

Les silences dans la musique chez Proust

ARTHUR MORISSEAU
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Arthur Morisseau enseigne dans le secondaire. Docteur en littérature et musicologie de l'université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, il s'intéresse aux rapports entre littérature et musique auxquels il a consacré plusieurs articles : par exemple, « À l'écoute de la 'petite phrase' : les nouveaux Vinteuil », *Musiques de Proust* (dir. C. Leblanc, F. Leriche, N. Mauriac Dyer), Hermann, 2020, 241-254. Il prépare la publication d'un ouvrage sur les compositeurs fictifs et les compositeurs réels autour de Marcel Proust (éd. Classiques Garnier).

En musique, le silence correspond de manière générale à une pause ou à une ponctuation dans l'exécution du morceau. C'est un moment qui n'est plus sonore et qui permet précisément de séparer et de distinguer des sons. Avant le XX^e siècle, « les quatre paramètres du son – hauteur, durée, intensité et timbre – constituaient la seule référence [...]. Mais le silence semble être pour le compositeur un paramètre par défaut, plus qu'un événement en lui-même. » (Cotinaud 2012, 33) Cet article se propose d'étudier la place que prend progressivement la notion de silence au tournant du siècle afin de comprendre les répercussions qui en résultent dans *À la recherche du temps perdu*, notamment à travers les descriptions musicales de Proust. Nous verrons ainsi que, tout en prenant en compte le contexte musical qui fait la part belle au silence externe à l'œuvre, l'écrivain de la *Recherche* s'inscrit dans la modernité en faisant du silence interne un paramètre à part entière de la création musicale.

Silence, musique, écoute, modernité, Debussy (Claude), Wagner (Richard), Proust (Marcel).

Le 29 août 1952, au Maverick Concert Hall de Woodstock dans l'état de New-York, David Tudor interpréta l'œuvre « 4'33'' » du compositeur américain John Cage. Le titre insiste sur la durée de la pièce, qui consiste en quatre minutes et trente-trois secondes de silence. Néanmoins, d'après celui qui s'exclama « Everything we do is music »¹ (Page 1998, G01), l'œuvre fut pensée afin de nier l'existence du silence en musique de manière intrinsèque :

Le silence n'existe pas. Ce qu'ils ont pris pour du silence [dans mon 4'33''], parce qu'ils ne savent pas écouter, était rempli de bruits au hasard. On entendait un vent léger dehors pendant le premier mouvement [à la première]. Pendant le deuxième, des gouttes de pluie se sont mises à danser sur le toit, et pendant le troisième, ce sont les gens eux-mêmes qui ont produit toutes sortes de sons intéressants en parlant ou en s'en allant. (Kostelanetz 2000, 105)

¹ « Tout ce que nous faisons, c'est de la musique » (nous traduisons).

Dans la lignée, entre autres, des futuristes italiens et du mouvement bruitiste, John Cage remettait en perspective le silence tel qu'il se concevait traditionnellement en musique. On peut en effet légitimement se demander si son œuvre, entièrement silencieuse bien que constituée de trois mouvements, laisse véritablement à entendre une musique ou bien s'il ne s'agit que d'une simple figuration de la musique. Quoi qu'il en soit, elle est le point d'orgue d'un véritable bouleversement de la notion de silence en musique : en effet, comme le rappelle François Cotinaud dans son article intitulé « Le silence se crée, et secrète de la musique », ce qu'on appelle silence diffère déjà considérablement à partir de la première moitié du XX^e siècle :

[L]a notion de silence dans la musique en tant qu'ingrédient ou en tant qu'élément signifiait au même titre qu'une mélodie, qu'un timbre, ou qu'un rythme, n'était pas même évoquée [...]. Les quatre paramètres du son – hauteur, durée, intensité et timbre – constituaient la seule référence, même si chacune de ces qualités s'est considérablement ramifiée au cours du siècle ; les hauteurs ont pu quitter le « tempérament », les accords sont devenus une extension du timbre, entre autres. Mais le silence semble être pour le compositeur un paramètre par défaut, plus qu'un événement en lui-même. (Cotinaud 2012, 33)

