.cit.*, p.143

¹⁰⁰ GERMAIN S., « Éloge de la rupture », dans GERMAIN S., LASIDA E. et al., *Cinq éloges de l'épreuve*, Paris, Albin Michel, 2014, p.16

¹⁰¹ THOIZET E., *op.cit.*, p.84

¹⁰² *Ibid.*, p.81

¹⁰³ FONTENEAU Fr., *L'éthique du silence. Wittgenstein et Lacan.*, Paris, Seuil, 1999, p.187

1.2. Le silence et la souffrance

Le cri n'est cependant qu'un indice bref de la douleur, qui se vit majoritairement sur le mode silencieux pour les protagonistes, et qui ne transparaît qu'à travers ce que la narration en dit. Les relations entre les personnages s'en trouvent opaques, car leurs souffrances individuelles les distancient finalement. Le silence « imposé par la violence (...) incarne une stase du sens, il disloque le lien social »¹⁰⁴. Le mal trop ressassé empêche tout lien durable entre les personnages, qui se retrouvent isolés. Par ailleurs, tous les protagonistes connaissent une aphasie langagière face à ce qui les blesse. Clovis perd ses mots lorsqu'il évoque la disparition de Yelnat, Paloma tait la perte de sa fille, Harina perd l'usage de la parole face au parterre de centaurees, Yelnat s'enferme dans le silence après une guerre trop douloureuse et il en va de même pour Rufus, reclus dans un idéal à propos duquel il n'a pas agi. Les réactions des personnages illustrent que « chagrin, révolte, deuil rendent le langage balbutiant et font du silence un recours possible face à l'intolérable »¹⁰⁵, et cette option est choisie par tous les personnages à un moment donné de l'intrigue. Par ailleurs, leur inscription dans un manque qui forge la totalité de leur existence est un signe de « l'être en mal d'ego » qui connaît une « douleur face à des lacunes identitaires »¹⁰⁶. Le silence permet un repli sur cette blessure ontologique, mais pas de la transcender.

Ce repli prend forme dans la scène d'humiliation par les enfants du village, où le héros est réduit au mutisme du début à la fin. « La scène de l'enfant torturé fonctionne littérairement comme le révélateur surpuissant du mal subi »¹⁰⁷, et l'amplifie au point que Babel perd tous les rudiments de langage qu'il a appris auprès de Ghirzal, opérant ainsi une « rupture du langage de l'entre-soi »¹⁰⁸. Or, une fois cette rupture digérée, elle n'est plus suffisante et pousse la victime à en sortir pour contrer la souffrance. Le langage laisse ainsi entrevoir un salut et offre la possibilité au héros « d'articuler le cri en écrit »¹⁰⁹ et ainsi de se découvrir. Dans ce cadre, « le silence (...) est le signe de la constatation (...) de la trouée fondamentale du sujet »¹¹⁰, car à l'issue de l'épisode, il prend conscience de son intériorité comme un « labyrinthe intérieur semé d'obstacles, de traquenards, de gouffres » (p.94), source d'angoisse. Afin de « nommer pour

¹⁰⁴ LE BRETON D., *op.cit.*, p.17

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.104

¹⁰⁶ DOTAN I., *Les clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Les Éditions Namuroises, 2009, p.68

¹⁰⁷ BLANCKEMAN Br., *op.cit.*, p.13

¹⁰⁸ GERMAIN S., « Éloge de la rupture », *op.cit.*, p.17

¹⁰⁹ MICHELET JACQUOD V., « Les mots dans les romans de Sylvie Germain », dans GOULET A. (dir.), *op.cit.*, p.121

¹¹⁰ FONTENEAU Fr., *op.cit.*, p.186

grandir, pour lutter, pour se défendre » (p.94), Babel traverse une période d'apprentissage du langage, à l'issue de laquelle il parvient à un palier où les mots ne sont plus uniquement pour lui un moyen de survie, mais bien des entités à explorer.

Et puis, les mots sont déjà des histoires à eux seuls, (...), certains sont pareils à des puits pleins d'échos. Il aime se pencher sur ces puits, en scruter l'ombre, en sonder la résonance, tenter d'apercevoir le fond, là où ça luit. La source. (p.178)

C'est ainsi que dans son cheminement en tant qu'Abel, il finit par procéder à un « démantèlement du langage et renversement du sens jusque-là attribué aux mots »¹¹¹ pour retrouver une quiétude qu'il crée lui-même et qui préserve son identité malgré son mal-être. Il est à même d'opérer la volonté, exprimée par Germain dans *Les Personnages*, de « donner une incarnation aux mots, (...) les doter d'une capacité de réverbération »¹¹² et de leur conférer une part de silence qui complète leur sens. Il dépasse même ce stade en les soumettant à une incarnation dans sa chair, et en permettant aux mots de résonner en lui. Son mode d'acquisition des mots se modifie, « il les articule à mi-voix à plusieurs reprises, puis il les rumine longuement en silence » (p.178), jusqu'au stade où « le langage se fond et se mêle à son sang, à sa chair » (p.211) puis qu'il peut le faire résonner dans un lieu intime. En ce sens, il opère un silence actif comme « technique permettant un état indispensable au cheminement vers la contemplation »¹¹³, puisque cette incorporation du langage lui permet de dépasser la souffrance pour retrouver du sens à son existence. « Pour renaître au monde par les mots après l'irruption du Mal et la destruction du langage, il faut retrouver le poids et la valeur de vérité des mots, hors de tout contexte »¹¹⁴, et Abel crée un espace de silence où ceux-ci peuvent résonner à l'infini.

1.3. L'indicible et l'au-delà

Cri et silence renvoient tous deux à quelque chose qui les dépasse, ce sont deux formes qui pointent vers ce qui ne peut être exprimé par le langage : l'indicible. Celui-ci est directement lié à la question du mal-être, car il traduit une incapacité à exprimer les choses et à s'en défaire, par le langage, ce qui amplifie la blessure ontologique. Cette mécanique se cache derrière l'énigme, car il s'agit pour l'approcher de rassembler des éléments associés sémantiquement entre eux et se faisant écho dans la stylistique pour avoir accès au sens qu'ils cachent. Le

¹¹¹ MICHELET JACQUOD V., *op.cit.*, p.125

¹¹² GERMAIN S., *Les Personnages*, *op.cit.*, p.28

¹¹³ FONTENEAU Fr., *op.cit.*, p.155

¹¹⁴ MICHELET JACQUOD V., *op.cit.*, p.125

langage littéraire est donc toujours accompagné d'un au-delà, inexprimable à travers lui, qu'il désigne et crée¹¹⁵.

Le fait indicible par excellence est la mort. Elle est toujours exprimée par voies détournées, que ce soit en manifestant une absence, en niant son existence ou en l'imaginant de façon métaphorique ou métonymique. « Le mythe seul peut rendre compte de cet indicible qu'est la mort »¹¹⁶, et le choix du silence comme mytheme renforce le mystère qui l'entoure. « À proximité de la mort, la parole s'étrangle, elle se dissout dans le silence ou se morcelle dans le cri »¹¹⁷, et ce sont les deux seules réactions face au deuil. Par exemple, le retour de la centauree dans l'intrigue n'a pas qu'un impact au niveau spatial, mais montre le voile qui réside autour de la mort, qui relève de l'indicible. En effet, les graines de centaurees associées au personnage de Siran enjoignent à déduire que le parterre retrouvé plus tard est né de son cadavre enterré, ce qui provoque une réaction émotive forte chez Harina : « son rire monte à l'aigu, d'un coup se casse » (p.115). Il en est ainsi pour la disparition de Yelnat, qui s'apparente à une forme de mort mais est déjà annoncée par le fait qu'il se déguise à nouveau en Baldo le clown pour communiquer à distance avec Babel, puis qu'il lui envoie son nez rouge en guise d'héritage. Pour le héros, cette disparition surgit dans un vide mental. Dès lors, il est difficile de communiquer l'absence autrement que par voies détournées, et celles-ci se centrent souvent sur un objet qui acquiert une importance pour le héros et permet de faire perdurer l'absence au présent.

La mort se présente aussi en se reflétant dans les cinq sens plutôt qu'à travers le langage. Ainsi, le paysage olfactif de la mort est toujours relié à l'idée de décomposition — ce qui, pour Dotan, correspond à la perte de la mère¹¹⁸ et renvoie à la cause du mal-être. Pour le toucher, la mort correspond à une réduction à de la matière brute. La truie et les porcelets morts du début se résument ainsi à « un amas de chair brûlée et (...) une bouillie noirâtre » (p.12). Le corps de Monsieur est retrouvé « desséché, momifié » (p.200). Quant à LiLing, « ses yeux n'ont pas cillé ni ne se sont fermés, et du trou perforé dans son cou, le sang n'a pas coulé, comme si, à l'instar des muscles tétanisés, il s'était solidifié » (p.239), ce qui l'apparente à une statue. Le trépas fige les corps quand ils sont mentionnés par le texte. Visuellement parlant, la mort s'articule autour du blanc de la chevelure. L'un des cadavres rencontrés par le cochon arbore une « longue

¹¹⁵ «La littérature a pour loi ce mouvement vers autre chose, vers un *au-delà* qui pourtant nous échappe, puisqu'il ne peut être (...) c'est donc ce manque, ce vide, cet espace vacant qui est l'objet et la création propre du langage. », BLANCHOT M., *La part du feu*, op.cit., p.46

¹¹⁶ TADIÉ J.-Y., op.cit., p.160

¹¹⁷ LE BRETON D., op.cit., p.248

¹¹⁸ DOTAN I., op.cit., p.110

chevelure blanche qui pend au milieu des feuilles comme une coulée de neige hors saison » (p.34) à laquelle s'ajoute celle de Ghirzal, femme en fin de vie dont la tignasse blanche lui rappelle « une coulée de blanc au milieu du feuillage » (p.60), et qui ne se soucie plus de vivre après le départ de Babel. Clovis possède également des cheveux blancs, qui annoncent sa mort en fin de récit. Par ailleurs, la mort transparaît aussi dans le noir des yeux. Babel voit un lièvre mourir à ses côtés, dont « la prune est un trait infime, mais aspirant comme un trou noir où une vie vient de se ravalier, engloutie » (p.81). Abel, lui, voit le cadavre de LiLing dont les « yeux sont noir glacé » (p.241). Les deux éléments font référence à la deuxième mère que le cochon perd et aux éléments de vie qu'elle lui apporte. Les cheveux blancs sont souvent métaphorisés en termes de « coulées », qui rappellent le lait maternel, tandis que les ronds noirs des yeux renvoient au « rond d'ombre » (p.20) que représente la bouche qui berçait le porcelet. Ainsi, la mort et la blessure à l'origine de la vie sont-elles étroitement liées par une part d'indicible qui pourtant transparaît à travers les sens, qui sont un autre langage possible pour les dire.

