

REPRÉSENTATIONS DU SILENCE ET POINTS DE SUSPENSION DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE PAUL GADENNE

PASCALE JANOT
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE
pascale.janot@units.it

Received June 2023; Accepted February 2024; Published online July 2024

The aim of this article is to analyse the uses and functions of the suspension point in the novels of Paul Gadenne, and more specifically in *Siloé*, his first novel. Evoking both a presence and an absence, the punctuation mark, in co-occurrence with the lexical forms « silence », « silencieux/se », « silencieusement » and other formulations of silence, plays a part in the representation and discursive staging of this fundamental element of Gadenne's poetics. Drawing on the main studies on punctuation, this study shows how suspension points, « capable of expressing all sorts of silences », contribute, in the dialogues and in the more narrative passages, like a sounding board, to constructing the visual, aural and temporal materiality of silence.

Keywords: Paul Gadenne, Silence, Suspension Points

1. Introduction

Le 11 février 1951, Paul Gadenne notait dans son carnet: « La maladie fut-elle autre chose chez moi qu'un besoin passionné du silence ? » (Gadenne 1993, 79). Cette question, tragique sur le plan humain, si on la rapporte à la biographie du romancier, qui mourra quelques années plus tard de tuberculose¹, renvoie peut-être aussi, sur le plan littéraire, à cette même maladie transcendée par le silence dans *Siloé*, ce tout premier roman autobiographique² qui décrit la quête intérieure que le jeune Simon Delambre, atteint de tuberculose, mène à l'épreuve du silence du sanatorium et des montagnes d'Armenaz (cf. Janot 2021), et où Gadenne se révèle d'emblée comme un écrivain du silence qui s'emploiera par la suite³ à travailler cet élément fondamental et constitutif de son écriture.

¹ En 1956.

² Écrit entre 1934 et 1938 et publié en 1941, aux Éditions Gallimard. Le texte analysé pour la présente étude est celui des Éditions du Seuil (Gadenne 2013 [1974]).

³ Jusqu'au dernier roman, *Les Hauts-Quartiers*, publié bien après sa mort en 1973. Pour des raisons obscures, Gadenne, comme d'autres écrivains d'ailleurs, est tombé dans l'oubli. Son œuvre a malgré tout toujours été publiée et est régulièrement rééditée. Voir à ce sujet Mertens (2013).

C'est précisément la façon dont Gadenne dit « ce qui n'est pas dit »⁴ que j'entends interroger dans cette contribution afin de montrer comment, dans ses romans⁵, il donne corps au silence par le biais notamment des points de suspension (désormais PdS) qui s'avèrent productifs dans la mise en forme et en scène du silence. J'axerai mon étude sur leurs fonctionnements et fonctions dès lors qu'ils se trouvent être en cooccurrence avec les mots 'silence', 'silencieux/se' et 'silencieusement', ainsi qu'avec d'autres mots et expressions utilisés pour dire le silence – comme 'secret', 'chut', 'se taire', 'ne pas dire/parler/répondre/trouver les mots'⁶. Véritable glose métaénonciative explicitant le défaut du dire (Authier-Revuz 1996), ce « signifiant à trois points » (Rault 2015b, 38), apte selon Nina Catach (1994, 63) à exprimer « toutes sortes de silence », vient, dans la thématisation qui en est donnée, exemplifier le silence gadennien, participant de ce fait pleinement de sa configuration d'où se dégagent clairement les deux catégories fondatrices du silence, *taceo* (ne pas parler) et *sileo* (le silence de l'environnement) (Heilmann 1956 ; Paissa 2019). Si ces deux formes traversent toute l'œuvre de Gadenne, elles n'y ont pas la même prégnance. Dans *Siloé*, que l'on peut sans nul doute considérer comme le roman le plus explicitement silencieux du romancier, c'est en effet davantage un silence-*sileo* (le silence de la montagne) qui règne, un « silence-matière » (Paissa 2019), « compact », « pesant » qui contient la parole (*taceo*), ne laissant percevoir que les sons de la nature⁷. Dans les autres romans, le silence est le plus souvent un silence-*taceo*, « suffocant », « trouble », « redoutable », qui scelle les rapports entre les personnages, nous les montrant dans leur incapacité ou refus de s'exprimer. Parfois, *taceo* et *sileo* s'imbriquent, laissant voir un silence qui « se module », et « possède – comme la voix – une gradualité » (Margarito 2001, 108 ; Paissa 2019, 53) que les PdS, figure de l'ineffable, aidés en cela par leur aspect graphique, contribuent à représenter.

Dans la première partie de cette étude, je définirai tout d'abord les PdS et montrerai leurs fonctionnements, dès lors qu'ils viennent s'ajouter au mot 'silence', à ses dérivés et aux mots et expressions utilisés pour exprimer le silence, faisant voir et percevoir la portée du phénomène. Dans la deuxième partie, j'observerai comment les PdS contribuent à construire, dans un cadre essentiellement dialogal, différentes gradualités de silence-*taceo*, celui-ci venant parfois s'ajouter au silence-*sileo*. Enfin, en suivant l'itinéraire qu'accomplit Simon Delambre dans les montagnes d'Armenaz, la troisième partie se focalisera sur les PdS dans *Siloé* et sur la manière dont ils contribuent à façonner la matière du silence-*sileo* de la nature.

⁴ C'est ce qu'il dira lors de la présentation de *L'invitation chez les Stirle* ([1955] 1995), se demandant si ce roman « où ce qui compte est tout ce qui n'est pas dit » (Mertens 2013, 8) pouvait avoir des lecteurs.

⁵ Outre ceux déjà cités (*Siloé*, *Les Hauts-Quartiers*, *L'invitation chez les Stirle*), ce sont : *Le vent noir*, *L'Avenue*, *La rue profonde* et *La plage de Scheveningen*.

⁶ Le silence peut bien évidemment être évoqué sans qu'il y ait recours aux PdS. J'utiliserai, au besoin, quelques séquences correspondant à ce cas de figure pour illustrer et compléter la description du silence gadennien.

Des sept romans, seul *L'Avenue* ne sera pas cité car je n'y ai relevé aucune occurrence de « silence » et/ou de ses dérivés ni de PdS associés à des formes lexicales autres pouvant évoquer le silence.

