

## La « parole errante » entre cri et silence

### Résumé :

Dès son premier roman, *Le Livre des Nuits* (1985), Sylvie Germain s'est mise sur le chemin d'une écriture singulière autour d'une quête d'un moi, un moi qui sort de sa zone de confort avec chaque personnage et qui est en continuelle dérive. L'étude proposée s'intéresse à un aspect de cette quête, celui de la parole dans *Chanson des mal-aimants* (2002) et *Petites scènes capitales* (2013), une parole qui acheminera Laudes-Marie Neigedaout et Lili Barbara vers un ailleurs qui semble silencieux et lumineux. Les deux protagonistes se rejoignent ainsi dans un lieu intérieur aux échos d'un silence criard, aux reflets d'une origine floue ponctuée de questions existentielles. L'origine est alors recherchée dans les éléments de la nature qui résonnent comme une mère nourricière, c'est le cas des arbres et des oiseaux. Nous nous demandons à la fin de notre étude si cette parole qui se situe entre le cri et le silence ne serait pas un leurre, un subterfuge pour dissimuler une vision du monde, une esthétique germanienne afin d'amener le lecteur à l'écoute du monde et de l'acheminer ainsi vers une connaissance de soi.

### Abstract:

In her first novel, *The book of Nights* (1985), Sylvie Germain began on the path of a singular writing around a quest of me, a me coming out of his comfort zone with each character and which is in continual drift. The proposed study focuses on one aspect of this quest, that of speech in *The song of false lovers* (2002) and *A little capitals scenes* (2013), a word that will route Laudes-Marie Neigedaout and Lili Barbara to an elsewhere that seems quiet and bright. The two protagonists thus joining in an indoor location with echoes of a screaming silence, reflections of a fuzzy original punctuated with existential questions. The origin is then sought in the elements of nature that resonate as a foster mother, in the case of trees and birds. We wonder at the end of our study whether this word that lies between art and silence would not be an illusion; a trick to conceal a worldview, an aesthetic germanian which leaves room for silence in order to get the reader open to world-listening and thus self-knowledge.

« Silence éloquent, affirmatif, de l'écoute attentive, silence bruissant du chant ou du cri intérieurs. » Jean-Louis Chrétien, « Se taire », dans *Saint Augustin et les actes de parole*, Presses Universitaires de France, 2002, p. 91.

« Écrire, c'est descendre dans la fosse du souffleur pour apprendre à écouter la langue respirer là où elle se tait, entre les mots, autour des mots, parfois au cœur des mots. » Sylvie Germain, *Magnus*, p. 14.

Dans *L'Espace littéraire*, M. Blanchot définit la « parole errante » comme une parole qui « ressemble à l'écho, quand l'écho ne dit pas seulement tout haut ce qui est d'abord murmuré, mais se confond avec l'immensité chuchotante » (1955, p. 56). La « parole errante » dépasse ainsi ce qui est de l'ordre du dire qui use de mots. Blanchot entend par cette dernière expression que l'espace « blanc » entourant les mots et les êtres porte en lui la signification car il est un « espace retentissant ».

C'est dans une écriture poétique que Sylvie Germain introduit cette « parole errante » dans les deux romans intitulés *Chanson des mal-aimants* et *Petites scènes capitales*.

Auteure française dont l'écriture s'apparente à l'« extrême contemporain<sup>1</sup> », Sylvie Germain est connue dans l'espace littéraire français dès la publication de son premier roman *Le Livre des Nuits*<sup>2</sup> (1985). Il s'en suivra une trentaine d'œuvres (romans, essais) qui aura comme caractéristique la référence à plusieurs textes philosophiques (religieux et littéraires) ainsi qu'aux nombreux renvois aux arts (peinture, sculpture, photographie, chant et musique). Ces œuvres sont aussi nourries de la formation philosophique<sup>3</sup> de l'auteure et de ses diverses lectures intégrées à ses

---

<sup>1</sup> Pour la question de la catégorisation de l'œuvre, voir les articles de B. Blanckeman, 2010 et de P. Cooke, 2006.