Traditionnellement, le silence en musique correspond à une pause ou à une ponctuation dans l'exécution du morceau. C'est un moment qui n'est plus sonore et qui permet précisément de séparer et de distinguer des sons, mettant ainsi en avant leurs relations. C'est un moyen d'expression, certes, mais qui est d'importance moindre que le timbre, l'harmonie ou la mélodie. Cet article se propose d'étudier la place que prend progressivement la notion de silence au tournant du siècle afin de comprendre les répercussions qui en résultent dans *À la recherche du temps perdu*, et notamment à travers les descriptions musicales de Proust. D'une part, dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, le silence est questionné dans son rapport à l'œuvre musicale : comment faut-il écouter la musique, à quelles fins, et qu'en est-il dans la *Recherche* ? D'autre part, en faisant du silence un paramètre à part entière de la création musicale, en ce qu'il est porteur de sens, Proust s'inscrit dans la modernité, à l'instar d'un Wagner de la fin, d'un Fauré et surtout d'un Debussy.

Silence et écoute

Si, au cours du XIX^e siècle, le silence interne à une partition reste encore majoritairement un simple élément de transition, le silence externe, à savoir celui qui se fait lors d'une représentation, se fraie un chemin parmi les habitudes d'écoute.

Jérôme-Henri Cailleux, auteur d'une thèse sur les applaudissements des spectateurs au concert et à l'opéra (Cailleux 2000), rappelle que le silence lors des représentations est une construction qui s'est faite au XIX^e siècle². Les œuvres jouées dans les salons au XVIII^e siècle côtoyaient discussions et dégustations. Les applaudissements, en outre, survenaient au gré du public, comme Wolfgang Amadeus Mozart l'écrit à son père :

Juste au milieu du premier allegro était un passage que je savais bien devoir plaire : tous les auditeurs en furent transportés... et il y eut un grand applaudissement... Comme je savais bien, quand je l'écrivis, quelle sorte d'effet il ferait, je l'avais ramené une seconde fois, à la fin... (Harnoncourt 1984, 273)

Plus encore, le public notamment parisien est réputé pour crier ou réagir vivement à tout moment, comme le rapporte Louis-Sébastien Mercier dans *Tableau de Paris* (1782) :

Ils *claquent* pour Gluck et font plus de bruit que tous les instruments de l'orchestre, que l'on n'entend plus. [...] Quelquefois ces battements de mains vont jusqu'à la frénésie ; on y a joint depuis quelques temps les mots de *bravo*, *bravissimo*. On bat aussi des pieds et de la canne ; tintamarre affreux, étourdissant, et qui choque cruellement l'âme raisonnable et sensible qui quelquefois même en est l'objet. (Mercier 1995, 531-532)

Jean-Jacques Rousseau lui-même se moque entre autres de cela dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761), à travers le personnage de Saint-Preux :

Pour moi, je suis persuadé qu'on applaudit les cris d'une actrice à l'Opéra comme les tours de force d'un bateleur à la foire : la sensation en est déplaisante et pénible, on souffre tandis qu'ils durent ; mais on est si aise de les voir finir sans accident qu'on en marque volontiers sa joie. (Rousseau 2018, 344)

Ces réactions exacerbées du public français diffèrent de celles des publics européens, plus mesurés, comme le rappelle Jérôme-Henri Cailleux et comme on le lit toujours chez Rousseau : « Du moins Regianino m'a-t-il souvent dit que dans les Opéras d'Italie où [la mesure] est si sensible et si vive, on n'entend, on ne voit jamais dans l'Orchestre ni parmi les spectateurs le moindre mouvement qui la marque » (Rousseau 2018, 345). Proust, d'ailleurs, se moque de cette emphase plutôt française qui persiste, notamment à travers le personnage de Madame de Cambremer, devenant un métronome dérégulé :

² Exception faite de la musique sacrée, rattachée notamment à des lieux et à une tradition du recueillement spirituel.