Au-delà de l'inexprimable que représentent les limites de la vie, il existe une part d'indicible autour de ce qui est inconnu de l'homme et se manifeste comme une présence voilée dépassant les frontières humaines. L'au-delà du langage témoigne d'une transcendance qui englobe la vie humaine et la dépasse, tout en étant perceptible à travers le silence. Ce silence est l'apanage d'un langage qui se veut plus suggestif, puisque son aspect courant est insuffisant pour exprimer « le miracle de la transformation de la transcendance en principe immanent »¹¹⁹. Cette impression se donne à travers des caractéristiques du héros, qui parvient à détecter la part de silence derrière le langage. Abel y détecte en effet une « immensité qui lui semble en écho à l'infinité de l'univers » (p.210), tout comme Babel pressent l'écho derrière les mots qu'il apprend dans le dictionnaire. Dès lors, si le langage permet une exploration de la réalité par le protagoniste, ainsi qu'une prise en charge de son mal d'exister, le silence, lui, le « rapproche du sacré »¹²⁰. Ainsi, lorsque le héros atteint l'insuffisance du langage comme réponse à sa douleur, il se tourne vers la notion de Dieu. La définition qu'il en fait permet de relier la présence divine au silence et de définir le rapport direct que Dieu entretient avec la présence du Mal.

¹¹⁹ MORIS-STEFKOVIC M., « La langue de Sylvie Germain : un style mystique et poétique », dans NARJOUX C. et DÜRRENMATT J., *op.cit.*, p.31

¹²⁰ MOTTE (DE LA) A., *op.cit.*, p.16

2. Le Dieu inconnu

Il est nécessaire d'attester une présence de Dieu dans le livre de Sylvie Germain car il y est explicitement mentionné. Abel l'aborde sous tous les aspects possibles et ne retient qu'une définition qui « ne prétend rien affirmer : *le Dieu inconnu* » (p.186). Ce silence interprétatif autour de la notion de Dieu trouve une résonance en les autres mentions qui en sont faites dans le roman, et premièrement dans les intertextes bibliques, perceptibles directement dans le récit, mais aussi dans l'œuvre entier de Sylvie Germain.

2.1. Le Verbe en dormance

L'onomastique du personnage principal est l'indice le plus évident d'un substrat biblique dans *À la table des hommes*. Elle désigne ainsi un personnage qui ne parvient pas à s'exprimer correctement et qui « a la langue aussi brouillée que les briquetiers de la tour de Babel » (p.70). Cette remarque d'un villageois réfère de toute évidence à l'épisode de Babel dans la Genèse, endroit où « le Seigneur embrouilla la langue des habitants de toute la terre » (Gn, 11, 9), car ils avaient voulu bâtir « une tour dont le sommet soit dans les cieux » (Gn, 9, 4). Le nom du héros renvoie à une punition divine adressée aux humains pour avoir prétendu s'élever au rang de Dieu. Plus tard, le héros devient un jeune homme qui s'exprime peu, mais « toujours avec justesse » (p.179). Cette évolution implique un nouveau nom qui « remonte aux origines » (p.179), Abel, qui rappelle l'un des premiers hommes. Le changement de nom du héros va à rebours de la chronologie biblique, ce qui l'inscrit dans une remontée à la création de l'univers, qu'il termine en retrouvant en lui le paradis perdu et donc, un état édénique, comme il « se sent aussi nu qu'au matin de son réveil dans le lavoir » (p.247).

Un épisode biblique important inspire chaque passage où le héros évolue dans sa quête. En effet, il change par trois fois de statut en luttant avec quelqu'un — respectivement le mourant, Zelda et un assaillant inconnu — et passe du cochon à Babel, puis à Abel, puis à un homme qui acquiert pleinement son identité à un tel point qu'il n'a plus besoin d'être nommé. Ces épisodes s'apparentent à la lutte de Jacob avec l'ange, et à l'issue de laquelle il reçoit le nouveau nom d'Israël. La lutte advient après une forme de dépossession, puisque Jacob reste en retrait de sa famille et de ses avoirs. « Il leur fit passer le torrent et fit aussi passer ce qui lui appartenait. Jacob resta seul. Or, quelqu'un lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore » (Gn, 32, 25). Le héros de Germain, lui, connaît trois séparations majeures. Sous forme porcine, le héros lutte avec l'homme pour sortir d'un état morbide et d'un monde qu'il ne peut plus habiter. Avec Zelda, il lutte de façon plus douce, mais prend possession à travers le rapport sexuel de sa place

dans le monde humain et délaisse le garçon balbutiant qu'était Babel. Enfin, une fois renommé Abel, il lutte lorsqu'il perd Doudi et récupère son passé, pour parvenir à un état de plénitude totale. La totalité du livre constitue en quelque sorte une grande lutte contre la souffrance, depuis la dépossession de la ferme bombardée jusqu'à l'aurore de fin de récit. Le second parallèle avec l'épisode de Jacob est la subsistance d'une blessure, située à la hanche pour Jacob et à l'épaule pour le héros de Germain. Pour ce dernier, elle représente la faille à la source de son mal-être. Par conséquent, la lutte aboutit à l'acquisition d'une plénitude malgré la séparation des êtres chers et une blessure persistante, et affirme l'identité d'Abel, car comme Jacob, il accueille le silence divin en lui, et comme lui, il a « lutté avec Dieu et des hommes » (Gn, 32, 29) et l'a emporté. Les deux luttes s'achèvent ensuite par une traversée, d'un fleuve pour Jacob, et de la frontière entre extérieur et espace intime pour Abel. La lutte de Jacob se reflète dans *À la table des hommes* comme une remontée à la source par le silence pour le héros, ainsi que plusieurs épisodes d'étreinte pour atteindre progressivement sa complétude intérieure.

La fin du récit fait écho au le livre de Job, où face à la perte de toutes ses possessions, Job se met à renier Dieu, et à douter de sa capacité à répondre (« Je suis la risée du prochain, moi qui appelle Dieu pour qu'il réponde. » [Jb, 12, 4]). À l'inverse, face à la dépossession de ses liens amicaux, Abel retourne délibérément vers le silence et transcende sa souffrance pour prendre pleine possession de son identité, y compris la partie blessée. Abel se pose ainsi en Job inversé, car contrairement à lui, il accueille le silence divin en lui, il ne s'adresse à personne et conserve une part de bonheur malgré la destruction autour de lui, répondant ainsi positivement à l'interrogation de Job : « Si nous accueillons le bonheur comme venant de Dieu, comment ne pas accueillir de même le malheur ? » (Jb, 2, 10). La réponse divine n'est pas une voix comme à la fin du livre de Job, mais elle est bien le silence qui enveloppe l'espace intime qu'il a conquis. En ce sens, le dernier exergue du récit pourrait s'apparenter à un discours divin lui conseillant de se détacher de tout le reste et de ne pas rester à la table branlante des hommes.

Le dernier intertexte biblique est celui du Qohèleth, repris par Monsieur puis par les autres protagonistes à son décès. Ce recueil d'aphorismes joue du silence, car la maxime de départ en précise le thème : « Vanité des vanités, tout est vanité ! » (Qo, 1, 2). L'attribution de ces maximes à un personnage construit entièrement de silence renforce la vacuité du langage. Elles énoncent des vérités fondées sur du vide, mais leur permettent cependant d'être exprimées. En ce sens, le Qohèleth reflète le « parler de Dieu (...) secret, silencieux »¹²¹. Il

¹²¹ FONTENEAU Fr., *op.cit.*, p.169

exprime des vérités basées sur la vanité et insiste sur l'impossibilité pour l'homme de comprendre le monde. Celui-ci prétend y parvenir par la catégorisation qu'il en fait par le langage, et le livre édicte que « face à toute l'œuvre de Dieu, l'homme ne peut pas comprendre les œuvres qui se font sous le soleil. Plus l'homme se fatigue à chercher, moins il trouve » (Qo, 8, 17). Il ne sert à rien de parvenir à la quintessence du langage, car il ne donne aucun accès à la vérité divine. Le conseil final du Qohèleth s'apparente finalement aux conclusions du livre de Job et de la lutte de Jacob. « Éloigne de ton cœur le chagrin, écarte de ta chair la souffrance car l'adolescence et le printemps de la vie ne sont que vanité. Souviens-toi de ton Créateur, aux jours de ta jeunesse, avant que viennent les jours mauvais » (Qo, 11, 10 et 12, 1), sont parmi les injonctions finales du livre, qui rappelle également que « tout est là pour l'homme » (Qo, 12, 13). Autrement dit, il incite à rester présent et à toujours se rappeler la présence de Dieu, bien que ce dernier soit difficilement accessible. Il complète en ce sens le livre de Job, puisqu'il conseille à l'homme en souffrance de ne pas douter de la présence divine.

À la table des hommes joue du silence divin sur le plan du contenu comme sur le plan intertextuel. D'une part, il le rend perceptible à son personnage principal en l'amenant à le rechercher, et d'autre part, il insère des postures et réflexions tirées de la Bible au récit, tout en les rendant discrètes. À l'instar du « Verbe en dormance en Dieu, enveloppé de silence »¹²², les épisodes bibliques sont disséminés à travers le récit, soutenant ainsi la quête de spiritualité du héros en renforçant les questions qu'il se pose. Cependant, le Verbe ne se limite pas aux écrits saints ni aux discours tenus sur le divin. Selon Sylvie Germain, il « passe, propose, invite et se remet en mouvement »¹²³ perpétuellement, inscrivant ainsi la vérité de Dieu dans une indétermination et un déplacement dans le silence.

