

Le silence dans l'œuvre de l'écrivain chilien Francisco Coloane : une expression du tragique et du sublime austral

Estelle Patoyt

Résumé

Francisco Coloane a consacré son œuvre à la représentation du Chili austral. Le silence, celui des hommes et de la nature, y trouve une place remarquable. Véritable *leitmotiv*, il possède aussi une dimension dramatique, symbolique et sublime, qui en fait le moteur d'une méditation métaphysique. Il se manifeste aussi dans l'écriture même de Coloane, toute en suggestions et non-dits, comme pour exprimer au mieux l'essence du monde qu'elle décrit.

Introduction

Avant Francisco Coloane (1912-2002), la XII^{ème} Région de Magallanes et de l'Antarctique chilien était demeurée silencieuse, négligée par la littérature, en dehors de quelques rares œuvres étrangères qui n'ont souvent fait qu'un prétexte de cet espace situé à l'extrême sud du continent américain. Coloane, fort de son expérience de la Patagonie du Sud, a cherché à la saisir dans son essence, en la racontant à travers des récits qui l'ont consacré premier écrivain à avoir conquis l'espace austral et repoussé ainsi les frontières de la littérature nationale.

Le silence peut être considéré comme l'une des caractéristiques de cette représentation : il est surtout le fait des hommes, dont les échanges verbaux sont réduits au minimum. La nature, elle, fait entendre sa voix à travers une multiplicité de sons qui manifestent l'intensité de sa présence en terre australe. Cependant, elle peut aussi se taire. Son silence prend alors un sens symbolique et une puissante dimension spirituelle. Il est enfin un trait propre à l'écriture de Coloane, plus particulièrement lisible dans ses nouvelles.

Nous décrivons donc ici les divers sens et formes que peut prendre le silence dans l'œuvre de Coloane, en montrant combien la part de silence qui habite son écriture est particulièrement propre à exprimer une vérité de l'extrême sud chilien, et de ce fait, à lui donner une voix que le lecteur pourra accueillir et reconnaître comme étant celle d'un certain Chili austral. Nous aborderons dans

un premier temps le silence, souvent tragique, des hommes, lequel ne saurait toutefois être compris indépendamment de celui, sublime, de la nature australe, et de ses bruits, dont la présence est d'autant plus remarquable qu'elle contraste avec le mutisme de nombreux personnages. Nous verrons enfin que ce silence austral modèle la prose de l'écrivain chilien, faisant ainsi de l'art de la suggestion l'un des traits fondamentaux de son écriture et de sa poésie.

Le silence tragique des hommes en terres australes

Étudier la représentation et le sens du silence des hommes dans les récits de Coloane exige que l'on prenne en compte l'une des intentions politiques qui sous-tendent l'acte d'écriture de l'auteur chilien : révéler une réalité sociale méconnue, c'est-à-dire le quotidien d'hommes marginalisés, géographiquement et socialement, et vivant dans des conditions extrêmes.

Les récits de Coloane révèlent une parole précaire en marge du « monde connu ». Dans ces sociétés humaines isolées, la communication orale est extrêmement rare. La parole y est avant tout nécessaire et assume une fonction essentiellement pragmatique ou phatique. C'est ce dont témoigne parfaitement la structure circulaire de la nouvelle « La botella de caña »,¹ où l'excipit répond parfaitement à l'incipit. Le récit s'ouvre sur un bref échange de politesse dans lequel les termes de la salutation sont lapidaires :

- ¡Buenas!
 - ¡Buenas!² [...]
 - ¿Qué tal la zorraada? – pregunta el cara de palo [...].
 - ¡Regular no más! – contesta el cazador [...].
- Continúan el camino sin hablar, uno al lado del otro.³

Il se referme sur un dialogue plus bref encore, suivi d'une phrase qui répond presque mot pour mot à l'ouverture du récit⁴ : « – ¡Adiós! – ¡Adiós! Dos jinetes, como dos puntos negros, empiezan a

¹ F. Coloane, « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.429.

² F. Coloane, « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.429.

« – Bonjour ! – Bonjour ! [...] – La chasse a été bonne ? demande le premier d'une voix sèche [...]. – Normale, ans plus ! répond le chasseur [...] » (traduction officielle de François Gaudry) « Buenas » étant la forme abrégée de « buenas noches », il eût été plus juste de la traduire en français par une formule abrégée comme « 'jour ».

³ F. Coloane, « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.429.

⁴ La nouvelle s'ouvre ainsi : « Dos jinetes, como dos puntos negros, empiezan a horadar la soledad y la blancura de la llanura nevada. ». F. Coloane, « La botella de caña ». *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.429.

Pour plus de clarté, les citations faites en langue espagnole seront traduites en note de bas de page en italique. Toutes les traductions sont celles de l'auteur, sauf mention explicite du contraire.

(*Deux cavaliers, comme deux points noirs, commencent à percer la solitude et la blancheur de la plaine enneigée.*)

separarse y a horadar de nuevo la soledad y la blancura de la llanura nevada ».⁵ La variation entre les deux phrases est si infime que l'effet produit est celle d'une répétition, d'une parole vide. Cette vacuité de la parole ne fait que mettre en valeur la tendance au silence qui caractérise les hommes vivant en terres australes, individus très peu socialisés, enfermés, pour la plupart, dans la plus grande solitude.