⁷ Car comme l'affirment Kleiber et Azouzi (2011, 18), « le silence est une absence de *bruit* et non une absence de *son*. »

2. Points de suspension et silence

« ... pouvant int... inter... venir en... tous p... points... », les PdS sont, en raison de leur extrême mobilité et de la multiplicité de leurs usages, difficiles à définir (Rault 2015b, 39). Je dirai donc pour commencer, à la suite de Jacques Popin, qu'ils sont « une marque de l'inachèvement, aussi bien de celui du mot, qui pourrait être donné *in extenso* et qui ne l'est pas, que celui d'une réplique dans le dialogue, ou que celui d'une ellipse de la narration » obligeant le lecteur « à parachever un texte qui n'est pas donné » (Popin 1998, 100). Tout le paradoxe (et l'intérêt) du petit signe est là: instituer sur la chaîne discursive un vide, une interruption, un silence signalé graphiquement par « une présence », comme l'a si bien relevé Julien Rault, « sans passer par le chemin des mots » (2015b, 39). Une valeur de « latence » lui est alors attribuée en tant qu'il « *fait apparaître* que quelque chose est *susceptible d'apparaître* », la latence disant « à la fois la présence et l'absence, le retrait et l'ajout, le mouvement et la coupure. Et constitue un point de départ vers le déchiffrement de l'énigme en trois points » (Rault 2015b, 51)⁸. On notera le rapprochement saisissant entre ces propos et ce que dit Paola Paissa du paradoxe qui caractérise le mot 'silence' :

[S]ignifiant vide, se manifestant par une absence, le silence est doué [...] d'une signification en puissance indéfiniment ouverte et virtuellement infinie, redevable qu'elle est, quasi *in toto*, du travail d'interprétation. Cette nature intrinsèquement oxymorique, suspendue entre le manque et l'excès, ainsi que l'hypertrophie de la fonction interprétative, expliquent la polysémie et l'ambiguïté de la notion [...]. (Paissa 2013, 41–42)⁹

Cette capacité d'évoquer l'absence par la présence, d'être aptes à instituer sur la chaîne discursive une ouverture sémantique, un excès de sens, qui est leur raison d'être, explique sans doute que les PdS et le 'silence' puissent fonctionner alternativement ou en cooccurrence sur la chaîne discursive. Comme dans l'extrait (1) :

(1) *S'il n'entendait plus rien*, oui, peut-être qu'il irait voir... Il y avait *de longs silences*. Ils ne devaient plus rien faire ni l'un ni l'autre. Puis la grosse voix reprenait son monologue, suppliant, s'énervait un peu, la voix montait. « Punaise ! Puisque je te le dis !... » *Silence*. (Gadanne 2013 [1973], 459)¹⁰

où la deuxième occurrence de 'silence' vient redoubler les PdS qui le précèdent et qui sont inclus dans le dire rapporté au style direct du personnage, comme si le narrateur 'traduisait' de cette manière ce qu'ils signifient, faisant apparaître, du coup, « ce qui *est susceptible d'apparaître* ».

⁸ Pour Julien Rault, qui use du singulier, le PdS est un « véritable signifiant en trois points », un « signe à part entière » (Rault 2015b, 38). Bien que partageant cette position, j'utiliserai pour ma part le pluriel, considérant que, pour la poétique de l'écriture littéraire, celle de Gadanne en particulier, le geste de ponctuation en trois temps dont les PdS sont le reflet, a son importance. Si l'écriture informatique permet l'effacement des trois points d'un seul coup, comme pour n'importe quel graphème, les ajouter signifie encore écrire trois points l'un après l'autre.

⁹ Sur la complexité du mot « silence » liée à sa polysémie, voir aussi Margarito (2001) et Paissa (2019).

¹⁰ C'est moi qui souligne (par des italiques) mots, expressions et PdS.

Le plus souvent, les PdS sont à l'inverse ajoutés à 'silence', entraînant un effet d'étirement de l'énoncé :

(2) Échapper à toute enquête. S'arranger pour mourir clandestinement, sans même un papier d'identité. *Et quel silence...* Il n'y a au monde de ville *plus silencieuse que Paris*. (Gadenne 1983 [1947], 62)

(3) Simon entendit quelqu'un frapper ; puis une porte se referma et *tout retomba dans le silence...*

Il resta là, un moment, à regarder le couloir. (Gadenne 2013 [1974], 122)

Dans ces deux cas, la cooccurrence pousse au « travail d'interprétation » vers une « signification en puissance indéfiniment ouverte et virtuellement infinie » (Paissa 2013, 41). Le repérage des PdS en tant qu'élément participant de l'isotopie du silence, à partir des lexèmes 'silence', 'silencieux/se' et 'silencieusement', fait également apparaître, dans le cotexte ou en des lieux plus distanciés du discours, d'autres mots et expressions utilisés pour évoquer le silence. 'Ne rien entendre' en (1), par exemple, et 'ne pas dire', en (4), le nom 'secret', l'onomatopée 'chut' :

(4) – Mais non, mais non, je vous assure !... Mais ce n'est pas du tout ce que vous croyez !... Mais vous voyez bien que non, puisque je suis seule !... Mais j'ai beaucoup mieux !... *Ah ! je ne le dis pas !... Non, non, je ne le dis pas ! C'est mon secret... Vous verrez !... C'est mon secret !...*

– *Chut!...* Les voilà !... (Gadenne 2013 [1974], 335)

Par le jeu de la répétition des énoncés 'je ne le dis pas' et 'C'est mon secret', et des PdS qui les prolongent, un « mouvement » (Rault 2015b, 39), voire une intensité, est attribuée au silence.

Le signe fait donc figure d'ajout, en ce sens qu'il ajoute quelque chose à la « complétude apparente » (Maingueneau 1986, 78) de la chaîne discursive, à des phrases syntaxiquement bien construites avec un début et une fin, invitant à passer outre cette complétude apparente, en créant un « excès du sens sur l'énoncé » (Maingueneau 1986, 78)¹¹, qui se trouve balisé cependant par la présence, dans le cotexte, de commentaires contenant le mot 'silence' et ses dérivés et/ou de mots et expressions appartenant au champ lexical et sémantique du silence. Tel un idéogramme – Julien Rault parle d'un « idéogramme des possibles » (2015b, 222) –, par son aspect et sa « dimension linéaire » (Rault 2015b, 33), le signe agit avec les mots, laissant voir et percevoir¹² la portée du silence.

¹¹ Effet d'ajout qui correspond, au sein de la tripartition proposée par Rault (2015b, 59–62) – suppression, suspension, supplémentation – concernant les fonctions attribuées aux PdS, à la supplémentation.

¹² Y compris au niveau rythmique. En (2) et (3), on peut supposer que dans une lecture à haute voix, les PdS provoqueraient un allongement de la voyelle nasale (déjà longue) de « silence » – [silã:s] –, de même qu'en (4), il y aurait allongement de « chut » – [ʃy:t].

