

MARCEL PROUST ET NATHALIE SARRAUTE, SPÉLÉOLOGUES DU SILENCE

SOLENNE MONTIER

« Arracher à la nuit et au silence ce qui n'est ni visible, ni audible, ni dicible, tel est le but de Proust ». Cette affirmation de Jean-Yves Tadié¹ pour qualifier le travail de mise au jour du monde de l'inconscient dans la *Recherche* s'avère tout aussi pertinente pour caractériser les choix opérés dans la représentation des conversations. En marge des répliques prononcées, le texte rend compte des pensées, des sensations ou des émotions qui traversent les interlocuteurs, telles qu'elles sont imaginées par le « je »². Les passages insérés entre les propos rapportés sont ainsi dilatés, jusqu'à déplacer l'attention du lecteur du dialogue à ses résonances subjectives. C'est l'exploration de cette « substance psychique inconnue³ » qui a fasciné Nathalie Sarraute et qui constitue le point nodal de l'héritage proustien qu'elle reprend et reconfigure dans son œuvre narrative.

Fondée sur l'idée que « les faits comptent moins que les mouvements intérieurs », sa démarche radicalise le changement de perspective inauguré dans la *Recherche*, en étoffant la part accordée aux entours imaginaires du dialogue, qui « ne signifie rien en soi si l'on ne tient pas compte du pré-dialogue⁴ ». Les gouffres de la sous-conversation déployés sous la forme des tropismes approfondissent ainsi la brèche ouverte par Proust, tout en la transposant dans une nouvelle esthétique romanesque. La filiation se cristallise dans ce que nous pouvons appeler les « interstices de la conversation », c'est-à-dire des fragments au discours direct qui illustrent, commentent ou complètent les paroles prononcées, et mettent en mots ce qui aurait pu être dit, ou ce qui a été dit ailleurs ou en d'autres temps.

¹ J.-Y. TADIÉ, *Le Lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012, p. 57.

² Nous regroupons sous ce terme les différents rôles adoptés par le narrateur-protagoniste dans la *Recherche*.

³ N. SARRAUTE, *Forme et contenu du roman*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1996, p. 1665.

⁴ M. SAPORTA, « Portrait d'une inconnue. Conversation biographique », *L'Arc*, n° 95, 1984, p. 20.

Cet article se propose de mettre en évidence l'un de ces points d'intersection formels, à travers un bref panorama des segments au discours direct qui figurent ce qui n'a pas été dit dans la conversation. Il s'agit dans ces occurrences de faire parler le silence, de le sonder en inventant les paroles avortées, enfouies ou refoulées qu'il recèle peut-être. Relevant de mécanismes invisibles dans la psyché du locuteur, dérobées à l'énonciation, les répliques produites sont autant d'hypothèses « dicibles » parce qu'elles sont mises en forme par les mots, mais qui échappent souvent au champ de ce qui peut être dit dans le contexte de l'interaction. À partir de cet ensemble de paroles non actualisées seront appréhendés quelques-uns des enjeux littéraires de la filiation romanesque reliant Proust à Sarraute, dans la manière dont elles réfléchissent le désir de communiquer tout en se faisant le miroir d'imaginaires intimes.

Donner corps aux possibles

Une première configuration dans l'œuvre de Proust consiste à mettre en parallèle la réplique prononcée et une réplique qui aurait pu s'y substituer. Ce type d'insertion peut permettre de souligner l'écart entre la parole actualisée et une autre parole, plus adéquate :

[...] quand on lui eut nommé Brichot elle [Mme de Cambremer] voulut lui faire faire la connaissance de son mari parce qu'elle avait vu ses amies plus élégantes faire ainsi, mais la rage ou l'orgueil l'emportant sur l'ostentation du savoir-vivre, elle dit, *non comme elle aurait dû* : « *Permettez-moi de vous présenter mon mari* », mais : « *Je vous présente mon mari* », tenant haut ainsi le drapeau des Cambremer, en dépit d'eux-mêmes, car le marquis s'inclina devant Brichot aussi bas qu'elle avait prévu⁵.