2.2. Souffle et mouvement

L'écrit ne peut pas fixer la notion de Dieu puisqu'elle est en mouvance constante au-delà de lui. Or, puisque la recherche de Dieu n'aboutit pas à travers le langage, Abel trouve une autre voie pour l'atteindre, qui est celle du calme. « Dans l'esprit de l'homme, le silence se présente comme connaissance du *deus absconditus*, du Dieu caché »¹²⁴, et cette quiétude est le fruit du mouvement perpétuel de sa définition et de sa présence. Celui-ci s'ancre dans la figure de la corneille, qui représente entre autres l'instance divine.

¹²² GERMAIN S., « Éloge de la rupture », *op.cit.*, p.25

¹²³ *Ibid.*, p.26

¹²⁴ PICARD M., *op.cit.*, p.13

Un dieu qui échappe à tous les discours sur lui tenus, (...), un dieu qui fait théologie buissonnière et loi vagabonde, un dieu courant d'air qui passe en sifflant, chantant ou soupirant, tout bas, toujours tout bas, en douceur. (p.190)

Il est impossible que le langage appréhende entièrement Dieu, ni qu'il lui donne un sens immuable, car il s'apparente plus à un souffle caché derrière les mots. Le texte affirme *a posteriori* sa présence cachée derrière tout moment où des sifflements, des chants ou des soupirs sont inclus à l'intrigue. Dieu transparaît ainsi à travers le chant des oiseaux dans la forêt, seul bruit à ne pas entièrement troubler l'atmosphère des lieux, ainsi qu'à travers la berceuse de la rescapée. Il est également présent lors des rencontres avec différents personnages. Au *Bibliothèque*, « Rufus finit par émettre un long soupir, auquel Babel répond par une expiration semblable » (p.143) lors de leur première rencontre, « un soupir qui traverse le silence déposé en chacun d'eux » (p.143).

Le souffle apparaît également dans une acception plus littérale, celle du vent, qui est le signe qui « préfigure un événement où se manifeste Dieu »¹²⁵. Ainsi est-il présent dès le début du récit, en tant que premier élément perceptible par la truie. Il le clôt également, lorsqu'Abel tournoie sur lui-même dans la ménagerie, ce qui symbolise son alliance avec le divin, car « il accélère la circulation entre sa respiration et le vent » (p.246). Lorsqu'il retrouve la mémoire, le héros se sent momentanément pris entre la terre et l'air où il capte « d'immenses chuintements de vents » (p.220), signes de la présence divine rendue manifeste à un héros qui a repris possession de son identité et de sa place dans le monde. Le vent divin manifeste un accord avec l'extérieur, sans pour autant marquer une épiphanie. Abel élargit le sens de ce vent en l'associant à une « vie vivante, chair et souffle, mouvement et élan » (p.191), et en conférant à Dieu une signification plus intime, comme une force vitale interne et non plus comme une entité extérieure.

2.3. Un Dieu intérieur

L'écriture de Sylvie Germain contribue à défaire toutes les visions que l'humain construit de Dieu pour en proposer une qui n'enferme pas Dieu et soit à même de donner une réponse à la question de sa présence et de la souffrance. En effet, elle « propose d'accepter que Dieu soit absent »¹²⁶ de la création et qu'il ne se trouve pas à l'extérieur, mais à travers son

¹²⁵ ARMEL AL., « Référents bibliques dans l'œuvre de Sylvie Germain. Le silence, l'ange et le vent » in GOULET A. (dir.), *op.cit.*, p.95

¹²⁶ KOOPMAN-THURLINGS M., *Sylvie Germain. La hantise du mal*, *op.cit.*, p.254

œuvre, elle manifeste un « désir d'aider Dieu à trouver domicile dans le cœur des humains »¹²⁷. En ceci, elle présente la posture d'un personnage qui trouve une véritable réponse à son mal-être en posant la question du divin et en s'accordant avec son propre mouvement, qu'il peut toujours manifester au-dedans de lui. Germain récuse la possibilité d'une réponse extérieure à l'instar de celle que Job rencontre dans la Bible. Pour elle, le Dieu qui y parle n'est qu'un « *Deus ex machina* pour mettre fin aux plaintes de Job »¹²⁸, il ne répond pas exactement à la posture de son serviteur.

Dès lors, l'ordre divin ne saurait s'exprimer entièrement par l'intermédiaire d'une parole figée, il est un mystère qui ne doit pas trouver de réponse unique et doit nécessairement se rechercher par une voie qui serait celle de la « pure errance dans le désert »¹²⁹. Accéder à Dieu en soi, c'est effectuer une « intériorisation du Désert »¹³⁰, tout comme l'amorce Abel lorsqu'il prend la route et que le texte le décrit en train de rouler « en plein désert intérieur » (p.234). Le Dieu intérieur représente un accès à ce que Bachelard appelle « l'immensité intime », et qui renferme un lieu où il est possible de ressentir pleinement l'intensité d'être¹³¹. Le Dieu intérieur est une entité qui se ressent au niveau le plus profond de soi, mais qui est commune à tout être vivant et communique entre eux par la voie du souffle qui se retrouve dans la nature comme dans la civilisation, dans le langage comme dans le silence.

En définitive, le concept de Dieu est la résultante d'un « appel silencieux qui émane de nous mais aussi du monde »¹³², il est une réponse possible à la béance causée par la naissance et au besoin d'une instance à même de réguler la douleur qui en émane. Or, cette réponse est incomplète, car le mot désigne une réalité impossible à cerner par la parole, et qui renvoie à nouveau au silence intérieur de l'être humain quant à sa condition, tout comme elle renvoie à une composante plus essentielle de l'identité de chacun, enfouie sous l'existence : l'Être.

3. L'être intérieur

Les questionnements autour du mal-être et de Dieu renvoient à une même problématique qu'est la véritable identité de l'homme, celle qu'il peut affirmer en parvenant à la plénitude, telle que le mythe du silence l'exprime dans *À la table des hommes*. Celle-ci passe

¹²⁷ *Id.*

¹²⁸ GERMAIN S., *Les échos du silence*, pp.22-23

¹²⁹ *Ibid.*, p.26

¹³⁰ BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, op.cit., p.186

¹³¹ *Ibid.*, p.176

¹³² MOYLE M., « Le mot « Dieu » comme écho du silence », dans KOOPMAN-THURLINGS M. (dir.), *Sylvie Germain. Les essais — un espace transgénérique*. Amsterdam, Rodopi, 2011, p.116

nécessairement par une construction à travers le langage, où s'effectue le cheminement entre ces deux interrogations fondamentales. La langue permet à l'homme en mal d'exister de se construire une place en tant que sujet, puis d'opérer un mouvement de détachement d'avec son environnement direct pour retrouver un silence comme accès à sa pleine intériorité.

3.1. Construire le sujet

Sans la béance originelle et la séparation de la mère, il est impossible pour l'être de s'identifier comme tel, car « le sujet est engendré par un besoin d'amour qui se formule et se vit dans la langue maternelle »¹³³. Par l'acquisition progressive de la parole, il s'ancre dans une chaîne signifiante qui est « sensible dans la récurrence et la diversité des rêves ou des symptômes qui assurent l'expression du savoir inconscient »¹³⁴. Ceci explique la nécessité des rêves, des souvenirs et des objets qui condensent la question du Mal pour le héros, car ils assurent une continuité dans son parcours initiatique. Au cours de ce cheminement, il passe littéralement par le stade lacanien du miroir, où « l'enfant perçoit son corps et son identité comme morcelés »¹³⁵, lorsque le porcelet est confronté à son reflet dans un miroir et qu'il acquiert des prémices de conscience du soi.

Cependant, selon Lacan, ces représentations constituent des « images narcissiques (...) fausses, toutes sont aliénantes puisqu'elles interdisent au sujet de se connaître véritablement »¹³⁶, ce qui est vrai pour le héros germanien, qui ressasse toujours la souffrance au contact des objets qui lui rappellent la douleur originelle, et retarde ainsi le détachement qui l'en délivrera. En effet, les objets et personnages faisant retour dans l'intrigue le renvoient sans cesse à des souvenirs ancrés plus profondément et sont toujours associés à une marque du désir. Par exemple, Babel s'identifie au personnage du clown lorsqu'il s'attribue le nez rouge que Yelnat lui a envoyé, ce moment bref répondant à son envie d'utiliser ce personnage pour accéder à de multiples langages et à un mimétisme salvateur dans la nature. Quant à Abel, les portraits du Fayoum lui rappellent sans cesse la présence féminine et notamment le désir qu'il avait pour Izra. Lorsqu'il plante des centaurees derrière sa grange, c'est en souvenir de celle aperçue dans la cabane de Ghirzal. Le dernier dont il se détache est d'ailleurs l'objet construit

¹³³ CHELEBOURG Chr., *op.cit.*, p.99

¹³⁴ *Id.*

¹³⁵ *Ibid.*, p.101

¹³⁶ *Ibid.*, p.102

qu'est le langage, dont la pratique « résulte toute entière du désir de combler un manque »¹³⁷, et qui ne saurait être abandonné qu'en abolissant cette vacuité.

Dès lors, le langage est une nécessité pour construire un mythe et par extension, une poétique avec un véritable sujet, puisque « tout énoncé naît du silence intérieur de l'individu toujours en dialogue avec soi »¹³⁸ et contribue à le définir en tant qu'entité réflexive et à découvrir son identité. Ce sujet « n'est pas plus spécifiquement le narrateur qu'aucun des personnages, mais le produit d'un travail sur les signifiants par lesquels l'écriture élabore et manifeste une image réparatrice du moi »¹³⁹. Ce « moi » n'est cependant pas associé à l'auteure elle-même, car il ne s'agit pas d'une réparation personnelle qui opère à travers son œuvre. La poétique de Sylvie Germain touche bien à un sujet pris au sens général, celui de la condition de l'être humain.

3.2. Se défaire de l'existence

Une fois l'identité du sujet rendue claire pour lui-même, il lui faut de prendre en charge sa souffrance et d'opérer un détachement par rapport aux mouvements de l'existence. Les personnages germaniens « sont amenés à lutter avec l'*alter* et l'*ego* afin d'atteindre un état de plénitude qui leur permettra de dépasser la douleur »¹⁴⁰, ce qui signifie que la dynamique de recul est double et doit se faire par rapport à la communauté et à l'histoire personnelle. Pour Abel, elle est rendue possible à travers le double deuil, celui de ses amis qui représentent son cercle social, et celui de la corneille qui incarne sa conscience et sa mémoire.