Madame de Cambremer, en femme qui a reçu une forte éducation musicale, battant la mesure avec sa tête transformée en balancier de métronome dont l'amplitude et la rapidité d'oscillations d'une épaule à l'autre étaient devenues telles (avec cette espèce d'égarement et d'abandon du regard qu'ont les douleurs qui ne se connaissent plus ni ne cherchent à se maîtriser et disent : « Que voulez-vous ! ») qu'à tout moment elle accrochait avec ses solitaires les pattes de son corsage et était obligée de redresser les raisins noirs qu'elle avait dans les cheveux, sans cesser pour cela d'accélérer le mouvement. (DCSI, 323)

Au XIX^e siècle, le rapport du public à la musique change, notamment avec l'émergence de la musique romantique. Robert Schumann, sous les traits de Florestan, écrit à Clara en 1835 : « *For years I have dreamed of organizing concerts for the deaf and dumb, that you might learn from them how to behave yourselves at concerts, especially when they are very beautiful* »³ (Schumann 1965, 65). D'autres compositeurs, comme Félix Mendelssohn avec sa *Symphonie écossaise* (1842), conçoivent leurs œuvres comme une totalité sans interruption ni silence.

Mais c'est surtout à partir de Richard Wagner que le silence durant la représentation va s'imposer. À Bayreuth, dans un théâtre frontal et séparant, où les spectateurs sont dans le noir et où l'orchestre est dissimulé, le silence est d'or :

J'ai déjà dit qu'il est sévèrement défendu d'applaudir pendant la représentation ; on pourrait compter les respirations. Je ne conseille pas aux enrhumés ou aux catarrheux de s'aventurer dans le temple de Bayreuth ; ils y seraient écharpés. Le silence est plus grand que dans une église ; l'on ne peut glisser un mot, même à voix basse, à son voisin de droite, sans être chuté énergiquement par celui de gauche ; ce serait une profanation du centre religieux dont Wagner est le souverain pontife (Magnus 1882, 2).

Il ne s'agit pas seulement de respect pour les interprètes, mais aussi de pouvoir sentir la frontière entre musique et silence. Le prélude de *L'Or du Rhin* (1869) offre l'un des exemples les plus célèbres d'union poétique et musicale dans l'œuvre de Wagner. En effet, à Bayreuth, la tradition réclame un silence de cinq minutes avant l'exécution du morceau : le spectateur, plongé dans l'obscurité, est amené à ne plus discerner la limite entre le vide et la musique. Le blanc appelle finalement son incarnation progressive et l'harmonie initiale du prélude apparaît ainsi comme le prolongement naturel d'un silence de cinq longues minutes avant chaque représentation. Différents témoignages le rapportent :

³ « Pendant des années j'ai rêvé d'organiser des concerts pour les sourds-muets, ainsi vous pourriez apprendre d'eux à bien se comporter pendant les concerts, surtout quand ils sont très beaux. » (nous traduisons)

Cependant, le brouhaha de la foule, dominé çà et là par des exclamations d'impatience, brusquement, à un signal parti croyons-nous, de l'orchestre souterrain, se fond dans un vaste silence, auquel l'obscurité soudaine de la salle ajoute une immense solennité. (Mendès 1886, 171-172)

On entend le coup de bâton d'un chef d'orchestre invisible ; un profond silence se fait aussitôt, et le gaz s'éteint presque complètement. Un bourdonnement sort des profondeurs ; ce bourdonnement s'élève, grandit, emplit peu à peu la salle. Ceux qui croient que Wagner n'emploie que des accords dissonants seront bien étonnés d'apprendre que les soixante premières mesures de *Rheingold* (*l'Or du Rhin*) ne contiennent pas d'autre harmonie que le seul accord de *mi bémol* (Saint-Saëns 1890, 75).