<sup>2</sup> Cette œuvre reçoit plusieurs distinctions la même année de sa parution : Prix du Lions Club International, prix du Livre Insolite, prix de Passion, prix de la Ville du Mans, prix Hermès et prix Grevisse.

<sup>3</sup> Rappelons qu'elle a suivi les cours d'Emmanuel Lévinas et qu'elle a soutenu une thèse en philosophie intitulée : *Perspectives sur le visage. Trans-gression ; dé-crétion ; trans-figuration*.

fictions – de façon parfois subtile et intrinsèque et d'autres fois directes à travers des citations ou des épigraphes.

Dans l'espace de cet article, nous ne pourrions évoquer tous ces aspects intertextuels et parfois intratextuels. Nous nous attellerons toutefois à montrer comment les œuvres choisies croisent la pensée blanchotienne à travers la « parole errante ».

## Une lecture « inversée »

En parcourant pour la première fois les romans de Sylvie Germain, le lecteur habitué aux textes dits « réalistes » est dans sa zone de confort, il retrouvera assez aisément la structure narrative : les histoires sont racontées de façon chronologique (quelques flash-back sont toutefois présents) de l'enfance à l'âge adulte ; les descriptions du décor et de la nature sont détaillées ; les actions suivent les événements qui ont marqué la vie des personnages et aussi qui ont marqué la grande Histoire de l'après guerre. Le lecteur pourrait alors se contenter de suivre le cours des histoires en attendant une fin logique et propice à ses attentes. Toutefois, la fin de chaque histoire le laissera perplexe et l'obligera à relire les textes.

Dans la dernière scène de *Chanson des mal-aimants*, la fin renvoie le lecteur au début du roman par le motif de la « prière ». En effet, dans la dernière page (245), la narratrice-personnage Laudes-Marie Neigedaout voit se dessiner dans le « ciel ardoise [...] une immense éclaircie souriante » qui l'appelle à formuler une « prière ». Cette « prière » est identique à celle dite, au début du roman, par les religieuses qui ont accueilli Laudes-Marie (orpheline) au couvent : « *Mane nobiscum, Domine, advesperascit. / Reste avec nous, Seigneur, le soir tombe.* » (p. 28) La prière, qui apparaît dans les moments difficiles de la vie de Laudes-Marie, est un élément essentiel dans la construction du roman. En effet, Laudes-Marie vivra dans plusieurs groupuscules humains (religieuses au couvent, les orphelins chez Léontine, ...) Elle sera, à chaque fois, séparée de son entourage de façon brusque ou tragique. C'est à ces moments que l'écho lointain de la prière refait surface.

Laudes-Marie conclue à la fin de l'œuvre : « je n'ai personne avec qui discuter, et ma propre voix s'amenuise, s'érode dans la solitude [...]. Quand bien même je recevrais soudain de la visite, je n'aurais rien à dire. [...] Si mes amis reparaissaient devant moi [...], je les écouterais, eux, me parler. » (p. 241-243) Sa voix devient alors un « murmure », un chuchotement nourris à la fois, par les voix qui lui viennent de l'extérieur, « le Dit du monde » (p. 243) et par le silence. Elle se positionne ainsi dans

l'écoute des autres et du monde. Son état d'âme, auparavant perturbé, est calme et apaisé. Il se reflète dans l'espace perceptif par une « vision » étrange. Celle d'un « sourire ample comme le ciel, fragile et doux [...]. Un sourire, juste cela, infiniment. Le sourire de la grâce, beau à en pleurer de gratitude » (p. 243).

Cette « grâce » et cette « gratitude » du sourire la conforte dans un silence assumé et voulu car « il reste tellement à entendre dans le silence, tellement à voir » (p. 244). Le silence, lui permettant ainsi une écoute plus lucide d'elle-même, fait résonner une dernière fois la « prière ». Il est alors à considérer comme un « espace retentissant » (Blanchot, 1955, p. 56).

