

« Ils veulent conjurer le silence ». Ellipses et non-dits chez Andreï Makine

Introduction

Si les aspects narratologique, stylistique et philosophique de l'œuvre d'Andreï Makine passent souvent au second plan par rapport à l'analyse de sa double filiation culturelle et linguistique et à la circonscription consécutive de l'auteur à une catégorie appréhendable, comme celle de l'écrivain translingue (cf. Ausoni, 2013) ou du romancier francophone d'origine russe (cf. Sylwestrzak-Wszelaki, 2005 ; Laurent, 2006 ; Nazarova, 2005 et Harmath, 2016), ils ne sont pas moins problématiques. En effet, une des lignes de force de son œuvre réside dans l'usage du silence, un outil polymorphe et particulièrement productif, tant au niveau de la mise en scène auctoriale qu'à celui de la diégèse et de l'écriture. À la lumière de ce constat, l'objectif de cet article est de faire le point sur les usages makiniens du silence à travers le triple prisme de l'image d'auteur, de l'œuvre littéraire et, enfin, du système philosophique qui sous-tend cette dernière.

1. « Un académicien sans biographie »¹

Comme l'a pertinemment remarqué Armelle Barguillet Hauteloire, Makine est « très peu disert sur sa vie » (2016), ce qui a généré deux approches complémentaires concernant le rapport entre ses romans et sa biographie, à savoir celle des journalistes et celle des critiques littéraires. Alors que le regard inquisiteur des premiers essaie de déceler « ce qui est vrai de ce qui est faux dans l'œuvre » (Makine, 2003 : 40) – entreprise tout aussi naturelle que louable, mais que l'auteur tourne en déri-

Diana Mistreanu – chercheur en formation doctorale à l'Université du Luxembourg et l'Université Paris-Est. Adresse pour correspondance : Université du Luxembourg, *Education, Culture, Cognition & Society* Research Unit, Campus Belval, Maison des Sciences Humaines, E03 45-050, 3e étage, 2, Avenue de l'Université, L-4365, Esch-sur-Alzette, Grand-Duché de Luxembourg ; e-mail : diana.mistreanu@uni.lu

1. L'expression appartient à l'écrivain Nicolas Bokov (né à Moscou en 1945) et nous a été suggérée pendant un échange en ligne sur Andreï Makine.

sion dans ses romans –, les critiques montrent plus de considération par rapport à son image d'auteur, aura ineffable à laquelle il ne convient pas de toucher avec des propos indiscrets. Erzsébet Harmath, par exemple, réitère à cet égard les propos de Murielle Lucie Clément, auteure de plusieurs études sur Makine, selon laquelle « l'écrivain a le droit de refuser de livrer son moi intime autrement que par ses ouvrages » (Harmath, 2016 : 41). Cependant, il nous semble que ce qui importe ici est moins le rapport entre vie et écriture, qui dépasserait le cadre de cet article, que l'usage du silence dans le contexte de l'élaboration d'une image d'auteur, un auteur dont la résurrection, après la mort proclamée par le post-structuralisme dans les années 1960 et 1970, fut accompagnée d'une prolifération d'outils méthodologiques pour l'examiner. Et en définissant, à l'instar de Ruth Amossy, le concept d'« image d'auteur » comme une construction discursive tripartite qui ne se confond pas avec la personne réelle qui a pris la plume et qui est composée du discours sur l'auteur des médias et de la critique, de l'image de soi que l'auteur construit dans son méta-discours et de celle qui se dégage de ses textes (2009 : 1-7), nous constaterons que le silence makinien – ne faudrait-il pas plutôt parler de non-dits ? – traverse tous ces niveaux et qu'il en est l'élément unificateur, matriciel.

