

## « À quoi bon se parler avec la voix quand on se peut parler avec l'âme ? » Le silence dans les textes narratifs de Marie Krysinska

À quoi bon se parler avec la voix quand on se peut parler avec l'âme ? Pourquoi ne pas laisser les corps écouter en silence le langage mystérieux des intelligences ? – Tous deux se taisaient, parce qu'il y a des émotions qu'on ne saurait exprimer qu'en se taisant.

V. Hugo, 1836 : 216.

### 1. Introduction

La littérature est remplie de silence<sup>1</sup>. Nombreux sont les gestes exprimant le silence, les images de gens plongés dans le silence, les paysages et les objets pleins de silence. En plus, il y a des moyens graphiques, des figures de pensée, etc. qui servent à l'expression, *nomen omen*, du silence. Le silence étant polysémique, il est un moyen plus difficile à déchiffrer que la parole, dont la portée sémantique est plus limitée. Explorer le silence signifie essayer d'avoir accès à ce qui est le plus intime, ce qui ne veut pas – ou ne peut pas – apparaître sous la forme verbale.

Le point de départ de ma réflexion sur le silence est un passage tiré d'un roman hugolien, mais ce n'est pas son œuvre qui constituera mon corpus analytique. Par contre, j'aimerais me pencher sur des textes qui sont apparus quand le Maître se taisait à jamais. La date de la mort de Victor Hugo s'entrelace avec la date des premières publications de Marie Krysinska, écrivaine et poétesse qui appréciait beaucoup le talent de ses prédécesseurs en art littéraire. Le silence, moyen très estimé par Hugo,

---

Ewa M. Wierzbowska – professeur extraordinaire à l'Institut de Philologie Romane de l'Université de Gdańsk. Adresse pour correspondance : Institut de Philologie Romane de l'Université de Gdańsk, ul. Wita Stwosza 51, 80-308 Gdańsk, Pologne ; e-mail : finewi@univ.gda.pl

1. Je considère le silence en opposition à la parole.

garde chez l'auteure des *Rythmes pittoresques* toute sa force d'expression observée chez Hugo et il acquiert même plus de signification. La poésie étant le lieu privilégié où le silence apparaît, j'attaquerai volontiers un terrain beaucoup moins favorisé à cet égard par Krysinska, à savoir ses textes narratifs.

En admettant que « le silence paraît être à la fois un concept et un processus mental réel » (Bruneau, 1973 : 5), il peut jouer un rôle important dans la construction des personnages littéraires dont un des éléments constitutifs reste la relation à l'autre, ce qu'indique nettement la citation hugolienne. J'aimerais montrer la visualisation du silence réalisée dans la structure des héroïnes et héros choisis. Deux romans : *La force du désir* et *Folle de son corps*, ainsi que le récit *Mariage de raison*, constituent mon corpus analytique. Ne me hasardant pas à saisir les personnages dans leur complexité, je me contenterai d'indiquer quel aspect de leur caractère ou quel élément de construction apparaît, lorsque la situation les réduit au silence. Car il ne faut pas oublier que le silence, qui est une unité de communication (Faryno, 1999 : 37), ne possède un pouvoir communicatif que dans le cadre d'un contexte situationnel.

## 2. Fabien

Je risquerais la constatation que la clef de voûte de la construction du personnage de Fabien (Krysinska, 1905) est le silence. Il se plonge dans le discours mental si souvent, indépendamment de la compagnie, que son attitude devient emblématique. Distrainé lorsque le thème de conversation s'arrête trop longtemps sur des choses communes, où qu'il se trouve – dans la voiture, dans le train, au café, il tombe dans le silence pour se consacrer à ses réflexions occultistes. Fabien fait figure de philosophe passionné qui consacre sa vie à la réalisation d'un but fixé. Il se lance à la recherche d'un talisman magique, Aïn-Rassoul, dont la propriété est d'exaucer les vœux. Nous le retrouvons toujours en compagnie de Jean de Sainte-Aulde. Les deux amis parcourent ensemble différents pays et le silence complice constitue une forme acceptée de leur relation. Sur la route pour Harlem, Fabien, plongé dans ses rêveries occultistes, fait pendant au silence qui « charme de ce ciel, gris comme une volée de ramiers, chauffé de rayons diffus parmi les tièdes brumes » (Krysinska, 1905 : 61). Le cosmos s'exprime par le silence et Fabien semble s'appropriier et privilégier ce moyen de communication. Il se plonge dans le silence et la non-parole qui rend possible une communication métaphysique (Kobierzycki, 1999 : 118). Ce qui ne veut pas dire qu'il renonce entièrement à la parole, indispensable, elle aussi, pour atteindre la dimension divine de connaissance (là, Fabien se montre un élève fidèle de Socrate ; Kobierzycki, 1999 : 119). C'est son ami, Jean, qui s'arrête sur cet espace céleste et y puise un plaisir contemplatif. « Il semble que pour bien entendre le silence notre âme ait besoin de quelque chose qui se taise » (Bachelard, 1942 : 258). Le son de la voix exclue, on est prêt à écouter la nature. Une complicité silencieuse est observable entre Fabien et Saint-Aulde assis au café à Amsterdam, sauf que l'un se plonge dans ses médi-