3. Des PdS pour configurer quel(s) silence(s) ?

Les exemples observés jusqu'à présent font d'ores et déjà apparaître les deux catégories fondatrices, ou « macro-statuts » (Paissa 2019, 54) du silence, (à l'intérieur desquelles prennent forme différents silences que les PdS contribuent à 'nuancer') : le *silence-taceo*, « qui est un phénomène de parole (*ne pas parler*) » et le *silence-sileo* qui correspond, « en revanche, à l'absence de perceptions sonores dans l'environnement physique » (Paissa 2019, 54). En (1), (2) et (3), c'est un silence absence de bruits (humains, urbains, de la nature) qui est décrit (*sileo*), en (4), un refus de dire est exprimé (*taceo*).

Ce dernier renvoie généralement chez Gadenne à un silence trouble et oppressant qui s'est installé entre les personnages, tout particulièrement, entre un homme et une femme. Il correspond par exemple à l'incapacité ou au refus de s'exprimer de Marcelle face à Luc, dans *Le vent noir* :

(5) – Vous ne pouvez pas ? Dans quel sens vous ne pouvez pas ?

Elle ne lui répondit pas. Il fallait toujours lui arracher les mots.

– Parce que vous avez promis le silence ?

– Non, ce sont des choses qui ne regardent que moi, pour ainsi dire. Mais je ne peux pas les envisager... Je... (Elle s'irrita, *faute de trouver les mots.*) N'insistez pas, Luc. (Gadenne 1983 [1947], 205)

(6) – [...]Je ne voudrais pas vous quitter sans savoir quand je vous reverrai un peu, ne serait-ce qu'un moment, ce soir, demain...

Elle m'écoutait sans rien dire, dans un silence qui me faisait peur. (Gadenne 1983 [1947], 301)

Nous pouvons constater qu'en (5) et (6), les PdS donnent « de l'animation au dialogue »¹³ (Damourette 1939, 95) entre Luc et Marcelle, exprimant, typiquement (Damourette 1939, 89–91), en (5), une interruption et une hésitation de Marcelle (« Mais je ne peux pas les envisager... Je... ») qui montrent sa difficulté de s'exprimer, alors qu'en (6), le signe marque la fin (interruption) d'une énumération (Rault 2015b, 200). Dans les deux cas, la présence de 'silence' et d'autres expressions y référant « en négatif » (Margarito 2001, 109), comme « Elle ne lui répondit pas » et « sans rien dire » et relevant du « défaut du dire » (Authier-Revuz 1996), de nomination (« faute de trouver les mots »), balise le sémantisme du signe. La parole retenue, marquée par les PdS, qu'il faut « arracher » à l'autre (à la Sœur Saint-Basile, gardienne du silence au sanatorium), est également évoquée dans l'extrait suivant :

(7) – Vous avez vu ce qui est arrivé chez nous ?...

Elle a pour dire ces mots une voix sourde, voilée, que Simon ne lui connaît pas. Elle semble vouloir en dire davantage. Mais elle se reprend aussitôt et se retranche à l'intérieur de son silence. Elle n'ira pas plus loin ; elle s'est arrêtée à ces mots ; elle sait bien

¹³ Cette fonction pourrait être étendue au dialogue (4).

qu'il n'y a rien de plus à dire... « Ce qui est arrivé !... » Simon voudrait la remercier pour cette parole arrachée à son habituelle retenue. (Gadenne 2013 [1974], 578)

Un jeu d'écho se produit, comme si les PdS étaient là pour renvoyer une image de cette parole retenue. De même, dans *La Plage de Scheveningen*, retrouve-t-on la dichotomie parole/silence entre Guillaume et Irène:

- (8) – Parler, dit-il encore, je me demande si ce n'est pas une des meilleures façons d'être ensemble...
 – *Ne pas parler...* commença-t-elle.
 – *Mais le silence n'existe que par les mots qui sont autour*, Irène. Tout est comme ça dans la vie... À n'importe quel moment de notre vie il y a toujours en nous une force qui a besoin de s'échapper, continua-t-il vivement. (Gadenne 2009 [1952], 112)

À l'attente de Guillaume de la parole de l'autre, marquée là encore par les PdS (« Parler, dit-il encore, je me demande si ce n'est pas une des meilleures façons d'être ensemble... » ; « Tout est comme ça dans la vie... »), répond le silence d'Irène, annoncé (« Ne pas parler... ») et qui semble se matérialiser par le biais des PdS. Guillaume s'irrite du mutisme d'Irène, de son silence irréversible, et énigmatique, par une invite désespérée à le dire puisque « le silence n'existe que par les mots qui sont autour ». Parole nécessaire pour signifier le silence et silence qui n'est pas « un reste du langage » mais « la respiration (le souffle) de la signification [car] ce qui est hors langage n'est pas le néant, mais encore du sens » (Puccinelli Orlandi 1996, 15). Ce qui semble se rapprocher du *taceo* lacanien de la parole non-dite (Celotti 2001, 92). Le silence d'Irène est suffocant tel celui qui pèse sur la vérité du passé, en l'occurrence, sur la guerre. Le narrateur dira à propos de ce silence étouffant de la parole : « Le silence était légèrement suffocant : on ne peut rien dire du silence » (Gadenne 2009 [1952], 240). Silence qui renvoie au « silence-matière aérienne » ou « gazeux », mis au jour par Paissa (2019, 62), dans lequel la parole est emprise. Il sera dit plus loin : « Il y a des silences qui refusent les mots » (Gadenne 2009 [1952], 316).

Dans l'exemple (9), tiré de *L'invitation chez les Stirl*, c'est, au sein d'un monologue intérieur, un dialogue impossible qui est représenté entre Olivier et Mme Stirl, où *taceo* est lié cette fois à l'indicible de la mort (de M. Stirl) :

- (9) Il raccrocha. Il songeait, terrifié, à ce qu'il allait dire à Mme Stirl. Il resta là quelques secondes, à écouter les bruits, *le silence austère* de la maison, et *une sorte de silence à l'intérieur de ce silence – un silence nouveau, redoutable*. Ses oreilles bourdonnèrent. Il eut soudain la vision de M. Stirl assis au volant de sa voiture [...] les cheveux légèrement moutonnant, le cou sortant du col de chemise empesé qu'il ne se permettait jamais d'entrouvrir, les manchettes impeccables avec leurs boutons d'or... Comment annoncer cela à Mme Stirl?... Il était resté devant la fenêtre, figé, la vue affreusement brouillée. (Gadenne 1995 [1955], 136)

Dans la question que se pose Olivier sur l'« impossible à dire » (« Comment annoncer cela à Mme Stirl?... »), les PdS instituent une pause et prolongent « l'attitude interroga-

tive » (Damourette 1939, 97–98). On voit dans cette séquence une imbrication des deux silences, *taceo* et *sileo*, le premier venant s'ajouter au silence « austère » du lieu (« une sorte de silence à l'intérieur de ce silence ») pour créer un silence « nouveau » et angoissant.

Trouble et oppressant, irréversible, suffoquant, redoutable, le silence-*taceo* est donc, chez Gadenne, cet élément problématique mais fondamental qui vient sceller les rapports entre ses personnages. Il est « fondateur », au sens où l'entend Puccinelli Orlandi (1996, 22–23) :

Quand nous parlons de silence fondateur, nous affirmons son caractère nécessaire et propre. Fondateur ne veut pas dire ici « originel », ni signifier le lieu du sens absolu. Ni même que dans le silence il y aurait un sens indépendant, autosuffisant, préexistant. Cela signifie que le silence est la garantie du mouvement des sens. On parle toujours à partir du silence. Le silence n'est donc pas le « tout » du langage. Ni l'idéal du lieu « autre », comme il n'est pas, non plus, l'abîme du sens. Il est, plutôt, la possibilité, pour le sujet, de travailler sa contradiction constitutive, celle qui le situe dans le rapport de l'« un » au « multiple », celle qui accepte la réduplication et le déplacement qui nous laissent voir que tout discours renvoie toujours à un autre discours qui lui donne une réalité significative.

Les PdS accompagnent visuellement et sémantiquement cette variabilité du silence des personnages gadenniens, l'« excès du sens sur l'énoncé » qui y est produit étant toujours balisé par le cotexte. Par sa dimension linéaire, « idéogramme des possibles » et « de l'ailleurs » (Rault 2015b, 222 et 39), le signe donne à voir et percevoir le silence par-delà les mots, contribuant ainsi à en moduler les formes. Intervenant le plus souvent dans les dialogues, et les monologues (en 9), les trois points, « traces d'une oralité communicante ou traces d'une verbalisation mentale » (Rault 2015a), marquent une ouverture sémantique poussant le lecteur à « construire un au-delà interprétatif » (Maingueneau 1986, 78), ou vers un « au-delà de la phrase [...] travaillant les limites impossibles par rapport à un dehors insaisissable » (Puccinelli Orlandi 2002, 67), exerçant « une force d'évidement mais aussi de relance par un changement de registre vers une quatrième dimension – au-delà de la phrase – vers un hors-lieu de l'espace graphique où le texte se configure en traversant et rythmant de découpes le blanc » (Lala 2002, 52). Ainsi, tend-il « vers quelque chose (*extension* par triplement du point), sur le plan linéaire. Mais il orchestre aussi une sortie du linéaire, adoptant une posture singulière, à la fois dedans et dehors » (Rault 2015b, 52).

4. Des points de suspension et de la matérialité du silence dans *Siloé*

Si le silence-*taceo* se déploie dans un cadre essentiellement dialogal, nous venons de le voir, et est ce qui permet de jauger et caractériser les rapports entre les personnages, dans *Siloé*, les formes attribuées au silence sont étroitement liées à la dimension spatiale qui s'y déploie et, plus précisément, à la trajectoire ascensionnelle qu'accomplit Simon de la ville à la montagne, d'un Paris frénétique et bruyant au sanatorium calme et silencieux du Crêt d'Armenaz, vers la lumière et la pureté – vers « le monde supérieur ». C'est donc le silence-*sileo* – mis au jour dans les exemples (2) et (3) – si prégnant dans ce roman, que je vais interroger

à présent, en mettant en relation l'itinéraire géographique de Simon et sa quête intérieure avec les formes du silence, afin d'analyser comment les PdS font « figure » (Lala 2002) et participent de la matérialité et de la mise en scène et en forme de *sileo*.

4.1 Bruit et silence : le jeu du contenu et du contenant

Nous pouvons relever dans *Siloé*, entre le bruit et le silence, un jeu du contenu et du contenant à géométrie variable¹⁴. Dans la vie parisienne du héros tout imprégnée de bruit, de mouvement, le seul endroit propice au silence est la Bibliothèque nationale, lieu « chargé de piété intellectuelle et de silence au point d'en paraître religieux » où Simon se sent « gagné par une espèce de bonheur austère et poignant » qui lui donne « l'impression de pénétrer dans une cathédrale » (Gadanne 2013 [1974], 40). Au Crêt d'Armenaz, cette dichotomie silence/bruit s'inverse et le seul endroit propice au bruit, à celui des humains, de la convivialité, est la salle à manger où se retrouvent les habitants du sanatorium pour prendre leurs repas ou organiser des moments de divertissements. Simon y est accueilli par une « clameur » : « [...] un cri longuement modulé, une espèce d'hymne spontané, d'incantation lyrique, par quoi cette masse humaine se vengeait des heures de silence, de la maladie, de la mort » (Gadanne 2013 [1974], 225). L'opposition bruit/silence s'établit donc dans un rapport contenant/contenu qui, nous allons le voir, parcourt tout le roman et qui, en un certain point, s'inverse. Ce point, qui marque le passage d'un bruit-contenant/silence-contenu à un silence-contenant/bruit-contenu, correspond au moment où Simon Delambre prend conscience de la maladie (la tuberculose) :

(10) C'était là ce qu'il y avait d'effrayant dans ce bruit, c'est qu'il le soumettait à l'inconnu. Ce petit bruit entraînait soudain dans ses pensées, dans ses projets, dans ses amours. Il l'entendait battre en eux comme un cœur étranger qui a son rythme et sa volonté à lui.