Ce que vit le héros à la fin du récit est une remise en accord de sa *mêmeté*, ou la « persistance du noyau identitaire de tout sujet dans le temps »¹⁴¹ et de son *ipséité*, « précipitation des variations identitaires du soi dans sa mise en présence devant autrui »¹⁴². Autrement dit, son essence et les péripéties de son existence sont finalement au même diapason, puisqu'il les accorde dans un espace intérieur, qu'il recherchait à travers son rapport à l'environnement et qui fait désormais partie de sa constitution charnelle. En effet, c'est l'éloignement de sa *mêmeté* qui est à la source de son mal-être et qui le rend « étranger à lui-même et au monde »¹⁴³, il est constamment pris dans l'*ipséité*. En vue de raccorder les deux

¹³⁷ *Ibid.*, p.104

¹³⁸ LE BRETON D., *op.cit.*, p.18

¹³⁹ CHELEBOURG Chr., *op.cit.*, p.106

¹⁴⁰ DOTAN I., « Les échappées tragiques de la douleur », dans GOULET A., *op.cit.*, p.263

¹⁴¹ DOTAN I., *Les clairs-obscur de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, p.59

¹⁴² *Ibid.*, p.60

¹⁴³ *Ibid.*, p.60

composantes de son identité, il suit un mouvement pour tenter de retrouver la langue d'origine, puis d'effectuer une « réappropriation identitaire dans la dépossession »¹⁴⁴.

L'épisode final du récit illustre l'atteinte de l'être intérieur, qui aboutit à une expérience extatique où « le personnage, renonçant à son ego, crée en lui un vide capable d'accueillir une présence surnaturelle, (...) phénomène surréel éprouvé à même la chair »¹⁴⁵. En effet, le héros abandonne toute dépendance à l'autre, toute existence à travers le langage, tout besoin d'amour inassouvi, et parvient à faire persister l'Être en lui. Dès lors, « le silence remet aux choses qui sont en lui une part de sa puissance ontique »¹⁴⁶, il garantit l'essence de tous ceux qui parviennent à le traverser et représente une clé d'accès à l'identité inviolable telle qu'Abel l'acquiert à la fin du roman.

3.3. Préserver le silence

Le mouvement qui progresse vers l'introspection du protagoniste ne peut pas passer entièrement par le langage. En effet, c'est par la préservation d'un espace de silence en lui tout au long de son parcours que le héros est « emmené au plus profond de lui-même et redécouvre les mystères de l'univers »¹⁴⁷. À travers cette itinérance d'initiation, le héros devient perméable à la transformation. « Sans le silence, la métamorphose n'est pas réalisable, car (...) l'homme n'est en état de se détacher de tout le passé que s'il peut interposer le silence entre ce qui est passé et ce qui est nouveauté »¹⁴⁸. Le silence permet dès lors de mettre une distance avec la mémoire qui, bien qu'elle contribue à construire le personnage et garantisse une certaine expérience, n'est plus qu'un ressassement des douleurs et des manques à un moment où ceux-ci ne sont plus nécessaires pour la progression du héros. Par opposition au langage, « le silence passe (...) par l'acceptation de l'absence de sens, mais aussi par la nécessité de lâcher le sens »¹⁴⁹. L'être silencieux abandonne ainsi l'hégémonie du savoir prétendument transmis par l'activité linguistique. C'est ainsi qu'il est possible de parvenir à une incarnation du langage, où l'accès à ce silence qui « détient le sens éparpillé à travers la multitude des mots »¹⁵⁰ est à nouveau palpable. « Le silence est à situer entre l'Être et le sens »¹⁵¹, autrement dit, il est un moyen de passer de l'un à l'autre. Ainsi, le héros progresse depuis le désir de signification

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.67

¹⁴⁵ MORIS-STEFKOVIC, « La langue de Sylvie Germain : un style mystique et poétique », dans NARJOUX C. et DÜRRENMATT J., *op.cit.*, p.32

¹⁴⁶ PICARD M., *op.cit.*, p.5

¹⁴⁷ KOOPMAN-THURLINGS M., *Sylvie Germain. La hantise du mal*, *op.cit.*, p.143

¹⁴⁸ PICARD M., *op.cit.*, p.48

¹⁴⁹ FONTENEAU Fr., *op.cit.*, p.179

¹⁵⁰ GERMAIN S., *Les Personnages*, *op.cit.*, p.81

¹⁵¹ FONTENEAU Fr., *op.cit.*, p.60

jusqu'à son être propre, se rendant compte que la recherche du premier est inutile et qu'elle empêche d'accéder au second.

Le silence interne de l'Être « ne peut s'évoquer que dans une zone limite de l'expérience humaine, là où le sujet joue avec sa propre mort »¹⁵², situation recréée par la fin du récit. À travers l'épuisement du langage et des catégories qu'il instaure, le blanc qui suit parvient à rendre compte que le « sentiment d'alliance avec le cosmos, de dissolution de toutes limites relève d'un sacré intime à la merci du moindre bavardage »¹⁵³. En définitive, la poétique du silence est celle d'un voyage de la création vers l'extériorité, puis vers l'immensité intime de l'homme, qui se définit par une quête du langage en vue de réparer des manques, ceux-ci se combleront finalement dans un espace de silence et de résonance infinie incessamment créé à l'intérieur de l'enveloppe charnelle.

3.4. La figure de la corneille

L'être intérieur se condense pour le héros dans un personnage qui échappe à toute détermination et l'accompagne à travers les différentes étapes de son cheminement vers son intériorité : la corneille. Apparaissant lorsque le cochon se réfugie dans les ruines, elle le suit jusqu'au stade où, considérant qu'Abel n'a plus besoin d'elle, elle peut le délaisser. Son apparition dans l'histoire coïncide avec le début de la découverte d'un monde hostile et elle disparaît lorsqu'Abel entame son détachement de l'existence.

Dès sa première occurrence, elle se lie au héros en se nourrissant de la même façon que lui. En effet, elle « prend l'habitude de chercher en sa compagnie des vers et des détritiques comestibles » (p.35). Son appartenance au monde animal est affirmée, et elle reste liée à cet aspect naturel tout au long de son parcours avec le héros. Le lien qu'ils entretiennent s'affirme lorsque le héros fait une première expérience de lui-même en voyant son reflet dans un miroir, dont « il pressent qu'il s'agit bien de lui » (p.41). Il en devient certain lorsqu'il fait intervenir son sens fétiche, et qu'il « se flaire avec application, mais il ne détecte qu'insipidité et froideur et ne réussit qu'à brouiller son image » (p.41). L'odorat est approprié pour se représenter le monde extérieur, mais n'est pas suffisant pour avoir une perception claire de son identité. La corneille devient la gardienne de ce lien qu'il initie, car « c'est comme s'ils faisaient doublement connaissance, chacun de soi et tous deux l'un de l'autre » (p.42). Elle représente un lien du

¹⁵² BARTHES R., *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, op.cit., pp.56-57

¹⁵³ LE BRETON D., « Anthropologie du silence », dans *Théologiques*, 1998, vol.7, n°2, p.16

héros avec lui-même, et prend dès lors un statut symbolique fort, elle devient constitutive de son identité.

La corneille incarne une liaison inconsciente du héros au mal, puisque ses manifestations sonores se font en écho de la violence et de l'abandon que ce dernier subit. Lors de l'humiliation de Tomko, elle « lance des cris rugueux » (p.90). Lorsqu'il attend le retour des villageois et souffre de sa solitude, elle l'accompagne en « essayant ses croassements » (p.108). Enfin, lorsqu'elle le quitte et force la redécouverte de sa mémoire enfouie, elle « lance son cri de rouille, trois fois de suite » (p.213), évoquant ainsi les trois transformations que subit le héros dans la prise en charge de son mal-être, dont une est encore à venir à ce stade de l'intrigue. Elle permet d'exprimer la souffrance par devers le héros, même lorsque ce dernier refoule la montée d'un hurlement.

Elle a également un rôle prédominant pour le rattachement du héros à son passé. Ainsi, lorsqu'elle revient auprès de Babel en ville, « il a l'impression de recevoir des nouvelles du village » (p. 147), elle le reconnecte à ce qu'il a vécu, mais est également l'indice d'une part de sa conscience plus enfouie, puisqu'à son contact, « il sent frémir d'autres souvenirs (...) tout encroûtés d'oubli et néanmoins puissants » (p.148). Cependant, c'est aussi son absence qui va provoquer le surgissement des souvenirs d'Abel, ceux que sa présence occultait jusqu'alors. Elle représente donc une part d'inconscient dans son esprit. Par extension, elle est la garante de la mémoire animale du porcelet, enfouie au plus profond de l'humain qu'il est devenu, et qui lui permet de se recentrer sur son vécu pour mieux s'en éloigner ensuite.

Par ailleurs, elle incarne une connaissance universelle, qui ne trouve pas ses racines dans la parole, et qui relève de l'indicible, uniquement exprimée par le cri ou le mutisme.

Ce savoir qu'elle n'exprime pas en mots, elle le distille à petits coups de bec ou grands coups d'ailes, par sautilllements ou par envols, par crieries longues ou en saccades, rauques ou stridentes, et tout autant par ses silences. (p.175)

Elle est figure équilibrée, située entre air et terre, entre aigu et grave, entre petitesse et grandeur. Cet équilibre se retrouve dans l'espace naturel, auquel elle garantit une liaison constante. Par ailleurs, c'est à travers elle que Babel prend conscience de la plénitude du monde, comme il l'affirme à Rufus : « J'ai appris que nous avons la même origine, nous, les vivants, tous les vivants. La terre, les éléments » (p.176). Elle incarne le lien à l'origine absolue de l'univers et à son essence, symbolisant ainsi la faille qui garde l'accès vers cette étendue du monde sensible.