tations occultistes et l'autre observe des passantes pour les comparer aux tableaux de grands maîtres. Ils acceptent leurs penchants bien différents et trouvent des points communs qui s'expriment sans mot. Ils s'incitent réciproquement à l'activité intellectuelle et émotionnelle ; ils se condamnent aux conjectures, à rechercher du sens dans ce qui n'est pas dit. Ces longues périodes d'harmonie silencieuse révèlent la profondeur de la relation qui les lie, tous les deux trahissent une sensibilité qui leur permet de s'accorder mentalement avec un autre lié par le nœud de l'amitié. Selon le « schème conceptuel typique et dominant au moyen âge, [...] le discours comporte trois états possibles : il peut être écrit, oral ou mental » (Chiesa, 1992 : 16). Fabien, personnage qui, avec ses penchants pour le mysticisme, semble venir d'une époque éloignée, se construit par le silence qui n'est rien d'autre que le discours mental. Selon Platon, « [p]enser, c'est dire, parler en silence, dialoguer mentalement par un jeu de questions et de réponses qui aboutit à quelque chose de défini, à un arrêt, à un résultat, c'est-à-dire à la *doxa* en tant que jugement, affirmatif ou négatif, qui achève le discours intérieur » (Chiesa, 1992 : 18). Ce qui ne veut pas dire obligatoirement que tout acte de pensée soit discursif et rationnel. Mais c'est le cas de Fabien qui semble toujours entamer de longs conciliabules avec lui-même. Pour Fabien, le silence est une expression dirigée vers l'autre ou, le plus souvent, vers lui-même.

### 3. Jean, Lucie et Geneviève

L'état le plus recherché dans lequel l'être humain puisse être introduit, c'est l'harmonie. Les personnages qui gardent le silence l'un envers l'autre, les personnages qui se taisent en face de la nature qui les entoure peuvent accéder à cet état d'accord parfait qui se déploie et provoque un sentiment d'unité. « Le silence partagé est une figure de la complicité, il prolonge l'immersion dans la sérénité de l'espace » (Le Breton, 1999 : 16). Dans leur silence, le couple de Jean et Lucie trouve une complicité parfaite d'émotions et de pensées. C'est un silence qui résulte de la compréhension, de l'harmonie et de la sécurité. Ils s'aiment et leur observation réciproque reflète la confiance et la tendresse. « Mais elle est plus belle maintenant [...]. Lucie pense à peu près les mêmes choses » (Krysinska, 1892 : 6). Le discours mental qu'ils mènent indique nettement que leurs pensées oscillent autour des mêmes sujets : l'un est le miroir de l'autre. Ils se comprennent sans mot, leurs regards sont souvent suffisamment éloquents. C'est pourquoi, lorsque sa décision de se marier avec une autre femme est prise, Jean Gautrin n'ose pas regarder sa maîtresse, il a peur de trahir ses pensées ; ici l'éviter du regard constitue une sorte de silence. Pour ne pas la blesser, il s'enveloppe dans le silence, repousse le moment de l'aveu douloureux.