Alors il tâcha de *ne plus l'entendre*. Il se retourna sur le côté, en quête d'une position où il put échapper à une plainte qui était par moments comme une goutte tombant sur le sol. Mais ses sens, aiguïsés par l'insomnie, instruits à percevoir *la plus petite fêlure que l'on pouvait faire au silence*, recommençaient à lui offrir, après un instant de répit, le témoignage auquel il cherchait en vain à se dérober. Il s'endormit dans cette rumeur liquide, dans ce murmure intermittent et bref qui devint peu à peu, à travers son sommeil, le bruit d'une pluie véritable. Chaque goutte semblait hésiter avant de tomber, il espérait qu'elle ne tomberait pas mais elle venait s'écraser sur le sol, tout doucement, avec un bruit mat. Ce bruit était si discret, si menu, si expirant que

¹⁴ Sur le rapport entre bruit et silence, l'étude de Kleiber et Azouzi (1996, 21) est particulièrement éclairante : « [...] en emploi localisant ce sont les bruits et non le silence qui sont conçus comme venant à existence et comme venant à existence dans le silence, qui, du coup, apparaît, en quelque sorte, comme étant leur espace de localisation 'sonore'. La situation est plutôt l'inverse avec les emplois non localisants, où, le plus souvent, c'est le silence qui vient à existence – X cesse de faire du bruit (ou de parler) et donc donne naissance au silence – ou tire son existence de ce que X ne fait pas de bruit (ou ne parle pas). Contrairement à ce qui se passe dans l'emploi localisant, c'est en effet cette fois-ci le silence qui se localise dans ou par rapport au bruit. [...] Dans le premier cas, le silence apparaît plutôt comme un phénomène statique, dans le second, il présente une certaine dynamique ».

Simon croyait toujours qu'il marquait la fin de son supplice. Mais toujours un autre lui succédait, comme s'il y avait eu quelque part, dans une région inconnue du ciel, une mystérieuse réserve de pluies qui ne pouvait ni se déchaîner ni tarir... (Gadenne 2013 [1974], 86)

La tuberculose, dont le bruit, « effrayant », est le symptôme qui vient soudainement perturber l'intégrité silencieuse du corps et de la chambre au repos, et au-delà, l'existence tout entière de Simon¹⁵. Le rapport contenant/contenu est alors réduit à la dimension du corps et de la chambre. Ce petit bruit, incontrôlable et persistant, qui vient fendre le silence – le mot « fêlure » renvoie clairement au sens de traumatisme physique ou mental –, semble soudain tout contenir, résonnant autant que le tumulte de la ville qui fascine tant Simon. Il devient alors la métaphore d'une vie citadine pathologique, que le héros va devoir fuir. Il est intéressant de constater que les PdS renvoient ici au bruit et son continuum qui accompagnent Simon dans son sommeil (vers le silence ?). Ils marquent également le passage, à la page suivante, à un autre moment narratif.

Ce moment pivot du récit prélude au rapport silence-contenant/bruit-contenu qui va s'installer au Crêt d'Armenaz. Le bruit de la maladie, tout comme celui qui rythmait la vie parisienne de Simon, va devoir être contenu, se soumettre au silence du sanatorium et des espaces de soin, tout d'abord, à celui du monde de la nature, de la montagne, ensuite. Le silence y est un silence qui règne, contenant, surplombant et prégnant.

4.1.1 Le sanatorium et la règle du silence

Le sanatorium est le lieu où est imposée la discipline du silence. Si, dans la vie d'avant, le silence était l'exception, il est ici la règle : un écriteau recommande le silence (Gadenne 2013 [1974], 128). Tout dans ce qui est donné à voir de ce lieu, renvoie au silence – les réalités que Simon y découvre sont « silencieuses et mornes » ; les couloirs sont « silencieux », « vides », les portes « muettes et rigides », « closes » et « silencieuses » :

(11) Le long du mur, les portes se succédaient, closes, *silencieuses*, surmontées de leurs numéros. Il regarda près de lui : 113. Pourquoi 113 ?... Il ne s'y retrouvait plus ; *il ne percevait plus aucun bruit...* Il se remit à marcher, trouva un nouvel escalier plus étroit que le précédent mais qui aboutissait à un couloir tout pareil. Il enfila le couloir. À chaque fenêtre, son ombre décrivait un circuit sur le mur et venait atterrir devant lui sur le sol. Tandis qu'il regardait cette ombre, il s'aperçut, comme l'autre jour, qu'il avait peur. Oui, peur ! Tout était *tellement silencieux*. Seuls le mal, la douleur pouvaient produire *un pareil silence*. Il sentait son désastre uni à tous les autres, et cela faisait vraiment *un silence prodigieux*. (Gadenne 2013 [1974], 130)

Un silence total de confinement est décrit en (11) par le biais de l'adverbe intensif 'tellement' et de l'adjectif 'pareil', par le recours à la litote 'il ne percevait plus aucun bruit'. La force du silence, remède nécessaire contre la maladie, est proportionnelle à l'ampleur de cette dernière : « Seuls le mal, la douleur pouvaient produire un pareil silence ». Tout

¹⁵ Comment ne pas penser ici à la phrase citée en introduction que Gadenne nota dans son carnet ?

comme, et inversement, la clameur, citée plus haut, émanant des patients en détente, est proportionnelle au silence contraignant du lieu de soin. Le petit bruit retentissant et incontrôlable apparu dans la quiétude de la chambre parisienne de Simon est ici étouffé, confiné par ce silence inédit qui habite tous les espaces du sanatorium. L'emploi de l'adjectif 'prodigieux' pour qualifier le silence évoque bien le côté à la fois extraordinaire, fabuleux, car inédit pour le jeune homme, et monstrueux puisqu'il est également lié à la maladie. D'ailleurs, ce silence omniprésent fait peur. Dans *Siloé*, le silence est très souvent associé à la peur, l'angoisse, l'anxiété, l'inquiétude et le malaise¹⁶. Simon se perd dans le silence du sanatorium, ce qui n'est pas sans rappeler le labyrinthe, et les trois points, en prolongeant l'attitude interrogative du héros (« Pourquoi 113 ?... »), emploi classique, déjà cité, relevé par Damourette (1939, 97–98), font percevoir cet égarement ; les autres (« il ne percevait plus aucun bruit... ») instituent sur la chaîne discursive le prolongement de ce silence en en faisant percevoir tout le poids. Le silence du sanatorium sera d'ailleurs qualifié plus avant d'« imposant », de « pesant », d'« impressionnant ». Le signe fonctionne comme une « chambre d'échos » de l'énoncé (Rault 2015b, 73)... et du silence.

4.1.2 « La cure silencieuse »

Le silence, au Crêt d'Armenaz, est curatif, thérapeutique : il l'est au sens propre puisque c'est en imposant deux heures de silence par jour que l'on soigne la maladie, moment magnifiquement décrit en (12) :

(12) La « cure *silencieuse* » occupait les deux premières heures de l'après-midi. C'était le moment de la journée où, tapi dans *sa retraite magique*, tandis que le corps s'abandonnait à la *pesanteur*, l'esprit libéré s'abandonnait à ses *rêves*, à ses *fantômes*. En vertu du même *règlement*, semblait-il, la montagne et les hommes *se taisaient*, et le torrent lui-même semblait *dormir* au creux de son lit. C'était l'heure la plus *sacrée* du jour, cette heure où, *du silence universel*, fait d'une conspiration de *tous les silences*, naissaient, le long de ces corps étendus, d'ineffables délires...
Puis la récréation arrivait, brutale, et en même temps que crépitait la sonnerie, les portes se mettaient à claquer et la dégringolade dans les escaliers commençait. (Gadenne 2013 [1974], 163)

La cure silencieuse est cet intervalle qui va prédisposer Simon Delambre à la contemplation et à l'écoute du paysage, vers un retour à la nature. Dans ce passage, fondamental, l'axe horizontal de l'observation est établi. Il s'agit du moment le plus statique du roman où le silence entre véritablement en scène instituant une dimension à la fois fantastique (« retraite magique », « rêves », « fantômes », « délires »), qui répond au silence prodigieux relevé en (11), et spirituelle (« l'heure la plus sacrée ») ; c'est également le moment où la montagne entre en scène, imposant elle aussi son silence, partie intégrante de son langage, silence qui, ajouté à celui des humains, devient un « silence universel », « une conspiration de

¹⁶ Il l'est également dans les autres romans. Rappelons le silence de Marcelle qui fait peur à Luc, en (6), et Olivier, terrifié par un « silence nouveau et redoutable », en (9).

tous les silences ». Ici, le silence prend et fait corps. En plaçant les PdS après « d'ineffables délires... », le narrateur fait jouer l'aspect du signe, son horizontalité (Rault 2015b, 65–66) et produit cet effet d'étirement du temps suspendu imprégné du « silence universel », laissant le lecteur construire, sur le plan sémantique, cet « au-delà interprétatif » dont il a été question plus haut. Cette « dimension incrémentale » du signe (Rault 2015b, 73) est le lieu du passage du silence au bruit (la récréation), où le signe se charge également d'une fonction rythmique¹⁷.

Le silence devient bien vite de plus en plus englobant, totalisant et est comparé à une masse – Paissa parle de « massivité » du silence (2019, 55) – constituée d'épaisseurs (« matiniées plus silencieuses que le silence », Gadenne 2013 [1974], 211–212), d'« heures silencieuses plus silencieuses » en (13), qui renvoient à la stratification du silence en (9), où Olivier relevait « une sorte de silence à l'intérieur de ce silence ». Le silence est alors jaugé dans sa profondeur :

(13) Les heures, même inoccupées, possédaient une saveur qui rendait précieux, presque déchirant, l'écoulement des moindres minutes, lesquelles s'infiltraient goutte à goutte avec une merveilleuse lenteur, dans l'épaisseur de la douce neige mentale. Mais les heures *silencieuses* étaient plus *silencieuses*. Comme les minutes, la neige s'égouttait du toit et ces gouttes tombaient une à une avec un bruit mat, délicieux à entendre, sur les stores dressés contre le soleil. Mais celui-ci montait de moins en moins haut sur l'horizon, de sorte qu'il pénétrait par toute la chambre, cornait les papiers, ouvrait les livres, et que parfois on se retournait, surpris, comme s'il y avait eu quelqu'un... *Le silence* était devenu *si compact* qu'on se heurtait à lui comme à une surface résistante et qu'on avait envie de lui faire violence et de pousser un cri pour en déchirer la profondeur ; mais le cri s'y fût enfoncé sans écho, comme les gouttes d'eau qui, tombant du toit, trouaient la neige. Alors, au milieu de *ce silence*, sous le rayonnement du soleil qui, dès le début de l'après-midi, commençait à décliner, venaient des heures d'une vertu inespérée où la terre émettait autant de lumière que le ciel. (Gadenne 2013 [1974], 325)

« Silence-matière solide » (Paissa 2019, 57), très prégnant ici, il est « compact », a une densité qui le rend résistant, aussi « dur », dira le narrateur, que la pierre de la muraille d'Armenaz qui surplombe le sanatorium. Et dans et par l'immensité silencieuse, les éléments se rapprochent, se fondent. Le silence permet de percevoir les bruits et les mouvements de la nature et, là encore, l'aspect des PdS participent de l'effet sonore, et visuel, donnant à entendre, d'une part, le bruit mat de la neige qui s'égoutte, ils ouvrent, d'autre part, sur le silence, nous faisant passer dans cette matière, dans sa densité palpable, filant toujours la métaphore du silence-matière solide (Paissa 2019, 57). Nous voyons comment le signe se charge, petit à petit, de cette fonction de passage, de pont, de passerelle, suggérée par son horizontalité et souvent utilisée pour parler des trois points¹⁸.

¹⁷ Comme en (10) où il représente littéralement le rythme sonore de la maladie.

¹⁸ Jacques Drillon (1991, 414) relève chez Colette, par exemple, des fins de paragraphes « sur un flou capable de ménager silence et douceur à la charnière qui le lie au suivant », remarque qui sied parfaitement, me semble-t-il, à ce que fait Gadenne ici.

4.2 Le silence de la montagne

Même effet dans l'extrait (14) où, tel un « fondu enchaîné » (Paissa 2019, 57), les PdS marquent le passage d'une dimension où le silence est total et annihile les sens de Simon (il ne voit plus rien, il ferme les yeux) à celle où, rouvrant les yeux, il arrive à saisir les mouvements imperceptibles de la nature (l'arbre qui croît) et à percevoir les bruits humains :

(14) À force de le [l'arbre] contempler, de l'interroger, Simon finissait par ne plus rien voir ; il ne voyait plus que le cercle distendu et rougeoyant du soleil qui descendait lourdement derrière lui et que ses branches striaient de fines marbrures. Le jeune homme, aveuglé, ivre, fermait les yeux. Aussitôt *le silence* se mettait à grossir autour de lui et devenait tel qu'il s'emparait de lui à son tour, comme si *le silence* même avait quelque chose à lui dire et comme s'il n'y avait plus rien à faire au monde que rester là, dans ce froid, dans cette nuit qui montait, et de se laisser mourir... Quand il rouvrait les yeux, le soleil avait disparu. L'arbre s'était remis à croître *silencieusement* dans l'ombre et se posait de nouveau comme une immense énigme, au bord du monde. Du fond de la vallée engloutie montait le sifflement d'un train qui sondait *le silence*, comme une pierre qu'on jette au fond d'un puits pour en mesurer la profondeur. Alors Simon éprouvait une anxiété si aiguë que soudain il avait envie de crier. (Gadenne 2013 [1974], 384–385)

Simon est sorti de sa chambre, où la montagne est venue silencieusement le chercher, et a commencé à arpenter ses sentiers. L'arbre est celui qui va attirer le héros en altitude et représenter ce à quoi l'on atteint (la pureté, le bonheur, la conscience de soi), non sans tourments bien sûr. Le silence apparaît à nouveau dans les deux dimensions : celle de la profondeur jaugée par les sons humains (un sifflement de train ; le jet d'une pierre dans un puits), celle de l'épaisseur (« le silence se mettait à grossir »), comme s'il gonflait et happait tout. Il est ce qui unit – tout comme les trois petits points unissent, faisant passer d'une dimension à l'autre ? – à et en un tout, accompagnant le mouvement qui, imperturbablement, anime la montagne. Cette idée est exprimée par l'adverbe 'silencieusement', (15) dont les PdS viennent renforcer l'effet :

(15) Ce sentier, il ne restait plus désormais à Simon qu'à le prendre derrière lui, pour rentrer. Mais il fit un détour, se refusant à marcher dans les traces de Massube. Il contourna la petite chapelle qui faisait une ombre dans l'ombre et s'enfonça dans le bois. Entre les cimes des sapins, le ciel continuait à brûler *silencieusement*, avec une pureté implacable qui le mettait hors de la portée des hommes... (Gadenne 2013 [1974], 315–316)

Nous relevons également ici le fameux effet « tableau » de Damourette (1939, 101) qui consiste à donner à voir le paysage que Simon observe dans la montagne et de sa chambre¹⁹. Dans ce cadre, les PdS fonctionnent comme le « point d'orgue », signe musical qui marque

¹⁹ Effet également présent dans *La Plage de Scheveningen*, lorsque le narrateur décrit le paysage imaginé et désiré de la plage que Guillaume et Irène n'atteindront jamais :

« Cette "Plage de Scheveningen", ils ne la verraient peut-être jamais, mais la même lueur devait l'emporter ainsi cette nuit même, et la dune devait luire exactement ainsi, et la crête des *vagues silencieuses*, luire la lune dans la

la prolongation de la durée d'une note ou d'un silence, en prolongeant « indéfiniment, du moins sur un plan sémantique, la portée du propos » (Rault 2015b, 74), les deux signes offrant, au-delà de la dimension prosodique, dans leur domaine respectif, une grande part de liberté dans l'interprétation d'une séquence (Rault 2015b, 74).

Dans *Siloé*, le silence est immanent à la montagne, il a créé « un ordre », « une unité ordonnée » que Simon et Ariane, la jeune femme qu'il rencontrera au Crêt d'Armenaz, qui l'aidera à sortir du « labyrinthe » et dont il s'éprendra, craignent de détruire :

(16) Ils montent tous les deux le long de la route, n'osant pas faire de bruit, de peur de détruire cet ordre autour d'eux créé par *le silence*. (Gadenne 2013 [1974], 457–458)

Ce silence-là constitue une structure musicale parfaite – cela peut-il expliquer l'absence de PdS ?

(17) [...] si quelque bruit venait à troubler *le silence*, il en souffrait comme d'une fausse note au milieu d'une phrase mélodieuse. C'est que *le silence* était devenu *musical* et ne comportait l'intervention d'aucun bruit, d'aucun son qui ne rentrât point dans sa secrète architecture. (Gadenne 2013 [1974], 490)

Et alors justement, la montagne, c'est « le silence du monde », que seule la nature elle-même peut venir troubler pour inscrire sur cette « ampleur silencieuse », ses bruits ou sa parole. Le torrent, par exemple, clameur sauvage par laquelle Simon se laisse remplir et dont le « grondement [...] s'emparait du ciel et *se soumettait tous les silences*, [...] parole surhumaine qui parlait pour toute la nature et racontait la terre, depuis le chaos » (Gadenne 2013 [1974], 145–146). Ou bien, quand l'après-midi n'est plus traversée que de « battements d'ailes et de cris d'oiseaux » (191) ou, en (18), que le silence « est mouillé des mille bruissements clairs des sources » :

(18) Les hautes masses blanches, hérissées de pics, veillaient pacifiquement sous la fine lumière de la lune. Une sorte de lueur émanait du sol ; les branches des hêtres, jetées en berceaux au-dessus du chemin, vous promettait tout à coup une intimité merveilleuse, *le silence* était mouillé des mille bruissements clairs des sources dont chacune sourdait dans l'ombre, parmi les pierres ; la nature appelait l'homme avec un air de tendre complicité, mais hélas ! il semblait qu'elle voulût seulement narguer ses désirs. Car elle ne disait pas son dernier mot, elle ne le dirait jamais. Tout se passait comme si l'Arbre était demeuré *silencieux*, comme si Ariane était demeurée *silencieuse* ; l'angoisse primitive recommençait à se transporter d'elle à lui et de lui à elle, et le monde était de nouveau *indéchiffrable et sourd...* (Gadenne 2013 [1974], 627)

Le silence de la montagne silencie. Face à la nature qui ne dit pas, « il n'y a rien à dire » (127). Simon le percevra très tôt, face à cette dimension absolue du silence, l'humain se tait. Nous retrouvons ici un *silence-taceo* dans le *silence-sileo*, qui fait écho à celui de la *Plage*

même *absence de vent...* Guillaume entendit la voix d'Irène. » (Gadenne 2009 [1952], 238), où les trois points rendent perceptible le silence du paysage nocturne (« vagues silencieuses » ; « absence de vent »).

de *Scheveningen* où il sera dit, « Il y a des silences qui refusent les mots » (Gadenne 2009 [1952], 316) et peut-être aussi, et davantage, à celui de *L'invitation chez les Stirl* relevé en (9).

De Simon jaillira alors une autre parole²⁰, son corps finissant par se fondre avec celui de l'arbre :

(19) Simon parlait, la tête appuyée contre l'Arbre, les yeux fermés, d'une voix faible et basse, si faible et si basse que cette voix restait au-dedans de lui, inerte, *silencieuse*. Son corps immobile ne se distinguait plus du tronc auquel il était appliqué... (Gadenne 2013 [1974], 632)

Dans ces deux dernières séquences, les PdS s'apparentent, plus qu'ailleurs peut-être, à une béance silencieuse²¹ : celle de Simon face à celle de la montagne, impénétrable.

5. Conclusion

Il ressort de cette étude que le « signifiant à trois points » est doté d'une extrême « plasticité » qui le rend apte, lorsqu'il vient s'ajouter aux dires sur ce qui n'est pas dit, à exprimer toutes sortes de silences. Marquant l'hésitation, l'interruption, l'attente, il évoque, dans les dialogues entre les personnages, la parole retenue (*taceo*), agit avec les mots et expressions du silence pour donner à voir un silence trouble, oppressant, irréversible, suffocant et redoutable, dès lors que *taceo* crée avec *sileo* une stratification de silences. Dans *Siloé*, plus particulièrement, les PdS contribuent à restituer la matérialité du silence-*sileo* de la montagne, « silence-matière » imposant, pesant, impressionnant, possédant une épaisseur et une profondeur. De par son horizontalité, le signe participe de la stratification de ce silence (*taceo* dans *sileo*), instituant le plan du regard (tableau), étirant le temps et la durée du silence, marquant le passage d'une dimension à une autre (du silence au bruit et vice-versa/du silence à la parole), d'un moment narratif à un autre. Il anime la chaîne discursive et fonctionne comme une caisse de résonance ouvrant sur les dimensions visuelle, sonore et temporelle qui rendent palpable toute la matière représentée du silence, participant ainsi pleinement de la mise en scène de ce phénomène si prégnant de la poésie gadennienne.

Bibliographie

- Authier-Revuz, Jacqueline. 1996. « Défaut du dire, dire du défaut : les mots du silence. » *Linx* 8 : 25–40. <https://journals.openedition.org/linx/1137>, dernière consultation le 1^{er} septembre 2023.
- Catach, Nina. 1994. *La ponctuation*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Celotti, Nadine. 2001. « La linguistique à l'écoute des silences. » In *Oralità nella parola e nella scrittura/Oralité dans la parole et dans l'écriture*, a cura di Mariagrazia Margarito, Enrica Galazzi, Monique Lebbar Politi, 91–105. Torino : Cortina.

²⁰ Tout comme jaillira la parole d'Irène face au paysage nocturne et silencieux (voir note 19). C'est par le silence, pour citer Henry D. Thoreau (Corbin 2016, 107), que Simon reprendra possession de ses mots, par conséquent, de sa parole et de sa vie.

²¹ Ce terme, que j'emprunte à Maingueneau (1986, 77), n'est pas sans rappeler les « brèches » de Fónagy, à propos des pauses du discours oral : « Ces brèches dans le discours (Redelücken) ne passent pas inaperçues... il s'y passe quelque chose même si rien n'est dit [...] » (Celotti 2001, 94).

- Corbin, Alain. 2016. *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*. Paris : Albin Michel.
- Damourette, Jacques. 1939. *Traité de ponctuation*. Paris : Larousse.
- Drillon, Jacques. 1991. *Traité de la ponctuation française*. Paris : Gallimard.
- Gadenne, Paul. 1983 [1947]. *Le vent noir*. Paris : Seuil. [Paris : Julliard.]
- Gadenne, Paul. 1984 [1949]. *L'Avenue*. Paris : Gallimard. [Paris : Julliard.]
- Gadenne, Paul. 1993. *Le Rescapé. Carnet (novembre 1949 – mars 1951)*. Rezé : Séquences.
- Gadenne, Paul. 1995 [1955]. *L'invitation chez les Stirle*. Paris : Gallimard.
- Gadenne, Paul. 1995. *La rue profonde*. Paris : Le Dilettante.
- Gadenne, Paul. 2009 [1952]. *La Plage de Scheveningen*. Paris : Gallimard.
- Gadenne, Paul. 2013 [1973]. *Les Hauts-Quartiers*. Lonrai : Seuil.
- Gadenne, Paul. 2013 [1974]. *Siloé*. Saint-Amand-Montrond : Seuil.
- Heilmann, Luigi. 1955–1956. « Silere/Tacere. Nota lessicale. » *Quaderni dell'Istituto di glottologia dell'Università di Bologna* 1 : 5–16.
- Janot, Pascale. 2021. « Le 'silence prodigieux' des montagnes dans *Siloé* de Paul Gadenne. » *L'Analisi Linguistica e Letteraria* 1 : 81–96.
- Kleiber, Georges, Ammar Azouzi. 2011. « La sémantique de *silence* ne peut se faire sans... *bruit*. » *L'Information grammaticale* 128 : 16–22.
- Lala, Marie-Christine. 2002. « L'ajout entre forme et figure : point de suspension et topographie de l'écrit littéraire au XX^e siècle. » In *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, dir. par Jacqueline Authier-Revuz, Marie-Christine Lala, 65–77. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Maingueneau, Dominique. 1986. « Le langage en suspens. » *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes* 34–35 : 77–94. https://www.persee.fr/doc/drlav_0754-9296_1986_num_34_1_1037, dernière consultation le 27 août 2023.
- Margarito, Mariagrazia. 2001. « Le silence du dictionnaire. » In *Oralità nella parola e nella scrittura/Oralité dans la parole et dans l'écriture*, a cura di Mariagrazia Margarito, Enrica Galazzi, Monique Lebbar Politi, 107–118. Torino : Cortina.
- Mertens, Pierre. 2013. « Paul Gadenne absent de Paris. » In *Les Hauts-Quartiers*, Paul Gadenne, 7–15. Lonrai : Seuil.
- Monaci, Ludovico, Geneviève Henrot Sostero, dir. par. 2023. « L'écriture du silence dans *À la recherche du temps perdu* de M. Proust. » Special issue, *Quaderni proustiani*, 17 (1). <https://quaderniproustiani.padovauniversitypress.it/issue/17/1>, dernière consultation le 18 décembre 2023.
- Paissa, Paola. 2013. « Le silence sur la torture pendant la guerre d'Algérie. Analyse d'un corpus de presse française (1957 et 2000). » *Mots* 103 : 39–54.
- Paissa, Paola. 2019. « Entre cohérence et conflictualité : des métaphores pour qualifier le silence. » *Langue française* 204 : 53–69.
- Popin, Jacques. 1998. *La ponctuation*. Paris : Nathan.
- Puccinelli Orlandi, Eni. 1996. *Les formes du silence*. Paris : Éditions des Cendres.
- Puccinelli Orlandi, Eni. 2002. « Un point c'est tout. Interdiscours, incomplétude, textualisation. » In *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, dir. par Jacqueline Authier-Revuz, Marie-Christine Lala, 65–77. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Rault, Julien. 2015a. « Des paroles rapportées au discours endophasique. Point de suspension : latence et réflexivité. » *Littératures* 72: 67–83. <https://journals.openedition.org/litteratures/376?lang=en#bodyftn41>, dernière consultation le 31 décembre 2023.
- Rault, Julien. 2015b. *Poétique du point de suspension : essai sur le signe du latent*. Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Default.