Apparaît ici le « protagoniste philologue » mis en lumière par Phi-

⁵ *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 307. Nous nous référons à l'édition de la Pléiade en quatre volumes dirigée par J.-Y. TADIÉ, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, et soulignons désormais les paroles au discours direct qui n'ont pas été prononcées.

lippe Dufour⁶. Le « je » commente et corrige le discours entendu, en restituant non pas son envers mais son endroit, c'est-à-dire la formule rituelle conforme à l'usage. Ce système comparatif peut donc mettre en relief l'erreur commise, ou bien expliciter l'acte illocutoire à l'œuvre dans une formulation indirecte :

N'osant pas me dire : « *Est-ce que cette dame a un hôtel ?* », elle [Françoise] me disait, les yeux timidement levés comme ceux d'un bon chien : « Parce que sans doute cette dame a un hôtel particulier... », évitant l'interrogation flagrante moins pour être polie que pour ne pas sembler curieuse⁷.

Cette fois, le « je » ne prend pas seulement le discours pour objet, mais se fait l'herméneute des intentions de l'interlocuteur, qu'il entreprend de traduire. Si le premier discours direct ne donne pas à entendre un possible jugé préférable comme dans l'exemple précédent, mais simplement une formulation plus directe, il est évident que les deux occurrences procèdent d'une critique surplombante des choix discursifs de l'interlocuteur. La dimension analytique de ces insertions explique sans doute qu'elles ne trouvent pas d'équivalent dans le corpus sarrautien, hostile à l'élaboration d'un savoir sociologique du langage.

La convergence entre les deux œuvres qui nous intéresse ici concerne les passages qui mettent en mots les formulations potentiellement envisagées, sans aboutissement dans le dialogue. Le locuteur se tait, mais le texte explore ce qui aurait pu se substituer à son silence. Il peut d'abord s'agir de propos attribués à l'interlocuteur, qui concrétisent ses intentions supposées. Dans la *Recherche*, le « je » s'interroge notamment sur les lacunes de la parole de l'être aimé, et ressasse les paroles possibles d'Albertine comme autant de tentatives de restituer son intériorité inaccessible et de rendre compte de ses actes :

Albertine ne me dit pas plus, à partir de cette soirée, qu'elle n'avait fait dans le passé : « *Je sais que vous n'avez pas confiance en moi, je vais essayer de*

⁶ P. DUFOUR, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, 2004.

⁷ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, IV, p. 328.

dissiper vos soupçons ». Mais cette idée, qu'elle n'exprima jamais, eût pu servir d'explication à ses moindres actes⁸.

La valeur herméneutique, voire cathartique, de l'hypothèse disparaît dans les textes de Sarraute qui imaginent ce que l'interlocuteur pourrait dire au « je ». Après une scène de dispute, la manière dont Berthe s'efforce de compenser le départ brutal de son neveu en anticipant ses excuses illustre cette divergence :

Mais tante Berthe, que se passe-t-il ? Vous ne me reconnaissez donc plus ? Je suis toujours votre petit Alain... J'ai perdu la tête. Qu'est-ce que j'étais en train de raconter ? Un seul bon mouvement eût suffi. Elle l'aurait reconnu aussitôt [...] le voilà qui se retourne [...], il accourt, il la serre dans ses bras, il couvre ses joues, ses cheveux de baisers comme autrefois [...] Oh, tante Berthe, je suis un monstre, pardonnez-moi... j'ai perdu la tête, j'ai dit n'importe quoi... C'est cet air que vous aviez, si froid, si hostile... Vous savez bien que je vous adore... Mais il ne s'est pas retourné, il est parti, il a descendu l'escalier en courant, elle a suivi, comme si elle les avait entendus battre dans son cœur, le bruit décroissant de ses pas⁹...