Par la suite, Gustav Mahler fit de même, comme « lorsqu'il dirigea l'Opéra de Vienne de 1897 à 1907, [en imposant] dans les nouvelles dispositions du concert que le public se tût pendant toute la durée de l'interprétation, y compris les ouvertures, auparavant couvertes par les bavardages » (Cotinaud 2012, 33). Cette conception influença beaucoup Charles Lamoureux, qui fonda en 1881 la *Société des Nouveaux Concerts* grâce à laquelle il donna de larges extraits de la musique de Wagner. En effet, Cécile Leblanc rapporte la discipline de fer qu'il imposait lors des concerts :

Au Théâtre du Château-d'Eau à partir de 1880, puis dans les différentes salles où il se produit, il tente de faire des représentations un moment de ferveur et de respect des musiciens : « Tout siffleur était immédiatement prié de quitter la salle. Les gardes municipaux, admirablement dressés, opéraient avec une dextérité légendaire ». Ses « idées de commandement » et sa « réputation d'un croque-mitaine » lui permettent d'organiser des concerts dans des « conditions absolument artistiques » que tous les critiques encensent même si, en effet, regrette Imbert en 1894, il entretient des relations conflictuelles avec un public auquel « il impose silence en lançant un chut sec et perçant et en foudroyant du regard l'interrupteur qui se permet la plus petite incartade »⁴ (Leblanc 2017, 48-49).

Marcel Proust assista à plusieurs concerts de l'Orchestre Lamoureux (Tadié 1996, 259-260). Aussi, bien qu'il s'agisse d'un silence respectueux de l'œuvre et non d'un silence qui lui serait inhérent, force est de constater que Proust inscrit également cette tradition d'écoute dans la *Recherche*. Dans la lignée de Wagner, Proust pense le silence comme écoute active. C'est dans les silences que les personnages, par exemple, accèdent à une intériorité, à l'instar de Swann⁵, ou tentent de recons-

⁴ Cécile Leblanc cite d'abord DORET, *Musique et Musiciens*, 53e année, 1886-1887, 22 ; puis IMBERT, *Portraits et études*, Paris, Librairie Fischbacher, 1894, 69, 97, 81 et 98.

⁵ Sauf quand ses voisins se mettent à lui parler, comme dans le salon Saint-Euverte où la comtesse de Monteriender ne peut s'empêcher de « se pencher vers lui pour lui confier ses impressions avant

truire mentalement une partition musicale, comme le narrateur. Si dans les salons comme celui de Mme de Saint-Euverte les discussions se poursuivent pendant le programme musical⁶, elles cessent dans le salon Verdurin où l'écoute semble accéder à une dimension religieuse et la musique, relever du sacré. Par exemple, M. de Forcheville et le docteur Cottard en pleine recherche de calembours « se [taisent] » (*DCS I*, 260) quand le pianiste s'apprête à jouer. Dans le salon Guermantes, on n'interrompt pas un morceau en cours : « le maître d'hôtel vint me dire que le premier morceau étant terminé, je pouvais quitter la bibliothèque et entrer dans les salons » (*TR IV*, 496). Des « intimes » choisissent d'ailleurs « pour écouter la musique [de] s'isoler » dans « des salons plus petits » (*TR IV*, 601). L'un d'entre eux, dans lequel se trouve Mme de Saint-Euverte, a les rideaux fermés « en vue de plus de recueillement » (*ibid.*). Le narrateur et la duchesse de Guermantes, en train de se promener et de chuchoter, ne sont d'ailleurs pas assez discrets au goût de certains auditeurs, ce qui permet à Proust de se moquer des postures sociales en matière d'écoute musicale :

Mais un jeune homme [...] se leva d'un air exaspéré et alla plus loin pour écouter avec plus de recueillement. Car c'était la *Sonate à Kreutzer* qu'on jouait, mais s'étant trompé sur le programme, il croyait que c'était un morceau de Ravel qu'on lui avait déclaré être beau comme du Palestrina, mais difficile à comprendre. Dans sa violence à changer de place, il heurta à cause de la demi-obscérité un bonheur-du-jour, ce qui n'alla pas sans faire tourner la tête à beaucoup de personnes pour qui cet exercice si simple de regarder derrière soi interrompait un peu le supplice d'écouter « religieusement » la *Sonate à Kreutzer* (*TR IV*, 602-603).