Le roman *Petites scènes capitales* « s'achève<sup>4</sup> » sur un cri d'oiseau émis par Lili Barbara, le personnage principal. Il est décrit comme « un long vibrato, strident et trompétant de grèbe huppé en parade » (p. 246), comme un langage surgissant d'« un bestiaire sonore [qui] enchante son enfance » (p. 19). Le cri, comme la prière, constitue une figure répétitive qui marque l'histoire comme un « écho » à l'enfance.

Comme pour Laudes-Marie, l'enfance de Lili Barbara est marquée par l'abandon, le silence et la perte : l'abandon d'une mère, le silence du père qui instaure un régime de parole et la perte d'êtres chers (la grand-mère Natividad, la belle-sœur Christine, la belle-mère Viviane, le père Gabriel et l'amant Jef). Ces événements qui structurent l'œuvre, sont à chaque fois liés au silence qui constitue, pour Lili, un refuge. Par ailleurs, tout bruit émanant de la nature, surtout celui des arbres, est une musique qui rythme sa vie et lui donne un aspect féérique. Des cris sont présents dans le texte, liés également à la douleur et à la perte mais ils ne sont pas émis par Lili. Le seul cri différent est celui de la fin du roman. À la fois humain et bestiaire, il dit sans utiliser de mots la délivrance de Lili-Barbara de la tourmente de son être intérieur.

Les deux œuvres convergent ainsi vers le même point focal, celui de la « délivrance ». Il est lié au monde d'une enfance marquée par la douleur de ne pas savoir d'où l'on vient. Le « cri » et la « prière » sont des figures itératives qui constituent un écho, une « parole errante ».

## Du cri au silence :

Laudes-Marie Neigedaout voit le jour dans un cageot à l'odeur de framboise qu'elle confond avec celle du corps maternel. Le cageot « largué », l'enfant se retrouve « confiée au hasard » (p. 13). Son cri, suscité par la faim et l'instinct de survie, est décrit comme celui « d'un chat en gouquette » dont

<sup>4</sup> Nous verrons plus tard, qu'aucun roman de Germain ne s'achève, car ils se font « écho ».

les « miaulements intempestifs » (p. 15) attirent l'attention d'un passant. Ce cri salvateur est suivi par d'autres cris plus violents parce qu'ils sont liés à la mort. Ils sont émis par Laudes-Marie ou par des personnages de son entourage.

Au moment où Ester (sa sœur par adoption) apprend l'extermination de toute sa famille dans des camps de concentration et comprend qu'elle est orpheline, elle « hurl[e] sa douleur [...], comme un animal blessé à mort, un humain transpercé à l'âme » (p. 28). En l'écoutant, Laudes-Marie éprouve une « empathie » silencieuse mais familière. Elle dit : « Le mugissement d'Esther, si brutal et désespéré fût-il, ne m'était pas étranger ; il y avait, enfouie dans un recoin de mon être, une ouïe capable de l'écouter. » (p. 28) Cette « ouïe » fait référence dans le texte à la prière entendue pendant son enfance. Laudes-Marie la prononcera machinalement pour atténuer la douleur d'Esther, « court-circuitant la mémoire, la conscience » (p. 28).

C'est en criant « à perdre haleine des mots en vrac, sans queue ni tête » (p. 38) qu'elle essaie aussi de faire face à la mort de Léontine, sa mère adoptive ; en hurlant à la découverte du corps gisant de Philomène assassinée (une septuagénaire chez qui elle était domestique), elle dit sa douleur : « Ça hurlait en moi, impersonnellement [...]. Je suis tombée dans un trou noir. » (p. 174) Son hurlement la dessaisit de deux éléments de son être : elle perd la raison — momentanément — ; et le timbre de sa voix change — à jamais<sup>5</sup>.