Il existe pourtant une oralité épanouie et joyeuse au sein de cette humanité silencieuse. Elle s'exprime au sein de récits enchâssés, par exemple lorsqu'un narrateur second prend la parole pour raconter sa vie, des anecdotes, ou encore les légendes de son pays. Beaucoup de personnages sont en effet de grands conteurs, comme Antonio Goselín, sorte de masque de l'auteur dont la tendance irréprouvable à conter expériences, anecdotes, légendes est longuement décrite.⁶ L'analogie par laquelle ses récits, faits de digressions et de coq-à-l'âne, sont comparés au trajet aléatoire des boules de billard, montre efficacement une parole imaginative et créative, qui se déploie librement pour raconter un territoire riche en histoires potentielles. Un personnage se révèle conteur généralement la nuit tombée, autour d'un feu ou à bord d'un bateau lorsque la tempête s'est calmée.

De la même façon, le silence parfois angoissant de la nature peut être conjuré, par la musique. Certains récits offrent en effet une place aux chants d'hommes réunis autour d'un repas, d'un feu, la nuit en pleine nature désolée, recouverte de neige, ou encore sur un bateau en pleine mer, lorsque l'horizon est totalement enténébré. On croise ainsi des personnages musiciens, accordéonistes et guitaristes qui réconfortent et comblent le silence prégnant des nuits australes. Entre autres exemples, les mazurkas que joue Iván sur son accordéon plongent son compagnon Aniceto dans une douce nostalgie qui l'éloigne un instant de l'austérité de son quotidien de pêcheur.⁷ À bord du *Pumalín*, le marin « Cuncunita » entonne une chanson humoristique aux accents grivois en s'accompagnant à la guitare, comme pour faire oublier le récit tragique du capitaine.⁸ Les rires des auditeurs s'opposent alors un instant à la nuit océanique, obscure et menaçante. Ces manifestations de la parole libre et créatrice restent rares. C'est le silence qui l'emporte dans les échanges humains, et les éclats de rire expriment surtout la folie qui s'empare de certains personnages. L'alcool, bien plus que la musique, endort la solitude et tempère la peur, alcool d'autant plus présent dans les récits que le silence des hommes est pesant.

Quand ceux-ci communiquent, ils le font silencieusement. Les échanges de regards sont le moyen par excellence de cette communication tacite, dont on trouve de nombreux exemples dans

⁵ F. Coloane, « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.440.

(– Adieu ! – Adieu ! Deux cavaliers, comme deux points noirs, commencent à se séparer et à percer de nouveau la solitude et la blancheur de la plaine enneigée.)

⁶ « En un caballo llamado *Patria* », *Antártico*. Santiago de Chile : Alfaguara, 2008, pp.77-78.

⁷ « La venganza del mar », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.150.

⁸ « Madera seca », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, pp.182-183.

les récits de Coloane. Cette préférence témoigne encore de l'importance de l'intériorité chez ces hommes solitaires peu portés aux interactions sociales, malgré l'existence d'une réelle solidarité, et dont la vie quotidienne est celle d'une confrontation violente avec la nature.

Plusieurs récits s'intéressent au silence mystérieux d'un personnage, comme la nouvelle « *Témpano sumergido* », centrée sur le taciturne Haberton.⁹ À ce silence dérangeant, sur lequel repose la tension dramatique, le narrateur cherche une raison, recherche qui fournit au récit son suspense. Ainsi, dans ce récit comme dans d'autres, le silence raconte, tacitement, une histoire en creux. Le silence d'un homme dit souvent implicitement l'histoire d'un crime. En proie à d'interminables débats intérieurs avec sa conscience, celui-ci est rongé par une culpabilité qui s'exprime à travers de nombreux soliloques, parole muette à laquelle le lecteur a accès à travers le discours indirect libre. De fait, les réflexions intérieures des personnages se révèlent plus nombreuses que les dialogues, dans un contexte géographique et socio-culturel qui invite moins à l'oralité, à l'échange, qu'à l'intériorité. Dans la nouvelle « *Tierra del Fuego* » de longs paragraphes sont consacrés aux pensées intérieures et obscures du protagoniste Novak. Ces soliloques, qualifiés par le narrateur de « langage silencieux »¹⁰ ou encore de « langage muet »¹¹ se caractérisent par de nombreux signes de subjectivité (points d'exclamations, d'interrogations) qui expriment une émotion intérieure forte mais jamais oralisée.

La parole absente (ou intériorisée) est souvent le symptôme d'une humanité dégradée, mue par des passions primitives et par la violence. Le silence peut alors exprimer la déshumanisation ou la bestialité : à la perte de la parole correspond la perte de la raison. Quelques récits décrivent un type d'oralité étrange, un mélange de mots et de bruits résultant d'un isolement complet en pleine nature. Il s'agit d'une langue monstrueuse, souvent inintelligible par les autres hommes. C'est celle que parlent les deux héros de la nouvelle « *Cabo de Hornos* » :

Hablan una mezcla de español e inglés gutural. Su trato con los indios y la soledad les ha hecho perder el don de hilvanar pensamientos y frases largas. Son entrecortados en su decir y difíciles de entender para los otros hombres un poco más civilizados [...].¹²

La plupart du temps, ces hommes ne communiquent que par nécessité, leur bouche ne leur servant généralement qu'à engloutir ou exprimer leur agressivité : « [...] no abren la boca sino para

⁹ « *Témpano sumergido* », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, pp.424-425.