Concernant la première dimension de cette image, celle qui est construite par les médias, Amossy constate qu'elle peut avoir une fonction promotionnelle, dans le sens où elle peut contribuer au succès d'un roman, comme dans le cas de Jonathan Littell, présenté comme « le jeune américain qui a choisi de rédiger son premier roman, 900 pages, en français » (2009 : 2). Dans la même logique promotionnelle, les maisons d'éditions et les médias ont insisté, dès la parution du premier roman de Makine, *La fille d'un héros de l'Union soviétique* (1990), sur le caractère exotique et décentré de l'auteur. En effet, une analyse de l'évolution des paratextes montre qu'on dispose de peu d'éléments biographiques. Par exemple, le nom même de sa ville natale, qui est celle de Divnogorsk, était inconnu avant son élection à l'Académie française – ses premiers romans indiquent à tort la ville de Novgorod comme le lieu natal de Makine (Makine, 1990 : 7 et 1992 : 7). Cependant, force est de constater que l'absence de ces détails fut dépourvue d'importance face à *l'origine russo-soviétique de l'écrivain francophone*, susceptible d'éveiller l'intérêt des lecteurs. Ainsi, le péri-texte, c'est-à-dire la partie du paratexte située à l'intérieur du livre et complémentaire à l'épi-texte, situé à son extérieur (Genette, 1997 : 5), nous le présente souvent comme un écrivain « né en Russie » (Makine, 1998 : 7), voire « en Sibérie » (Makine, 2009 : 4), ce qui souligne l'importance de l'origine lointaine, voire orientale, de l'écrivain. Les approches médiatiques vont dans le même sens, parfois jusqu'à l'amputer du statut d'écrivain, afin de faire ressortir davantage celui du *franco-russe*, comme lors de *l'Émission internationale avec Andreï Makine* d'Arte du 16 septembre 2016, où il fut invité, non sans condescendance, pour exprimer son opinion sur Vladimir Poutine – tâche sans doute plus appropriée pour un politologue que pour un écrivain.

D'un autre côté, confronté à ceux qui l'interrogent sur sa biographie, Makine met en scène des stratégies d'évitement. Aussi réactualise-t-il, en guise d'argument

de supériorité, les propos du Proust de *Contre Sainte-Beuve* (1954) sur la disjonction entre « le moi profond » et « le moi social », quand il affirme, par exemple, qu'on « détruit une œuvre en l'accolant à une biographie » (Hauteloire, 2016), ou quand, faisant preuve d'une ironie poignante et probablement défensive, il déclare qu'un écrivain « commence peut-être à avoir quelque chance de passer à la postérité » quand « un grand universitaire a écrit une belle biographie [de lui]. Sinon, il est perdu » (Clément, 2011). Néanmoins, toujours dans la tradition de Proust, qui est d'ailleurs, avec Ivan Bounine, un de ses modèles, Makine laisse entendre que la création littéraire est la seule véritable porte d'accès vers le moi profond, admettant que les critiques peuvent révéler, à partir du texte, des éléments inconnus à l'auteur lui-même (*idem*). C'est dans ce sens qu'il convient de comprendre son affirmation flaubertienne : « Une prostituée engagée par le KGB, c'est moi » (Tallon, 2002), allusion à la protagoniste de son premier roman.

Dans une autre logique, il est intéressant de constater que la réception littéraire s'est approprié non seulement le discours de Makine à cet égard – acceptant ainsi de jouer le jeu que l'écrivain propose et de l'examiner « sur son terrain » au lieu d'en prendre la distance nécessaire à l'interrogation de sa mise en scène auctoriale – mais également les *topoi* « autobiographiques » de sa prose. En effet, la plupart des détails biographiques « connus » relèvent de ses romans, et notamment du *Testament français*, écrit à la première personne par un narrateur d'origine sibérienne devenu écrivain francophone. Or, la critique a parfois opéré un transfert d'éléments, attribuant à la personne de l'auteur l'expérience de ses narrateurs et ses personnages. Toutefois, ces derniers, rappelons-le, ne font pas partie d'un texte autobiographique – au moins non pas dans le sens classique de cette notion, à savoir celui de « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle » (Lejeune, 1975 : 14). Aussi la presse postule-t-elle l'existence de sa grand-mère française, à l'image de celle de son narrateur, Aliocha (*s.a.*, 2016).