Ajoutons que cette nouvelle écoute musicale, propice au recueillement, à l'introspection, va de pair avec l'intériorité et la réflexion que suscitent les œuvres de Vinteuil. Quand Swann écoute la phrase de la sonate de Vinteuil, cela le renvoie au désamour d'Odette et à son drame intérieur. La musique lui permet d'entrer dans sa détresse et dans ses joies. L'écriture de la musique par Proust parvient ainsi à rendre compte de l'effet qu'a la musique sur la sensibilité et sur l'imaginaire de chacun.

Ainsi, en mettant en scène l'écoute musicale telle qu'elle se construit à la fin du XIX^e siècle, Proust commence à interroger le silence en musique, bien qu'il ne s'agisse encore que d'un silence externe à l'œuvre qui relève surtout d'une nouvelle pédagogie de l'écoute, ou au mieux d'une psychologie de l'écoute. Pourtant,

même que la sonate fût finie » (*DCS I*, 347).

⁶ Toutefois les entrées et sorties dans le salon doivent se faire entre les morceaux : Swann ne peut « s'en aller avant la fin de ce nouveau numéro du programme » (*DCS I*, 339).

c'est bel et bien à partir du silence de l'auditeur que la signifiante du silence interne à l'œuvre va se révéler.

Silence et modernité

En effet, si, chez Wagner, le silence initial du public est une condition *sine qua non* pour s'imprégner de la musique, tout comme l'obscurité de la salle ou la dissimulation de l'orchestre, le rompre par la musique afin de façonner un monde relève déjà d'une réflexion moderne sur sa fonction au cœur de l'œuvre. C'est précisément ce que matérialise le septuor de Vinteuil, qui fait lui aussi émerger du silence un monde nouveau dès son ouverture :

Tandis que la sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère pour se suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvre-feuilles sur des géraniums blancs, c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage déjà tout empourpré, commençait, au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit (*Pris*, III, 754).

Le silence externe à l'œuvre musicale rejoint ses propres silences : par exemple, les trois accords qui clôturent l'opéra *Tristan et Isolde* (1865) de Wagner se dissolvent progressivement en un subtil *decrecendo* qui semble rendre inaudible la limite entre musique et silence. Les sons se perdent dans l'infini ; aux portes de l'indicible, le poème musical devient lui aussi « aboli bibelot d'inanité sonore » (Mallarmé 1998, 37). Chez Wagner, les drames de la maturité subissent presque tous ce couronnement par le silence, comme si l'œuvre d'art atteignait son paroxysme en s'inclinant devant l'ineffable. Stéphane Mallarmé, de la même manière, donnait à la musique, dans sa conférence *La Musique et les Lettres* de 1894, une finalité proche de celle de la poésie, tendre au silence :

Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie à se rapatrier, de tout – chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicate à finir, ce raccourci, ce trait – l'appareil ; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en du songe (Mallarmé 2003, 69).

Marcel Proust comprend ce nouveau rapport au silence dont on retrouve les prémices chez Wagner. En effet, en 1905, l'écrivain insiste sur le talent vocal de la comtesse de Guerne, cantatrice qu'il décrit comme la « musicienne du 'silence' de Verlaine » (*EA*, 505) – termes qu'il emprunte d'ailleurs au dernier vers du poème « Sainte » de Mallarmé (Mallarmé 1998, 27) –, puisqu'elle fait surgir, au-delà d'un « charme antique », « quelque chose d'étrangement moderne » (*ibid.*, 504-505).