¹⁰ « *Tierra del Fuego* », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, pp.333.

¹¹ « *Tierra del Fuego* », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.334.

¹² « *Cabo de Hornos* », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.20.

(*Jackie et Peter parlaient un mélange guttural d'espagnol et d'anglais. La solitude et la fréquentation des Indiens leur avaient fait perdre l'usage de la pensée et des phrases longues. Leur élocution était hachée, assez insaisissable pour les hommes un peu plus civilisés [...].*) Trad. François Gaudry.

la violencia y para engullir ». ¹³ La bouche, symbole traditionnel de la parole, endroit du corps par lequel s'échappe la voix, est ici pervertie en symbole de violence et brutalité : de la bouche de ces hommes rien d'intelligible ne sort mais tout y rentre goulûment (« engullir » signifie littéralement « engloutir » et renvoie à un comportement animal). Est décrite ici l'oralité de *l'in-fans*, c'est-à-dire le stade oral, non pas l'oralité comme parole. Le silence figure ici la régression, l'infantilisation et l'animalisation. ¹⁴

La langue dégradée ou le silence sont le résultat d'un processus de « désintégration » : totalement isolé au sein de la nature, l'homme perd l'habitude de lire, parler, penser, avant d'acquérir une nouvelle manière de voir, d'écouter, de sentir qui lui donneront enfin accès aux valeurs mystérieuses des choses. Il est, au sens littéral, « naturalisé ». ¹⁵

Les récits de Coloane décrivent encore un silence humain qui n'est ni symptomatique ni synonyme de privation ou de perte. C'est le silence des hommes face au sublime de la nature australe. Les lieux australs de Coloane, immenses et désolés sont en effet propres à éveiller chez l'homme la conscience de sa petitesse face à une nature qui le dépasse. Dans ce cas, il ne peut que garder le silence : « Todos guardamos un silencio que sólo se produce cuando nos damos cuenta que no somos más que una partícula de la naturaleza ». ¹⁶ Ce silence de respect signale ici la noblesse de l'homme, exprime l'élévation de son âme résultant de l'expérience métaphysique que lui impose la nature australe.

L'homme des confins du Chili représenté par Coloane est donc un être qui fait peu entendre sa voix. Il est bien davantage à l'écoute d'une nature qui, elle, se fait d'abord remarquer par sa présence sonore. Par contraste, le silence qui caractérise certains paysages constitue un événement et acquiert souvent une dimension spirituelle.

¹³ « Cabo de Hornos », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.20

(ils n'ouvrent la bouche que pour proférer des insultes ou pour manger) Trad. François Gaudry.

¹⁴ Cette caractérisation des deux personnages par leur absence de parole précède leurs portraits, explicitement animalisants. Jackie est comparé à un nouveau-né, à un gros fœtus ainsi qu'à un phoque blond, Peter à un renard, à un félin hypocrite et fatigué. « Cabo de Hornos », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, pp.20-21.

¹⁵ « La naturaleza primero lo *desintegra* a uno, y luego lo *integra* a ella como uno de sus elementos », « Tierra de olvido ». *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.413.

(La nature commence toujours par désintégrer un individu avant de l'intégrer comme un de ses éléments.) Trad. François Gaudry.

¹⁶ « De la Región antártica famosa », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.288.

(Nous gardâmes tous un de ces silences qui s'installent quand nous comprenons que nous ne sommes qu'un infime fragment du cosmos.) Trad. François Gaudry.

Les silences et les sons de la nature australe : la présence angoissante du cosmos

Chaque récit comporte des notations sur les bruits que l'on peut entendre en parcourant les terres australes : les cris des animaux, les voix de la mer et du vent résonnent profondément et leur impact est puissant sur les voyageurs, les chasseurs ou les marins. Ils sont partie intrinsèque du paysage austral, dont la présence sonore contraste manifestement avec le mutisme des hommes. Les bruits de la nature font généralement naître en eux l'effroi et l'angoisse, et introduisent une tension dramatique particulièrement efficace. Dans la nouvelle qui lui est consacrée, la voix du vent peut se faire entendre avec une insistance et une violence telles qu'elle finit par devenir une présence obsédante qui contraste avec le silence de plus en plus absolu de l'homme qu'elle vient hanter. Elle est de nature tout autant animale qu'humaine. Ainsi le vent mugit, hurle et pleure :

el viento del oeste tenía una voz grande, poderosa y ululante, que recorría la estepa como un mugido viril [...]. Ahora venía en el viento algo así como un sollozo de mujer [...]. El sollozo se quebraba y el viento se ponía a lengüetear sonidos que parecían palabras suplicantes [...].¹⁷

La voix du vent exprime ainsi toute la culpabilité refoulée de Denis, meurtrier de sa propre femme. Bien que les manifestations sonores de la nature australe ne soient pas toutes liées à une tragédie humaine, elles possèdent toujours une tonalité tragique, qu'il s'agisse d'un simple cri animal ou d'une symphonie océanique. Dans ce dernier cas, l'océan devient un paysage sonore, les personnages et lecteurs des auditeurs plutôt que des spectateurs.

La nouvelle « El tímpano de Kanasaka » offre l'un des meilleurs exemples de ces symphonies qui explosent dans certains passages des récits de Coloane. Celle-ci trouve son apothéose dans la tempête :

En la noche, la sinfonía del viento y el mar tiene todos los tonos humanos, desde la risa hasta el llanto; toda la música de las orquestas, y además, unos murmullos sordos, unos lamentos lejanos y lacerantes, unas voces que lengüeteaban las olas; esos dos elementos grandiosos, el mar y el viento, parecen empequeñecerse para imitar ladridos de perrillos, maullidos de gatos, palabras destempladas de niños, de mujeres y hombres, que hacen recordar las almas de los naufragos. Voces y ruidos que sólo conocen y saben escuchar los hombres que han pasado muchas noches despiertos sobre el mar; pero esa noche, esta sinfonía nos hizo sentir algo más, algo así como esa angustia inenarrable que embarga el espíritu cuando el misterio se acerca...¹⁸

¹⁷ « La voz del viento », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.40.

(*La voix du vent d'ouest était forte, puissante et hurlante, et parcourait la steppe avec un mugissement viril. [...] Mais le vent laissait à présent percer comme le sanglot d'une femme [...]. Le sanglot se brisait et le vent émettait alors du bout de la langue des sons semblables à des suppliques.*)

¹⁸ « El tímpano de Kanasaka », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.50.

(*La nuit, la symphonie du vent et de la mer possède toutes les tonalités humaines, des rires aux pleurs ; toute la musique des orchestres, ainsi que des murmures sourds, des plaintes lointaines et déchirantes, des voix que les vagues viennent*

Ce passage décrit une polyphonie cosmique grandiose, dont les chanteurs géniaux sont le vent et la mer, capables d'exprimer toutes les nuances vocales et musicales et plus encore. Elle génère en l'homme le sentiment de l'ineffable et s'apparente à une véritable expérience mystique, au sens propre du terme.¹⁹ La nature australe parle donc un langage qui peut mettre l'homme en présence du mystère.

Bien que plus rarement, la nature australe peut aussi être silencieuse. Son silence est alors angoissant, exprime le secret ou manifeste sa dimension sublime. En tant que *leitmotiv*, il possède une fonction dramatique particulièrement efficace lorsqu'il rythme un récit. Il installe une tension dans l'histoire et lui confère une atmosphère angoissante, angoisse qui hante les personnages et se transmet au lecteur. Le silence des paysages australs est ainsi un composant fondamental de certains drames des confins chiliens racontés par Coloane.

La nouvelle « Tierra de olvido » fournit un exemple frappant de cette fonction narrative et dramatique du silence. L'histoire se déroule dans l'un de ces lieux désolés de la Terre de Feu. Des voyageurs y cheminent, découvrant un paysage désert où le silence semble une créature autonome, un habitant des lieux que le cri d'aucun animal ne peut déloger.²⁰ Alors que les voyageurs s'acheminent vers une très modeste demeure, la présence du silence est à nouveau soulignée, de plus en plus pesante : « El silencio se hacía cada vez más letal ».²¹ C'est un silence désormais funeste, annonciateur de tragédie. Deux paragraphes plus bas, le poids du silence est comparé au plomb du ciel : « El silencio pesaba como el plomo del cielo ».²² La comparaison intensifie la présence angoissante du silence et alourdit encore son poids. Le drame et le silence progressent ainsi parallèlement, se nourrissent mutuellement à la manière d'une symbiose. Quant à la métaphore du « poids du silence », elle donne un corps à ce qui est impalpable : elle montre le silence.

Plus encore qu'une présence marquée, le silence du paysage austral peut prendre part au drame à la manière d'une force autonome agissante. Par le biais d'une personnification, il peut être le complice d'un mystère,²³ ou encore un espion, un assassin ou une bête sauvage aux aguets, prête

lécher ; mais ces deux éléments grandioses que sont la mer et le vent semblent se faire modestes pour imiter les jappements des chiots, les miaulements des chats, les voix discordantes des enfants, des femmes et des hommes, qui rappellent les âmes des naufragés. Bruits et voix que seuls connaissent et savent discerner les hommes qui ont passé de nombreuses nuits de veille en pleine mer ; mais cette nuit-là, cette symphonie nous fit ressentir quelque chose de plus, quelque chose comme l'angoisse ineffable qui accable l'esprit à l'approche du mystère...)

¹⁹ Du grec *mustikos*, « qui concerne les mystères », d'où « caché, secret ». A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 2, Paris : Dictionnaire Le Robert, [1992], 2004, p.2333.

²⁰ « Tierra de olvido », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.410.

²¹ « Tierra de olvido », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.410. (*le silence se faisait de plus en plus lugubre*)

²² « Tierra de olvido », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.411. (*le silence pesait comme le plomb du ciel*)

²³ « El Flamenco », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.65.

à attaquer.²⁴ Ces exemples font sentir combien le silence n'est pas seulement présent, mais qu'il est une présence à part entière au sein du paysage coloanesque.

Le mot « silence » vient du verbe latin « *silere* », se taire. Ce que tait la nature australe, c'est aussi ce qu'elle cache, empêchant ainsi l'homme d'accéder à certaines de ses vérités. Les paysages australs sont en ce sens des paysages du secret. La mer, souvent présentée comme une créature au visage double, est l'espace (du) secret par excellence. Plusieurs textes décrivent en effet la surface de la mer comme un filtre puissant qui préserve son silence en dérobant ses profondeurs à la vue et la connaissance des hommes. Seuls les plongeurs peuvent y accéder, mais, à leur retour, ils gardent le silence sur ce qu'ils ont vu, respectant ainsi le silence de la mer et ses secrets : « ¿Qué piensan los buzos cuando caminan por el fondo del mar? [...] En lo tocante a lo que ven, suelen guardar silencio, con esa sonrisa fatigada de esfinge con que respiran libremente el aire ».²⁵ Le rapprochement du sourire des plongeurs avec celui du sphinx, figure mythologique par excellence de l'énigme, achève de consacrer la mer comme un espace muet pour les non initiés.

De la même façon, l'obscurité et les ombres omniprésentes au sein du paysage austral forment souvent des écrans opaques qui empêchent de voir ou de voir distinctement. Elles représentent, indirectement, une forme de silence du paysage, notamment lorsqu'elles concourent à cacher à l'homme ce qu'il cherche, à taire la réponse qu'il attend, comme dans ce texte saturé de noir et d'ombres :

Miró al mar: sus aguas se volvían aún más negras [...]. Miró a los cerros; estaban cubiertos de nieve hasta la mitad. Era lo único blanco en aquella noche; la nieve eterna de las cumbres, aunque también con una claridad confusa y lacerante perdiéndose en la alta sombra. Buscó en el cielo, como hacía a menudo, su constelación amiga, la que muchas veces en sus noches de ballenero en mar abierto le indicaba su posición en el planeta y hasta le señalaba el rumbo en su navegación; pero no divisó una sola estrella; como todas, la Cruz del Sur también estaba oculta detrás de aquella baja comba renegrida y confusa, como si una mano demoníaca hubiera borroneado el cielo por doquier, con un tizne más negro que el mismo carbón de la noche. Levantó el puño hacia ese oscuro cielo y amenazándolo repitió dos o tres veces para sí, más bien tragándose las palabras con angustia: « ¡Cielo!... ¿Dónde tienes tu salvación? ».²⁶

²⁴ « Cururo », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.121.

²⁵ « Rumbo a puerto Edén », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.403.

(À quoi pensent les plongeurs lorsqu'ils foulent les fonds marins ? [...] Sur ce qu'ils ont vu, ils gardent généralement le silence, arborant le sourire las du sphinx avec lequel ils respirent à nouveau librement.)

²⁶ « Rumbo a puerto Edén », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.401.

(Il contempla la mer ; les eaux devenaient plus noires, agitées par les rafales de vent qui se ruaient sur les cimes, à l'ouest, et s'engouffraient entre les îles jusqu'à l'embouchure du canal. Il regarda les montagnes couvertes de neige jusqu'à mi-flanc. C'était la seule blancheur dans cette nuit obscure ; une clarté diffuse et poignante sur laquelle les ténèbres semblaient vouloir se refermer. Il scruta le ciel, comme jadis en pleine mer à bord de son baleinier, à la recherche de sa constellation amie, celle qui, la nuit, lui indiquait sa position et parfois sa route. Mais il n'aperçut aucune étoile ; la Croix du Sud était cachée par un dôme noir et bas, qu'une main démoniaque semblait avoir barbouillé de suie. Il leva le poing vers le ciel, comme pour le menacer ou le maudire, murmurant entre ses dents des paroles angoissées : – Comment peux-tu te permettre de telles horreurs ?) Trad. François Gaudry.

À cette question, nulle réponse : l'homme est confronté au silence du cosmos, un silence qui lui impose l'expérience, tragique et douloureuse, de sa solitude existentielle. On trouve plusieurs occurrences du silence comme toute réponse de la nature aux questions et appels de l'homme : « Monté y recorrí los alrededores con él del cabestro, sin encontrar rastro alguno. La naturaleza tampoco respondía. Ni un presentimiento, ni una huella, ni una idea de donde podía asirme ». ²⁷ La prédominance des expressions négatives dans ces trois phrases est remarquable : elle souligne l'idée d'une nature qui n'offre à l'homme aucun signe lui permettant de se repérer. En un ce sens, elle ne lui parle pas, ou alors d'une manière qu'il ne peut déchiffrer. Quoi qu'il en soit, la nature australe dépasse l'homme de bien des façons. Elle est sublime, et son silence en est l'une des causes.

Bien que Burke présente les sons violents de la nature comme l'une des sources du sublime, ²⁸ il inscrit également le silence au nombre des « états » sublimes. ²⁹ En effet, le silence qui règne en certains endroits de la région australe est propice à générer chez l'homme qui s'y trouve confronté une terreur presque sacrée ainsi qu'une sensation d'accablement, deux sentiments que provoque la présence du sublime tel qu'il a été décrit. En un passage du récit « El páramo », le narrateur qui s'est aventuré sur une étrange formation de terre doit bientôt s'arrêter, saisi par le paysage de fin du monde qui s'impose à lui :

sobre todo, lo que no me dejó avanzar fue aquel silencio impresionante, esa sensación de encontrarse fuera o al borde de un mundo, en una costa donde el océano está parálitico, estancado, y hasta los monstruos marinos, las aves y hasta los guanacos sólo van para morir. Creo que he sido el primer hombre que ha pisado este pedazo de mundo muerto [...]. ³⁰

Ainsi, dans ces contrées reculées qui sont le décor privilégié des nouvelles de Coloane, l'homme est par essence silencieux, tandis que la nature, silencieuse à sa manière, lui cache ses secrets et lui impose un respect semblable à celui qu'impose la présence du sacré. ³¹ La parole dominante est celle du narrateur, qui sait toutefois laisser sa part de silence à l'histoire qu'il raconte.

²⁷ « El Flamenco », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.63.

(*Je montai à cheval et parcourus les environs en tenant les rênes, sans trouver aucune trace. La nature ne répondait pas non plus. Pas le moindre pressentiment, la moindre piste ni la moindre idée à laquelle me raccrocher.*)

²⁸ « Une sonorité excessive suffit seule pour subjuguier l'âme, suspendre son action et la remplir de terreur. Le bruit de vastes cataractes, d'orages déchaînés, du tonnerre, de l'artillerie, éveille dans l'esprit une sensation grande et terrible ». E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris : Librairie philosophique Vrin, 2009, p.160.

²⁹ « Toutes les privations générales sont grandes, parce qu'elles sont toutes terribles : la vacuité, l'obscurité, la solitude et le silence ». E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris : Librairie philosophique Vrin, 2009, p.141.

³⁰ « El páramo », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.86.

(*ce qui m'arrêta surtout fut ce silence impressionnant, et cette sensation de me trouver hors du monde ou sur le seuil d'un autre monde, sur un rivage où l'océan est paralytique, immobile, où les monstres marins, les oiseaux et les guanacos ne s'aventurent que pour mourir. Je crois avoir été le premier homme à fouler ce bout de monde mort [...].*)

³¹ Sacré, au sens où il se situe en dehors du monde « profane », et est par là digne d'un respect absolu.

À cette parole se mêle celle de l'écrivain, qui travaille sa prose de sorte qu'elle aussi comporte des blancs par lesquels peut s'engouffrer le mystère des lieux et des hommes du Chili austral.

Une poétique du silence

Le silence n'est pas seulement une composante du paysage austral et des drames humains représentés par Coloane. Il est aussi un fait d'écriture caractéristique de la prose de l'écrivain chilien, dont l'œuvre se compose en majorité de nouvelles. L'auteur fait reposer leur efficacité dramatique notamment sur la pratique de l'allusion, de la suggestion, du non-dit. De cette manière, le silence fonctionne comme un amplificateur³² du drame.

Le silence peut tout simplement, et efficacement, faire ressortir un bruit en particulier, ce qui en intensifie les effets dramatiques. Dans la plupart des récits, le silence établit une atmosphère angoissante, étrange, mystérieuse, ou fantastique. Mis en scène, le silence peut devenir un outil narratif stratégique efficace : par son sens souvent funeste, il prend une valeur prophétique et confère au texte son suspense.

Le silence peut aussi rythmer, accompagner, voire guider la progression d'un récit. C'est le cas du silence marqué et répétitif de la nouvelle « La botella de caña ». Le lecteur suit page après page la chevauchée monotone et silencieuse des deux héros : « Continúan el camino sin hablar, el uno al lado de otro ; [...] ese silencio letal, que ahora es horadado sólo por los crujidos de las patas de los caballos en la nieve » ;³³ « continúan de nuevo en silencio su camino ; [...] comprendiendo que aquel hombre parece estar ensimismado en algún pensamiento y no desea ser interrumpido, lo deja tranquilo y sigue, silencioso, a su lado, tratando de buscar uno propio también en el cual ensimismarse » ;³⁴ « y así siguieron, silenciosos, uno al lado del otro, al tranco de sus cabalgaduras, amortiguado por el césped del pasto coirón » ;³⁵ « el silencio vuelve a pesar entre los hombres, y no hay más ruido que el monótono fru-fru de los cascos de los caballos entre la nieve ». ³⁶ Un

³² Aux sens littéral et figuré.

³³ « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.429.

(*Ils poursuivent leur chemin en silence, l'un à côté de l'autre ; [...] ce silence funeste, qui n'est brisé à présent que par le craquement des sabots des chevaux dans la neige*)

³⁴ « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.430.

(*ils continuent d'avancer en silence ; [...] comprenant que cet homme est absorbé dans ses pensées et ne souhaite pas être interrompu, il le laisse tranquille et continue d'avancer silencieusement, cherchant lui aussi une pensée qui pourrait le distraire*)

³⁵ « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.435.

(*tous deux poursuivirent leur chemin côte à côte, silencieux, au rythme de leurs chevaux au trot amorti par l'herbe*)

³⁶ « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.438.

(*Un silence pesant s'installe de nouveau entre les deux hommes et on n'entend plus que le bruissement monotone des sabots des chevaux dans la neige*)

paragraphe entier, isolé du corps du texte par un espace qui le précède et le suit, ferme la boucle du silence, en réaffirmant sa présence une dernière fois avant de le briser doucement :

Vuelve a reinar el silencio, solo, pesado, vivo, y a escucharse el crujido de los cascos en la nieve ; pero poco a poco un leve rumor comienza también a acompasar al crujido : es el viento del oeste que empieza a soplar sobre la estepa fueguina.³⁷

Ces formules répétitives tissent un véritable « texte du silence » tout en donnant à entendre la musique du silence grâce aux nombreuses allitérations sifflantes. De ce fait, ce texte peut être tout aussi bien entendu comme un « drame sonore » reposant sur un jeu de contrepoints entre le silence des hommes et le bruit des sabots des chevaux s'enfonçant dans la neige.

Le silence n'est pas seulement raconté, il définit aussi une manière d'écrire la nouvelle qui est propre à Coloane : un art de l'allusion, de la suggestion et du non-dit, capable d'exprimer au mieux ce monde austral silencieux et mystérieux. De fait, l'efficacité dramatique d'une nouvelle exige le respect du principe d'économie qui met en jeu une esthétique du non-dit et joue sur la latence :

En raison de son caractère dense et compact, la nouvelle, a intérêt à se créer des espaces de signification en dehors de son propre texte. En parvenant à dire par le non-dit, la nouvelle peut présenter plusieurs discours, dont l'un est apparent, et l'autre « latent ».³⁸

Ainsi, le silence propre à la nouvelle est ce que tait le texte : il est dans ce qui est suggéré, implicite, présent sans être jamais verbalisé. Dans la même perspective, Tatiana Calderón Le Joliff parle d'une « écriture de l'allusion » pour décrire l'art et l'esthétique de Coloane, dont la métaphore serait l'iceberg. L'iceberg, énorme masse de glace dont un septième seulement émerge de l'eau, serait « une figure de l'implicite, un procédé de compensation au service d'une écriture plurivoque et ouverte ».³⁹

L'iceberg est en effet un motif et un symbole récurrent dans les récits de Coloane,⁴⁰ souvent lié au silence, à l'introversion ou au caractère obscur d'un homme.⁴¹ Le narrateur de la nouvelle « Témpano sumergido », confronté au silence constant du mystérieux Haberton, décrit le caractère de ce personnage en recourant à une analogie avec la forme de l'iceberg : « ese hombre tan extraño,

³⁷ « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.439.

(*Le silence s'installe de nouveau, lourd, vibrant, et l'on n'entend que le craquement des sabots dans la neige ; mais peu à peu s'élève une rumeur légère et accompagne elle aussi le craquement : c'est le vent d'ouest qui commence à souffler sur la steppe fuégienne*)

³⁸ M. Viegnes, *L'esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*. New York : Peter Lang, 1989, p.141.

³⁹ T. Calderón Le Joliff, *Le principe de l'iceberg : écriture et allusion (Francisco Coloane, Ernest Hemingway et Jean-Marie Le Clézio)*. Sarrebruck : Éditions universitaires européennes, 2010, p.53.

⁴⁰ Deux nouvelles ont pour titre « Témpano sumergido » (traduit par François Gaudry par « La partie immergée de l'iceberg ») et « El témpano de Kanasaka », littéralement : « L'iceberg de Kanasaka ».

⁴¹ Voir la nouvelle « Paso del abismo », où l'analogie avec l'iceberg est récurrente pour décrire l'âme humaine.

(*cet homme étrange et rude, pétrifié comme le paysage de l'île et immergé dans son silence, tel un iceberg dont on ne voit que la septième partie au ras des flots*). Trad. François Gaudry.

sumergido en su silencio como un tímpano que sólo mostraba una séptima parte de su dimensión, y aún tan rugosa y pétreo como la naturaleza que lo circundaba ». ⁴² La personnalité de cet homme se révèle ainsi en harmonie avec la nature australe. L'iceberg, forme symbolique et figure de pensée, permet tout autant de décrire certains hommes des terres australes, la nature elle-même, que l'écriture de Coloane. Parmi ses traits caractéristiques, on retiendra les silences de l'interprétation.

Face à un événement mystérieux, le narrateur, figure d'autorité et détenteur d'un savoir logiquement plus important que le lecteur, peut choisir pourtant de se taire et de garder pour lui une interprétation. Il peut encore affirmer son ignorance sur les raisons d'un fait obscur. Dans tous les cas, l'imagination du lecteur travaille. Le narrateur de la nouvelle « La venganza del mar » fait ainsi part au lecteur de ces hypothèses concernant l'inexplicable disparition d'Iván : « ¿Habría caído de la chalana perdiendo pie en un vaivén? ¿Se habría suicidado? ¿Fue acaso la sugestión del mar?... ». ⁴³ Autant de questions qui restent sans réponse, si l'on écarte l'« explication » mystérieuse fournie par un autre personnage : la mer se serait vengée.

Ce type d'interventions narratoriales permet d'introduire ou de souligner la présence du mystère et du fantastique au sein d'une réalité merveilleuse par nature. Y participent également certains excipits, qui, au lieu d'être le lieu et le temps de la résolution d'un mystère, consacrent plutôt la victoire de l'énigme, préparant ainsi le retour au silence définitif, c'est-à-dire la fin du récit. Le conte « Palo al medio » se clôt ainsi sur la sentence d'un personnage qui renonce à comprendre les événements et accepte l'évidence d'une réalité profondément énigmatique : « Murmuró con un suspiro : – ¡Hay cosas que uno no alcanza a comprender! ». ⁴⁴ Le récit n'ira pas plus loin, le lecteur doit se contenter du silence du texte en acceptant la puissance de l'énigme. Dans le même sens, la dernière phrase de la nouvelle « La botella de caña » semble effacer les détails de l'histoire qui vient d'être racontée pour n'en laisser qu'une trace et la recouvrir ainsi de silence : « Junto a la tranquera queda una botella de caña, vacía. Es el único rastro que a veces deja el paso del hombre por esa lejana región ». ⁴⁵

Outre les silences de la diégèse, il y a ceux que laisse entendre la phrase de Coloane elle-même. Certaines comportent des lacunes équivalant à des silences puisqu'elles exhibent un vide informatif qui peut n'être jamais comblé. Ce silence est créé par les imprécisions et modalisations dont regorge la syntaxe de Coloane, auxquelles peuvent s'ajouter des points de suspension qui

⁴² « Tímpano sumergido », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.426.

⁴³ « La venganza del mar », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, pp.155-156. (*Était-il tombé de la barque ? S'était-il suicidé ? La mer l'y avait-elle invité ?...*)

⁴⁴ « Palo al medio », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.98.

(*Il murmure dans un soupir : « Il y a des choses qu'on n'arrivera jamais à comprendre ! »*)

⁴⁵ « Palo al medio », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.98.

(*Au pied de la barrière, quelqu'un a jeté une bouteille vide. C'est parfois la seule trace qui reste du passage d'un homme dans ces lointains parages.*) Trad. François Gaudry.

suggèrent qu'il y a peut-être une vérité au-delà du texte, qu'il peut tout au moins y avoir autre chose, ou plus, que ce qui est dit dans le texte, que l'histoire n'est pas close. La description de la symphonie tempétueuse étudiée plus haut en offre un exemple éloquent : « esta sinfonía nos hizo sentir algo más, algo así como esa angustia inenarrable que embarga el espíritu cuando el misterio se acerca... ». ⁴⁶ La répétition du pronom indéfini « algo » (quelque chose), qui ne sera pas remplacé par un nom puisque le narrateur ne recourt qu'à un simple rapprochement (« era algo así como ») ; l'adjectif « inenarrable » (indicible) ; enfin, les points de suspension qui matérialisent le vide tout en le recouvrant, constituent autant de silences de la phrase qui s'accorde parfaitement avec les mystérieux phénomènes des terres australes.

Toutes ces marques font signe vers une parole située au-delà du texte tout en pointant son silence. C'est en ce sens que le silence intervient comme élément de poids dans l'esthétique de la nouvelle propre à Coloane, qui peut être définie comme un art de la suggestion, qui sait aussi distiller subtilement le mystère à l'intérieur du texte.

⁴⁶ « El tímpano de Kanasaka », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.50.
(*cette symphonie nous fit ressentir quelque chose, quelque chose de semblable à cette angoisse ineffable qui accable l'esprit à l'approche du mystère...*)

Conclusion

Malgré les nombreux bruits et sons qui se manifestent au cœur de la nature australe représentée par Coloane, l'étude du « silence » s'avère être une manière pertinente d'aborder l'œuvre de l'écrivain chilien – plus précisément ses nouvelles – dans ses aspects dramatiques, poétiques et politiques. À travers un silence peut s'exprimer en effet la tragédie d'un homme totalement marginalisé en région australe ou se révéler le sublime de la nature des confins chiliens. Dans les nouvelles qui ont nourri notre réflexion, le silence est raconté – celui des hommes du Chili austral – mais il définit aussi une manière de raconter – le silence du texte –, si bien qu'il nous semble pertinent de considérer l'écriture de Francisco Coloane comme un art d'écrire le silence.

Estelle Patoyt

Université de Bordeaux Montaigne

Laboratoire Textes, Littératures : Écritures et Modèles (TELEM) – EA 4195

Bibliographie

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris : Librairie philosophique Vrin, 2009.

CALDERÓN LE JOLIFF, Tatiana, *Le principe de l'iceberg : écriture et allusion (Francisco Coloane, Ernest Hemingway et Jean-Marie Le Clézio)*. Sarrebruck : Éditions universitaires européennes, 2010.

COLOANE, Francisco, *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999.

_____, *Antártico*. Santiago de Chile : Alfaguara, 2008.

_____, *Tierra del Fuego, Cap Horn, Le Golfe des Peines*. Trad. François Gaudry. Paris : Phébus, 2009.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*. Tome 2, Paris : Dictionnaire Le Robert, [1992] 2004.

VIEGNES, Michel, *L'esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*. New York : Peter Lang, 1989.