Mais en réalité, la biographie de Makine reste lacunaire et ambiguë. Par exemple, le statut de ses parents est incertain, même s'il est possible qu'il ait été orphelin, voire que ses parents aient été prisonniers politiques, ce qui n'était pas rare à l'époque dans l'Union soviétique². La nature de ses missions en Afghanistan et en Afrique, notamment en Angola, est floue, bien qu'il soit certain que ces expériences ont eu une influence décisive sur sa décision d'émigrer et de devenir écrivain. En outre, l'authenticité de l'existence de la grand-mère française établie en Russie, qui lui aurait appris le français dès son enfance, reste une explication cohérente, car elle explique sa maîtrise de sa langue scripturale, mais, dans l'absence de détails précis, elle n'est ni fiable ni convaincante. Certes, l'idée que des *topoi* comme ceux de la grand-mère française et des parents absents, qui reviennent sous différentes formes dans plusieurs textes

2. Les parents de Makine sont nés à l'époque de Staline, d'ailleurs souvent évoquée dans ses textes, quand 18 millions de personnes sont passées par le goulag, pour des raisons souvent arbitraires (Cf. Applebaum, 2005).

(*La terre et le ciel* de Jacques Dorme, *Le livre des brèves amours éternelles*, *Le testament français*, *Au temps du fleuve Amour*, etc.) et qui seraient des biographèmes, est renforcée par l'auteur lui-même (s.a. 2004). Cependant, n'oublions pas que le même auteur a déjà eu recours à des mystifications pour faire publier ses romans, comme l'invention de pseudo-traducteurs qui les auraient traduits du russe (cf. Lievois, 2014), et ces mystifications indiquent qu'il convient de prendre ses déclarations avec un grain de sel, d'autant plus que les non-dits qui traversent, comme on vient de le voir, son image d'auteur, sont également présents dans son écriture.

2. Une écriture à trous

Dans *Le testament français*, roman récompensé par le Prix Goncourt en 1995, le narrateur postule la supériorité axiologique du silence par rapport au verbiage et au « brouhaha » du monde :

[L]es gens parlent car ils ont peur du silence. Ils parlent machinalement, à haute voix, ils se grisent de cette bouillie vocale qui englue tout objet et tout être. Ils parlent de la pluie et du beau temps, ils parlent d'argent, d'amour, de rien. Et ils emploient, même quand ils parlent de leurs amours sublimes, des mots cent fois dits, des phrases usées jusqu'à la trame. Ils parlent pour parler. Ils veulent conjurer le silence... (1995 : 176).

Ce passage autoréférentiel et métalittéraire, qui peut être lu comme un art poétique, correspond également à une mise en abyme. En effet, il rend compte de la prédilection de l'auteur pour le silence, qui se manifeste sous de multiples aspects dans ses textes. Précisons, avant d'entamer notre analyse des réactualisations du silence scriptural, que nous utilisons ici l'acception que Cyril le Meur donne à cette notion. Ainsi, selon le chercheur :

[...] l'implicite, le sous-jacent, le structural, l'archétypal et toutes les figures *in absentia*, qui sont des ressorts à la fois manifestes et inexprimés [...] forment notoirement le silence du texte ; mais il faut en exclure ce qu'on pourrait appeler l'allusif endogène, qui fait fond sur une référence interne à l'œuvre, interne au monde de l'auteur, voire interne au champ intertextuel le plus large qu'on voudra. [...] Le « silence du texte », n'a aucun caractère d'allusion, car il fait fond, non sur des références identifiables, mais encore sur du silence (2012).

Il existe chez Makine de nombreuses occurrences du silence ainsi défini, c'est-à-dire dépourvu de tout caractère intertextuel ou intratextuel et s'appuyant sur des références extérieures à l'œuvre. Du point de vue narratologique, ses romans sont parsemés d'ellipses, à savoir de passages où une partie de l'histoire événementielle est complètement omise. L'ellipse est employée notamment dans deux circonstances :

dans la mise en texte de la macro-histoire, lorsqu'il s'agit d'épisodes violents, et au niveau des micro-histoires des personnages, dans l'évocation d'émotions et de sentiments forts, ressentis comme inexprimables. Ces deux occurrences de l'ellipse ne sont pas, dans la plupart des cas, dissociables, bien au contraire, il existe entre eux un rapport de causalité qui réside dans l'interaction entre l'histoire collective et celle individuelle. Par ailleurs, à l'ellipse narratologique correspondent, au niveau stylistique, des figures de rhétorique qui traduisent le silence, à savoir l'allusion et l'aposiopèse, ainsi que la prolifération de déictiques qui permettent d'ancrer la narration dans l'histoire et d'en identifier les acteurs, rarement mentionnés de manière explicite.