D'après lui, « il n'y a rien qu'elle interpréterait aussi bien que *Le Clair de lune* [op. 46, n°2 – 1887], de Fauré, ce merveilleux chef-d'œuvre » (*ibid.*). Or, si Proust songe inévitablement au caractère double de l'œuvre de Fauré, entre réminiscence antique et modernité, du fait des changements de tons, du mélange des modes majeurs et mineurs et des harmonies nuancées, il songe peut-être aussi aux mesures 54-55 qui ne font pas réentendre une transition déjà entendue au piano (mesures 22-24). En effet, dans ce « calme clair de lune triste et beau » (Verlaine 1976, 33) qu'annonce la dernière strophe de Verlaine, le piano se tait pendant trois soupirs : même si la voix reprend une réduction de la transition attendue, cette dernière hante en réalité surtout le silence du piano, anticipant le dernier mot du poème, « marbres », désignant à la fois les statues du paysage mais aussi symboliquement la mort, et matérialisé par la rigidité harmonique qui l'accompagne. Marie-Noëlle Masson et François Mouret, qui évoquent en reprenant Jean-Pierre Richard les sons « tout pénétrés de silence » (Richard 1955, 166) de Fauré, décrivent ainsi son *Clair de Lune* :

À l'instar de la danse des *jets d'eau sveltes parmi les marbres*, les sons clairs et distincts de la musique initiale se sont figés (mes. 54-55) comme, déjà, le menuet fauréen s'était inexplicablement interrompu (mes. 38-41 et 44-45). Ce hiatus du menuet, réduit à une simple résonance d'arpège, ouvre une béance où passe la lueur équivoque d'un *calme clair de lune* conduisant les *oiseaux*, comprenant le chant, au silence de l'*extase* ; il s'agit bien ici d'un menuet à la fois absent et présent, dont l'irréalité est celle même du *rêve* et du reflet lunaire. On le voit, la lecture musicale du poème révèle, de la part de Fauré, une sensibilité particulière aux ambiguïtés verlainiennes : celle des images qui s'estompent et des mouvements évanescents [...]. (Masson et Mouret 1994, 37)

Ce n'est toutefois pas l'unique perspective de Marcel Proust, qui ne s'intéresse pas seulement au silence signifiant. Il s'interroge aussi sur les termes musicaux pour le dire : jusqu'où aller ? La question de la matérialisation du silence l'intrigue.

D'une part, on peut se demander comment un silence musical pourrait être qualifié d'un adjectif tel que « aigre » (*Pris*, III, 754). Proust, en réalité, a déjà l'intuition que le silence n'est pas l'absence de sons. Dès 1911, au moment même où le courant musical du bruitisme se fait une place en Italie, Proust comprend les liens qui unissent sons et bruits afin de former une musique, comme en témoigne une lettre écrite à Mme Williams, sa voisine du boulevard Haussmann :

Comme on répare la nuit le boulevard Haussmann, qu'on refait le jour votre appartement et qu'on démolit la boutique du 98 bis dans les entractes, il est probable que quand cette harmonieuse équipe se dispersera, le silence résonnera à mon oreille

d'une façon si anormale que, pleurant les électriciens disparus et le tapissier reparti, je regretterai ma Berceuse (Proust 2013b, 39).

Comme le développe Anne Penesco, Proust découvre en 1909 le futurisme grâce au *Manifeste* publié dans *Le Figaro* du 11 février 1909 (Penesco 2018, 58). Cécile Leblanc ajoute que Proust a vraisemblablement lu les théories propres au bruitisme de Francesco Balilla Pratella et de Luigi Russolo reprises dans un article écrit par Jules Écorcheville dans la revue *SIM* (Leblanc 2017, 153). De fait, si l'emploi de l'adjectif « aigre » peut renvoyer à l'introspection d'un auditeur pris d'inquiétude avant que la musique n'émerge, il semble surtout à rapprocher de l'esthétique moderniste du bruitisme qui tisse des liens entre silence et musique.