Tous ces cris qui marquent le parcours de Laudes-Marie sont liés à son enfance et à la quête de l'origine. En effet, chaque cri vient au moment où elle (ou un autre personnage) perd un « parent<sup>6</sup> ». Il est ainsi signe de malheur. Il est aussi signe de passage car, après chaque cri, Laudes-Marie change de lieu de vie et de communauté comme si le cri épuisait toute possibilité de construction de son être qu'elle recherche sous une nouvelle identité dans chaque déplacement. Elle l'annonce d'ailleurs dès qu'elle commence sa narration : « Et là a commencé l'histoire en patchwork de ma vie de paria. » (p. 23) La « vie de paria » et les déplacements vont constituer une boucle spatio-temporelle dans le texte car ils reconduisent

<sup>5</sup> Voir p. 175-176.

<sup>6</sup> Il faut entendre par « parent » toute personne à qui Laudes-Marie s'est attachée comme c'est le cas pour Loulou, un des enfants élevés par Léontine pendant et après la Première Guerre mondiale. À son départ, la même prière resurgit. C'est le cas aussi de Philomène qui lui ouvre une porte sur le monde en l'embauchant en tant que domestique mais surtout en tant que liseuse, les livres lui redonnant de l'espoir et « auprès de Philomène [elle] réapprenai[t] la douceur de l'affection » (p. 171).

Laudes-Marie à la montagne (lieu de son enfance et de sa jeunesse) et la mènent une nouvelle fois au silence « inculqué » au couvent où elle a « appris à [se] taire avant de savoir parler » (p. 18).

Ce lieu symbolise pour elle la mère nourricière. Elle dit : « Je confondais les Pyrénées et mon enfance inachevée, inconsolée » (p. 221). L'assimilation à la terre-mère lui permet de se délivrer de la question première, celle qui concerne son origine inconnue. Elle renoue ainsi avec le cordon ombilical « naturel », elle retourne au « cageot de framboise » de sa naissance. Ce retour, ce « pèlerinage » (p. 226) vers le « silence » et vers l'« isolement », voulus cette fois et non imposés, constitue une condition nécessaire qui lui permet de comprendre le sens de la prière. Elle dit :

Et puis, quand le silence m'aura entièrement consumée, évidée, peut-être que la prière qui me griffait le cœur, chaque fois que je croyais l'avoir à jamais oubliée [...], me remontera aux lèvres une dernière fois [...], déposée en un souffle autour du cœur pour s'exhaler jusqu'à mes lèvres, tel un soupir d'enfant au sortir d'un long sommeil. (p. 269-267)

Laudes-Marie « renaît » à travers cette parole tant répétée, sa vie n'aura été qu'« un long sommeil » qui la ramène à l'état « d'enfant ». Elle finit par comprendre que cette prière restée en elle et qui resurgissait aux moments de malheur, n'est autre qu'un écho de son origine inconnue.

Cet écho dissimule la « clarté libératrice », le sourire qui deviendra le « sens » vers lequel tend le texte, celui qui montre la voie de la paix et du bonheur à Laudes-Marie. Elle dit : « Toute ma vie n'aura été qu'une avancée [...] vers ce sourire de délivrance. Il me reste à tenter de m'y maintenir. » (p. 245) Pour cela, le seul moyen de « s'y maintenir », d'être délivrée de tous les malheurs qui ont jalonné sa vie, est le silence car il lui permet d'être attentive à un double espace : intérieur et extérieur. Il lui permet aussi de comprendre qui elle veut être.

Ainsi, la question de l'origine, qui ne trouve pas de réponse, est aussi au cœur du roman *Petites scènes capitales*.

