

MISE EN SCÈNE DU SILENCE DANS *RUPTURE* DE MARYLINE DESBIOLLES

Tanoh Linda Danielle ADJÉ épouse BAH

Université ALASSANE OUATTARA, Bouaké, Côte d'Ivoire

lindadje_bab@yahoo.fr

Résumé

Dans Rupture, Maryline Desbiolles choisit une écriture du non-dit dans laquelle les silences, les ellipses, les ruptures et les blancs typographiques occupent une place centrale. Comment comprendre cette mise en scène du silence ? Quel en est l'enjeu ? Cette étude cherche à comprendre comment l'auteure parvient à donner une voix à l'indicible, à faire entendre une parole intérieure, et à représenter l'absence, le manque, le vide. Pour ce faire, nous nous appuyons sur deux approches complémentaires : la narratologie de Gérard Genette, qui permet d'analyser la manière dont le silence s'intègre à la structure du récit, notamment à travers l'aposiopèse¹, et la théorie du traumatisme, développée par Cathy Caruth, qui permet de lire ces silences comme des marques laissées par des événements traumatiques, souvent refoulés ou revenus de manière différée. L'analyse se déploie autour de trois grands axes : d'abord, le silence comme langage intime et subjectif ; ensuite, les motifs liés à l'espace qui expriment l'absence et la perte ; enfin, la matérialité du texte lui-même, dont la fragmentation et les blancs révèlent, sur la page, la mémoire du traumatisme.

Mots clés : *Silence, Mémoire, langage, Traumatisme, Fragmentation.*

Abstract

In Rupture, Maryline Desbiolles adopts a poetics of the unsaid, in which silences, ellipses, ruptures, and typographical blanks occupy a central place. How can this staging of silence be understood? What is at stake? This study seeks to explore how the author succeeds in giving voice to the unspeakable, in making an inner voice audible, and in representing absence, lack, and emptiness. To this end, it draws on two complementary approaches: Gérard Genette's narratology, which makes it possible to analyze how silence is integrated into the narrative structure, particularly through aposiopesis, and Cathy Caruth's trauma theory, which allows these silences to be read as traces left by traumatic events, often repressed or returning in a deferred manner. The analysis unfolds along three main axes: first, silence as an intimate and subjective language; second, spatial motifs that convey absence and loss; and finally, the materiality of the text itself, where fragmentation and blank spaces inscribe the memory of trauma on the page.

Keywords : *Silence, Memory, Language, Trauma, Fragmentation.*

¹ L'aposiopèse est une figure de rhétorique qui consiste à suspendre le discours en laissant la phrase inachevée afin de suggérer ce qui ne peut être dit. Classée par Pierre Fontanier parmi les figures de l'ellipse et de la réticence, elle est souvent liée à une émotion forte qui empêche l'achèvement de l'énonciation (*Les Figures du discours*, 1991, p. 386). Sur le plan narratif, elle fonctionne comme un procédé d'interruption du discours et participe à une esthétique du non-dit (G. Genette, *Figures III*, 1972)

Introduction

Si la question de la fragmentation a été largement étudiée dans le champ littéraire du roman contemporain, la scène du silence comme articulation entre mémoire intime et mémoire historique demeure encore largement à explorer. Ce constat invite à repenser le statut même du silence. D'abord perçu comme un défaut du langage, il s'est progressivement affirmé comme modalité constitutive de l'écriture moderne. Au XX^e siècle, il apparaît comme un prolongement du langage, un espace où se rencontrent le non-dit, l'émotion et la mémoire. Cette évolution s'inscrit dans le contexte des catastrophes de cette époque : guerres mondiales, violences de masse, traumatismes collectifs qui ont mis en crise la prétendue évidence du langage et rendu problématique la représentation directe de l'évènement. La réflexion critique a joué un rôle déterminant dans l'élaboration de ce déplacement du rapport entre langage et histoire. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes (1953, p. 60), affirme que : « un style de l'absence est presque une absence idéale de style », soulignant ainsi la force expressive du silence. Comme l'écrit également Mura-Brunel (2004 : 9), « l'écriture, dotée d'une corporéité inattendue ou même déroutante, fait entendre un souffle, une présence, des silences ». L'écriture romanesque apparaît alors comme un espace où discours, voix, parole, silence s'articulent dans une dynamique commune de signification. À ce titre, Rykner (2000 : 49) voit dans le silence « l'horizon de toute création verbale, voire de toute création artistique », ce qui signifie qu'il ne marque pas la limite du langage, mais en constitue son point d'aboutissement. Se pose alors la question de savoir comment « nous nous taisons avec des mots », selon la formule de Sartre (1947 : 104). Autrement dit, que dit le silence ? Comment rendre audible ce qui, par nature, n'est pas dit ?