Contrainte au mariage, Geneviève Legrand est accablée par l'idée de vivre avec un homme qu'elle n'aime pas. Elle adopte une attitude particulière, silence intérieur, qui déterminera sa relation avec son mari. Toute brisée, elle s'isole dans le silence. Elle ne reçoit aucun son, la maison parentale devient « le silencieux hôtel » (Krysinska, 1892 :

9). Selon Cage, « [i]l n'existe pas de silence absolu ; il se produit toujours quelque chose qui émet un son » (Bruneau, 1973 : 5). Le vide auditif, ressenti par Geneviève, répond à l'abîme qui s'ouvre devant elle, il révèle l'état de son esprit. Le silence ressenti est une fuite du bruit de ce monde, c'est un espace où elle analyse ses émotions. La réalité fait mal à ce point que pour l'exprimer il faudrait crier tout haut. La non-parole est une frontière, une protection contre le cri. La parole, qui semble d'ailleurs être insuffisante, une fois prononcée, exige la continuation, l'expression de la douleur, le dévoilement de l'expérience vécue. Cette audace étant inimaginable, Geneviève permet d'ankyloser ses émotions pour réaliser la volonté de ses parents. Elle reste passive ; le silence dans lequel elle s'enferme et son silence dédaigneux envers son fiancé sont la seule forme de résistance dont elle dispose.

On observe alors la même chose chez Jean Gautrin, lorsqu'il apprend que son amour, Lucie, après avoir été quittée par lui, a trouvé un autre amant : « le bruit des balayeurs fouettait le silence » (Krysinska, 1892 : 24). Le paysage citadin silencieux est le signe du même vide qui apparaît chez sa fiancée « qui ne lui épargne pas les marques d'une indifférence glaciale, image de ses propres sentiments pour elle » (Krysinska, 1892 : 7). Ressentir le même sentiment ne signifie pas obligatoirement le bonheur. Les jeunes mariés, Jean et Geneviève, « se regardèrent avec cette acuité de perception particulière aux moments décisifs de la vie » (Krysinska, 1892 : 13-14). Selon Bruneau, « [l]e silence semble favoriser le rapprochement des individus » (1973 : 9), et ils se rapprochent effectivement. Ils sont sensibles à leur situation. Le sentiment qui résulte de cette observation est « une pitié réciproque » et c'est « l'unique lien qui rapprochât ces deux êtres condamnés à s'aimer » (Krysinska, 1892 : 14). Leur union est un mariage d'argent et ni l'un ni l'autre n'ont le courage de s'y opposer malgré leur conviction de se rendre malheureux. Geneviève se montre une jeune fille docile, obéissant à ses parents, Jean n'a pas l'audace d'officialiser sa vie avec Lucie, sa maîtresse bien-aimée, et choisit la sécurité financière au lieu de son bonheur personnel. Leur relation avait un témoin silencieux, la montagne, au pied de laquelle Jean avait vécu des jours heureux avec sa Lucie bien-aimée. La montagne gardait toujours son caractère maternel : « elle était assise si près d'eux, qu'elle avait l'air de les tenir sur ses genoux » (Krysinska, 1892 : 17). Admirée jadis, « maintenant la montagne lui faisait l'effet d'une proxénète » (Krysinska, 1892 : 17), puisque c'est Geneviève qui était à ses côtés. L'hypallage dévoile les sentiments de Jean – il s'est vendu lui-même ainsi que le bonheur partagé avec Lucie, comme une prostituée qui s'offre à celui qui payera plus. La vie le punira pour cette trahison de soi-même, parce qu'il s'écroulera dans une catastrophe financière, il perdra un million et Geneviève trouvera l'audace de le quitter pour l'amour de sa vie.

Dans le récit *Mariage de raison* il n'y a presque pas de dialogues, moyen privilégié qui permet la connaissance approfondie des personnages. Lucie, Jean, Geneviève forment deux couples où la communication est réduite au discours mental. Le couple Geneviève et Jean est réduit au quasi-mutisme ; au lieu de paroles échangées, le regard exprime la seule émotion qui les lie, la pitié. On voit bien que le sens du silence

dépend de l'intention des personnages qui choisissent, consciemment ou inconsciemment, cette forme de communication. Bilmes maintient que « le silence n'est pas une chose en soi mais plutôt une absence, et son existence dépend par conséquent de l'existence de ce dont il marque l'absence, à savoir le son », pas n'importe quel son mais « un son particulier » (1996 : 131)<sup>2</sup>. En transposant ce concept sur la relation des jeunes époux, on pourrait dire que le silence auquel Jean et Geneviève se condamnent montre l'absence de tous les facteurs qui conditionnent l'existence, littéralement, du couple. En gardant obstinément « le silence conversationnel » (Bilmes, 1996 : 131), ils refusent de se rendre présents l'un à l'autre, de fournir une parole présentable, ils trahissent leur engagement émotionnel ailleurs. Pour que deux êtres humains soient considérés comme un couple, il faut que la manière dont ils se taisent soit une communication extra-verbale comme dans le cas de Jean et Lucie.