D'autre part, en s'adressant à Anna de Noailles, Marcel Proust écrit :

Dans un triste et misérable moment, je vois dans le journal : *Revue des Deux Mondes* C^{tesse} de Noailles. Alors le monde s'agrandit. Je fais acheter la *Revue* [...] peut-être le plus beau de tout est-il ce tiret, ce « silence », cette « pause » au sens musical qui précède le moment où les harpes et les instruments liquides jouent : Ô beauté des printemps, vivacité des neiges (*Corr.*, X, 59-60).

Dans cette lettre datée du 15 mars 1910, Proust évoque le silence comme une « 'pause' au sens musical ». Il faut rappeler qu'en musique, une pause est une mesure entière de silence. En général, elle correspond à quatre soupirs dans une mesure 4/4. Cette connaissance du terme musical de la pause interpelle, car elle fait directement référence à la petite phrase de Vinteuil, qui se développe sur plusieurs périodes : « elle [...] dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs » mais est surtout séparée en deux par une « pause d'un instant » qui la fait « [changer] de direction » (*DCSI*, 207). Le fait de mettre en relation le complément du nom « d'un instant » exprimant la temporalité, un très petit espace de temps, avec le terme musical « pause » permet de remotiver ce dernier. Non seulement on peut y voir une suspension qui ménage un temps d'introspection et de surprise, qui permet à Swann de « se [préparer] à la suivre » (*ibid.*) mais aussi une réflexion sur l'écriture musicale elle-même : la pause n'est plus seulement un terme musical, un moyen de séparation des sons entre eux, mais elle devient une véritable unité de temps, indivisible, qui dépasse la simple notation pour interroger le rapport au temps. En écrivant « pause d'un instant » et non « pause d'une minute » ou « pause d'une mesure », sachant que le premier serait trop factuel et le deuxième redondant, Proust inscrit la petite phrase de Vinteuil dans la modernité musicale, puisqu'il tente de saisir l'impalpable, soit la temporalité pure de la musique. C'est précisément ce qui le rapproche de Debussy, pour qui l'instant en musique est primordial, puisque porteur de réminiscences, d'angoisses, de mélancolies, comme le montre Vladimir Jankélévitch dans son ouvrage *Debussy et le mystère de l'instant* (1976) :

[...] au lieu que les silences soient des vides déblayés pour le recueillement dans un discours « quasi fantasia », le silence debussyste est surtout un pianissimo peuplé par les bruits suprasensibles de la nature et de la multiprésence universelle : le silence de la nuit développe ce que Leibniz appelait les perceptions insensibles ; le silence de la nuit décompose et détaille et analyse les frôlements de la forêt et le bruissement de la mer, le soupir des feuillages et l'innombrable gargouillement des petites vagues ; il rend l'homme capable de percevoir l'imperceptible. (Jankélévitch 2020, 254-255)

Il faut rappeler par ailleurs que l'attirance de Proust pour la modernité de Debussy se fait à l'encontre des goûts de Reynaldo Hahn, qui était très peu attaché aux innovations du compositeur. En matière de musique, et cela se répercute inévitablement dans son écriture de la musique, Proust aime être à l'avant-garde. Cécile Leblanc souligne que, vraisemblablement, l'écrivain a assisté à une représentation de *Pelléas et Mélisande* en 1902 à l'Opéra-Comique (Leblanc 2017, 158-159). Néanmoins, son intérêt encore marqué pour Camille Saint-Saëns fait qu'il ne revient qu'une dizaine d'années plus tard à Debussy, en 1911, au moment où il murit précisément les premières *ekphraseis* musicales de la sonate de Vinteuil. À Antoine Bibesco, il écrit :

Je suis excessivement fatigué parce que j'ai eu le malheur d'écouter *Pelléas* au théâtre et d'en tomber amoureux. Tous les soirs où cela se donne, si malade que je sois je me jette sur cet instrument, et les jours où cela ne se donne pas je remplace Périer et me le chante, et je ne dors plus un instant (*Corr.*, X, 273).