Desbiolles apporte une réponse à cette problématique, dans *Rupture*, en adoptant une écriture fragmentée faite de vides, d'ellipses et de phrases suspendues. Ces silences relèvent d'un choix : celui de suggérer plutôt que d'expliquer. Par ce parti pris, la romancière prolonge la réflexion barthésienne sur « l'absence de signification » que le langage peut, tout de même, transmettre. Cette recherche examine le silence comme régime spécifique de signification et montre comment l'auteure en fait un opérateur narratif articulant blessures intimes et mémoire historique. Pour évaluer les enjeux, l'étude se situe dans une triple

réflexion qui articule psychanalyse, pensée du désastre et narratologie. En s'appuyant sur la notion freudienne de refoulement et sur la dynamique de l'après-coup (*Nachträglichkeit*²), reprise par Caruth, le silence est d'abord pensé comme inscription différée du traumatisme. La réflexion de Blanchot sur le désastre (1980) permet ensuite de penser son déplacement vers l'espace romanesque, où l'altération ne détruit pas le monde mais en fragilise la lisibilité. Enfin, les outils narratologiques de Genette mettent en lumière les procédés formels, ellipses, discontinuités, suspensions, par lesquels cette fracture s'inscrit dans l'architecture du récit. Le silence apparaît ainsi comme un principe transversal : trace du refoulement, fissure du monde représenté et moteur de fragmentation narrative.

En conséquence, l'analyse portera sur la manière dont le silence, au cœur du mutisme des personnages, se transforme en parole intérieure et révèle la profondeur de leurs blessures. Elle montrera, ensuite, comment l'univers narratif, à travers des motifs récurrents tels que le paysage, l'eau ou la nuit, donne forme au manque et à la disparition. Enfin, l'étude se concentrera sur la matérialité même du texte, à savoir la fragmentation, afin de mettre en lumière la façon dont l'écriture inscrit sur la page, la mémoire du traumatisme et la trace de l'indicible.

1. Silence intérieur et subjectivité

Le silence intérieur peut être défini comme un espace psychique où l'expérience, et plus particulièrement la souffrance qu'elle engendre, est suspendue avant toute mise en mots. Il ne correspond ni à un simple vide ni à une absence de langage, mais à une latence signifiante : quelque chose agit sans encore pouvoir se formuler. Sur le plan psychique, cette dynamique renvoie au mécanisme du refoulement décrit par Freud (2013 : 6), selon laquelle « ce qui a été refoulé ne reste pas dans l'inconscient sans agir ; il tend à revenir à la conscience. » De fait, ce qui est maintenu hors du champ conscient persiste et tend à revenir. Cette suspension s'éclaire, au plan temporel, à travers la notion d'après-coup (*Nachträglichkeit*), reprise et développée par Caruth. Si, selon ses dires, «

² **Nachträglichkeit (après-coup)** : Terme psychanalytique introduit par Freud (en allemand), désignant le processus par lequel un événement passé prend un nouveau sens à la lumière d'une expérience ultérieure. Un traumatisme initial peut ne devenir réellement traumatisant qu'après-coup, lorsqu'il est réinterprété par le sujet à partir d'un second événement.

Voir : Freud, S. (1895/1950). *Esquisse d'une psychologie scientifique*. In *La naissance de la psychanalyse* (M. Bonaparte, A. Freud & E. Kris, Éds., J. Altounian, Trad.) (pp. 295–387). Paris : PUF. (*Œuvres complètes, vol. I*)

la vision la plus directe d'un événement violent peut se traduire par l'incapacité absolue de le connaître » (C. Caruth, 2023 :127), celui-ci ne devient intelligible qu'ultérieurement, lorsqu'il revient affecter la conscience sous une forme indirecte. Sur le plan formel, cette latence se manifeste par des dispositifs narratifs tels que la focalisation interne, que Genette (*Figures III* : 209) rattache au « monologue intérieur », et qui entretient la limitation du savoir. Le silence intérieur devient donc un régime de signification qui permet de représenter la subjectivité sans la livrer entièrement à l'explicite, en maintenant une zone d'ombre constitutive.