Attardons-nous sur quelques exemples. Dans *La musique d'une vie*, qui porte sur l'histoire d'Alexeï Berg, un jeune pianiste obligé de se faire passer pour un soldat pour sauver sa vie, le narrateur relate son histoire de la manière suivante :

Au cours de *l'hiver 39*, il surprend le conciliabule de ses parents, puis, en pleine nuit, les voit mettre leur plan à exécution. Dans le fourneau de la cuisine, ils brûlent le vieux violon de son père. *Le maréchal Toukhatchevski, ami de la maison* et bon violoniste, avait joué deux ou trois fois, après le dîner, pour leurs invités. Il est *exécuté en 37* et le petit violon au vernis craquelé se transforme en une terrible *pièce à conviction...* (2001 : 38-39, nous soulignons).

Ce passage évoque le fonctionnement de la terreur stalinienne et en fait ressortir les traits saillants, comme les décisions arbitraires et les persécutions fréquentes, ainsi que l'atmosphère d'inquiétude qui caractérise le début de la Seconde Guerre mondiale. Remarquons cependant l'économie extrême de moyens linguistiques : ni la guerre ni Staline ne sont nommés dans le texte, alors que c'est l'isotopie du stalinisme, exprimée par les déictiques temporels « 37 » et « l'hiver 39 » et l'anthroponyme du célèbre maréchal Toukhatchevski, qui permet au lecteur de reconstituer le chronotope. Autrement dit, une des périodes les plus sombres de l'histoire mondiale et soviétique à la fois est évoquée en quelques lignes par la description d'une conversation qui a eu lieu dans la cuisine d'une famille d'artistes russes pendant une nuit d'hiver. Il incombe au lecteur de compléter le sens de la dernière phrase, qui finit par trois points de suspension, et la reconstruction qu'il opère dépend de ses connaissances de l'époque évoquée. Cette liberté d'interprétation est exprimée stylistiquement par l'aposiopèse, à savoir la suspension de la parole, qui clôt le paragraphe : « Il est exécuté en 37 et le petit violon au vernis craquelé se transforme en une terrible pièce à conviction... ». Placée par Yves le Bozec dans la catégorie de l'interruption interne non intentionnelle (2004 : 5), l'aposiopèse relève, selon lui, de l'affectivité du locuteur, et elle naît notamment de l'émotion et de l'hésitation. On retrouve les deux dans ce passage car, d'une part, la douleur qu'accompagne l'anamnèse de cet épisode est sans doute profonde, et de l'autre, le narrateur ménage son lecteur du tableau macro-historique de l'époque décrite.

Dans la *Confession d'un porte-drapeau déchu*, un roman sur les mémoires d'enfance d'un russe émigré, le narrateur emploie les mêmes techniques, en l'occurrence, pour évoquer la guerre soviéto-afghane à laquelle il avait participé :

Je m'engouffre dans l'entrelacs des petites rues. Soudain, derrière un angle crépite la rafale d'un marteau piqueur. Le corps réagit plus vite que ma pensée en voie de civilisation. Il tressaille dans un désir vite réprimé de se jeter par terre, d'aplatir, front contre sable. *Comme sur le sol desséché d'Afghanistan*. Les doigts s'engourdissent du poids de la mitraille absente. *Nous ne serons jamais des gens normaux...* (1992 : 16-17, nous soulignons).

Ce passage fait référence, sans la nommer, à l'invasion de l'Afghanistan, par une phrase elliptique (« *Comme sur le sol desséché d'Afghanistan*. »), et à l'instar du fragment de *La musique d'une vie*, cité ci-dessus, il finit par une aposiopèse : « Nous ne serons jamais des gens normaux... ». De même, comme dans l'évocation de la terreur stalinienne, le lecteur dispose de quelques déictiques pour reconstituer la référence extratextuelle. Le premier est le toponyme « Afghanistan », et le second est le clitique « nous », qui suggère l'identification du narrateur à un groupe plus vaste, également absent du texte, qui est celui des ainsi-dits *афганцы* (*afgantsy*), c'est-à-dire les vétérans d'Afghanistan (Braithwaite, 2011 : xiii), profondément affectés par leur expérience militaire, souvent traumatique. La dernière confrontation armée de l'Union soviétique apparaît ainsi dans le texte de manière allusive, à travers la mémoire corporelle et les somatisations d'un personnage qui y a pris part, et dont le monologue intérieur et les pensées qui finissent par des points de suspensions représentent un clin d'œil qui permet au lecteur de reconstituer les mailles invisibles de la narration.

Enfin, dans *L'amour humain*, qui porte sur la dramatique histoire d'amour entre Elias Almeida, un révolutionnaire angolais, et Anna, une jeune Russe, l'aventureux voyage des deux personnages en Sibérie, dans le village natal de cette dernière, finit par une promenade sur les ruines d'un camp, décrite de la manière suivante :

Ils avançaient avec une précaution gênée, *ne sachant pas ce qui pouvait se dire dans un lieu pareil*. Des milliers de vies englouties par cet espace clos entre les miradors. Des milliers de regards figés, jadis, sur des barbelés tout duveteux de givre, dans un ciel si clair. Fallait-il crier sa compassion, s'indigner, se résigner ? *Les mots perdaient ici leur sens*. Sur un poteau noirci pendait un bout de rail dont le goulag cadencait autrefois l'activité du camp. Désormais *sa mutité* ressemblait à une présence invisible mais toujours vivante (2006 : 173, nous soulignons).

L'évocation de l'histoire récente, dont les « milliers de vies englouties » coupent la parole et remettent en cause le pouvoir du langage, se fait en filigrane. Encore une fois, le lecteur n'a accès qu'à ce qui se passe dans l'esprit des personnages, lorsqu'ils arrivent dans un espace où la présence muette, « invisible mais toujours vivante »,

c'est-à-dire fantomatique, du passé, défie la logique et rend vaine toute forme de bruit ou de révolte.

Dans les trois passages qu'on vient de citer, ce qui est à l'origine du silence est l'intensité des sentiments. Traversés, à l'instar de Phèdre, par des douleurs muettes et inexprimables³, les personnages makiniens sont le point de jonction entre le passé et le présent, le collectif et l'individuel, entre ce qui peut être nommé – une bataille, un dictateur, une époque, etc. – et ce qui reste ineffable, dans les bas-côtés de l'histoire. À ces personnages s'en ajoutent d'autres, qui choisissent de passer sous silence des épisodes qu'ils ont vécus ou auxquels ils ont été témoins, croyant que personne ne les comprendrait. C'est le cas du vieux gardien de cimetière dans *Le crime d'Olga Arbélina*, du protagoniste de *La vie d'un homme inconnu*, qui avait vécu le siège de Leningrad mais qui feint la mutité car, dans le Saint-Petersbourg des années 2000, son expérience n'intéresse personne, du lieutenant Schreiber du roman éponyme (*Le pays du lieutenant Schreiber*), ou bien de Gartsev, le personnage central de *L'archipel d'une autre vie*. Le silence s'avère ainsi constitutif du processus de création, et ses réactualisations, que nous venons de mentionner, trouvent leur source dans la conception du réel et de la littérature de l'auteur.

3. Le silence conceptuel

Pour utiliser la terminologie de Dominique Maingueneau, il existe chez Makine une contamination entre la paratopie de l'écrivain et celle du prophète, dans un paradigme où la paratopie désigne l'appartenance paradoxale de « *quelqu'un qui n'a pas lieu d'être* [...] et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même » (2004 : 85). Cette contamination rappelle celle de la littérature russe classique, où le texte littéraire était censé transmettre un message soigneusement codifié par un *poeta vates*, idée qui est partagée par Makine. Ainsi, sa vision du monde, qui est à l'origine de sa création littéraire, est présentée à travers une mise en abyme dans le roman *Alternance* (2011), publié sous le pseudonyme de Gabriel Osmonde. Elle y fait l'objet du manuscrit d'un philosophe appelé Théodore Godbarsky, dont le nom, abrégé Theo Godb, est une triple traduction du nom de « dieu », du grec ancien dans le prénom (Theo – *θεός*) et de l'anglais (Godb – *god*) et du russe dans le nom, si on le lit à l'inverse en ignorant la consonne *d* (bog – *бог*), ce qui le transforme dans l'émetteur d'une pensée à portée transhistorique et universelle.

Theo Godb est à l'origine de la théorie des trois naissances, couchée à l'écrit dans un manuscrit incomplet, dont la dernière partie est introuvable. Selon lui, l'être hu-

3. « Phèdre : [...] Un puissant intérêt me force à parler, un plus puissant me retient. [...] / Hyppolyte : Se peut-il que la langue se refuse à exprimer ce que nous voulons dire ? / Phèdre : Les peines légères sont éloquentes, les grandes douleurs sont muettes » (Nisard, 1851 : 64).

main passe au cours de sa vie d'abord par une naissance biologique, qui consiste dans la venue au monde d'un « agrégat de cellules capable de se maintenir en vie, de s'alimenter, de se développer, de se reproduire. Quel que soit le destin de l'agrégat, il s'usera et disparaîtra dans vingt mille ou, au mieux, trente mille jours. Il se désagrègera » (2010 : 125). Incarnation matérielle et éphémère, cette naissance en est suivie d'une autre, à savoir de l'intégration dans les rouages d'un système social et professionnel. La deuxième naissance est donc « sociale et suit de près la première : le tout jeune animal commence à exister pour les autres. Son itinéraire dans la société sera humble ou flamboyant, néfaste pour ses semblables ou bénéfique, cela ne changera pas son bilan : la mort le frappera dans vingt ou trente mille jours » (*idem*). Après les avoir présentées sous une lumière dévalorisante, presque bestiale, le texte conclut : « Telle est la vie des hommes des deux premières naissances. Triste sort et pourtant, nous nous y accrochons avec frénésie » (*idem*), alors que les pages qui suivent portent sur des exemples de vies passées à profiter pleinement des vains plaisirs sexuels et des succès professionnels, à s'insérer dans la « mécanique du monde » pour jouer sa « comédie sociale » (*idem* : 83).

Si le texte souligne à maintes reprises la vanité des deux premières naissances, la troisième, en revanche, ne fait jamais l'objet d'une description, de manière que la clé de voûte de la pensée de Theo Godb reste inexprimée et, de ce fait, inaccessible. Après avoir construit l'attente et attisé la curiosité du lecteur par de longs paragraphes sur les deux premières naissances, l'*alternance*, perçue comme salutaire, est passée sous silence. Autrement dit, la pièce maîtresse de l'univers makinien est nommée – par un substantif dont l'étymologie latine suggère sa dimension autre, sa différence essentielle par rapport à tout ce qui la précède, mais il incombe au lecteur de lui attribuer une signification. Dans cette optique, le texte ne se transforme-t-il pas dans un espace de la réflexion critique, qui se contente de poser des questions sur le sens de l'existence, mais qui ne déroge pas au lecteur la tâche de chercher des réponses, remplir les espaces vides, enfin, rompre lui-même le silence ?

En guise de conclusion

Constitutifs de l'image d'un auteur qui, en dépit d'une œuvre prolifique, reste mystérieux, les non-dits sont le fil rouge de l'écriture makinienne, une écriture qui se contente de décrire des cicatrices pour suggérer l'existence de plaies profondes et d'autant plus intimes, une écriture fulgurante qui chérit l'ellipse jusqu'au point de provoquer la frustration du lecteur, et qui semble exister pour célébrer le silence, dans toutes ses formes. Par-delà le souci de créer une *opera aperta* qui n'impose pas sa vision du monde au lecteur et permet ainsi des interprétations multiples (Eco, 2011 : 775-776), l'explication de ce paradoxe réside, sans doute, dans le constat métallittéraire du narrateur du *Testament français*, qui découvre, « avec stupeur, [...] que parler [est] la meilleure façon de taire l'essentiel » (1995 : 174).

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- Makine A. 1990. *La fille d'un héros de l'Union soviétique*. Paris. Gallimard.
Makine A. 1992. *Confession d'un porte-drapeau déchu*. Paris. Gallimard.
Makine A. 1995. *Le testament français*. Paris. Mercure de France.
Makine A. 1998. *Le crime d'Olga Arbélina*. Paris. Mercure de France.
Makine A. 2001. *La musique d'une vie*. Paris. Seuil.
Makine A. 2003. *La terre et le ciel de Jacques Dorme*. Paris. Mercure de France.
Makine A. 2006. *L'amour humain*. Paris. Seuil.
Makine A. 2009. *La vie d'un homme inconnu*. Paris. Seuil.
Makine A. 2011. *Le livre des brèves amours éternelles*. Paris. Seuil.
Makine A. 2014. *Le pays du lieutenant Schreiber*. Paris. Grasset.
Makine A. 2016. *L'archipel d'une autre vie*. Paris. Seuil.
Osmonde, G. 2011. *Alternance*. Paris. Pygmalion (Flammarion).

Références théoriques

- Amossy R. 2009. La double nature de l'image d'auteur. *Argumentation et Analyse du Discours* 3/2009. Article publié en ligne sur <http://aad.revues.org/662>.
Applebaum A. 2005. *Goulag : une histoire*. Paris. Grasset.
Ausoni A. 2015. *En d'autres mots. L'écriture translingue de soi*. Oxford. University of Oxford.
Braithwaite R. 2011. *Afgantsy. The Russians in Afghanistan. 1979-1989*. Oxford. Oxford University Press.
Clément M. L. 2011. La littérature, science du salut. Entretien publié en ligne sur <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110120.OBS6598/entretien-avec-andrei-makine-la-litterature-science-du-salut.html>.
Eco U. 2011. De la radio à l'œuvre ouverte. *Critique* 773. 775-776.
Genette G. 1997. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge. Cambridge University Press.
Harmath E. 2016. *Andreï Makine et la francophonie. Pour une géopoétique des œuvres littéraires*. Paris. L'Harmattan.
Hauteloire A. B. 2016. Andreï Makine ou l'héritage accablant. Article publié en ligne sur <http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/andrei-makine-ou-l-heritage-178442>.
Laurent T. 2006. *Andreï Makine. Russe en exil*. Paris. Connaissances et savoirs.
Le Bozec Y. 2004. Trois points de suspension.... *L'Information Grammaticale*. 103. 3-6.
Le Meur C. 2012. Silence du texte (II). Voix à la théorie. Article publié en ligne sur http://www.fabula.org/atelier.php?Silence_du_texte.
Lejeune Ph. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris. Seuil.
Lievos K. 2014. Suppositions de traducteurs : les pseudo-traductions d'Andreï Makine. *Traduction, textes, médias* 2. 149-170.
Maingueneau D. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris. Armand Colin.
Nazarova N. 2005. *Andreï Makine. Deux facettes de son œuvre*. Paris. L'Harmattan.
Nisard D. (éd.) 1851. *Collection des auteurs latins avec la traduction en français*. Paris. J. J. Dubochet, Le Chevalier et C^{ie}.

- S.a. 2004. Rencontre avec Andreï Makine, à l'occasion de la parution du *Testament français*. Entretien publié en ligne sur <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01033876.htm>.
- S.a. 2016. Cinq choses à savoir sur Andreï Makine. Article publié en ligne sur <http://www.europe1.fr/culture/cinq-choses-a-savoir-sur-andrei-makine-nouveau-membre-de-l-academie-francaise-2683762>.
- Sylwestrzak-Wszelaki A. 2010. *Andreï Makine. L'identité problématique*. Paris. L'Harmattan.
- Tallon J.-L. (propos recueillis par). 2002. Andreï Makine : « L'écriture est une vision », entretien publié en ligne sur <http://erato.pagesperso-orange.fr/horspress/makine.htm>.

“They want to ward off the silence”. Things left unsaid in Andrei Makine’s novels

ABSTRACT: The concept of silence is at the core of the Andreï Makine’s writing. Thus, the aim of this article is to underline its manifold manifestations in the Franco-Russian author’s literary creation. The first part of the article argues that biographical gaps are constitutive of his *author image* (Amossy, 2009), since he is the only member of the French Academy whose biography is still largely unknown, while the second and third parts focus on the narrative and stylistic usages of silence in his novels, as well as on Makine’s philosophy of creation, namely the “theory of the triple birth” (Osmonde, 2011), partially described in his texts.

Keywords: ellipsis, silence, author image, Makine.