Elle est présentée comme intouchable, puisque « ni son cri ni son plumage ni sa chair n'éveillent la convoitise » (p.37), ce qui la met hors de portée de la violence humaine environnante. Par ailleurs, elle disparaît lorsqu'Abel acquiert son identité et la transcende jusqu'à ne plus la revendiquer et se disloquer dans les derniers mots du récit. La corneille est toujours située en va-et-vient, elle disparaît et revient dans l'espace comme dans la narration. En effet, dans les passages où elle est présente, elle n'est pas toujours mentionnée explicitement, le récit insiste sur les moments où elle part et ceux où elle acquiert une nouvelle signification. Le texte précise qu'elle « s'absente pour des durées variables, revient de même » (p.150). Dès lors, la corneille est une figure de la liberté. Sur le plan narratif, elle n'obéit pas au cadre spatio-temporel imposé par l'écriture, puisqu'elle peut en sortir. Sur le plan de l'intrigue, elle est présente tant que le héros est maître de ses choix, et disparaît lorsque d'autres personnages restreignent sa liberté d'action, notamment lorsqu'ils décident d'une prochaine destination pour lui. Par exemple, la corneille disparaît entre le lavoir et le village, ainsi qu'entre le village et la ville. Elle disparaît définitivement lorsque le héros acquiert son identité et devient maître de ses choix. En outre, la corneille est un indice « multipliant les directions vers le Dieu inconnu » (p.190), ce qui l'inscrit dans une dimension théologique. Elle est le symbole d'une présence autre au-delà de la conscience du héros, de sa quête et du texte. Elle acquiert une connotation spirituelle, et en regard de l'impossibilité des humains à la chasser ou à la faire disparaître, elle devient un élément davantage éthéré, qui semble ne pas exister matériellement et n'est là que parce que le héros existe également. Elle incarne en ce sens la présence divine, entièrement libre, toujours en mouvement, incomprise de l'humain et pourtant garante de l'intériorité du héros même si celle-ci est encore inconsciente.

En définitive, la corneille est une figure aux multiples visages, qui incarne à la fois l'évolution de l'identité du héros, la garantie de sa mémoire et une présence divine toujours en mouvement. Son statut ambivalent, entre présence et absence, contribue à l'ériger davantage comme une figure que comme un réel protagoniste, dans le sens où elle « attire le sujet et en même temps lui résiste »¹⁵⁴. Elle renouvelle sans cesse le jeu des significations qui se crée autour d'elle, « elle fait signe à sa manière erratique » (p.190), et se fait allégorie des consciences universelle et personnelle pour le héros. Elle demeure cependant une entité qui pose question, et dont le rôle n'apparaît qu'à travers ses descriptions. Le texte contribue à l'ériger en figure, dans le sens où elle est un objet de « révélation d'un sens à venir »¹⁵⁵,

¹⁵⁴ GERVAIS BR., *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p.16

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.19

puisque'elle revient à des moments choisis où elle acquiert sa signification par fragmentation. Elle représente une partie de personnalité décelable de tous temps par son possesseur, c'est-à-dire son être intérieur.

Conclusion

Langages de l'être intérieur

Silence à l'extérieur, tranquillité à l'intérieur. Vous avez alors pénétré le non-manifeste.

Eckhart TOLLE¹⁵⁶

En partant de l'acception la plus littérale possible du mot « silence », nous parvenons à l'analyser d'abord sur le plan spatial. En classant les espaces traversés par le héros selon leur caractérisation sonore et leur équilibre, autrement dit leur absence de mouvement, ces endroits forment des étapes dans la quête du héros. Celle-ci se définit par une recherche du paradis perdu que constitue le premier lieu du récit, détruit dès l'incipit. Quatre étapes se dessinent ensuite dans le cheminement du personnage principal : les lieux du silence, de transition, du langage et enfin, d'un retour au silence. Cette dernière étape rappelle les premiers lieux traversés, bouclant ainsi un cycle qui se voit cependant brisé, car le héros atteint une destination finale indéfinie, un paradis retrouvé situé entre silence et langage, et outrepassé la boucle formée. L'espace final connaît une mythification à travers son ambiguïté et son aspect bénéfique pour le héros. Cet espace s'accompagne d'une temporalité articulée autour de l'indicatif présent. Ce temps permet d'ancrer le récit dans l'immédiat. Située dans un détachement par rapport aux événements historiques, malgré la volonté réaliste du récit, la chronologie s'articule en trois temps pour le héros, qui correspondent aux trois parties du récit. Il découvre l'univers et le concrétise en lui, puis il forme son individualité, pour enfin s'initier à l'univers adulte et y acquérir sa place. La constance de la temporalité est quelquefois rompue pour faire intervenir des bribes de passé qui renforcent la quête, mais renvoient également à un hors-temps qui contribue à élever le récit au rang de mythe. La quête du héros est sans cesse guidée par un manque, qui vient continuellement à changer au cours du récit. Il connaît ainsi le manque physique de la faim, puis les vides mentaux que représentent l'attente, l'ennui et le désir, et enfin la recherche de

¹⁵⁶ TOLLE E., *Le pouvoir du moment présent*, Paris, Ariane, 2000, p.152

spiritualité et d'identité. L'exploration du langage survient quant à elle face à l'humiliation. Elle devient un moyen de survie et renforce ainsi la quête du héros durant son existence humaine. Quant aux personnages secondaires, ils sont caractérisés par le vide, tous étant construits autour d'une perte au passé. Dès lors, le héros s'inscrit dans une quête aux aspects de mythe, car elle se confond avec l'espace-temps et s'inscrit dans le silence. Il parvient à son objectif contrairement aux autres personnages, uniquement placés dans l'intrigue comme adjuvants. Ces trois composantes (l'espace, le temps et les personnages) reflètent une construction mythique au niveau du contenu. Celle-ci s'articule autour du silence qui brise le cycle spatial, centre le temps sur l'instantanéité et définit un manque chez les personnages qui les oblige à se mettre en mouvement.

Ce mythe s'inscrit dans une narration qui cherche elle aussi à rendre le silence actif. Ainsi, l'auteure utilise des formulations non assertives que sont la négation, l'approximation et la répétition, ou des modes laissant entendre des vérités par-delà le silence interprétatif qu'elles impliquent, telles que les phrases péremptoires ou interrogatives. La narration joue aussi du citationnisme et du discours indirect pour donner un effet de dépossession de la voix aux personnages. Enfin, elle utilise le périphrase comme un écho qui complète certains blancs du texte, tout en amplifiant d'autres aspérités sémantiques. La narration joue d'une variété de « stratégies du silence » pour en faire une composante de l'écriture même. En opérant un retour sur ce qui en est dit dans le texte, ainsi que sur les postures des protagonistes, nous définissons les différents rôles que le langage possède au sein du récit et par extension, ce qu'y signifie le silence. Les personnages utilisent la langue comme moyen de survie ou comme outil de savoir absolu, ou comme recherche de sens. Par opposition, le silence signifie soit l'abandon d'un combat, soit un refus d'enfermement du sens, soit la condition de la neutralité. Ces différentes postures se retrouvent incarnées dans les personnages et permettent de mieux définir le style du récit. Celui-ci élargit la théorie de « l'écriture de l'effacement » de Moris-Stefkovic, car il en reprend des éléments, telles que les différentes techniques narratives déjà relevées et qui permettent de manifester une certaine réminiscence de l'absent, ou encore la fugacité des personnages et leur rôle principalement utilitaire dans la quête du héros. En combinant les valeurs attribuées au silence avec ces caractéristiques, on parvient à circonscrire une dynamique qui joue principalement de la résonance entre les éléments de l'écriture, et qui désigne un silence, signifiant sur le plan stylistique également.

Cette signification s'élargit à travers les essais de Sylvie Germain et les thématiques récurrentes dans ses romans. En effet, son œuvre a comme thème de prédilection la question de

l'existence du Mal dans le monde. Dans *À la table des hommes*, il est principalement illustré par le cri et le silence, qui réfèrent respectivement à la déchirure de l'être projeté dans le monde et le vécu de la souffrance au quotidien. Ces deux aspects renvoient à l'indicible qui plane autour des questions existentielles de la mort et de ce qui dépasse l'être humain : l'au-delà. Celui-ci se manifeste dans le récit sous l'aspect de Dieu.

La question divine est d'abord reflétée par les nombreux intertextes bibliques présents dans le roman, et qui réfèrent à des épisodes en lien étroit avec la question du silence, tels que la lutte de Jacob avec l'ange, le livre de Job et le Qohèleth. Les définitions supplémentaires de Dieu que le texte établit contribuent à le considérer comme une entité toujours en mouvement, et qui passe principalement par le souffle. Celui-ci prend deux formes, à savoir le vent et le souffle derrière les mots. Cette omniprésence ouvre le concept divin à une possibilité d'être accueilli à l'intérieur de l'humain.

Relier les deux questions du Mal et de Dieu revient à élaborer une théorie de l'intime humain, en tant que résultat d'un parcours en trois temps. Celui-ci passe par une construction du sujet à travers la blessure originelle et l'utilisation du langage, puis par un détachement de l'existence pour revenir à un état de silence qu'il est nécessaire de préserver afin d'atteindre l'être intérieur. Ce dernier est symbolisé par la corneille, dont l'omniprésence atteste toutes les composantes de ce processus que sont la blessure originelle, la mémoire, le savoir, la liberté et la présence divine. Son départ définit enfin ces éléments au héros et lui permet de conclure son itinérance. Le silence est la seule voie d'accès à l'être intérieur, car il permet de toucher à l'immanence du monde et à ce qui se situe au-delà de la béance originelle initiant l'existence de tout être.