## Du silence au cri

Le roman *Petites scènes capitales* s'ouvre sur une énigme concernant l'origine, un jeu entre la grand-mère paternelle Natividad et la petite fille Lili :

« C'est qui, là ? » [...] « C'est moi ! » s'exclame la petite. – « Moi quiii ? » poursuit la grand-mère en faisant monter à l'aigu le « i » du dernier mot. – « Moi Liiii ! » (p. 11)

L'adverbe de lieu « là » renvoie à l'unique photographie gardée par Natividad

qui représente Lili, bébé dans les bras de sa mère. Ce jeu, en apparence innocent, amène Lili à se poser des questions d'ordre existentiel :

Se voir sans se reconnaître, sans pouvoir établir un lien réel entre elle et cette figurine. Elle rit, frappe des mains, mais derrière ce rire tremble parfois, ténu, un malaise : Est-ce vraiment moi ? Peut-on changer si radicalement de taille et d'aspect ? (p. 12)

La question originelle « Qui est, là ? » est répétée à chaque fois que Lili rencontre un malheur. D'ailleurs, elle est comparée au « grelot [...] sonnaillant dans le vide » (p. 13). Le grelot renvoie à la fois à l'idée de mort mais aussi à celle de la naissance qui inscrivent le texte dans une dynamique itérative. Les questions de Lili restent toutefois sans une réponse satisfaisante de la part de son entourage et sont formulées selon son âge et son état d'âme.

À quatre ans, elle demande à Nati : « Mais avant, j'étais où ? » La réponse « le ventre de ta maman » ne satisfait pas la fillette. Lili veut connaître la chaîne de la création et le discours indirect libre de Nati est révélateur de sa stupéfaction : « Jusqu'où veut-elle donc remonter ? Jusqu'à la nuit des temps, jusqu'à la création du monde ? » (p. 13) Et la question reste en suspens. Les adultes sont alors accusés de « paresse » car ils ne savent plus répondre de façon simple à ces questions qu'ils finissent par oublier. Ce ne sera pas le cas de Lili. Ses questions s'accroissent et se développent, de la question de l'origine à la question de l'existence, de « j'étais qui ? » (p. 13) au « *pourquoi* de sa présence » (p. 45).

À neuf ans, à l'écoute de la nature et de ses bruits, Lili fait une expérience « insolite » s'apparentant à « un saisissement d'inconnu » (p. 45), comme si elle se dessaisait d'elle-même et de tout ce qui l'entoure. C'est à ce moment que l'incertitude l'envahit et provoque en elle une marée de questions :

Pourquoi suis-je là, pourquoi suis-je moi, en vie, telle que je suis, en cet instant ? Qu'est-ce que je fais là sur la terre ? À quoi bon ? Oui, à quoi bon exister ? À quoi bon *moi* ? (p. 45)

Le contact de la nature, lieu de vie et de mort<sup>8</sup>, amène Lili à vivre une expérience inavouable, indicible car ce qu'elle vit ressemble à la fois à une renaissance et à une mort. Elle dit :

C'est comme si elle survenait de nouveau au monde mais tout autrement que lors de sa première naissance ; [...] hors d'elle-

<sup>7</sup> Souligné par l'auteur.

<sup>8</sup> Ce même lieu sera fatal pour sa belle-sœur Christine, elle tombera dans une fosse et mourra suite à sa blessure.

même vers nulle part, vers personne. Cela est tout autant une mort. (p. 45-46)

De cette expérience double, elle ne dira rien à personne car comment expliquer ce qui lui est incompréhensible, intraduisible ? Un événement majeur suivra, Natividad, la grand-mère de Lili, la source de l'énigme existentielle meurt. Cette expérience double apparaît alors comme un signe prémonitoire. Natividad, prénom qui désigne la Nativité, associe alors la vie et la mort.

À quatorze ans, Christine, sa belle-sœur rivale, meurt. Lili a la même attitude, elle se pose des questions autour de la mort et de l'existence avec une plus grande intensité : « Tout le monde la déclare morte, mais elle, sait-elle qu'elle l'est ? Comment sait-on que l'on est mort ? » (p. 88) Lili se retrouve entouré de silence et de solitude car la famille se désagrège.