#### 4. Madge

La construction d'un personnage par l'intermédiaire d'un autre est un procédé appliqué par Krysinska assez souvent. La beauté éblouissante de Madge est rendue, entre autres, par l'observation haineuse d'une cocotte. C'est un hommage silencieux qui exprime plus que la parole. « Quant à Madge, elle ramassa ce regard de haine comme une actrice ramasse un bouquet qu'on lui jette sur la scène » (Krysinska, 1895 : 87). Toute la scène fait penser à une pantomime, parce que les trois personnes qui y participent gardent soigneusement le silence. Madge s'amuse bien de saisir un bel officier *in flagranti* – elle impose le silence praxéologique pour provoquer l'effet souhaité (Olearczyk, 2014 : 28). Celui-là est à bout de forces, car il prévoit « la ruine de tous ses rêves » (Krysinska, 1895 : 87), « [i] ne trouvait pas une parole » (Krysinska, 1895 : 88), c'est donc le silence involontaire qui trahit de fortes émotions ; et la cocotte, jouet pour une nuit, n'a exactement rien à dire. On pourrait dire qu'on assiste à un coup de théâtre qui découvre le caractère et les émotions des personnages en question. Madge est fortifiée dans le pouvoir de sa beauté et dans son pouvoir en général – c'est elle qui impose le silence. Elle trahit la joie malicieuse de s'amuser aux dépens des autres. Cette malice, bien contrôlée, apparaît dans une autre scène où une cocotte est remplacée par Blanche, amie bavarde de Madge. « [U]n bavardage insipide » (Krysinska, 1895 : 92) de celle-là constitue un pendant au silence crépusculaire qui chasse, peu à peu, Blanche inondée par sa propre logorrhée. Seuls, Madge et l'officier, « se prirent sans un mot, – dans le silence recueilli de ce soir tombant et dans le parfum des mourantes tubéreuses » (Krysinska, 1895 : 94).

Lorsque Madge attend son amant, elle devient sourde aux sons autres que les pas de Felix Guessagne. Son oreille est « impatientée par le silence » (Krysinska, 1895 :

---

2. Je ne fais référence qu'à ce concept de Bilmes, en laissant de côté la suite de ses réflexions sur le silence.

90). « Ce n'est pas la disparition des sons qui fait le silence, mais la qualité de l'écoute [...] », remarque Le Breton (1999 : 13). L'héroïne, par son attitude, confirme que le silence est un concept mental, c'est la volonté de saisir le son souhaité qui exclut tous les autres de l'espace réceptif. La sensibilité des sens s'aiguise, mais d'une façon unidirectionnelle. Tout son corps fonctionne comme un mécanisme auditif. Mais aussi comme un émetteur silencieux, parce qu'il semble que les regards significatifs soient le moyen d'expression favorisé par l'héroïne de *Folle de son corps*. « La complicité des regards échangés et la volupté muette de sentir ces yeux sur ses paupières baisées, tandis qu'elle parlait à d'autres, lui mettait des lueurs d'aurore aux pommettes » (Krysinska, 1895 : 119). Ici, on a affaire au silence qui est inscrit dans l'imagination commune ; il ne marque pas un individu, mais l'inscrit dans la culture. Après avoir communiqué son intérêt pour Jacques Marçay, Madge, déçue, se cache dans le silence, lorsque celui-là n'arrive pas à la réunion d'amis. Interpelée par un riche Anglais, « Madge, d'une humeur de dogue, se rencoigna sans répondre » (Krysinska, 1895 : 123). Nous observons l'activité silencieuse de l'héroïne qui refuse de parler (elle rompt la communication) et, qui plus est, s'isole physiquement dans un coin. Le reculement renforce le silence coléreux et inversement. Madge devient très prolixe quand Jacques apparaît enfin. Mais ce n'est pas lui qui devient son interlocuteur. La logorrhée, dont elle inonde un autre, récemment repoussé, est égale au silence, les paroles prononcées n'ayant aucune signification pour son émetteur. C'est le silence obscurci par les mots. Ces deux attitudes trahissent une négligence envers l'Anglais et montrent que Madge se focalise sur ses propres buts et besoins. Madge opère consciemment avec le silence ; tout d'abord, elle refuse de parler avec l'Anglais ; puis, elle entame la discussion exclusivement avec lui pour que Jacques ressente le poids du silence punitif et persuasif en même temps. « Lorsque, dans une réunion, un ou deux participants qui se connaissent au titre d'amis s'ignorent, cette attitude peut constituer une forme d'attaque virulente » (Bruneau, 1973 : 5). Madge et Jacques ne sont pas amis, mais ils sont déjà complices dans la passion, et la jeune femme, sans un seul mot échangé, exige de cet homme l'obéissance à ses règles. Il aurait dû arriver à temps à la réunion d'amis, devrait être à l'heure et partager l'admiration des autres : « L'hommage de tous ces regards d'hommes volant à elle, – comme les phalènes aux lampes, – la ravissait » (Krysinska, 1895 : 117).