En définitive, la poétique du silence s'articule autour d'un mythe affirmé à travers les composantes traditionnelles que sont l'espace, le temps et les personnages, dont le silence bouleverse la constitution, se rendant ainsi manifeste sur le plan littéraire. Soutenu par une narration qui intègre sans cesse le silence en opérant un jeu entre effacement et résonance, tout en affirmant un statut ambigu de la parole et du langage, le récit pousse à élaborer une syntaxe de l'Imaginaire articulée autour de ce silence et à lui conférer une prégnance sémantique et symbolique dans et au-delà du récit, tout en le confirmant comme composante stylistique majeure. Le silence est instauré à l'origine et à l'aboutissement de la philosophie de l'existence du Mal et de la définition théologique de la divinité, tout en combinant les deux en une théorie universelle du silence comme voie d'accès vers le véritable être intérieur, propre à chacun, mais commun à tout vivant, dans une dynamique de bien-être et de recherche d'identité. La poétique

du silence soulève bien le paradoxe inhérent aux textes qui en parlent, puisque le silence s'y fait « à la fois lieu du manque et lieu de plénitude et d'infini »¹⁵⁷. Pour l'homme comme pour le texte, le silence est à la fois une origine qui demande une résolution et le moyen de répondre à cette demande, mais il nécessite de passer par l'envers du paradoxe langagier et de s'exprimer à travers le langage écrit. Cependant, le texte seul ne permet pas de tout dire et doit rester perméable à des cellules de silence qui font transparaître tout le questionnement qui gravite autour de lui. La narration fragmentée et l'écriture de l'effacement contribuent à instaurer ce silence ponctuellement dans le récit pour laisser entendre les résonances qu'il crée. Enfin, à travers ces aspérités, le lecteur est à même d'interpréter les indices pour avoir un aperçu de l'indicible et de l'inexprimable qui renvoient tout autant à la vacuité qu'à la plénitude, et opère une transition de la première à la seconde. Plus le silence regorge d'interprétation, plus il sort du simple récit et se fait questionnement interne pour le lecteur et résolution intime pour le héros.

Le silence est capable de manifester l'être intérieur sous ses différents aspects, que ce soit l'individu en souffrance, en désir, en quête de spiritualité, en plénitude ou en création. Bien qu'il soit présent dans l'environnement, il ne signifie rien en soi, excepté lorsqu'il cible l'intériorité d'un être vivant. Il circule alors entre tous les sens possibles que la langue commune n'est pas à même de cerner, et se définit dès lors comme l'ensemble des langages de l'être intérieur. Cependant, il n'exclut pas la pratique linguistique propre à chaque homme, car celle-ci est nécessaire pour faire retentir toutes les autres, impossibles à découvrir si le silence ne s'insère pas dans un récit. La littérature, en somme, est une des facettes de ces langages, car elle naît du silence pour narrer son cheminement à travers un personnage qui le retrouve enfin chargé de sens et sort définitivement du récit, laissant derrière lui un blanc résonnant de cette multiplicité sémantique.

La question du silence englobe cependant bien plus. Il est ainsi possible d'établir une typologie plus détaillée des personnages en se centrant sur leurs réactions pour montrer les écueils de la recherche de l'être intérieur. Le silence renvoie aussi à la remise en question de la faculté de parler, qui différencie les humains des animaux et les inscrit dans une incommunicabilité du rapport qu'ils entretiennent au monde. Pour comprendre ce processus, un détour par l'éthologie amène un complément intéressant. Cette approche est en mesure de questionner la légitimité de la littérature, produit de la culture humaine, à parler de ce qui relève

¹⁵⁷ MOTTE (DE LA) A., *op.cit.*, p.11

de l'animal. Enfin, il est capital de préciser qu'au-delà d'une lecture globale *du silence*, basée sur un seul roman, il existe des interprétations *des silences*, desquels il est possible d'établir un classement plus précis en fonction de ce qui les précède et ce qui les suit au sein d'un récit, et du sens qu'ils peuvent y prendre. Afin de brasser entièrement le traitement du silence en littérature, il est sans doute nécessaire de réaliser un travail de littérature comparée, afin de rassembler différents auteurs et différentes cultures autour de la question.

Pour résumer la poétique du silence, nous reprenons les mots de Blanchot : « La littérature a pour loi ce mouvement vers autre chose, vers un *au-delà* qui pourtant nous échappe, (...), c'est donc ce manque, ce vide, cet espace vacant qui est l'objet et la création propre du langage »¹⁵⁸. Dès lors, le silence a besoin du langage pour se dire comme immanence et comme réponse au mal-être humain. D'autre part, la parole doit s'imbiber de silence pour pouvoir le faire transparaître comme sens non immuable que chacun doit apprendre à percevoir par lui-même, afin d'accueillir cette part d'Être intérieur indicible et transcendante. Les mots de Blanchot nous rappellent que la création artistique est un moyen essentiel de pouvoir faire parler ce silence, trop inaccessible dans la société du langage, et que la littérature est un des lieux privilégiés où le silence peut retentir et refléter les significations et les rôles qui lui sont de tous temps attribués.

¹⁵⁸ BLANCHOT M., *La part du feu*, op.cit., p.46

Le silence, lui seul, obtient le dernier mot.

Sylvie GERMAIN¹⁵⁹

¹⁵⁹ GERMAIN S., *Les Personnages*, *op.cit.*, p.81

BIBLIOGRAPHIE

Corpus de base

- GERMAIN S., *À la table des hommes*, Paris, Albin Michel, 2016

Œuvres de Sylvie Germain

- GERMAIN S., *Les Personnages*, Paris, Gallimard, 2005
- GERMAIN S., *Les échos du silence*, Paris, Desclée De Brouwer, coll. Littérature ouverte, 1996
- GERMAIN S., LASIDA El. et al., *Cinq éloges de l'épreuve*, Paris, Albin Michel, 2014

Études sur l'œuvre de Sylvie Germain

- DOTAN I., *Les clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, Les Éditions Namuroises, 2009
- GARFITT T. (dir.), *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2003
- GOULET A. (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Actes du Colloque de Cerisy (août 2007), Caen, PUC, 2008
- KOOPMAN-THURLINGS M., *Sylvie Germain. La hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, 2007
- KOOPMAN-THURLINGS M. (dir.), *Sylvie Germain. Les essais - un espace transgénérique*, Amsterdam, Rodopi, 2011
- NARJOUX C. et DÜRRENMATT J. (dir.), *La langue de Sylvie Germain. « En mouvement d'écriture »*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2011
- THOIZET E. (dir.), *Sylvie Germain. Éclats d'enfance*, Paris, Cahiers Robinson, n°20, 2006

Sciences littéraires

- BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige/PUF, 1960
- BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1957
- BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953
- BARTHES R., *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002
- BARTHES R., KAYSER W., BOOTH W.C. et HAMON Ph., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977
- BLANCHOT M., *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949
- BLANCHOT M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- CHELEBOURG Chr., *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000
- COMPAGNON A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998
- GENETTE G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- GERVAIS B., *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, Tome I*, Montréal, Le Quartanier, coll. Erres Essais, 2007
- JOUVE V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001
- TADIÉ J.-Y., *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994

Articles scientifiques

- ARMEL Al., « Référents bibliques dans l'œuvre de Sylvie Germain. Le silence, l'ange et le vent » dans GOULET A. (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Actes du Colloque de Cerisy (août 2007), Caen, PUC, 2008, pp.89-97
- BLANCKEMAN Br., « L'enfance absolue », dans THOIZET E. (dir.), *Sylvie Germain. Éclats d'enfance*, Paris, Cahiers Robinson, n°20, 2006, pp.7-13
- BOBLET M.-H., « La convocation de l'enfance » dans THOIZET E. (dir.), *Sylvie Germain. Éclats d'enfance*, Paris, Cahiers Robinson, n°20, 2006, pp.15-22
- DOTAN I., « Les échappées tragiques de la douleur » dans GOULET A. (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Actes du Colloque de Cerisy (août 2007), Caen, PUC, 2008, pp.263-272
- GARFITT T., « Les figures de l'écho dans l'œuvre de Sylvie Germain », in NARJOUX C. et DÜRRENMATT J. (dir.), *La langue de Sylvie Germain. « En mouvement d'écriture »*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2011, pp.101-113

- KOOPMAN-THURLINGS M., « Pour une poétique de la mémoire » dans GOULET A. (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Actes du Colloque de Cerisy (août 2007), Caen, PUC, 2008, pp.223-234
- LE BRETON D., « Anthropologie du silence », dans *Théologiques*, 1998, vol.7, n°2, pp.11-28
- LOGIÉ-MASQUELIER L., « Cris et pépiements dans l'œuvre de Sylvie Germain » dans GOULET A. (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Actes du Colloque de Cerisy (août 2007), Caen, PUC, 2008, pp.137-146
- MICHELET JACQUOD V., « Les mots dans les romans de Sylvie Germain » dans GOULET A. (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Actes du Colloque de Cerisy (août 2007), Caen, PUC, 2008, pp.121-135
- MORICHEAU-AIRAUD B., « La séduction du mot comme plongée dans l'intime » dans NARJOUX C. et DÜRRENMATT J. (dir.), *La langue de Sylvie Germain. « En mouvement d'écriture »*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2011, pp.114-124
- MORIS-STEFKOVIC M., « La figure de l'enfant-poète » dans THOIZET E. (dir.), *Sylvie Germain. Éclats d'enfance*, Paris, Cahiers Robinson, n°20, 2006, pp.93-104
- MORIS-STEFKOVIC M., « La langue de Sylvie Germain : un style mystique et poétique », dans NARJOUX C. et DÜRRENMATT J. (dir.), *La langue de Sylvie Germain. « En mouvement d'écriture »*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2011, pp.21-39
- MORIS-STEFKOVIC M., « L'écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain » dans GOULET A. (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Actes du Colloque de Cerisy (août 2007), Caen, PUC, 2008, pp.167-182
- MOTARD-NOAR M., « Assertions narratoriales et choix linguistiques : l'absolu de l'inconnu chez Sylvie Germain » dans NARJOUX C. et DÜRRENMATT J. (dir.), *La langue de Sylvie Germain. « En mouvement d'écriture »*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2011, pp.40-52
- MOYLE M., « Le mot « Dieu » comme écho du silence », dans KOOPMAN-THURLINGS M. (dir.), *Sylvie Germain. Les essais — un espace transgénérique*. Amsterdam, Rodopi, 2011, pp.113-122
- NARJOUX C., « Le présent de Sylvie Germain » dans NARJOUX C. et DÜRRENMATT J. (dir.), *La langue de Sylvie Germain. « En mouvement d'écriture »*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2011, pp.146-160

- THOIZET E., « Le cri de la naissance » dans THOIZET E. (dir.), *Sylvie Germain. Éclats d'enfance*, Paris, Cahiers Robinson, n°20, 2006, pp.79-92

Sciences auxiliaires (philosophie, théologie, psychologie, linguistique)

- FONTENEAU Fr., *L'éthique du silence. Wittgenstein et Lacan.*, Paris, Seuil, 1999
- LE BRETON D., *Du silence*, Paris, Éditions Métailié, 1997
- MOTTE (DE LA) A., *Au-delà du mot*, Münster, Lit Verlag, coll. Ars Rhetorica, n°14, 2004
- PICARD M., *Le monde du silence*, Paris, PUF, 1953
- TOLLE E., *Le pouvoir du moment présent*, Paris, Ariane, 2000

Ouvrages généraux

- AUBERTIN B.-N. (dir.), *La Bible. Traduction officielle liturgique*, Paris, Mame, 2013

Ressources informatiques

- Encyclopédie Larousse en ligne, <https://larousse.fr/encyclopedia>, consulté dernièrement le 12 août 2019
- Trésor de la Langue Française Informatisé, <http://stella.atilf.fr/>, consulté dernièrement le 10 avril 2019

Annexe - Résumé de l'intrigue de *À la table des hommes*

La structure épisodique de *À la table des hommes* et sa fragmentation temporelle et spatiale en fait un récit difficile à condenser en quelques lignes, nous avons donc opté pour un résumé par chapitre afin de rendre compte de toutes les étapes de façon succincte.