Le « grelot » des questions tinte encore comme le cri pour *Laudes-Marie*. Mais, dans cette œuvre, le malheur est accompagné de silence. C'est le cas à l'annonce de la mort de sa mère, Lili : « ne dit rien » (p. 15) et de celle de Natividad : « Elle n'avait pas de mots pour interroger la mort » (p. 52-53).

La trinité malheur/question/silence joue ainsi dans l'œuvre le rôle de leitmotiv qui actionne la mémoire et l'imaginaire de Lili. À chaque apparition, Lili se remémore son enfance pleine d'images naturelles et de visions surnaturelles. La vie de Lili Barbara est alors masquée par le silence, un silence qui entoure la disparition et la mort, un silence qui dissimule des vérités qu'elle découvre à vingt ans, le jour de son anniversaire.

La première vérité concerne ses prénoms Barbara Liliane. En entrant à l'école, elle découvre qu'elle porte en premier prénom celui de Barbara et ne comprend pas pourquoi son père le lui a caché. Elle croit alors que c'est le prénom choisi par sa mère disparue et l'adoptera à la rencontre de Guillaume, son premier amoureux, en pensant rétablir une partie de son identité. Le père brise ainsi le silence et lui raconte « la répulsion maternelle » éprouvée à sa naissance. Il lui explique son refus de l'appeler Barbara, non pas parce que son prénom est choisi par sa mère mais parce qu'il lui rappelle un souvenir douloureux<sup>9</sup>. La seconde vérité concerne la disparition des photographies de sa mère. Elle comprend au cours de la conversation qu'il ne les a pas détruites, sa mère les a déchirées comme « si

---

<sup>9</sup> Le père de Lili s'est engagé dans l'armée pendant la Deuxième Guerre mondiale. Peu de temps après, il est emprisonné dans un « Stalag », un camp de prisonniers de guerre en Allemagne d'où il tente de s'évader. Mais Jean-Bénigne *Barbara*, un prisonnier, le trahit et lui causera une sanction très sévère. (Voir page 136)

elle voulait radier son passé » (p. 139) car elle n'arrivait pas à se projeter dans la figure maternelle.

Au lieu de la délivrer, ces vérités vont la faire chavirer : « Elle part à la dérive, elle lâche tout, mais peu à peu et à bas bruit. [...] Elle ne sait plus trop qui elle est elle-même. » (p. 145) En silence donc et sans émettre aucun cri mais toujours en quête de construction de soi, elle change de vie (études abandonnées ainsi qu'amis, amant et lieu de vie). Cette « dérive à bas bruit », cette déviation continuera jusqu'au moment où elle rencontre Mathieu, un personnage qu'elle associe<sup>10</sup> au père miséricordieux dans le tableau de Rembrandt intitulé *Le retour du fils prodigue*. Cette rencontre amoureuse apaisera le désarroi de Lili et lui fera comprendre que le retour au lieu de son enfance est nécessaire.

Ce retour, elle le fera à la mort de son père, Gabriel. Dans le train qui la ramène chez elle, une cacophonie émise spontanément par les passagers et constituée de sonnerie de téléphone, de « verbiage » d'un « jeune pérorateur », de chants lyriques en anglais et en allemand, d'une « cantate » et aussi de chanson rap, emplit sa solitude et son silence. C'est le moment qu'elle choisit pour parler. Et la parole se résumera dans ce cri d'oiseau qui « fait sursauter tous les voyageurs » (p. 246). Ce cri, seul langage gardé de son enfance, délivrera Lili Barbara de toutes les pertes vécues.

La volière de l'enfance ouvre ses portes pour laisser l'oiseau chanter, le chant de la vie. Et le roman « s'arrête » sur la chanson de Léo Ferré « Quand c'est fini, ça recommence » chantée par un inconnu sur le quai de la gare, « un coucou farceur qui se joue du temps qui passe » (p. 247). Cette chanson peut être interprétée comme une invitation au lecteur à revenir au début du roman, à percevoir dans cette nature-mère le langage originel.

Comme elle, Laudes-Marie invite le lecteur dans *Chanson des mal-aimants*, à une relecture. Elle termine son récit par une description dans laquelle la nature est très présente au point de remplacer l'« humain » :

Au moins, arbres et oiseaux magnifient le décor de cet acte final sans personnages, sans action apparente, sans dialogue. (p. 243)

Les deux romans appellent ainsi le lecteur à avoir un regard neuf en relisant les textes, à replonger dans le monde de l'enfance à travers un langage particulier. Ce langage est celui de la nature.

---

<sup>10</sup> Voir pages 217-219.

## L'enfance, écho d'une parole inachevée

Par la figure de l'enfant abandonné, les deux romans de Sylvie Germain entretiennent un rapport de continuité malgré l'espacement de leurs publications. L'enfance de Laudes-Marie et de Lili Barbara est le lieu d'une parole singulière où le langage — constitué de bruissement, de cri et de silence — relatif à la nature est le principal constituant. Effectivement, la nature, présente depuis leur naissance (le cageot fruitier pour Laudes-Marie et le soleil matinal pour Lili Barbara), est décrite tel un lieu de refuge, de consolation et aussi de dialogue auquel elles reviennent à l'âge adulte comme par nécessité, pour retrouver une nature accueillante, celle-là qui ressemble à la « figure maternelle ».

Laudes-Marie évoque cette ressemblance dans une « vision » (p. 58-59) qui associe les merisiers à sa maman. En voyant les arbres tourner et répandre « des fleurs-flammèches » (p. 58), un signe de « fécondité », elle se demande si l'une d'entre elles ne serait pas sa mère : « Ma mère se trouvait-elle parmi ces femmes échevelées, mi-végétales, mi-foudre blanche ? » (p. 58) La couleur « blanche » est ce qui lui permet d'établir cette filiation car l'albinisme, son seul « signe distinctif », est le seul héritage légué par ses parents. Quand elle était petite, elle pensait d'ailleurs que ce signe permettrait à ses parents de la retrouver. Ce besoin de filiation est aussi celui de Lili Barbara. Cette dernière recourt à la nature à chaque fois que l'attachement maternel se fait sentir.

Le lecteur remarquera que les scènes où la nature est très présente sont liées à la mort et amène cette « parole errante » constituée de cris et de silence. Laudes-Marie dit : « Quand la mort frappait sous un toit où j'avais reçu abri, je courais d'instinct vers les arbres, les oiseaux, loin des humains. » (p. 55) Elle va ainsi vers le silence apaisant de la nature-mère. Après la vision des merisiers, elle retrouve « les mots perdus » pour témoigner du meurtre d'Auguste Marrou. Elle déclare : « je me sentais plus forte que je ne l'avais jamais été. Le rire des arbres bruissait en moi. » (p. 55-59) Laudes-Marie qui perd le langage « humain » face à la mort, retrouve alors au contact de la nature le « bruissement », le « murmure » qui constitue un langage dont elle use pour s'exprimer.

Lili Barbara recourt aussi à la nature après chaque mort, elle court se balancer « sous la frondaison d'un marronnier » (p. 17) à l'annonce du décès de sa mère. La vitesse et le mouvement d'avant en arrière lui donne l'impression qu'« elle vogue au creux d'un énorme sein végétal, elle se berce avec une allègre brutalité dans sa tiédeur et son odeur douceâtre [...] [d'où gicle du] lait igné » (p. 17). L'arbre devient ainsi

l'antre maternel et la source de tendresse. Il se substitue ainsi à la mère. Les cris des oiseaux le sont aussi. Lili dit : « Les voix de brume et de rouille des oiseaux écroués [...] remplacent la voix inconnue de sa mère, sa voix manquante et désirée. » (p. 20)

La substitution est ainsi double dans les deux romans : la nature remplace la mère perdue et les cris et le silence supplantent les mots.

## Conclusion

Le retour aux lieux de l'enfance où le langage « naturel » est fortement sollicité, est l'un des signes d'une quête de l'origine, entendue ici, non pas uniquement en tant qu'identité personnelle, cela est très explicite dans le texte, mais aussi en tant que recherche de l'être originel de tout homme, d'une quête de l'origine du monde et du commencement. La nature, représentée dans les textes par les arbres bruissants, les animaux criards ou un « sourire » silencieux est alors perçue dans sa dimension mnésique, c'est-à-dire, le lieu qui inscrit et efface le souvenir de l'homme, c'est-à-dire, le lieu de l'éternel recommencement. Le recours à la nature au moment des naissances et de morts est alors intelligible. La nature par ses cris et ses silences fait écho à une parole qui existe depuis le commencement. La mort n'est plus un obstacle à la vie mais un recommencement de la vie. C'est dans ce sens qu'au moment où Laudes-Marie perçoit le sourire silencieux comme une délivrance de son être et de tous les êtres, elle « est » réellement au monde. C'est aussi dans ce sens que le cri final de Lili Barbara est lié à une réflexion sur le temps « qui va en recyclant l'avant perdu en après insaisissable, impénétrable, la vie en mort, le fini en nouveau, le nouveau en ancien, le connu en oubli et l'inconnu en savoir, la présence en absence, le silence en murmure » (p. 247). La notion du temps est perçue ainsi comme une annulation puisque le temps se situe dans un « cercle ». Blanchot dit : « Chaque fois que la pensée se heurte à un cercle, c'est qu'elle touche à quelque chose d'originel dont elle part et qu'elle ne peut dépasser que pour y revenir. » (1955, p. 114) Les œuvres de Sylvie Germain constituent ce « cercle », car elles se rattachent par l'utilisation de la figure de l'écho (prière, cri et silence) à l'œuvre première *Le Livre des Nuits*. Elles font ressurgir cette « parole errante » qui ne cesse de bruire depuis le commencement.

Le narrateur du *Livre des Nuits* dit :

Mais le livre ne se refermait pas pour s'achever, se taire.  
Le dernier mot n'existe pas. Il n'y a pas de dernier nom, de dernier cri.  
Le livre se retournait. Il allait s'effeuillant à rebours, se désœuvrer,

et puis recommencer. Avec d'autres vocables, de nouveaux visages.  
(p. 337)

L'œuvre est ainsi perçue dès le début de sa création comme une recherche de l'inachevé.

Les œuvres de Sylvie Germain dissimulent donc cet appel incessant à la recherche de l'être profond « au dehors de toute parole ». Elle l'invite à accéder à ce silence intérieur par et pour l'écoute du « bruissement » du monde. Et de ce bruissement qui sera perçu du dedans, dans un mouvement d'éternel recommencement, naîtra le Verbe. Un verbe nu car « il s'agit bien ici de nudité – du cœur et de l'esprit ; le silence en effet nous dépouille, il nous " simplifie ", il nous éclaire furtivement de l'intérieur en nous reconduisant à notre seul souffle, et à celui des autres, nos interlocuteurs mis pareillement à nu par l'éclosion d'un silence imprévu » (Germain, 2011, para. 443).

## Références bibliographiques :

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

BLANCKEMAN B., « Objetif : réel », dans B. HEVERCROFT, P. MICHELUCCI et P. RIENDEAU, *Le roman français de l'extrême contemporain*, Éditions Nota bene, Québec, 2010, p. 223-233.

COOKE P., « Trois études sur le roman de l'extrême contemporain : Marie NDiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou », dans *French Studies: A Quarterly Review*, 2006, vol. 60(4), p. 554-555.

GERMAIN S., 1985, *Le Livre des Nuits*, Paris, Gallimard.

GERMAIN S., 2002, *Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard.

GERMAIN S., 2011, *Quatre actes de présence*, Paris, Desclée de Brouwer (version Kindle).

GERMAIN S., 2013, *Petites scènes capitales*, Paris, Albin Michel.