L'extrait manifeste l'infléchissement du dispositif proustien, à la fois par l'inflation du discours imaginé, développé sur plusieurs pages, et par l'espoir de réparation, qui mobilise des affects très puissants. Notons d'emblée que l'ancrage temporel fait varier le statut de la parole, considérée d'un point de vue rétrospectif dans l'exemple proustien, projetée par anticipation ici. Sarraute utilise elle aussi l'adverbe « Mais » comme marqueur du retour au réel, mais rend la transition plus brutale, grâce au glissement du conditionnel au présent, qui tend à abolir la distinction entre le régime de la projection imaginaire et le discours réel. Par ailleurs, il est important de noter que la parole traduisant le silence d'Albertine fait écho à son comportement, et permet d'y donner sens. La volonté de rassurer le « je » n'est pas explicitée, mais transparait clairement lors-

⁸ M. PROUST, *La Prisonnière*, III, p. 866.

⁹ N. SARRAUTE, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, pp. 482-483.

qu'elle s'assure que le « je » assiste à ses communications téléphoniques. L'anticipation dans le texte de Sarraute, en revanche, peut se lire comme un emballement de l'imaginaire, qui échoue à la fois à prédire et à interpréter le comportement d'Alain, imprévisible et opaque aux yeux de sa tante. La mise en mots des paroles non réalisées apparaît donc avant tout tributaire de la vision du « je », qui utilise son imagination pour exprimer ses attentes, tout en essayant de comprendre son interlocuteur.

Plus fréquemment, les segments insérés représentent les propos que le « je » élabore avant d'y renoncer, notamment lorsqu'il s'agit de s'affirmer face à l'interlocuteur. Parmi les exemples sarrautiens, c'est le cas dans la scène où Alain s'efforce de remédier à la première impression défavorable qu'il a laissée, en expliquant à ses invités pourquoi il a pris leur appel téléphonique pour un canular :

[...] il faut tout de suite leur remettre entre les mains toutes les pièces à conviction, tout leur expliquer, avouer : *J'étais si étonné... j'ai cru reconnaître la voix d'un ami... aller jusqu'au bout : J'ai cru qu'il me jouait un tour, c'est tout à fait son genre, je lui ai si souvent parlé de vous...* [...] Mais il ne peut pas, le cœur lui manque¹⁰.

Structurellement, cet extrait rappelle un procédé récurrent dans la *Recherche*, caractérisé par l'emploi de l'irréel du passé :

Si j'avais osé maintenant, j'aurais dit à maman : « Non je ne veux pas, ne couche pas ici ». Mais [...] je savais que, maintenant que le mal était fait, elle aimerait mieux m'en laisser du moins goûter le plaisir calmant et ne pas déranger mon père¹¹.

Il apparaît d'emblée que Proust insiste davantage sur la non réalisation du discours direct, alors que le texte de Sarraute révèle dans un second temps seulement que le locuteur n'a pas pris la parole¹². Néanmoins,

¹⁰ *Ibidem*, pp. 457-458.

¹¹ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, 38.

¹² Notons que l'absence des guillemets, régulièrement escamotés dans ce type d'occurrences, contribue à brouiller la distinction entre ce qui se passe dans la conversation et ce qui est imaginé.

dans les deux œuvres, la mise au jour de ce qui aurait pu être dit amorce une autre voie fictionnelle, qui rend sensible le retrait en jeu dans le choix du silence. Sans constituer un monde parallèle à part entière, la réplique potentielle esquisse un état de choses alternatif, définition minimale du monde possible si l'on en croit Françoise Lavocat¹³. Mais un décalage existe entre le discours concevable, tel qu'il est présenté dans l'interstice, et le discours acceptable dans le champ actualisé de la conversation. En ce sens, le discours direct ne correspond pas toujours à un possible, mais à un contrefactuel, qui semble rendre compte d'un tiraillement entre l'état mental du « je » et les restrictions rendant son expression impossible. Il met au jour à la fois les ressorts de sa pensée (consciente ou non), et les mécanismes de production de la parole, qui montrent l'écart entre les intentions profondes et la scène de conversation.