Première partie

Exergue

Chapitre 1

Une ferme est bombardée en période de guerre civile. Presque tous les humains et animaux sont morts, seuls en réchappent une jeune femme et un porcelet. La femme soigne l'animal et l'allait. Ils se dirigent ensuite vers la forêt.

Chapitre 2

La femme s'arrête après une courte errance, à bout de forces. Elle perd progressivement des forces et n'arrive plus à allaiter ni à chanter, elle délire. Le cochon finit par la retrouver morte, se détourne du corps et part.

Chapitre 3

Le cochon erre dans la forêt et est un matin réveillé par le souffle d'une daine. Ils se lient d'affection et voyagent ensemble. Ils dorment flanc contre flanc la nuit, avec la daine toujours en alerte. Ils prennent la fuite ensemble lorsque les prédateurs humains sont proches.

Chapitre 4

Un jour, la daine est tuée par des chasseurs et le cochon est capturé et garroté au cou par une sangle de cuir. Les deux sont chargés à l'arrière d'une camionnette. Les liens du cochon se desserrent à force d'être ballotté. Un pneu crève et le cochon saisit l'occasion pour s'enfuir en traversant une rivière.

Chapitre 5

Le cochon sort de la rivière et les chasseurs s'en vont. Il traverse un champ, un village et un cimetière dévastés par les obus. Il se nourrit de tout ce qu'il trouve de comestible dans les débris. Il rencontre des animaux rescapés : un chat tigré, une poule borgne, une chevrette blanche et une corneille.

Chapitre 6

Des groupes d'hommes passent parfois dans les lieux. La poule et la chèvre disparaissent et sont tuées. En forêt, le cochon tombe sur deux groupes d'hommes : des otages et des ravisseurs. Les otages sont exécutés et les ravisseurs s'en vont. Le cochon sort de son abri, examine le lieu et se nourrit de ce qu'il trouve. Il quitte ensuite la forêt, toujours accompagné de la corneille.

Chapitre 7

Le cochon aperçoit un congénère dans les bois, qui prend les mêmes postures que lui. Il se rend compte qu'il s'agit de son reflet et revient vérifier le phénomène plusieurs jours d'affilée.

Chapitre 8

Un soir, le cochon remarque dans une cour une flaque sombre faite de vin renversé, de laine, de pommes et de livres. Il s'y nourrit et s'abreuve jusqu'à l'ivresse. Il se réveille dans la journée et retourne au miroir, qui s'est entre temps brisé. Alors qu'il s'abreuve à une mare, il aperçoit un autre groupe d'hommes, des rescapés, qui reviennent dans leur territoire. Le cochon ignore que la guerre est finie, mais il ne sort de la mare que lorsque le danger semble écarté et qu'il n'y a plus personne. Il traverse des champs, suivi par la corneille.

Chapitre 9

Le cochon entre dans un bois et rencontre un homme aux abords de la mort. Saisi par son odeur, il entre en unisson avec le corps, serré par lui dans une fièvre. Le jeune homme infecté et mourant empoigne le cochon plein de vitalité, ils luttent et s'étranglent. Dans leur sensation commune, ils sentent un membre pousser dans le bas du ventre, sans discerner à qui il appartient. Ils sombrent dans l'oubli.

Chapitre 10

Le cochon se réveille. Il se rend compte que son corps a changé et qu'il possède désormais un corps humain, nu. Il découvre son sexe et se masturbe. La corneille l'accompagne toujours et il s'en va sans savoir où.

Deuxième partie

Exergue

Chapitre 1

Dans un vieux lavoir arrivent trois femmes. La plus jeune découvre le corps nu d'un garçon et pousse un cri. La mère et la fille s'excitent, mais la plus âgée les fait taire : elle s'appelle Ghirzal, surnommée « la Vieille ». Ghirzal emmène le garçon agité et les femmes lui posent des questions auxquelles il répond par des borborygmes. On le conduit au village.

Chapitre 2

Le garçon est amené chez Ghirzal. Elle le nourrit. Il ne parvient à répondre que par la dernière syllabe en écho aux questions posées. À cause de cette élocution compliquée, on lui donne le nom de Babel. Ghirzal habille le garçon.

Chapitre 3

Babel apprend lentement et approximativement à parler. Ghirzal invite un à un les enfants du village à passer un moment avec lui pour le familiariser avec eux. Il rencontre aussi les villageoises qui parlent à Ghirzal, notamment Izra, pour qui il ressent du désir. La corneille revient près du garçon. Babel va souvent dans la forêt.

Chapitre 4

Il manque un jour d'être blessé lors d'une chasse par deux vieux du village. Dans la forêt, il déniché de bonnes herbes et apporte des cueilletes à Ghirzal. Il découvre l'ennui et cela fait remonter en lui le désir pour Izra. Il se masturbe et s'évanouit dans un tourbillon d'images déconstruites d'Izra en tête.

Chapitre 5

Ghirzal envoie Babel jouer avec les autres enfants du village. Tomko, le chef des enfants, déteste Babel et le considère comme un imposteur. Pour lui donner une leçon, il interrompt une partie de football et commence un jeu improvisé avec les yeux bandés. Il propose à Babel de

jouer, mais à la place d'un bandeau, lui place un vieux sac de jute taché de sang et de fiente sur la tête. Les enfants le martyrisent, le poussent, lui déchirent ses vêtements et Babel étouffe. Une fois libéré, il ne parvient pas à parler et verse ses premières larmes. Tomko lui impose de garder le silence sur ce qu'il s'est passé.

Chapitre 6

Les enfants ramènent Babel chez Ghirzal et lui donnent de fausses explications sur ce qu'il s'est passé. Babel tombe malade des suites de son humiliation. À la retombée de cette fièvre, il a perdu une partie de son odorat d'avant. Il est bouleversé par les mots qu'il ne comprend pas et qu'il désire utiliser, et demande à Ghirzal pour apprendre à lire et à écrire. Des journalistes débarquent au village mais Babel ne les comprend pas, il découvre l'existence d'autres langues et rêve de les apprendre.

Chapitre 7

Babel découvre les clowns à la télévision et en rit. Ghirzal lui parle de Yelnat, ancien clown qui allait en tournée sous le nom de Baldo et qui connaissait plusieurs langues. Babel va attendre devant la maison de Yelnat qu'il sorte et lui pose des questions sur son ancien métier et sur l'apprentissage du langage. Yelnat le chasse car il n'a pas le temps, mais Babel insiste et Yelnat finit par se radoucir, en postposant sa demande d'apprendre à lire. En voyant le garçon s'éloigner avec sa corneille, Yelnat se souvient de Little Crunch, un de ses anciens partenaires, semblable à Babel.

Chapitre 8

Au retour d'une escapade en forêt, Babel retrouve le village vide. Il ne retrouve aucun habitant, ni même aucun chien. Il éprouve ainsi l'attente de façon exacerbée et ressent l'absence des gens. Babel s'endort et n'est réveillé que plus tard par le retour des villageois et celui de Ghirzal, une fleur à la main, surprise de le retrouver chez elle.

Chapitre 9

Les vieux du village cherchent quelque chose dans les bois. Une fillette nommée Flamira trouve une montre fêlée dans la boue et l'apporte à sa mère, qui va fouiller au même endroit. Celle-ci déterre un bouton de chemise. Les deux rentrent ensuite, répandant leur trouvaille dans le village. Les villageois retournent tous dans la forêt, armés d'instruments de jardin et les chiens cherchent des traces. Ils parviennent à une clairière avec un rectangle de terre parsemé de centaurees. Une femme se jette sur la terre et tente de la creuser à mains nues, en colère, puis

est calmée par les autres. Ghirzal s'approche du parterre et cueille une fleur. Personne d'autre ne s'en approche.

Chapitre 10

Ghirzal se lève tôt et coupe ses cheveux. Elle fait sécher la centaurée. La corneille arrive sur le toit et Babel sent son approche. À la fenêtre, le garçon et l'animal se saluent. Au petit déjeuner, Ghirzal lui interdit de retourner seul dans la forêt et lui annonce qu'il va devoir partir en inventant un prétexte. Il sera accompagné par Yelnat.

Au retour de la battue (cf. chapitre 9), Yelnat surprend une conversation haineuse à propos de Babel entre Tomko et un de ses amis. Il prévient Ghirzal et dit qu'il va organiser son départ, craignant la haine des autres enfants envers Babel.

Chapitre 11

Yelnat emmène Babel en voiture. Ils approchent de paysages plus urbains, aussi marqués par la guerre, et Babel s'endort. Il rêve pour la première fois et se réveille en criant. Yelnat l'emmène à travers la ville. Ils prennent un train ensemble et sont contrôlés aux différentes frontières.

Chapitre 12

À leur arrivée, Babel et Yelnat sont accueillis par Clovis, ami de Yelnat. Ils arrivent au *Bibliotel*, ancien hôtel appartenant au frère faux jumeau de Clovis, Rufus. Babel et Yelnat sont menés dans les appartements de Clovis. La corneille a été séparée de Babel durant le voyage et il ressent son absence. Il entend Yelnat et Clovis rire et aimerait aussi pouvoir rire en groupe.