C'est dans cette triple perspective que s'inscrit l'expérience de François, personnage central de *Rupture* de Desbiolles. Dès les premières pages, le parcours du personnage s'impose comme un observatoire privilégié de ce silence intérieur. Confronté dès l'enfance à des événements historiques qui le dépassent, il voit son univers intime brutalement envahi par l'Histoire. Cette confrontation précoce à l'indicible inaugure une subjectivité marquée par la sidération et par la difficulté à convertir l'expérience en parole. L'irruption de la guerre d'Algérie : « l'Algérie arrive dans sa vie » (Desbiolles, 2018 : 64) met en évidence la violence avec laquelle l'Histoire prend possession du personnage, sans avertissement ni possibilité de retrait. Elle entraîne une perte décisive, celle de son père, englouti dans les zones d'ombre du conflit. Elle s'impose ainsi à sa conscience et y creuse un vide irréversible, celui laissé par le père : « Il ne se souvient pas précisément de ce jour-là... » (Desbiolles, 2018 : 13). La métaphore du brouillard : « le plus probable lui paraissait parfois que son père s'était fait avaler par le brouillard » (Desbiolles, 2018 : 13-14), constitue un indice textuel du flou mémoriel. Ces propos de François, au sujet de la mort de son père sont éclairants. Il rapporte en effet que « sa mère était allée à la gendarmerie où son père avait été déclaré absent et non disparu », avant d'ajouter : « Absent, c'était le bon mot, en effet, le mot qui convenait » (M. Desbiolles, 2018 : 14). Il renforce la dimension indistincte de l'évènement. Cette indistinction se double d'un mécanisme défensif perceptible dans le choix lexical de « absent » au lieu de « disparu ». Elle démontre un travail psychique. « Disparu », qui suggère une perte définitive, voire la mort, est écarté parce qu'il est trop douloureux à affronter. À l'inverse, « absent » maintient un flou et laisse subsister l'idée d'un possible retour. Ainsi, ce qui ne peut être pleinement nommé, est contourné, atténué, maintenu

dans une zone de flou. Ce qui ne peut être formulé persiste dans l'inconscient et continu d'agir en sourdine : « ce qui a été refoulé ne reste pas dans l'inconscient sans agir » (Freud, 2013 : 6). Dès lors, l'événement ne devient véritablement intelligible qu'à distance, lorsqu'il revient affecter la conscience sous une forme indirecte. Freud désigne ce processus comme le « retour du refoulé », c'est-à-dire la réapparition, sous des modalités détournées, de ce qui n'a pu être intégré au moment où il s'est produit. Ce mécanisme suppose un travail psychique continu, puisque « le refoulement exige [...] un déploiement d'énergie persistant » (Freud, 2013 : 25). Ainsi, lorsque l'image revient, « Son père a été avalé par le brouillard, et lui par la torpeur » (Desbiolles, 2018 :16), « Il voudrait courir très vite (...), mais il ne fait rien de tout cela, il est engourdi » (Desbiolles, 2018 :15). Le blocage corporel semble être l'expression visible d'une paralysie psychique qui affecte simultanément la mémoire, la parole et le mouvement.

À l'engloutissement du père dans le brouillard correspond l'engloutissement du fils dans le mutisme. Le brouillard voile l'événement extérieur. La torpeur voile la subjectivité intérieure. Ainsi se nouent indissociablement ce que le corps exprime et ce que la parole ne peut encore élaborer : un excès d'affect contenu. Cette double dimension, psychique et formelle, se retrouve dans la figure maternelle.

En effet, lorsque François tente de faire parler sa mère : « Elle ne disait rien, elle ne disait jamais rien. » (Desbiolles, 2018 : 22). On comprend que l'enfant se heurte à un silence obstiné, signe d'un retrait profond, d'un retrait révélateur d'une impossibilité ou d'un refus de mettre la perte en mots. Marquée par la disparition de son mari, elle ne parvient pas à élaborer le deuil. La douleur est à l'état brut, sans médiation symbolique, et l'enferme dans un isolement qui la coupe à la fois du monde et de la parole. L'économie verbale apparaît ainsi comme le symptôme textuel d'une opacité qui organise la relation mère-fils autour d'un manque partagé. Par la focalisation interne et la réduction du dialogue, le récit installe une zone d'ombre qui limite l'accès au savoir et empêche toute clarification définitive.

Ce silence, au-delà d'un trait psychologique se transforme en un élément structurant du dispositif narratif. Et cela, à double niveau : comme réalité psychique, l'impossibilité d'élaborer le traumatisme, et comme principe formel, la réduction de l'information narrative. Cette articulation se démontre dans les échanges eux-mêmes. Lorsque François