Le « pouvoir interne de compression »

Comment fonctionne la sélection de ce qui peut être dit, ou de ce qui vaut la peine d'être dit ? Les paroles tues présentent-elles des caractéristiques communes ? Pour quelles raisons ne peuvent-elles aboutir dans l'énonciation ? Un passage de *La Prisonnière* décrit le « pouvoir interne de compression » mis en œuvre par le « je » pour s'adresser à Françoise, alors qu'il se réveille sans avoir tout à fait quitté le monde onirique¹⁴. L'expression désigne l'aptitude du « je » à distinguer le rêve de l'état de veille, et à effectuer la transition de l'un à l'autre en ignorant le moi endormi au profit du moi pleinement conscient. Mais cette capacité à réprimer la transformation en paroles d'une sensation subjective relève d'un savoir-faire social plus large, en jeu dans toute interaction. Elle ren-

¹³ F. LAVOCAT, *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

¹⁴ « J'avais vécu tant d'heures en quelques minutes que, voulant tenir à Françoise que j'appelais un langage conforme à la réalité et réglé sur l'heure, j'étais obligé d'user de tout mon pouvoir interne de compression pour ne pas dire : "Eh bien Françoise, nous voici à cinq heures du soir et je ne vous ai pas vue depuis hier après-midi". Et pour refouler mes rêves, en contradiction avec eux et en me mentant à moi-même, je disais effrontément, et en me réduisant de toutes mes forces au silence, des paroles contraires : "Françoise il est bien dix heures !" » (*La Prisonnière*, III, 628).

voie à la règle de relation, définie par H. Paul Grice comme l'une des implications conversationnelles nécessaires à la coopération entre les interlocuteurs¹⁵. La participation à une conversation implique de parler à propos, ce qui suppose de réguler les paroles déplacées ou incongrues. Ainsi, dans la *Recherche*, le « je » choisit de taire certaines répliques, considérées comme déplacées ou inutiles après un examen rationnel. Sarraute accorde elle aussi une place importante à ce mécanisme, métaphorisé dans sa dernière œuvre, *Ouvrez*, par la paroi qui sépare les mots autorisés dans le champ de la conversation et ceux qui en sont exclus, enfermés de force sans pouvoir intervenir. Cependant, le « pouvoir interne de compression » qu'elle met en scène s'apparente moins à un choix stratégique qu'à un refoulement non maîtrisé, plus proche de l'acception psychanalytique du terme. Le silence du « je » est tour à tour vécu comme une contrainte imposée de l'extérieur, ou comme une incapacité à s'exprimer. Ce qui était une capacité ponctuelle mobilisée par le « je » proustien devient un mode d'être paralysant, qui semble avant tout engager le rapport à soi.

Les exemples de répression de la colère témoignent de cette inflexion. Alors que, dans la *Recherche*, le « je » qui envisage d'extérioriser son agacement se résigne simplement au silence sans commenter son retrait, la douleur ou la frustration envahissent le « je » sarrautien. Un parcours des occurrences proustiennes révèle que les paroles abandonnées sont souvent blessantes envers l'interlocuteur, qu'il s'agisse de l'expression trop brutale d'un désir¹⁶, ou d'une réplique emportée. C'est le cas dans ces exemples d'interpellations violentes, adressées en silence respectivement à Charlus et à Françoise :

« Mais pourquoi criez-vous si fort ? pourquoi êtes-vous si insolent¹⁷ ? »
« Bien entendu que vous ne le saviez pas puisque vous ne connaissez rien à la chose dont il s'agit ; comment pouvez-vous même dire que c'est possible ou pas, vous n'en savez rien ? En tout cas, maintenant vous ne pouvez pas dire que vous ne savez pas ce que Charcot a dit à du Boulbon, etc., vous le savez

¹⁵ H. P. GRICE, « Logique et conversation », dans *Communications*, 30, 1979, pp. 60-61.

¹⁶ Voir par exemple *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 276.

¹⁷ M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, II, p. 675.

*puisque nous vous l'avons dit, et vos "peut-être", vos "c'est possible" ne sont pas de mise puisque c'est certain*¹⁸. »

On voit que la mise en mots mentale, franche et impulsive, contraste avec la mesure et la discrétion habituelle du « je ». Ces extraits entrent en résonance avec la mise en évidence des impressions spontanées dans les tropismes. Plusieurs scènes au fil des œuvres de Sarraute exacerbent la colère du « je » envers son interlocuteur, sous la forme de longues tirades impétueuses qui se résorbent finalement dans le silence et ne parviennent donc pas à l'énonciation. Les reproches prennent souvent la forme de véritables réquisitoires : ils laissent entendre le désir de toute-puissance du « je » qui se retourne ensuite contre lui, jusqu'à se transformer en substance toxique qui l'empoisonne de l'intérieur :

Mais comme dans les cauchemars, il n'entend sortir de sa gorge aucun son. Il veut courir vers l'autre, l'empoigner, mais il sent qu'il ne bouge pas. Ses cris muets, ses gestes qu'il tente vainement de projeter au-dehors, telles des particules invisibles lancées contre un corps dur, contre l'autre, dressé là, devant lui, rebondissent, retombent sur lui, s'enfoncent en lui, l'emplissent, il a mal¹⁹...

La transformation de l'héritage proustien se caractérise donc notamment par l'effet de dramatisation dans l'œuvre de Sarraute, qui participe de sa réflexion sur l'altérité dans l'interaction. Appréhender ce glissement de l'autocensure maîtrisée au refoulement contraint suppose ainsi de revenir aux termes du rapport à l'interlocuteur.

Plusieurs segments au discours direct qui donnent corps au silence se caractérisent par un élan d'audace, problématisé différemment dans les deux œuvres. Dans le contexte de la *Recherche*, l'usage de l'audace est soumis à l'étiquette mondaine : acceptée dans les traits d'esprit fugaces de la duchesse de Guermantes²⁰, elle est déplacée lorsqu'elle est cruelle²¹, ou lorsqu'elle provoque un scandale. L'audacieux est alors

¹⁸ *Ibidem*, p. 597.

¹⁹ N. SARRAUTE, *Les Fruits d'or*, p. 552.

²⁰ *Le Temps retrouvé*, IV, p. 583.

²¹ Voir par exemple *Du côté de chez Swann*, I, pp. 272-273.

celui qui se laisse entraîner par une impulsion inconvenante, et court le risque de commettre un impair, embarrassant pour lui et pour ceux qui l'entourent. Les locuteurs sarrautiers, quant à eux, semblent aspirer à la liberté qu'elle peut procurer. Dans l'imaginaire du neveu dans *Martereau* ou des voix de *Tu ne t'aimes pas*, elle est envisagée comme une forme d'affirmation de soi, voire d'affranchissement, par laquelle le « je » pourrait défendre son territoire personnel. L'interlocution est souvent envisagée comme un duel, qui compromet constamment le maintien d'un lien avec les autres. Dans cette perspective, les locuteurs qui n'osent pas s'exprimer sont bridés par leur inhibition, paralysés par la peur d'être dominés. L'action est alors essentiellement monopolisée par la question du lien individuel à l'autre, dans un univers où les rapports sont moins hiérarchisés par les statuts sociaux que par la maîtrise de la conversation elle-même²². Ce constat souligne par contraste la force du code social comme élément structurant dans l'œuvre de Proust, et le rôle de la politesse dans la gestion des émotions. Le silence ne semble pas conçu comme un vecteur d'aliénation, mais se justifie par la part de dissimulation inhérente au « je » social. C'est ce que suggère le passage précédemment cité dans lequel le « je » songe à demander à Charlus pourquoi il parle avec emphase, mais s'abstient finalement, par mimétisme et conformation sociale : « tout le monde semblait bien avoir admis tacitement que c'était bien ainsi²³ ». Le silence fait l'objet d'un consensus qui consiste à ignorer l'étrangeté de l'élocution de Charlus. Le prestige social de celui-ci le protège sans doute d'un rejet ostensible, mais le silence collectif semble également relever d'une loi d'inertie, qui permet d'intégrer les anomalies dans le rituel mondain. À partir de cette citation, il importe de questionner l'extension de la franchise dans l'interaction. Dans quelle mesure l'exploration du silence est-elle conçue pour combler ou contrebalancer les défaillances du discours ?

²² Soulignons également l'assouplissement de l'étiquette régissant les interactions « mondaines » dans la seconde moitié du siècle.

²³ M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, II, p. 675.

Les mirages de la transparence

À plusieurs égards, le pessimisme de Proust concernant l'interlocution a influencé la représentation sarrautienne des failles de la conversation. Les dialogues accordent ainsi une place prépondérante aux banalités et aux malentendus, qui parasitent et mettent en péril la possibilité d'un véritable échange. Le fait d'insérer dans le roman des répliques impropres à l'interlocution contribue dès lors à mettre en exergue la difficulté de communiquer, ainsi que les limites du champ discursif. La tension entre le discours direct possible et le vide qui lui correspond dans la conversation met ainsi en évidence l'écart constant entre les pensées et les paroles. Le régime de l'inauthenticité semble prévaloir dans les deux œuvres, soucieuses de mettre au jour les lacunes ou les déformations des répliques prononcées. Dans la *Recherche*, on le sait, le « je » prend peu à peu la mesure de l'opacité de l'autre, conçu comme « une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe »²⁴. Dans la relation à la femme aimée, le décryptage des signes prend la forme d'une enquête qui accumule les preuves du recours au mensonge. Albertine emblématise cette duplicité, à l'œuvre non pas seulement dans son discours, mais aussi dans ce qu'elle passe sous silence, comme le rappelle par exemple ce passage :

Entre Albertine et moi il y avait souvent l'obstacle d'un silence fait sans doute de griefs qu'elle taisait parce qu'elle les jugeait irréparables [...] mais qui n'en mettaient pas moins entre elle et moi la prudence significative de ses paroles ou l'intervalle d'un infranchissable silence²⁵.

Signalons que l'impossibilité d'accéder à la vérité n'est pas uniquement attribuée à Albertine, mais à une économie générale du non-dit, qui caractérise sa relation avec le « je » :

Jamais elle ne m'avait dit une fois : « Pourquoi est-ce que je ne peux pas sortir librement ? pourquoi demandez-vous aux autres ce que je fais ? » Mais c'était en effet une vie trop singulière pour qu'elle ne me l'eût pas deman-

²⁴ M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, II, p. 367.

²⁵ M. PROUST, *La Prisonnière*, III, p. 611.

dé si elle n'avait pas compris pourquoi. Et à mon silence sur les causes de sa claustration n'était-il pas compréhensible que correspondît de sa part un même et constant silence sur ses perpétuels désirs, ses souvenirs innombrables, ses innombrables désirs et espérances²⁶ ?

Qu'ils parlent ou qu'ils se taisent, les deux interlocuteurs apparaissent irrémédiablement séparés par un abîme, métaphorisé par l'image récurrente du gouffre ou de la crevasse dans les textes de Sarraute²⁷. Le constat de l'opacité, source de souffrance pour le « je » en quête de vérité, est corrélé à un désir de transparence, symptomatique de la curiosité que suscite l'autre. Dans le cas de Proust, l'enjeu est de connaître l'autre, c'est-à-dire de comprendre les ressorts qui animent les interlocuteurs mondains, et les désirs réels de la femme aimée. Pour les locuteurs sarrautiens, l'enjeu n'est pas tant d'élaborer un savoir sur l'interlocuteur que de s'assurer qu'il est proche. Le désir de transparence se transforme souvent en désir de fusion, qui rend insupportable tout désaccord, systématiquement vécu comme une attaque ou une trahison personnelle.

La restitution de ce qui ne peut pas être dit n'a donc pas seulement une fonction critique mais permet d'expérimenter une parole transparente, impossible à réaliser dans la conversation. Les répliques projetées se singularisent par leur franchise et restaurent ainsi la coïncidence rêvée entre pensée et parole. En esquissant une communication libre, détachée des convenances sociales habituelles qui intiment la pudeur ou la modération, elles en révèlent les potentialités et les risques. Si la parole spontanée joue le rôle d'un exutoire pour le « je » tout en contrecarrant le règne de l'apparence, elle trouve cependant sa limite dans la brutalité qu'elle comporte souvent. C'est sans doute ce lien consubstantiel à la violence qui explique la répression des répliques blessantes, voire insultantes. La transparence demeure donc un horizon utopique, séduisant mais illusoire. Le choix de rester silencieux peut-il être interprété comme le signe d'un souci de l'autre ? Les réflexions du « je » sur les lacunes volontaires du discours d'Andrée offrent une vision

²⁶ M. PROUST, *Albertine disparue*, IV, p. 49.