Lorsqu'il arrive le moment de quitter Felix, Madge ne fait aucun effort pour rompre le silence pesant. Au contraire, elle le garde tout consciemment. « Dès que le silence se prolonge, il semble que les rapports interpersonnels se tendent, deviennent incertains, soient menacés et se détériorent même, peut-être de façon irréparable », constate Bruneau (1973 : 8). C'est un effet souhaité par Madge : faire disparaître l'intimité de jadis et être de nouveau libre.

Le silence de Madge est toujours stratégique ; il construit ou détruit, selon sa volonté. Mais Madge, elle aussi, ressentira le silence qui la tient à l'écart. Pendant sa visite chez le peintre Jean Presle, celui-ci est troublé par la beauté de la jeune femme, embarrassé à tel point qu'il évite de parler à Madge ; il « était accablé par l'admiration

au point d'en souffrir » (Krysinska, 1895 : 201). Or, son silence est un quasi-énoncé (Faryno, 1999 : 41) dont l'expression à haute voix n'est pas du tout possible.

La dernière scène du roman présente Madge plongée dans le silence ; c'est un silence existentiel, car Madge acquiert la conscience de soi-même. On pourrait dire que tout au long du roman Madge tend à ce moment où elle découvre son for intérieur. Suivant la différenciation faite par Merleau-Ponty, je risquerai donc la constatation que Magde passe du *cogito* parlé au *cogito* tacite (Le Blanc, 2005 : 40). Pour Madge alors, le silence constitue, d'un côté, un moyen efficace de communication, sa tactique dans sa relation avec les autres (une manipulation), d'un autre côté, un trait caractérologique.

## 5. En guise de conclusion

« Il y a autant d'espèces de silence qu'il y a d'espèces de son », maintient Bilmes (1996 : 136) et il est souvent difficile de les comprendre et les différencier. « [L]e silence est le langage de toutes les passions fortes : amour, colère, surprise, peur » (1973 : 10) et il ne se déchiffre que par l'intuition empathique et/ou la connaissance approfondie. L'être humain a besoin de silence puisque, d'un côté, « les décisions sont prises dans des moments de silence » (Bruneau, 1973 : 9) ; de l'autre côté, le langage semble être insuffisant pour exprimer un grand nombre de sentiments. Nous recourons donc à un moyen tel que le silence.

Dans le cadre des textes choisis de Krysinska, on observe le silence à deux niveaux ; celui de la narration et celui de l'histoire. Dans la plupart des cas, nous avons affaire à un silence communicatif, car les personnages se taisent ou taisent quelque chose à quelqu'un (Faryno, 1999 : 39).

Au niveau de l'histoire racontée, les personnages se servent du silence en tant que moyen très efficace d'atteindre le but souhaité ou ils sont réduits au silence par des facteurs extérieurs. « La non-parole donne à l'homme le pouvoir de se fermer ou de s'ouvrir. Il est libre de se faire connaître ou non, ce qui, du point de vue existentialiste, constitue une attitude active » (Bruneau, 1973 : 9). Dans de nombreux cas, le silence s'imposait aux personnages ; ce choix n'était pas le leur car, dans une situation donnée, ils n'étaient pas capables de prononcer un mot. Mais on a aussi observé le silence stratégique, acte profondément réfléchi pour construire ou déconstruire.

Au niveau de la narration, c'est le narrateur lui-même qui condamne les personnages au quasi-mutisme, puisque les énoncés des personnages sont relativement rares. Le narrateur ne leur permet pas de s'exprimer librement, le discours indirect libre étant dominant. Un personnage, qui ne prend pas la parole, ne s'impose pas en tant qu'individualité, parce que dans la parole il y a de nombreuses informations implicites. Le narrateur se place alors à mi-chemin : il ne permet pas d'approfondir le contact direct avec un personnage, de nouer une relation plus intime avec lui. On pourrait dire que le narrateur exerce un contrôle actif sur le lecteur, il dirige habile-

ment sa réception et le lecteur est contraint d'adopter son point de vue. Ce qui en résulte, c'est le silence entre le personnage et le lecteur. Or, c'est le silence qui dépasse le cadre de l'univers fictif et s'installe dans l'univers réel. Qu'en résulte-t-il ?

Je n'ai qu'effleuré une problématique qui dépasse largement le cadre d'un article. La lecture des textes de Krysinska indique que le silence est indéterminé, polysémique et polyfonctionnel. Je me suis immiscée dans l'espace étroit où se rencontrent le narrateur et le personnage pour poser à ce dernier des questions : Pourquoi te tais-tu ? Mais on pourrait demander : Avec quelle image te tais-tu ? Et encore : Quel est l'effet narratif des scènes de silence, excepté la construction et les relations entre les personnages ? Quelle technique appliques-tu pour exprimer ce qui est inexprimable ? Ces questions, pour l'instant, je les laisse sans réponse.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard G. 1942. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris. Corti.
- Bilmes J. 1996. Le silence constitué. La vie dans un monde de plénitude de sens. L. July (trad.). *Réseaux*. 80. 129-142.
- Bruneau Th. J. 1973. Le silence dans la communication, F. Achaz (trad.). *Communication et langages*. 1. 5-14.
- Chiesa C. 1992. Le problème du langage intérieur dans la philosophie antique de Platon à Porphyre. *Histoire Épistémologie Langage*. 2. 15-30.
- Faryno J. 1999. Skąd wiesz kiedy milczę? In Handke K. *Semantyka milczenia I*. Warszawa. SOW. 33-46.
- Hugo V. 1836. *Han d'Islande*. In *Œuvres de Victor Hugo*. Tome Premier. Bruxelles. J. P. Meline, Libraire-Éditeur.
- Krysinska M. 1892. *Mariage de raison*. In *Eadem. L'amour chemine*. Paris. Lemerre. 3-26.
- Krysinska M. 1895. *Folle de son corps*. Paris. E. Bernard.
- Krysinska M. 1905. *La force du désir*. Paris. Mercure de France.
- Kobierzycki T. 1999. Czysta-i-milczenie (sige) według Platona. In Handke K. *Semantyka milczenia I*. Warszawa. SOW. 111-134.
- Le Blanc G. 2005. *L'esprit des sciences humaines*. Paris. Librairie philosophique J. Vrin.
- Le Breton D. 1999. Anthropologie du silence. *Théologiques*. 72. 11-28.
- Olearczyk T. 2014. Czysta w teorii i praktyce pedagogicznej. Obraz interdyscyplinarny. In Olearczyk T. *Czysta w teorii i praktyce pedagogicznej. Obraz interdyscyplinarny*. Kraków. AFM. 24-50.

### « À quoi bon se parler avec la voix quand on se peut parler avec l'âme ? » Silence in Marie Krysinska's Narrative Texts

ABSTRACT: Literature is filled with silence, which, being polysemic, is a medium much harder to decipher than a word, whose semantic bearing capacity is more limited. To



explore silence is to try to gain access to something most intimate, something that does not want to – or cannot – appear in verbal form. In Krysinska's selected texts one observes silence on two levels, the narrative level and the story level. In most cases, we are dealing with a communicative silence. On the story level, characters use silence as an efficient way of achieving their goals or they are forced into silence by external factors. In many cases silence is imposed on the characters, it is not their choice, for in the given situation they could not utter even a single word. On the narrative level it is the narrator who condemns characters to the role of quasi-mutes, for any statements from characters are relatively rare. The narrator does not allow them to speak freely, he uses reported speech. He exercises active control over the reader, skilfully directing their reception and forcing them to accept his point of view.

**Keywords:** silence, discours mental, quasi-mutisme, complicité, Krysinska.