parle du souvenir du départ des Juifs en car, sa mère ne répond qu'à une formule minimale : « Elle ne sait pas » (Desbiolles, 2018 : 16). La concision de l'énoncé signale davantage une ignorance qu'un affect non symbolisé, l'impossibilité d'introduire l'événement dans un récit cohérent. Le savoir est suspendu, comme si la parole se retirait au moment même où elle devrait affronter l'histoire. Cette posture s'éclaire par la réflexion freudienne sur la dénégation : « Dénier quelque chose dans le jugement signifie, au fond : "C'est quelque chose que je préférerais refouler." » (Freud, 2013 : 14). Lorsque François tente de l'arracher à ce retrait silencieux en évoquant un souvenir traumatique, le départ des Juifs en car, elle ne répond que par un souffle à peine audible : « Elle ne sait pas » (Desbiolles, 2018 : 16). Cette réponse fonctionne alors moins comme un constat objectif que comme un mécanisme défensif : reconnaître l'événement impliquerait d'en affronter la charge affective. En le maintenant dans l'indétermination, la mère se protège d'un retour trop direct du traumatisme. La disparition du mari a désorganisé les repères. Une partie d'elle-même semble rester figée dans l'événement. De même, les quelques mots qu'elle adresse à son fils : « Mon petit. Je pense à toi. Je t'embrasse très fort » (Desbiolles, 2018 : 44), relèvent davantage de formules convenues que d'une véritable élaboration. Sous l'apparente tendresse, affleure une parole stéréotypée, déconnectée de l'expérience traumatique. Ce décalage permet d'interpréter ces énoncés comme des formations de compromis. Du coup, quelque chose se dit, mais sur un mode détourné, qui protège le sujet d'une confrontation directe avec la perte. A ce sujet, Freud (2013 : 12) rappelle que les symptômes sont des « signes d'un retour du refoulé ». Appliquée à la relation mère-fils, cette perspective permet d'éclairer la nature du silence maternel. En ce sens, le lecteur, à l'instar du fils, n'a accès qu'à des fragments, à des réponses discontinues et à des silences récurrents. Cette rareté de la parole maternelle, perceptible dans la brièveté des échanges et dans les réponses éludées, instaure une sorte de transmission indirecte, à la fois pesante et irréductible constituant moins une absence de communication qu'un mode singulier de transmission. Outre le cadre familial, cette économie du silence se prolonge dans les relations amoureuses de François, d'abord avec Rosa, puis avec Louise Cassagne.

Dans ces deux expériences, François apprend à aimer sans formuler ses sentiments, à souffrir sans exposer sa douleur, à se tenir à

distance des mots. Le deuil de Rosa, vécu « en secret » (Desbiolles, 2018 : 17), confirme que le silence est devenu un mode d'inscription affective durable. De même, les échanges fragmentés avec Louise Cassagne : « Elle dit très vite, Louise Cassagne... Il dit, François. François, c'est tout. » (Desbiolles, 2018 : 39) signalent une subjectivité contenue. Le dialogue se contracte jusqu'à laisser affleurer « la densité du non-dit » (Mura-Brunel, 2002 : 58). Le silence, intériorisé dans l'enfance, devient un principe relationnel durable et un dispositif textuel organisant la représentation du lien amoureux. Lorsque Louise s'éloigne, la dynamique de l'après-coup se réactive : « Il a la nausée » (Desbiolles, 2018 : 73) ; « Il ne comprend rien... Il est très silencieux... Il n'a plus rien de Louise Cassagne » (Desbiolles, 2018 : 74–75). La nausée, le mutisme, l'incompréhension signalent une nouvelle suspension de l'élaboration. On note que, sous le choc, la parole, toujours creusée d'absence, traduit une sidération psychique analogue à celle éprouvée lors de la perte du père. Le traumatisme ancien affleure à travers une perte actuelle. Le silence révèle ainsi la persistance d'un noyau non intégré. L'aveu rétrospectif, « J'avais déjà perdu ce que je tenais » (Desbiolles, 2018 : 117) témoigne d'une compréhension différée. Conformément à la logique freudienne de l'après-coup, il traduit le moment où l'événement devient pensable. Ce n'est qu'à distance que la perte acquiert son intelligibilité. Il y a là une prise de conscience tardive décrite par Freud qui rend la perte encore plus amère, comme si nommer ce qu'on a perdu ne faisait qu'accentuer la douleur : « Lorsque ceux-ci se sont suffisamment éloignés [...] l'accès au conscient leur est ouvert » (Freud, 2013 : 24). Du coup, ce n'est qu'avec le temps, lorsque les souvenirs refont surface, qu'il commence à en mesurer la véritable portée réelle. Enfin, les espaces traversés par François, lieux vides, abandonnés, prolongent cette dynamique. Ils fonctionnent comme des corrélats spatiaux de l'intériorité silencieuse, inscrivant dans le paysage la latence du traumatisme.

2. Espaces du silence : topographies du désastre

L'espace romanesque est une instance structurante du dispositif fictionnel. Comme l'indique Mura-Brunel (2004 : 159), s'il existe pleinement dans le récit, « il reste problématique : il se met en place au moment où s'énonce le texte ». En mettant en circulation des affects, des mémoires et des tensions historiques, il participe à l'organisation du sens.

Dès lors, les paysages, les phénomènes météorologiques où les vestiges matériels configurent un champ de signification où se donnent à lire les fractures qui traversent le récit. Autrement dit, si le silence intérieur révélait une subjectivité travaillée par un excès d'affect que le langage ne parvenait pas à élaborer pleinement, l'espace romanesque en constitue désormais l'extension visible. Ce qui demeurait latent dans la conscience se dépose dans les lieux. Les espaces portent ainsi la trace de l'indicible et deviennent les médiateurs d'une mémoire lacunaire, inscrivant, dans la matière du monde, les fissures de l'expérience traumatique. Le monde représenté conserve ses formes, mais quelque chose s'y altère, affectant la cohérence de ce qui pouvait encore se lire et se comprendre, comme si le sens lui-même se retirait. C'est dans cette dissociation entre permanence des formes et retrait du sens que se loge l'expérience du désastre. Comme l'écrit Blanchot (1980 : 4), celui-ci « ruine tout en laissant tout en l'état. » Autrement dit, rien ne semble avoir changé en apparence, mais ce qui faisait sens et assurait la cohérence de l'ensemble se trouve fragilisée. Ce qui se trouve atteint n'est donc pas l'existence des choses, mais leur intelligibilité. Dans *Rupture*, l'espace narratif se manifeste par des flashes de souvenirs associés aux lieux, aux paysages, et aux matières. Les éléments du décor prennent une épaisseur émotionnelle qui dépasse la fonction descriptive. La question du protagoniste, « Est-ce le monde qui s'est retiré ? » (Desbiolles, 2018 : 97), marque un basculement qui touche à la fois au sujet et à la structure même du réel perçu.

Ce retrait du sens s'inscrit d'abord dans les manifestations élémentaires du monde naturel, à travers un signe à la fois discret et obsédant : la pluie. Simple phénomène météorologique en apparence, elle envahit pourtant le récit avec une intensité sensorielle et émotionnelle qui frappe le lecteur : « Dans la nuit du dimanche au lundi, le chavanou se déchaîne et sur toute la côte se déversent des trombes d'eau. Au sud de Fréjus, le fleuve côtier, l'Argens, déborde largement dans la vallée. En aval du barrage, avec le renfort d'affluents imprévus, le Reyran retrouve sa fougue (...) » (Desbiolles, 2018 : 108–109). En mentionnant « Fréjus », « le Reyran », et « l'Argens », Maryline Desbiolles fait référence à la catastrophe de Malpasset, qui s'est déroulée dans la nuit du 2 décembre

1959³. Dans *Rupture*, la fiction ravive cette tragédie historique en s'appuyant sur des repères, immergeant le lecteur dans un lieu bien réel, marqué par le traumatisme. La nature y devient alors le moteur d'une mémoire collective qui excède largement l'expérience individuelle. Dans ce passage, les « trombes d'eau » s'abattent, et tout « déborde », créant une scène où la pluie s'empare, peu à peu, de l'espace, jusqu'à étouffer toute parole humaine. Le phénomène météorologique se transforme en une dynamique d'invasion. Cette montée en puissance sensorielle s'intensifie encore dans les lignes qui suivent « Il pleut l'après-midi, il pleut le soir. Jamais il ne cessera de pleuvoir. (...) Tout est en eau » (Desbiolles, 2018, 108–109). L'invasion progressive de l'eau figure alors l'effacement des repères symboliques. À mesure que la pluie, comme un torrent, efface les contours du paysage, elle installe le silence d'un monde privé de repères, sans lignes, sans relief. Dans ce débordement généralisé, l'eau, qui envahit l'espace, efface les frontières et réduit le monde à une masse informe. Le récit, tout comme les personnages, se retrouve englouti dans un silence dense, chargé du bruissement incessant de la pluie qui, à mesure qu'elle s'intensifie, se mue inexorablement en une tempête, un autre élément important, qui emporte avec lui toute possibilité de parole ou de stabilité : « La tempête violente tout le littoral de l'extrême sud-est. Un grand coup de vent venu de la mer pour prêter main-forte au déluge, le chavanou... qui abolit la frontière entre terre, mer et ciel... Tout se brouille... » (Desbiolles, 2018 : 105). La tempête, décrite ici, prend des allures presque légendaires. Le mot « chavanou », avec ses sonorités anciennes ou régionales, vient ancrer ce phénomène dans une mémoire collective, presque ancestrale. À ce stade du récit, l'espace cesse d'être stable pour devenir le théâtre d'une indistinction généralisée. Ainsi, le monde s'enfoncé progressivement dans l'effondrement, jusqu'au surgissement de la rupture du barrage, comme troisième point de bascule.

Lorsque l'événement éclate soudainement, Ferro, le gardien du barrage, entend « le bruit qui annule les autres, le bruit le plus énorme et le plus épouvantable qui se puisse entendre, il comprend tout de suite. (...) Sous eux, une vague de soixante mètres de haut déferle dans la vallée, emportant, les buissons, les arbres, emportant leur maison, le

³ Larouzcé, Justin., & Duffaut, Pierre. (2022). *La rupture du barrage de Malpasset (France, 1959) : un cas emblématique d'accident organisationnel ?* In *27^e Congrès International des Grands Barrages (CIGB ICOLD)*. CRC Press. HAL Id : hal-05335450.

mikado de l'échafaudage, le pont de l'autoroute, les fermes un peu plus bas, les pêcheurs et leur promesse de fruits, emportant la vallée rose, la délicieuse et vivante vallée rose, emportant les chevaux, les poules, les moutons, emportant, les hommes, les femmes, les enfants... » (Desbiolles, 2018, 110–111) L'événement catastrophique constitue l'acmé de cette logique de saturation. L'expression « le bruit qui annule les autres » place cet instant dans un espace paradoxal où l'excès sonore débouche sur un silence de saturation. La répétition du verbe *emportant* transforme le texte en vague syntaxique. La langue elle-même mime la catastrophe qu'elle tente de dire. Cela sous-entend que le décor reste en place, mais vidé de sens, au point de ne plus parler, de ne plus se laisser lire, réduit à une trace silencieuse de ce qui fut. Après la violence élémentaire, le désastre s'inscrit dans une temporalité plus diffuse : celle de la nuit.

Dès l'ouverture du roman, elle plonge l'espace dans une indistinction propice à l'effacement : « Il fit vraiment noir et la nuit ressembla à la nuit. » (Desbiolles, 2018 : 7). La répétition, presque tautologique, traduit ici l'impuissance du langage face à l'opacité du réel. Mais cette nuit va au-delà d'une absence de lumière pour imposer le silence et étouffer la perception. L'image : « la nuit enfonça ses poings sur les paupières des enfants » (Desbiolles, 2018 : 7), donne corps à cette obscurité, écrasant la vision, empêchant de voir et de dire. Elle produit un aveuglement imposé, contraignant. En réalité, la ville industrielle produit un silence d'asphyxie, né de la saturation et du dérèglement. François vient de cette « ville noire », suggérant que cette obscurité a infiltré les consciences. Enfin, le silence trouve son inscription la plus durable dans les vestiges matériels du monde où émerge une autre forme de silence, plus sourde, plus lourde, un silence oppressant, fragmenté, lacunaire, saturé d'absence. Ainsi, les « ruines romaines » ou les vestiges de « l'aqueduc romain » (Desbiolles, 2018 : 25–27), naguère simples éléments de décor, deviennent aujourd'hui les traces visibles d'un monde englouti. Le paysage se lit alors comme un palimpseste où s'accumulent les strates du désastre : « mine abandonnée », « bombardements », « incendies » : chaque lieu semble conserver la mémoire d'une disparition ancienne. De cette superposition naît un silence spatial, ancré dans la matière même du monde. Ainsi, l'espace romanesque apparaît comme le lieu privilégié où s'articulent mémoire, catastrophe et retrait du sens. C'est en ce point que l'écriture de Desbiolles s'arrime à la pensée de

Blanchot (1959 : 13), pour qui « la littérature est l'expérience du silence comme part d'ombre de la parole. » Les paysages, les ruines, les éléments naturels semblent porter en eux une parole effacée, brisée, mais toujours chargée de sens. Par son écriture retenue, Desbiolles ne décrit pas seulement le désastre. Elle en fait éprouver la persistance silencieuse dans la texture même du monde.

3. Narration de l'indicible : forme et fracture

Le silence se trouve aussi dans la structure même de la narration, et c'est là qu'il trouve une de ses formes les plus décisives. Il constitue un opérateur formel qui façonne le dire, qui organise les ruptures du discours et qui engage une véritable poétique de l'indicible. Mura-Brunel (2004 : 93) a bien montré que « l'écriture romanesque du silence réside d'abord dans les dysfonctionnements structurels », qui apparaissent comme des failles dans un discours qui se pense continu. » Des fragments et des lacunes, en plus de signaler une coupure, organisent une élaboration fragmentaire du sens. Le silence se transforme ainsi en un principe d'organisation textuelle. Dans *Rupture*, cette logique a des effets sur la progression des événements, leur rythme et même la voix qui les raconte. Pour en déceler les mécanismes, des outils narratologiques tels que ceux proposés par Genette permettent d'en préciser les modalités formelles. Les concepts d'ellipse, de focalisation ou de voix narrative éclairent la manière dont le sens se construit dans les blancs du texte autant que dans les énoncés explicites du discours.

Parmi ces procédés, l'aposiopèse, rupture brutale du discours, se révèle un choix d'écriture particulièrement éclairant. Elle signifie une stratégie formelle permettant de suggérer l'indicible. Palma et Torrones (2025 : 143) la définissent ainsi : « un procédé sonore [...] pour faire entendre des pensées enfouies ou encore des émotions tuées et subversives ». Dans ce sens, elle agit en profondeur sur le texte retourné, constitué « de bribes rassemblées avec d'autres enjeux qui sont autant de fragments, susceptibles de recomposer le romanesque. » (Mura-Brunel, 2004 : 93). Ainsi, après le silence intérieur et le silence spatial, se profile un silence structurel : celui qui travaille la narration elle-même et inscrit, au cœur de la forme, la difficulté de dire. C'est dans cette économie de la rupture que l'aposiopèse acquiert une valeur structurante. Traditionnellement définie par Fontanier (1991 : 386) comme une

suspension du discours « laissant deviner ce que l'on ne dit pas », l'aposiopèse suppose une émotion qui excède la capacité d'énonciation. Elle marque le point où la parole se heurte à sa limite. Dans *Rupture*, Desbiolles exploite cette figure pour donner forme à ce qui échappe au langage.

L'aposiopèse y fonctionne comme le signe d'une parole entravée ou brisée sous l'effet de l'émotion, et instaure délibérément un vide au cœur du texte, invitant le lecteur à deviner, à éprouver et, à chercher, comme le dit Mura-Brunel (2004 : 110), ce qui est « caché sous le montré. » Ainsi, lorsque François, après avoir perdu Cassagne de vue, retrouve sa mère à UGINE : « Il est très silencieux, encore plus qu'avant, si c'est possible. Sa mère ne lui demande rien. Parfois, elle entre dans son silence, regarde la fenêtre avec lui. » (Desbiolles, 2018 : 75). On constate, dans cet extrait que, ni François, ni sa mère ne parlent, mais leur silence commun en dit long sur ce qu'ils ressentent. Ce que le texte ne dit pas devient presque plus fort que ce qu'il aurait pu exprimer avec des mots. Le lecteur, face à cette retenue, n'a d'autre choix que de lire entre les lignes, de ressentir ce qui se joue dans le non-dit. Ce rapport au silence prend une forme encore plus marquée à travers l'usage de l'aposiopèse, comme une figure de l'interruption du discours, notamment par des phrases inachevées, des interrogations laissées en suspens ou une syntaxe brisée, autant de signes d'une parole entravée. C'est ce que l'on observe dans l'évocation de la mémoire troublée de François : « A-t-il rêvé les pêcheurs en fleur ? Louise Cassagne ? le barrage clair ? » (Desbiolles, 2018 : 76). La juxtaposition de ces questions sans réponse reflète une discontinuité mentale et émotionnelle. On assiste à une mémoire qui se fragmente, hésite, et échoue à reconstituer un passé cohérent.

L'aposiopèse s'inscrit également dans une esthétique du fragment qui organise la narration selon une logique de rupture et de discontinuité. Cette fragmentation affecte d'abord l'ordre du récit. Les analepses, notamment celles liées à la disparition du père de François ou à la mort de Rosa, ne constituent pas un passé cohérent, mais en relèvent, au contraire, l'opacité et le morcellement, comme l'indique l'aveu d'incompréhension : « Il ne comprend rien à la mort de son père, rien à celle de Rosa [...]. » (Desbiolles, 2018 : 18-19) Ce principe de discontinuité s'étend jusque dans le style même, épuré et tendu entre deux extrêmes : l'irruption brutale de la douleur et le retrait minimaliste du récit. On voit alors apparaître, sans transition, une suite de notations

fragmentaires : « La peur. La chaleur. Le goût infect d'eau chaude à l'orange. Les cigognes » (Desbiolles, 2018 : 85), qui juxtapose, émotion, sensation physique, impression gustative et image visuelle. Ce passage abrupt d'un registre à l'autre instaure un rythme saccadé, ponctué de silences et donne à voir le fonctionnement d'une mémoire traumatique qui se manifeste par éclats sensoriels et affectif, sans ordre apparent.

Les coupures et les silences qui jalonnent le texte traduisent une conscience meurtrie, une parole qui peine à se construire dans la continuité d'un récit fluide. Cette dynamique s'arrime à ce que Genette définit comme des interruptions signifiantes (*Figures III*), lesquelles, au-delà de combler les vides, en soulignent la portée. Le récit est ainsi ponctué de segments brefs, presque lapidaires : « Il dit. François. François, c'est tout » (Desbiolles, 2018 : 39), « Sans transition, l'été » (Desbiolles, 2018 : 45), ou encore « Du temps passe. Quelques mois. Du temps ne passe pas. [...] » (Desbiolles, 2018 : 91), qui jalonnent le texte. Par leur discontinuité formelle, ces segments instaurent une rhétorique de la rétention, faisant progresser l'écriture « par à-coups », selon une logique « à pas brisés », mimant à la fois, la fracture intérieure du personnage et sa perte de lien avec le réel. La discontinuité formelle apparaît ainsi comme l'équivalent narratif du refoulement analysé précédemment : ce qui ne peut se dire pleinement reparait sous forme de fragments. La fragmentation narrative s'étend au plan énonciatif, notamment à travers l'usage du style indirect libre, dans le prolongement des silences typographiques. Par exemple : « Il ne trouve pas la peur. Elle ne l'a pas quitté non plus, elle ne la quitte pas. Ni l'ennui. Ni la chaleur. » (Desbiolles, 2018 : 87). Ici, la syntaxe brisée, la répétition et la fragmentation des perceptions donnent à voir une conscience éclatée, incapable de se structurer. Cette logique atteint également la matérialité graphique du roman.

Les pages quasi vides, (7, 10, 21, 25, 30, entre autres), introduisent des suspensions visuelles, créant des suspensions visuelles du récit. Ces blancs typographiques incarnent ce que Van den Heuvel (1985 : 74) désigne comme « un silence invisible qui est le fondement du texte, le noyau central autour duquel, à partir duquel ou vers lequel le discours s'organise ». En adoptant cette démarche, Desbiolles cherche à faire exister le silence dans le texte, à créer des zones de vide au cœur même du récit pour donner une forme tangible à l'absence. Elle transforme ainsi le manque en matière littéraire. Ces espaces vides pointent vers des zones

d'opacité, des absences que le texte assume pleinement. Ils deviennent une forme d'aposiopèse silencieuse, marquant des ruptures qui sont à la fois narratives, intérieures et spatiales. On retrouve une idée similaire chez Iser (1991 : 374), selon laquelle « les blancs signalent l'absence de certains éléments [...] et provoquent un creux que seules les représentations du lecteur peuvent venir remplir ». Ces blancs textuels apparaissent, dès lors, comme une ouverture faite au lecteur, l'invitant à en prolonger le sens. C'est, désormais, à lui d'investir ces espaces muets, de donner forme aux non-dits et de prolonger l'écriture, là où elle s'interrompt.

Conclusion

Mura-Brunel a souligné que « si le silence est à l'origine de la parole, il consacre dans le même temps sa fin. Il prépare, mieux que tout discours peut-être, les moments dramatiques de la diégèse » (2004 : 137). Cette observation permet de comprendre l'importance structurante du silence dans *Rupture*. L'analyse entreprise a démontré qu'il ne s'agit pas d'un simple effet stylistique ou d'une tonalité, mais d'un principe organisateur qui traverse l'œuvre à plusieurs niveaux. Sur le plan méthodologique, trois strates ont été identifiées. D'abord, le silence intérieur, en lien avec le refoulement, engage une subjectivité travaillée par l'impossibilité d'élaborer pleinement l'expérience traumatique. Ensuite, le silence spatial, éclairé par la notion blanchotienne de désastre, manifeste une altération du régime du sens : le monde est là, mais sa lisibilité se fissure. Enfin, le silence structurel inscrit cette fracture dans la forme même du récit, à travers la fragmentation, l'ellipse, l'aposiopèse et les blancs typographiques. Ainsi conçu, il apparaît comme une extension du langage et non comme son absence. Il est une modalité indirecte du sens, qui permet de faire ressortir ce qui échappe à l'énonciation explicite. L'écriture fragmentaire, faite de suspensions et d'interruptions configure une esthétique de la discontinuité qui engage activement le lecteur. Les blancs et les ruptures organisent la dynamique interprétative du récit en ouvrant un espace où le sens doit être reconstruit. Cette logique formelle correspond à la réflexion de Blanchot » (1980 : 7) : « Ce n'est pas toi qui parleras ; laisse le désastre parler en toi, fût-ce par oubli ou par silence. » La parole littéraire se manifestant comme un retrait, accepte d'être traversée par ce qui la dépasse. Dans

cette perspective, on peut considérer que le silence, dans l'œuvre de Desbiolles, constitue une logique transversale articulant la mémoire traumatique, altération du monde et fragmentation narrative. La littérature apparaît ainsi comme un espace capable non de résoudre le désastre, mais d'en accueillir la persistance, en transformant la fracture du sens en principe poétique.

Bibliographie

BARTHES, Roland, 1953. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil.

BLANCHOT, Maurice, 1959. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice, 1980. *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.

CARUTH, Cathy, 2023. *L'expérience inappropriable. Le trauma, le récit et l'histoire*, trad. É. Guidoni, Paris, Hermann.

DESBIOLLES, Maryline, 2018. *Rupture*, Paris, Éditions du Seuil.
FONTANIER, Pierre, 1991 [1821-1830], *Les figures du discours*, présentation et notes par Gérard Genette, Paris, Flammarion.

FREUD, Sigmund, 2013. *Trois mécanismes de défense : le refoulement, le clivage et la dénégation*, Paris, Payot & Rivages.

GENETTE, Gérard, 1972. *Figures III : Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

HEUVEL, Pierre van den, 1985. *Parole, mot, silence*, Paris, José Corti.

ISER, Wolfgang, 1991. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, Bruxelles, Mardaga.

MURA-BRUNEL, Aline, 2004. *Silence du roman. Balzac et le roman contemporain*, Amsterdam / New York, Rodopi.

PALMA, Silvia et TORRONES, Félix (dirs.), 2025. *Le silence dans la fiction latino-américaine : Linguistique et littérature*, Reims, Épure – Presses universitaires de Reims.

RYKNER, Arnaud, 2000. *Paroles perdues*, Paris, L'Harmattan