²⁷ Voir par exemple *Les Fruits d'or*, pp. 527-528.

nuancée de ce type de silence. Le passage²⁸ propose une définition du tact, conçu comme le refus de répéter à un ami les propos déplaisants entendus sur lui. Cette abstention témoigne d'une prise en considération des sentiments de l'interlocuteur mais peut receler « une forte dose de dissimulation », qui échappe pourtant au jugement moral si l'ami souffre lui-même des médisances qu'il choisit de taire. On se tromperait donc en pensant que la conscience des failles de la conversation a pour corollaire l'apologie du silence. Celui-ci s'avère tout aussi duplice que la parole, dans la mesure où il peut procéder d'intentions diverses. Les hiatus dans le discours de l'interlocuteur ou les répliques retenues par le « pouvoir interne de compression » semblent moins relever d'un parti pris éthique que d'un choix pragmatique, qui consiste à éviter de transcrire les antagonismes latents dans les paroles prononcées, pour éviter tout conflit. Cette cartographie complexe trouve un prolongement dans l'écriture des tropismes, qui établissent un sas entre le néant du non-dit et le champ de la conversation. Cet espace intermédiaire concrétise et étend un processus qui n'était que suggéré par Proust, en donnant notamment à entendre les ripostes imaginaires qu'entraînerait l'extériorisation des propos spontanés ou brusques²⁹.

Il faut enfin souligner la force de l'invention à l'œuvre dans l'élaboration des répliques possibles ou contrefactuelles qui diffractent le déroulement de la conversation. Cette modalité particulière de l'imaginaire pallie la dimension angoissante du silence conçu comme vide, signe d'un manque d'informations ou d'une carence dans la relation à l'autre, en le transformant en terrain de création, peuplé de paroles fictives. Le discours direct inventé se fait le support des fantasmes du locuteur, soit qu'il mette à l'épreuve un *ethos* moins lisse, soit qu'il comble les incertitudes concernant son interlocuteur par des hypothèses plus ou moins probables. L'œuvre de Proust semble accorder une valeur herméneutique à ces incursions dans la pensée de l'autre, qui sont autant de conjectures fécondes dans l'apprentissage du « je ». Face au déchiffrement impossible des paroles ou du silence, le « je » découvre la densité signi-

²⁸ À *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, pp. 276-277.

²⁹ C'est le cas, par exemple, dans l'une des scènes d'*Ouvrez* (Paris, Gallimard, collection « Folio », 1997, pp. 58-59).

fiance du corps³⁰, rendu temporairement lisible dans plusieurs passages. De manière significative, c'est le corps d'Albertine livré à l'abandon du sommeil qui abolit la défiance du « je » à son égard, et dévoile son versant idéal :

Ma jalousie s'apaisait, car je sentais Albertine devenue un être qui respire, qui n'est pas autre chose, comme le signifiait ce souffle régulier par où s'exprime cette pure fonction physiologique qui, tout fluide, n'a l'épaisseur ni de la parole, ni du silence et, dans son ignorance de tout mal, haleine tirée plutôt d'un roseau creusé que d'un être humain, vraiment paradisiaque pour moi qui dans ces moments-là sentais Albertine soustraite à tout, non pas seulement matériellement mais moralement, était le pur chant des Anges³¹.