Chapitre 13

Le chapitre expose les idées révolutionnaires de Clovis, ainsi que son implication dans une revue engagée appelée *Insoumission*.

Chapitre 14

Babel se réveille tôt d'un rêve sonore. Dans le jardin de la propriété, il rencontre Rufus en silence. Plus tard, lorsque Clovis et Yelnat se lèvent, ils découvrent Rufus en train d'apprendre à parler et à lire à Babel.

Chapitre 15

La corneille revient auprès de Babel. Ce dernier poursuit son apprentissage de la parole auprès de Rufus. Yelnat trouve un emploi de chauffeur routier.

Chapitre 16

Clovis parle à Yelnat de Zonka, sa fille. Elle était venue le retrouver, âgée de vingt ans et se présente sous le nom de Zelda. Le sobriquet de Zonka qu'il lui a donné est la contraction de Zelda Zonk, un pseudonyme de Marilyn Monroe. Elle travaille dans l'hôtellerie. Clovis l'a revue plusieurs fois, et leur dernière rencontre remonte à un an, date à laquelle Zonka est partie à l'étranger. Clovis reçoit plusieurs cartes postales de ses destinations.

Chapitre 17

Zelda annonce son retour à Clovis sur une carte postale de Jordanie. Yelnat envoie à Babel des photos d'un clown en Norvège, lui montrant ainsi son personnage, Baldo. La lettre est accompagnée d'un petit paquet que Babel refuse de déballer. Il montre la lettre à Clovis et Rufus. Les deux frères aménagent le reste de l'hôtel.

Rufus découvre une librairie et s'y propose comme vendeur. Le propriétaire s'appelle Lucius, et parmi les clients réguliers se trouvent Madame Kuang, une vieille femme chinoise et Monsieur, un vieil homme qui parle peu. Il y a aussi Si Bassam, propriétaire de la quincaillerie d'en face. Lucius et Si Bassam s'engagent une fois par trimestre dans des soirées de controverses. Pendant les moments de préparation de ces soirées, Babel garde la quincaillerie.

Chapitre 18

Babel rêve de la voix de Yelnat qui l'appelle. Il se réveille et ouvre le paquet, dans lequel se trouve un nez de clown en plastique. En face du miroir de sa chambre, il imite Yelnat en clown, puis se rendort. Le matin, il comprend qu'il ne reverra plus jamais Yelnat.

Chapitre 19

Zelda revient chez Clovis et rencontre Rufus et Babel, qui l'intrigue. Elle interroge Clovis et Rufus à propos du passé de Babel. Rufus évoque le lien spécial qui unit Babel et la corneille Doudi.

Chapitre 20

Le dernier soir avant son départ, Zelda vient dans la chambre de Babel. Il est en train de chercher des mots qui lui plaisent dans un dictionnaire. Babel associe le mot « soleil » à Zelda, qui rétorque en le renommant Abel, qui correspond davantage à sa parole rare mais juste. Elle lui raconte l'histoire de Caïn et Abel, ce qui fait s'interroger le garçon sur le mot « Dieu », qu'il ne comprend pas. Il demande ensuite à Zelda de rester avec lui cette nuit, ce qu'elle accepte. Ils font l'amour et s'endorment.

Troisième partie

Exergue

Chapitre 1

Abel recherche la définition de « Dieu », mais ne parvient pas à en trouver une qui le satisfasse. La seule expression qu'il retient est celle de « Dieu inconnu ». Il interroge Clovis, qui rétorque avec une blague et affirme sa récusation du Dieu créateur. Quand il pose la question à Rufus, ce dernier répond qu'il ne sait pas.

Chapitre 2

Au fil de ses recherches, Abel parvient à la conclusion qu'il n'est au centre de rien et que tout est toujours en mouvement. Clovis s'indigne du massacre des animaux dans un article d'*Insoumission*, qu'il illustre avec un dessin nommé *Crime contre l'animalité*. Les clients de la librairie débattent de la condition animale. On apprend le prénom de Madame Kuang, LiLing, désormais en relation amoureuse avec Rufus.

Chapitre 3

Clovis prend sa retraite et crée un blog pour *Insoumission*. Monsieur disparaît et est retrouvé mort plusieurs mois plus tard. Abel, Lucius, Si Bassam et les autres habitués de la librairie s'occupent de son enterrement. Clovis écrit un article à propos de Monsieur dans *Insoumission*.

Sur son blog, Clovis poste des caricatures de dignitaires religieux et s'attire les foudres du public. Il décide d'ignorer ces échos de fureur. Clovis rencontre une femme qu'il appelle Paloma et entame une relation amoureuse.

La maison de Clovis et Rufus est séparée en deux avec un espace pour Rufus et LiLing et un autre pour Clovis et Paloma. Abel habite désormais seul dans un pavillon en bois au fond du

jardin. Lucius lui a offert une collection de portraits féminins sur divers supports, qui lui rappellent le visage d'Izra.

Chapitre 4

Le début du chapitre revient sur l'éducation d'Abel et l'intérêt qu'il porte à l'histoire et les conflits humains. Abel réfléchit sur l'utilisation des noms d'animaux comme insultes aux humains. Il transcende de plus en plus le langage. Abel travaille désormais comme jardinier dans une ménagerie, où il ressent beaucoup d'empathie pour les animaux. Il s'attarde le soir pour passer un moment en leur compagnie.

Chapitre 5

La corneille quitte Abel. Des vagues de souvenir reviennent à Abel : ceux du cochon et ceux de l'homme, qui se sont confondus en lui. Épuisé, il s'assoupit sur l'herbe et sent ses sens s'exacerber. Tous les animaux s'excitent dans leurs enclos.

Chapitre 6

Les médecins de l'hôpital où Abel est emmené ne parviennent pas à expliquer son évanouissement. Il prend quelques jours de congé de maladie. Il décide d'habiter dans une maison au milieu d'un champ, et est embauché comme gardien dans la pépinière attenante. Il y remarque des centaurees et en plante un massif chez lui. Il consulte régulièrement le blog de Clovis. Plus tard, LiLing et Paloma décident d'organiser une fête pour le soixante-dixième anniversaire de Rufus et Clovis. Abel est chargé de s'occuper des fleurs.

Chapitre 7

Abel constate que le blog de Clovis a été piraté avec le titre « On a crevé le roi des porcs ! », auquel est jointe la photo d'un visage ensanglanté. Il ne parvient à joindre ni Paloma, ni LiLing, ni Rufus, ni Clovis. Il ne travaille pas bien ce jour-là. Il est pris d'un état d'intense tristesse à la vue des centaurees, rentre chez lui et remplit son sac de voyage. Il a reçu plusieurs appels en absence de Lucius. Il prend la route dans sa camionnette. Il approche la maison de Clovis et Rufus, entourée par un cordon de police. Abel appelle Lucius et dit : « Je suis là ».

Chapitre 8

Trois inconnus s'introduisent chez Clovis et Rufus et assassinent LiLing, Paloma, Clovis et Rufus. L'un d'entre eux poste le titre haineux sur le blog de Clovis.

Clovis et Rufus sont inhumés ensemble. Zelda poursuit la célébration de la fête que LiLing et Paloma avaient prévue. À la fin de l'événement, Zelda fait ses adieux et donne à Abel le livre de cartographie et le télescope destinés aux deux frères.

Chapitre 9

Abel se rend à la ménagerie. Il ouvre toutes les cages et pour chasser les animaux, se met à tourner sur lui-même. Les animaux s'échappent, mais finissent par se rassembler en cercle autour de lui. Lorsqu'il ralentit, Abel s'accroupit sur l'herbe. Les bêtes viennent lécher sa sueur et ses larmes. Le jour pointe et Abel se relève et sort de la ménagerie. Il se sent nu comme au matin où il a été découvert dans le lavoir. Il ne souhaite plus découvrir le langage et n'a plus besoin que du silence pour les faire résonner. Il conserve la joie et l'amour qu'il a reçus, dans un état de plénitude.

Quatrième partie

Exergue

Table des matières

Introduction - Le paradoxe de l'écriture	7
Chapitre I - Le mythe du silence.....	11
1. Une spatialité en cycle brisé.....	11
1.1. Le paradis perdu	12
1.2. Les mondes du silence	13
1.3. Les lieux-charnières	19
1.4. La ville et le langage	22
1.5. Retour et dépassement	25
2. Un récit pris dans l'immédiat	27
2.1. Le désancrage historique	27
2.2. Une succession d'instant	30
2.3. Ruptures temporelles.....	31
2.4. Rêve et mémoire	32
2.5. Vers un temps mythifié	34
3. Une vacuité des personnages.....	35
3.1. La faim primaire	35
3.2. Un besoin du langage	40
3.3. La recherche de soi	42
3.4. Un héros mythique	43
3.5. Des personnages en déficience	45
Chapitre II - Le style résonnant de Sylvie Germain	51
1. Stratégies du silence	51
1.1. Le narrateur limité	52
1.2. Modulations du silence	52
1.3. Voix des personnages	56
1.4. Autour du récit	58
2. Paroles et mutismes.....	60
2.1. Existence et aphasie	60
2.2. Raison et émotion	62
2.3. Vérité et sens	63

3. Effacement et résonance.....	66
3.1. L'écriture de l'effacement.....	66
3.2. La résonance.....	67
Chapitre III - L'appel de l'Être	69
1. Le mal d'exister.....	69
1.1. Le cri et la déchirure	69
1.2. Le silence et la souffrance	71
1.3. L'indicible et l'au-delà	72
2. Le Dieu inconnu	73
2.1. Le Verbe en dormance.....	73
2.2. Souffle et mouvement	77
2.3. Un Dieu intérieur	78
3. L'être intérieur.....	79
3.1. Construire le sujet	80
3.2. Se défaire de l'existence	81
3.3. Préserver le silence	82
3.4. La figure de la corneille.....	83
Conclusion - Langages de l'être intérieur	87
Bibliographie	93
Annexe - Résumé de l'intrigue de <i>À la table des hommes</i>	97

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial