

***Le silence de la mer de Vercors : rôle et fonctions de la négation*¹**

1 – *Dimensions du silence*

Dire que le silence revêt une fonction de protagoniste dans le célèbre récit *Le silence de la mer* relève de l'évidence. Annoncé dans le titre, qui, dès le seuil de la lecture, nous révèle l'ambiguïté de son statut², à la fois saturé de sens et nourri d'une présence souterraine et cachée, plutôt que d'une absence, le silence s'installe en protagoniste dès le début, se situant même à l'origine de la parole : « ...on ne peut dire qu'il rompit le silence, ce fut plutôt comme s'il en était né » (p.20)³.

Au moins trois dimensions caractérisent la centralité du silence dans l'ouvrage.

Avant tout, la dimension diégétique : le silence constitue l'objet fondamental de la narration, non seulement parce qu'il accueille l'arrivée de l'officier et ne se brise qu'au moment de son départ, mais parce qu'il acquiert d'entrée de jeu toute sa valeur symbolique : « J'éprouve un grand estime pour les personnes qui aiment leur patrie » (p.12)⁴, s'exclame Werner von Ebrennac à la suite du premier lourd silence, choisissant une forme abrégée, sorte de conclusion d'un raisonnement qui demeure elliptique, pour exprimer son approbation et attribuer au silence une signification qui, plus tard, deviendra allégorique : « Je suis heureux d'avoir trouvé ici un vieil homme digne. Et une demoiselle silencieuse. Il faudra vaincre ce silence. Il faudra vaincre le silence de la France » (p. 30)

En deuxième lieu, c'est la dimension rythmologique, car tout le monologue de l'officier est entrecoupé de silences, qui apparentent son dire à une partition musicale. En effet, les silences ouvrent des espaces de respiration du texte : « Il se tut, respira avec force... » (p.34) ; « Il parut, dans un silence songeur, explorer sa propre pensée » (p. 36) ; « Il attendit, pour continuer, que ma nièce eût enfilé de nouveau le fil... » (p.42), et en même temps ils soulignent les moments les plus solennels du récit. A la fin, au moment d'annoncer son départ pour le front oriental, des pauses plus ou moins prolongées encadrent les gestes et les derniers mots de l'officier : un silence précède les coups frappés à la porte et accompagne son entrée dans la pièce, des longues pauses, à chaque fois plus pénibles, suivent les mots du désespoir, jusqu'à ce qu'un silence absolu n'envahisse l'espace,

¹ Cet article a paru en version papier dans le volume: V.GIANOLIO (ed), *Silenzi. Paradigmi del non detto*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2010, pp.65-76.

² La métaphore du titre est expliquée dans le dernier chapitre, lorsque l'auteur fait allusion à la « vie sous-marine des sentiments cachés », se débattant “sous la calme surface des eaux”. Cette précision a été ajoutée par l'auteur après coup, suite aux conseils de l'imprimeur à qui le titre paraissait incompréhensible. L'image qui l'a suggéré à Vercors est celle de la mer “toit tranquille” dont parle Valéry. Il s'en explique lui-même dans ses entretiens avec Gilles Plazy : *A dire vrai. Entretiens de Vercors avec Gilles Plazy*, Paris, Editions François Bourin, 1991, p. 33

³ Toutes les citations, dont le numéro de page est indiqué entre parenthèses, se réfèrent à l'édition suivante : Vercors, *Le silence de la mer/ Il silenzio del mare*, a cura di G. Bosco, Torino, Einaudi, 1994.

⁴ Le français de l'officier est parfois un peu fautif. C'est pourquoi il utilise ici le masculin : « un grand estime »

permettant au narrateur d'établir une comparaison avec d'autres silences, comme si la matière du silence elle-même constituait une entité discrète et segmentable :

« Le silence tomba une fois de plus. Une fois de plus mais, cette fois, combien plus obscur et tendu ! Certes, sous les silences d'antan, - comme, sous la calme surface des eaux, la mêlée des bêtes dans la mer, - je sentais bien grouiller la vie sous-marine des sentiments cachés, des désirs et des pensées qui se nient et luttent. Mais sous celui-ci, ah ! rien qu'une affreuse oppression... » (p.70)

En troisième lieu, c'est la dimension du décor. Le silence est un composant essentiel du décor de cette tragédie qui se développe en régime d'unité de lieu⁵ : il remplit la pièce, il parvient à l'imprégner. Pour le rendre perceptible, le narrateur a recours à quelques désignations métaphoriques qui réactivent des clichés linguistiques (« silence de plomb », « silence étouffant ») et les amplifient, leur conférant une sorte de remotivation linguistique : « Le silence se prolongeait. Il devenait de plus en plus épais, comme le brouillard du matin. Epais et immobile. L'immobilité de ma nièce, la mienne aussi sans doute, alourdissaient ce silence, le rendaient de plomb. » (p.10) ; « ...il laissait ce silence envahir la pièce et la saturer jusqu'au fond des angles, comme un gaz pesant et irrespirable » (p. 40). Et dans ce décor habité par le silence, toutes les perceptions sont estompées, amorties : l'ombre règne dans la maison, la voix de l'officier se lève «sourde», comme une « lente voix bourdonnante » (p.32), les gestes des personnages sont toujours à peine ébauchés et leur description s'accompagne systématiquement d'une atténuation : «Je me sentis presque un peu rougir... » (p. 24), «Je voyais (ma nièce) légèrement rougir, un pli peu à peu s'inscrire entre ses sourcils » (p.32), « Ses lèvres s'entrouvrirent et avec lenteur il leva légèrement une main, que presque aussitôt il laissa retomber » (p.56).

2 - La négation : les domaines sémantiques concernés

Si les trois dimensions de la centralité du silence que nous venons de décrire sont aisément repérables à la surface du texte, puisqu'elles font l'objet d'un marquage explicite de la part de l'auteur, il existe, selon nous, une ligne sémantique plus profonde, qui constitue une charpente de la narration. Il s'agit de la négation : les énoncés et les prédicats négatifs, dont la fréquence dans le récit est singulièrement élevée, tissent une sorte de trame qui traverse les chapitres, crée des effets d'écho et ponctue les moments saillants de l'action.

A partir du constat que la négation assume dans cet ouvrage une valeur matricielle, vu que le silence se manifeste comme une négation de la parole, jaillissant d'une négation encore plus radicale, celle de l'existence même de l'Occupant, nous nous proposons d'analyser ici la substance sémantique des énoncés négatifs ayant trait aux enjeux fondamentaux du récit.

Autour de la négation centrale *ne pas parler*, nous avons identifié au moins cinq typologies de négations qui émaillent la narration à différents moments, dessinant en creux le refus de la relation à l'Autre/l'Ennemi.

2.1. *Ne pas voir* : le regard nié

La négation de la vue concerne avant tout, bien sûr, le regard de la nièce, dont le détournement réitéré s'exprime par une négation absolue et renforcée : « Elle ne jeta pas les yeux sur lui, pas une fois » (p. 20), mais cela investit également la modalité du regard de l'officier sur elle : « Il ne la

⁵ Le récit offre de nombreuses références au genre tragique. Pour une illustration de cet aspect, se reporter à l'étude de A. Riffaud, *Le silence de la mer de Vercors*, Paris, Editions Bertrand-Lacoste, 1999, p.75

regardait pas comme un homme regarde une femme, mais comme il regarde une statue » (p.22), précision qui renchérit sur le thème de l'immobilité et de la pétrification de la jeune fille, rendant plausible sa forte assimilation à un symbole et donc l'identification de la nièce avec la France qu'opère l'Allemand. Par ailleurs, la négation du regard constitue une ligne constante de la narration, qui donne lieu à plusieurs indications de croisements de regards non aboutis, jusqu'au paradoxe du seul regard que la nièce lève enfin sur l'officier, dont la lumière l'éblouit à tel point qu'il ne parvient pas à le soutenir et se dérobe à son tour : « comme si ses yeux n'eussent pas pu supporter cette lumière, il les cacha derrière son poignet (...) et ce fut à lui désormais de tenir ses regards à terre... » (p.64)

Des énoncés négatifs se rapportant à la vision marquent en outre deux temps fondamentaux du récit :

« Nous ne le vîmes plus que rarement en tenue » (p. 26) signale le passage à un nouveau comportement de l'Allemand, qui veut épargner à ses hôtes la vue de l'uniforme ennemi, qui frappe et entre « sans attendre une réponse qu'il savait que nous ne donnerions pas » (p.26) et crée ainsi les conditions favorables pour asseoir le monologue qui occupera tout le deuxième temps de l'histoire.

« Nous ne le vîmes pas quand il revint » (p.54) marque par contre le début du troisième temps et du dernier chapitre, le plus long et le plus dramatique, qui commence par l'absence, ou plutôt la présence invisible de l'officier, celui-ci ayant choisi de ne plus se montrer jusqu'à ce que sa décision ne soit prise.

2.2. Ne pas faire : les actions suspendues

Les énoncés négatifs portant sur les actions touchent les habitudes de ce long hiver de 1940.

D'abord, une forme négative scelle la décision qui, dès le commencement de l'histoire, va régler les rapports entre personnages : « Nous ne fermâmes jamais la porte à clef » (p.16), décision capitale pour permettre tout ce qui va suivre, dérivant de la volonté de ne pas modifier leurs habitudes mais aussi d'un sentiment exquis de politesse, qui s'exprime lui aussi à la forme négative : « je ne puis sans souffrir offenser un homme, fût-il mon ennemi » (p.16).

Tous les comportements des personnages sont exprimés à la tournure négative et figés dans le temps accompli et immobile du souvenir, à peine fissuré par quelques imparfaits marquant la suspension et la répétition des actions. L'attitude de l'officier et de ses hôtes apparaît ainsi suspendue à des vides, à des gestes manqués : « Un fauteuil était là (...) Il ne s'y assit pas. Jusqu'au dernier jour, il ne s'assit jamais. Nous ne le lui offrîmes pas et il ne fit rien, jamais, qui pût passer pour de la familiarité. » (p.20). Le respect de l'Allemand pour le silence des Français est également exprimé à travers une négation : « je ne me souviens pas d'un seul (soir) où il nous quittât sans avoir parlé. (...) » mais « pas une fois il ne tenta d'obtenir de nous une réponse, un acquiescement, ou même un regard. » (p.26). Un énoncé négatif contient, en outre, l'aveu de l'insuffisance du souvenir du narrateur, face à l'interminable monologue : « Je ne puis me rappeler, aujourd'hui, tout ce qui fut dit au cours de plus de cent soirées d'hiver. Mais le thème n'en variait guère. C'était la longue rhapsodie de sa découverte de la France » (p.40). C'est enfin la négation d'une réaction de la part de Werner von Ebrennac, qui suscite l'émerveillement de l'oncle, voire son admiration : « Et, ma foi, je l'admirais. Oui : qu'il ne se décourageât pas. Et que jamais il ne fut tenté de secouer cet implacable silence par quelque violence de langage.... » (p.40).

Si l'action dans le présent de l'histoire est ainsi vidée et réduite à quelques menus gestes répétitifs, à la monotonie incantatoire : la nièce qui tricote, l'oncle qui fume la pipe, l'officier qui ne cesse d'offrir « son bourdonnement sourd et chantant » (p.20), les seules véritables actions du récit sont reléguées irrémédiablement au passé. L'officier, qui ne s'installera jamais vraiment dans le présent

de son rôle d'Occupant, évoque ainsi ses propres souvenirs : son père, sa fiancée allemande. Mais ses souvenirs aussi sont voués à la négation : le père mourant est à l'origine de la promesse de ne jamais entrer en France (« Tu ne devras jamais aller en France avant d'y pouvoir entrer botté et casqué », p. 22), promesse tenue à tel point qu'avant la guerre Werner von Ebrennac a visité toute l'Europe sauf la France, qui devient ainsi un trou vide, un pôle irrésistible d'attraction ; la fiancée allemande est également l'objet d'un refus, causé par le dégoût de l'avoir vue se venger des moustiques en leur arrachant les pattes. La rupture des fiançailles s'exprime une fois de plus par un énoncé négatif, figé dans une formule métalepique : « Je n'eus pas de remords » (p.44) et la violence de la fille s'établit en paradigme du caractère national allemand : « ...je sais bien que mes amis et notre Führer ont les plus grandes et les plus nobles idées. Mais je sais aussi qu'ils arracheraient aux moustiques les pattes l'une après l'autre. » (p.44).

Le seul récit d'action qui paraît avoir une issue positive et qui ne présente quasiment pas d'énoncés négatifs est celui de la Belle et la Bête, dans lequel la Bête, allégorie de l'Allemand, est rachetée par l'amour de la Belle, représentant la France. Mais il s'agit justement d'une fable : l'action positive n'appartient qu'au domaine de l'imaginaire, le présent débouchant inexorablement sur la négation de l'unique action qui serait cohérente avec ses propos, la révolte. Au dernier chapitre, c'est l'officier qui oppose le silence de la négation à l'attente inutile du narrateur : « je crus, oui, je crus qu'il allait nous encourager à la révolte. Mais pas un mot ne franchit ses lèvres. Sa bouche se ferma, et encore une fois ses yeux. » (p.74)

2.3. *Ne pas savoir : l'ignorance réciproque*

Dans le silence, les échanges entre personnages sont entièrement confiés aux gestes et aux regards. Il s'agit donc d'une communication extrêmement fragile et aléatoire, d'autant que, comme nous l'avons vu, le niveau suprasegmental est soumis lui aussi à l'effet général de sourdine⁶ qui caractérise la narration. L'histoire est ainsi ponctuée de quelques ratés communicatifs, qui constituent une première forme d'ignorance. Cette ignorance frappe essentiellement le narrateur, aussi bien à l'égard de l'officier : « Il ébaucha un geste de la main, dont la signification m'échappa » (p. 10), que de la nièce : « Son regard m'envoya un message que je ne déchiffrai pas » (p. 36). Il s'agit toutefois d'une ignorance épisodique, qui paraît se dissiper au fur et à mesure qu'avance la narration. Même contenus, les gestes et les regards deviennent de plus en plus éloquents, comme cela se produit pour les variations du rythme dans l'ouvrage de la jeune fille : « ma nièce tricotait lentement » (p. 18), « ma nièce tricotait avec une vivacité mécanique » (p.20), ou pour la mimique des mains de l'officier, qui font l'objet, au dernier chapitre, d'une véritable révélation : « J'appris ce jour-là qu'une main peut, pour qui sait l'observer, refléter les émotions aussi bien qu'un visage, - aussi bien et mieux qu'un visage, car elle échappe davantage au contrôle de la volonté. » (p. 62).

Une forme plus radicale d'ignorance traverse cependant le texte, qui s'exprime à travers des énoncés négatifs portant sur des verbes de cognition. Avant tout, cela concerne les sentiments de l'oncle et de la nièce à l'égard de leur propre conduite et de celle de l'officier. « Je ne suis pas sûr que les raisons de cette abstention fussent très claires ni très pures » (p.16), commente le narrateur à propos de la décision de ne pas fermer la porte et, plus tard, face au choix de l'officier de ne plus

⁶ Cf. W. J. A. Bots, *Vercors et l'effet de sourdine*, in G. Cesbron – G. Jacquin (ed), *Vercors (Jean Bruller) et son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 53 – 60, et R. Pickering, "Mesurer le silence": *l'écriture du moindre dans les récits de Vercors*, *Ibidem*, pp.61-71.

sortir de sa chambre, il avoue, en termes encore plus explicites : « Cette absence ne me laissait pas l'esprit en repos. Je pensais à lui, je ne sais jusqu'à quel point je n'éprouvais pas du regret, de l'inquiétude. » (p. 54). Par ailleurs, aux yeux du narrateur, toute la situation finit par sombrer dans l'absurdité, par être engloutie dans l'impossibilité de savoir et de comprendre, dans l'ignorance de ses raisons profondes : « ...je me sentis soulevé par une absurde colère. La colère d'être absurde et d'avoir une nièce absurde. Qu'est-ce que c'était que toute cette idiotie ? Mais je ne pouvais pas me répondre. » (p. 56). Et c'est précisément la volonté de briser cette situation bloquée qui le pousse à rompre enfin le silence et à prononcer l'invitation « Entrez, Monsieur », un changement d'attitude qui s'exprime encore une fois par l'ignorance de ses motivations authentiques et par la volonté de ne pas afficher sa propre ignorance :

« Pourquoi ajoutai-je : Monsieur? Pour marquer que j'invitais l'homme et non l'officier ennemi ? Ou, au contraire, pour montrer que je n'ignorais pas *qui* avait frappé et que c'était bien à celui-là que je m'adressais ? Je ne sais. » (p.60)

De la part de Werner von Ebrennac, l'ignorance alterne avec l'illusion d'avoir compris et d'entrevoir une destinée d'alliance féconde entre France et Allemagne : il est heureux de l'accueil des troupes allemandes par la population française, qui lui fait croire qu'un mariage des deux nations est possible, quitte à s'apercevoir ensuite que « ce n'était pas cela du tout, que c'était la lâcheté » (p. 30) ; il admire la littérature française, et son admiration se mesure à l'aune de l'impossibilité de savoir, de pouvoir opérer un choix entre des noms d'auteurs qui « se pressent, (qui) sont comme une foule à l'entrée d'un théâtre », à tel point qu'« on ne sait pas qui faire entrer d'abord » (p.28) ; il croit savoir interpréter les sentiments des Français, leur émotion de voir apparaître Chartres de loin, par-dessus les blés : « J'imaginai les sentiments de ceux qui venaient jadis à elle, à pied, à cheval ou sur des chariots... je partageais ces sentiments et j'aimais ces gens, et comme je voudrais être leur frère ! » (p. 42).

Cependant, l'officier ignore l'essentiel : qu'aucun militaire allemand ne veut cette fraternité, qu'aucun n'envisage ce mariage, vu que les conditions n'existent pas, que la volonté des vainqueurs est justement celle d'anéantir l'âme de la France. Et c'est en effet le déchirement de son voile d'ignorance qui constitue l'objectif auquel visent ses « amis » allemands quand ils lui révèlent leurs véritables intentions : « Ils m'ont tout expliqué, oh ! Ils ne m'ont rien laissé ignorer. » (p.68). La négation de l'ignorance de l'officier, l'effondrement de son illusoire idéal, provoque le dénouement du récit. Or, avant de quitter ses hôtes, c'est bien une forme nouvelle et totale d'ignorance qu'il leur demande. Il leur demande l'oubli : « Tout ce que j'ai dit ces six mois, tout ce que les murs de cette pièce ont entendu (...) : - il faut l'oublier. » (p.64)

2.4. *Négations et hypothèses : entre imagination et réalité*

Les négations à l'intérieur d'énoncés hypothétiques sont fréquentes dans la nouvelle, qui semble dessiner par là un univers contrefactuel irréalisable, un possible qui ne s'avérera jamais.

Au début du récit, la description de l'officier s'offre déjà sur le mode de la négation d'hypothèses : « Sa tête était légèrement penchée en avant, comme si le cou n'eût pas été planté sur les épaules, mais à la naissance de la poitrine. Il n'était pas voûté, mais cela faisait comme s'il l'était. » (p.10). Ses premiers mots d'excuse sont formulés dans une modalité hypothétique qui installe une impossibilité foncière : « J'eusse évité si cela était possible » (p.10) et le refus fondamental de sa présence dans la maison, refus qui est à l'origine de la décision « absurde » de faire comme s'il n'était pas là, s'exprime sous la forme de l'hypothèse négative : « D'un accord tacite, nous avions décidé, ma nièce et moi, de ne rien changer à notre vie, fût-ce le moindre détail : comme si l'officier n'existait pas ; comme s'il eût été un fantôme. » (p.16).

Dès lors, toute la narration procède sur le fil d'une dialectique constante entre possibilité et impossibilité.

Du côté de l'officier, les énoncés hypothétiques sont nombreux : à propos de son amour pour la France, il se contente d'affirmer, suivant sa manière souvent elliptique : « Je suis musicien », « comme si cela avait été une explication » (p.22) ; à la Kommandantur, il hésite à établir un contact avec l'oncle, « comme s'il se fût dit : non à lui-même » (p.56) ; face à ses hôtes, au dernier acte, son visage demeure si inexpressif « qu'il ne semblait pas que le moindre sentiment pût l'habiter » (p. 62) ; pendant sa révélation des projets de ses camarades allemands, il montre son désespoir avec insistance, se comportant « comme si nous n'avions pas compris encore » (p. 68) ou « comme si nous n'avions pas dû le croire » (p.72). A propos du regard de la nièce, la réciprocité impossible est également restituée sous la forme d'une hypothèse négative : il est obligé de cacher sa vue « comme si en effet ses yeux n'eussent pas pu supporter cette lumière » (p.64), et lorsque l'échange de regards s'établit à la fin entre eux, il court sur un fil « si tendu, si raide, qu'on n'eût pas osé passer un doigt entre leurs yeux » (p.76).

Du côté du narrateur, l'impossibilité se matérialise comme une série de négations de suppositions, d'attentes ou de prévisions. La narration fait donc état d'un décalage constant entre imagination et réalité. Cela se vérifie déjà pour la description de l'officier : après les énoncés hypothétiques négatifs que nous avons vus plus haut, cette description s'achève, au deuxième chapitre, par une rectification d'une supposition erronée : « Je vis que ses yeux n'étaient pas bleus comme je l'avais cru, mais dorés » (p. 14). Tout au long de l'histoire, des divergences entre prévisions et réalité se manifestent : « Malgré moi j'imaginai l'officier, dehors, l'aspect saupoudré qu'il aurait en entrant. Mais il ne vint pas. » (p. 18). Cependant, c'est au dernier chapitre que ce décalage se fait plus fréquent et significatif : la négation intervient dans ces cas-là pour bloquer une interprétation possible de la part du lecteur et la rectifier au préalable : l'officier descend les marches « non pas comme un qui hésite : comme un dont la volonté subit une exténuante épreuve » (p.58), ses coups à la porte n'ont « ni la légèreté de l'hésitation, ni la brusquerie de la timidité vaincue » mais ce sont « les coups assurés et calmes d'une décision sans retour » (p.58), ses bras sont allongés « comme s'ils eussent eu à porter des mains de plomb » et son visage est pâle « non pas comme de la cire, mais comme le plâtre de quelques murs délabrés » (p. 72). Mais surtout, dans ce dernier chapitre, ce sont les actions accomplies qui démentent systématiquement les attentes du narrateur, comme pour anticiper la rupture définitive qui se produira avec le départ de l'Allemand : après les coups, l'oncle s'attend « à voir comme autrefois la porte aussitôt s'ouvrir. Mais elle resta close. » (p.58), ce qui l'oblige à rompre le silence pour inviter Werner von Ebrennac à entrer ; il pense le voir arriver en civil, comme à l'accoutumée, mais au contraire il apparaît en uniforme, et même « plus que jamais en uniforme », comme s'il avait eu « la ferme intention de (leur) en imposer la vue » (p.60) ; enfin, il imagine de le voir fermer la porte et partir, une fois qu'il a terminé son discours et qu'il a même prononcé la formule rituelle de tous les soirs : « Je vous souhaite une bonne nuit », mais l'officier reste là, sur le seuil de la porte, pendant que le temps semble s'arrêter, dans l'attente de l'« Adieu » tant désiré que murmure enfin la nièce. Et cet adieu détermine une dernière apparence trompeuse, car il sourit, « de sorte que la dernière image que j'eus de lui fut une image souriante » (p.76), alors que l'officier s'achemine vers la mort.

2.5. *Les adjectifs négatifs*

Outre les nombreux énoncés négatifs que nous avons essayé de ramener aux vecteurs sémantiques dominants, quelques prédicats négatifs, agglutinés dans des formes adjectivales, parsèment la narration et se font écho dans le texte.

Le premier est constitué par l'adjectif *immobile*, qui représente une sorte de pendant au silence, l'absence de mouvement se proposant comme un parallèle à l'absence de parole. Au début du récit, l'immobilité du narrateur et de la nièce accompagne et aggrave leur silence, qui devient à son tour « épais et immobile », au point que l'officier lui-même « désorienté, restait immobile » (p.10), avant de comprendre la raison profonde de cette attitude et de lui répondre par un sourire ; à la fin de l'histoire, l'immobilité se propose à nouveau, contribuant, comme d'autres éléments, à la circularité de la scène. C'est cette fois-ci l'immobilité de l'Allemand qui est soulignée à plusieurs reprises, pour signifier sa volonté de ne montrer aucune émotion : « le visage et tout le corps demeuraient immobiles et compassés » (p.62) ou pour rendre plus solennel son discours : « Il n'avait pas bougé. Il était toujours immobile, raide et droit dans l'embrasure de la porte » (p.72). A l'épilogue, c'est enfin l'immobilité qui se mue en force capable de vaincre le silence, lorsque l'officier profère son adieu, saisissant le bouton de la porte et demeurant suspendu à cet acte, jusqu'à ce que la fille lui réponde :

« Il ne bougea pas. Il restait tout à fait immobile, et dans son visage immobile et tendu, les yeux étaient plus encore immobiles et tendus, attachés aux yeux, - trop ouverts, trop pâles – de ma nièce. Cela dura, dura, - combien de temps ? dura jusqu'à ce qu'enfin la jeune fille remuât les lèvres » (p.76)

Alternant avec *immobile*, l'adjectif *impassible* recouvre une fonction analogue. Toujours référé au visage, ou bien au regard, il marque un refus de communication radicale, s'étendant même aux échanges minimaux assurés par la mimique faciale et par le jeu des regards. Outre l'officier qui, au dernier chapitre, garde un « visage froid, parfaitement impassible » (p.62), cet attribut désigne un arrêt de la communication entre l'oncle et la nièce, à un moment important de la narration, lorsque le narrateur ne veut pas faire savoir qu'il a rencontré l'officier à la Kommandantur : « Tout au long de la soirée elle ne cessa de lever les yeux de son ouvrage (...) pour les porter sur moi, pour tenter de lire quelque chose sur un visage que je m'efforçais de tenir impassible » (p.56).

Par ailleurs, ce prédicat négatif s'apparente à une série d'adjectifs qui marquent des absences de perceptions, se ralliant par là à la tendance à l'amoindrissement, à l'atténuation des sensations dont nous parlions au premier paragraphe. C'est le cas des adjectifs *imperceptible* et *insensible*. Le premier, décliné sous sa forme adverbiale, décrit à différents moments les mouvements de tête de l'Allemand, traduisant son sentiment de déception et d'impuissance (« il secoua imperceptiblement la tête, avec une irrésolution pathétique » (p.56) ; « avec gravité (il) hocha trois fois imperceptiblement la tête » (p.64)) ; le deuxième, par contre, se réfère au profil de la nièce, qu'elle s'efforce de garder « immanquablement sévère et insensible » (p. 16). C'est également le cas pour l'adjectif *invisible* qui, dès le premier soir, plonge dans une atmosphère métaphysique l'ouvrage de la nièce : « Elle attira sur ses genoux ma veste de velours et termina la pièce invisible qu'elle avait commencé d'y coudre » (p.12), et qui désigne, sous la forme d'une inexplicable négation de soi-même, la nouvelle forme d'occupation de la chambre par l'officier, après son voyage à Paris : « Nous le savions là, parce que la présence d'un hôte dans une maison se révèle par bien des signes, même lorsqu'il reste invisible. » (p.54).

Cependant, le prédicat négatif qui joue le rôle le plus important dans le récit concerne le plan moral : il s'agit de l'adjectif *inhumain*. Constituant, dès le début de l'ouvrage, le noyau du doute du narrateur sur l'absurdité de la situation dérivant de la négation de la parole : « C'est peut-être inhumain de lui refuser l'obole d'un seul mot » (p. 24), l'attribut *inhumain*, dans la bouche de l'officier, devient un trait fondamental du peuple allemand. La qualité d'inhumanité caractérise

d'abord la musique allemande, le Prélude de Bach, qui est dans un premier moment apprécié à travers une hyperbole négative : « Rien n'est plus grand que cela ! », pour aboutir au jugement d'inhumanité au terme d'un ensemble réitéré de rectifications et de négations :

« Grand ?...ce n'est pas même le mot. Hors de l'homme, hors de sa chair. Cela nous fait comprendre, non : deviner...non : pressentir...pressentir ce qu'est la nature...la nature divine et inconnaissable...la nature désinvestie ... de l'âme humaine. Oui : c'est une musique inhumaine. » (p.36)

A partir de la musique, l'attribut *inhumain* s'étend ensuite à l'Allemagne tout entière, et son contenu négatif se renforce dans l'explication :

« Bach...Il ne pouvait être qu'Allemand. Notre terre a ce caractère : ce caractère inhumain. Je veux dire : pas à la mesure de l'homme (p.36)

Comme l'on sait, le thème de l'inhumanité du caractère allemand trouve enfin un important élargissement dans le conte allégorique de la Belle et la Bête. L'attribut *inhumain*, quant à lui, réapparaît dans les dernières pages du récit, se référant cette fois-ci à la nièce, qui ouvre grand des yeux de hibou d'abord sur le narrateur : « elle attacha sur moi (...) un regard transparent et inhumain de grand-duc » (p.58) pour les porter ensuite sur le bouton de la porte, qu'elle regardait « avec cette fixité inhumaine de grand-duc qui m'avait déjà frappé » (p.60).

Fortement lié au plan thématique de l'ouvrage, parce qu'il synthétise le jugement sur l'Ennemi, et au plan stylistique par la métaphore animalière qui traverse toute l'histoire⁷, le qualificatif *inhumain* finit par concerner tous les personnages. Il devient ainsi en quelque sorte un chiffre de la narration, qui relate un événement et une époque dans laquelle on risque facilement de perdre sa nature d'homme, comme le récit *Les Armes de la nuit* le montrera de manière encore plus dramatique.

3 – Conclusions

Si la négation construit donc, sous ses différentes facettes sémantiques, un tissu souterrain de signification qui parcourt entièrement le récit, marquant du sceau de l'impossibilité la relation entre personnages et la situation même qu'ils sont forcés de vivre, c'est la conclusion qui concentre le nombre le plus important d'énoncés négatifs, dont le cumul donne lieu à un véritable climax.

La négation s'installe en deux temps dans « les paroles graves » que l'officier adresse à ses hôtes avant de les quitter définitivement.

Dans un premier temps, elle traverse le discours rapporté : en effet, tous les fragments du dire des camarades allemands de Werner von Ebrennac, qui tournent en dérision toutes ses illusions, sont formulés à la forme négative. De plus, ces énoncés sont tous précédés du même verbe introducteur du discours direct (« Ils ont dit »), comme pour marquer, d'un ton martelant, la prise de distance de l'officier par rapport aux propos de ses camarades, qui visent directement à déchirer son voile d'ignorance à l'égard de la conduite à tenir envers les Français : « Ils ont dit : “Vous n'avez pas compris que nous les bernons ? ” », « Ils ont dit : “Vous ne supposez pas que nous allons sottement laisser la France se relever à notre frontière ? ” », « Ils ont dit : “La politique n'est pas un rêve de poète” » (p.66). C'est par ailleurs en contrepoint négatif avec tout le discours que Werner von

⁷ Pour une analyse du déploiement de cette métaphore, tout au long du texte, cf. A.Riffaud, *Op.cit.*, p.65 et suiv.

Ebrennac a tenu à ses hôtes pendant les mois précédents que se formulent les négations des Allemands : « Nous ne sommes pas des musiciens » et, un peu plus loin : « Nous ne sommes pas des fous ni des niais : nous avons l'occasion de détruire la France, elle le sera. Pas seulement sa puissance : son âme aussi. Son âme surtout. » (p.66), précision qui conduit à l'aveu le plus cruel : « Nous la pourrions par nos sourires et nos ménagements. Nous en ferons une chienne rampante » (p.66)

L'image de la « chienne rampante », suivie d'un long silence, marque le passage au deuxième temps du discours de l'officier. C'est maintenant lui qui prend à son compte la négation, parce qu'elle quitte le discours rapporté pour être complètement endossée par lui, dans un crescendo de plus en plus dramatique. D'abord c'est la phrase « Il n'y a pas d'espoir », prononcée de son habituelle voix sourde, et répétée deux fois sur un ton lent, « comme pour se torturer lui-même de cette intolérable constatation : - Pas d'espoir. Pas d'espoir », phrase qui finit par exploser comme un cri soudain, jeté d'une « voix inopinément haute et forte (...), claire et timbrée, comme un coup de clairon (...) : - Pas d'espoir ! » (p.68). Ensuite, après un nouveau silence, ce sont toutes les négations relatives à la culture française, à laquelle les Allemands ont décidé de faire barrage : « Aucun livre français ne peut plus passer (...), les ouvrages de culture générale, aucun. Rien ! », négation reprise et renforcée quelques instants après : « Rien, rien, personne ! (...) Pas seulement vos modernes ! Pas seulement vos Péguy, vos Proust, vos Bergson... », et qui s'achève avec la conclusion douloureuse, exprimée une fois de plus à la négative : « L'Europe ne sera plus éclairée par cette lumière » (p.68). Après cela, c'est de nouveau un changement du ton de la voix qui anticipe l'acmé du climax négatif : la voix devient « creuse et grave », au point de faire vibrer jusqu'au fond la poitrine du narrateur, qui entend, « inattendu et saisissant, le cri dont l'ultime syllabe traînait comme une frémissante plainte : - *Never more !* » (p.70).

Ensuite, le silence tombe une nouvelle fois et, comme nous l'avons rappelé ci-dessus, c'est un silence d'une nature différente des autres : c'est le silence « d'une affreuse oppression » (p.70).

Dans la conclusion de l'ouvrage, le silence et la négation apparaissent donc encore plus étroitement liés entre eux que dans le reste de la narration.

Et cette constatation nous amène à quelques considérations conclusives.

Le silence protagoniste de ce récit n'est pas seulement négation de la parole. Si la dimension du *ne pas parler* est à la base de la valeur symbolique de l'ouvrage, en ce qu'elle construit l'image prégnante de la Résistance, une couche sémantique parallèle et plus profonde montre que le silence parvient à une impasse douloureuse et sans issue⁸, bien représentée par la métaphore de la « prison », que propose le narrateur : « je sentais l'âme de ma nièce s'agiter dans cette prison qu'elle avait elle-même construite » (p. 40).

En effet, la négation de la parole se rallie à la négation des actes fondamentaux qui caractérisent la nature humaine et le réseau métaphorique de la nouvelle souligne ces clôtures : *ne pas voir* se double d'un refus de la lumière (l'extinction de la lumière de la France, ainsi que de celle de la vie d'Othello, mis en exergue au dernier chapitre, les « ténèbres fétides d'une lugubre forêt » (p. 74), vers lesquelles s'achemine l'officier), *ne pas savoir* culmine avec l'imploration d'un oubli, à telle enseigne impossible qu'il bascule dans l'imaginaire, *ne pas faire* débouche sur un figement de l'action, symbolisé par l'ange de bois sculpté sur lequel se fixe le regard de l'Allemand et par cette image de la nièce qui transpose, dans un milieu domestique, toute l'inanité du travail de Sisyphe :

⁸ Le silence est en réalité un espace entièrement maîtrisé par l'Ennemi, le seul personnage qui s'y sent à son aise. Sur cet aspect, voir : V. Engel, *Il ne reste que le silence : parole, silence et écriture dans le recueil de Vercors*, « *Le silence de la mer* », in G. Cesbron – G. Jacquin (ed), *Op. Cit.*, pp.279-294

« Ma nièce lui faisait face mais elle baissait la tête. Elle enroulait autour de ses doigts la laine d'une pelote, tandis que la pelote se défaisait en roulant sur le tapis ; ce travail absurde était le seul sans doute qui pût encore s'accorder à son attention abolie, - et lui épargner la honte. » (p. 64)

Les contemporains de Vercors avaient par ailleurs fortement senti toute la négativité de l'impasse que recèle ce récit, si tant de critiques ont été avancées à cet égard⁹ et si l'auteur a ensuite envisagé, pour l'adaptation théâtrale de 1949, une conclusion différente et tout à fait improbable, impliquant l'engagement des protagonistes dans la lutte armée.

Quant à nous, nous avons accès au contraire à la dimension mythique de l'ouvrage, dans laquelle la tradition l'a consacré. C'est à ce niveau que nous pouvons reconnaître, dans cette impasse, le noyau de sens qui rend *Le silence de la mer* une narration exemplaire. En effet, grâce à ce noyau, le récit a pu s'ériger en mythe, à la fois de la négation de la condition humaine en régime de privation de la liberté et de la densité de signification que peut acquérir le silence. Dans une situation où seules des négations paraissent possibles, le silence montre, au degré maximal, sa capacité d'inverser son orientation. De signe négatif, empreinte d'une absence, il devient le vecteur de la seule affirmation forte du récit : celle qui découle des « commandements de la dignité » (p.60).

Bibliographie

G. CESBRON – G. JACQUIN (ed), *Vercors (Jean Bruller) et son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999.

KOSTANTINOVIC R.D., *Vercors, écrivain et dessinateur*, Paris, Klincksieck, 1969.

MEIZOZ J., *Ce qu'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur*, in "Argumentation et Analyse du discours", 3, 2009, <http://aad.revues.org>.

PLAZY G., *A dire vrai (entretiens de Vercors avec Gilles Plazy)*, Paris, François Bourin, 1991.

A. RIFFAUD, *Le silence de la mer*, Paris, Bertrand Lacoste, 1999.

ROSSO C., *Da Barrès a Vercors. Riflessioni su di un mito*, in *Id, Moralismo critico nella letteratura francese*, Pisa, Goliardica, 1997, pp. 141-148.

⁹ La réception immédiate de l'ouvrage a opposé notamment les résistants gaullistes et les résistants communistes, plus critiques envers l'ouvrage. Sur ce point, voir A. Riffaud, *op.cit.*, p.90. La réception contrastée du *Silence de la mer* est à la base d'un éclaircissement des notions d'*éthos*, *image d'auteur*, *posture*, dans l'étude de J. Meizoz, *Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur*, « Argumentation et analyse du discours », <http://aad.revues.org>