Présence charnelle et muette, Albertine est contemplée avec sérénité parce qu'elle n'offre aucune prise aux soupçons. Le basculement dans le registre métaphysique dépouille Albertine de ce qui la singularise, mais crée néanmoins un moment de suspens, pendant lequel la vision fantasmée du « je » fait resurgir son attachement. L'extrait symbolise la capacité à donner du sens à la matière corporelle, même si l'image ainsi construite est toujours précaire. Plusieurs occurrences dans les scènes de conversation démontrent la conversion du silence en discours à partir d'un comportement corporel :

Mme Verdurin ne disait pas : « Vous comprenez que je la connais un peu cette musique, et un peu encore ! S'il me fallait exprimer tout ce que je ressens, vous n'en auriez pas fini ! » Elle ne le disait pas. Mais sa taille droite et immobile, ses yeux sans expression, ses mèches fuyantes, le disaient pour elle³².

On voit que le discours direct est un outil de stabilisation du sens, dont l'univocité s'accroît pour les êtres auxquels le « je » n'est pas attaché.

³⁰ Nous renvoyons sur ce point au travail de L. GABASTON, *Le Langage du corps dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2011.

³¹ M. PROUST, *La Prisonnière*, III, pp. 620-621.

³² M. PROUST, *La Prisonnière*, III, p. 755.

Notons que Sarraute reprend la richesse de ce qui transparait d'un être dans « ses myriades de petits mouvements surgis dans quelques mots, un rire, un geste³³ », mais en déstabilisant davantage le sens qui peut lui être attribué. L'invention de paroles qui auraient pu être prononcées participe de la prolifération fantasmatique caractéristique de la sous-conversation :

Là, hors de tout regard, des sources, des eaux vives sourdent, ruissellent, se répandent, grossissent, se tarissent... les mots qui veulent passer seront des ballons de baudruche s'envolant gonflés par le ton exalté du visionnaire, du mystique... Mais ils ne pourront pas passer³⁴.

Le déploiement imaginaire dans les replis du silence met en scène une utilisation créative du langage qui contrebalance la pesanteur et l'insignifiance de la conversation. Ici, le refoulement des « mots déments » vise à sauvegarder le champ de l'interlocution comme un terrain neutre, expurgé des fantasmagories subjectives. La mise à profit des arcanes du silence comme espace où résonnent et où se réfugient les fantasmes du « je » s'inscrit dans la lignée de la *Recherche*, dont tel passage semble préfigurer les expérimentations sarrautiennes :

J'aurais dû quitter Balbec, m'enfermer dans la solitude, y rester en harmonie avec les dernières vibrations de la voix que j'avais su rendre un instant amoureuse, et de qui je n'aurais plus rien exigé que de ne pas s'adresser davantage à moi ; de peur que par une parole nouvelle qui n'eût pu désormais être que différente, elle vînt blesser d'une dissonance le silence sensitif où, comme grâce à quelque pédale, aurait pu survivre longtemps en moi la tonalité du bonheur³⁵.

Au moment même où il embrasse Albertine, le « je » rêve d'une mise en suspens de sa conversation avec elle, et se complaît dans une rêverie lui permettant de ressasser à l'infini les inflexions heureuses de sa voix, que seule l'illusion peut mettre en musique pour les faire vivre dans la durée.

³³ N. SARRAUTE, *Le Planétarium*, p. 360.

³⁴ N. SARRAUTE, *Ici*, p. 1365.

³⁵ M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 229.

Dans les oubliettes du dialogue, Proust et Sarraute sont attentifs aux paroles tues ou aux répliques qui pourraient surgir pour perturber le cours souvent inconsistant de la conversation, et font vivre les coulisses insaisissables de ce silence. Envahi de paroles qui font contrepoids aux mots prononcés, ou qui mettent en scène un déroulement imaginaire à partir d'autres possibles, cet espace révèle la parenté des deux écritures, qui l'investissent pourtant différemment. Là où l'auteur de la *Recherche* interroge les ressorts de l'abstinence discursive pour éclairer les intentions du locuteur, Sarraute accentue le décentrement fantasmatique par rapport à la conversation en y reportant sa dimension tragique. C'est dans cette mise au jour de ce qui n'a pas été dit que se donnent à voir les failles et les vertus de l'opacité, constitutive de la relation intersubjective.