Ainsi, quand Proust « tomb[e] amoureux » de l'œuvre de Debussy, il commence dans le même temps à réfléchir au silence comme étant porteur de sens et de sons autres, au même titre que la mélodie, le timbre ou le rythme. C'est un parcours inspiré par celui du compositeur de *Pelléas et Mélisande*, pour qui le silence « aère la musique » (Schneider 2010, 278) : il s'agit de ce que Mathieu Schneider qualifie de silence horizontal, du fait qu'il se déploie dans le temps, par opposition au silence vertical qui se contente de réduire en même temps tous les instruments ou toutes les voix au silence. Techniquement, le silence horizontal est précisément celui des pauses et des soupirs, qui donnent alors une atmosphère, une profondeur particulière, à l'œuvre (Schneider 2010, 282) :

Comme l'être se découpe sur un fond de non-être sans bornes, ainsi la musique de Debussy baigne toute dans l'océanographie du silence. Le silence océanique est à la fois l'alpha et l'oméga : il est silence originel d'où la musique émerge et procède, et silence terminal auquel la musique fait retour pour en lui se perdre. Mais le silence n'est pas seulement avant et après, infra et ultra : il est aussi pendant..., il est au centre et au cœur même de la musique, il habite en elle, il est silence omniprésent.

Tout un silence intra-musical baigne l'œuvre de Debussy, en pénètre les pores, en espace les notes, en aère les portées. Cette espèce de non-être virtuel, non seulement ambiant, mais immanent, est en quelque sorte le milieu atmosphérique où les accords respirent. (Jankélévitch 2020, 280-281)

Ce silence « intramusical », qui est « au centre et au cœur même de la musique », c'est celui de cette « pause d'un instant », que Proust a voulu plus debussyste et donc en lien avec la modernité.

En définitive, la question du silence en musique est finalement plus prégnante chez Proust qu'il n'y paraît : dans la *Recherche*, non seulement le silence externe à l'œuvre reflète les habitudes d'écoute en pleine transformation mais il permet aussi au silence interne à l'œuvre de se densifier et de prendre une importance qu'il n'avait pas par ailleurs. En s'inspirant d'une part de l'ineffable wagnérien, d'autre part de l'esthétique bruitiste et enfin de « l'instant » debussyste, Proust fait du silence musical non plus un non-événement mais un paramètre à part entière de la création musicale, en ce qu'il met en avant des « perceptions insensibles » (Jankélévitch) et en ce qu'il est porteur de sens en exprimant une temporalité horizontale. C'est déjà la conscience que le silence musical n'est pas une donnée anodine ; plutôt l'amorce d'un véritable questionnement artistique et philosophique, qui sera interrogé au cours du XX^e siècle.

Bibliographie

- CAILLEUX, J.-H. (2000), *Applaudissement et grande musique : histoire et significations d'un geste d'aujourd'hui*, thèse de doctorat sous la direction de G. Cantagrel et J.-J. Velly, Université Paris-Sorbonne.
- COTINAUD, F. (2012), « Le silence se crée, et secrète de la musique », *Sigila*, XXIX, 1, 31-41.
- HARNONCOURT, N. (1984), *Le Discours musical*, traduit de l'allemand par D. Collins, Paris, Gallimard, « NRF ».
- JANKÉLÉVITCH, V. (2020), *Debussy ou le mystère de l'instant*, Paris, Plon, « Agora ».
- KALTENECKER, M. (2009), « Applaudir », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, IX, L'individuel et le collectif dans l'art, <<https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=243>> (25 juillet 2022).
- KOSTELANETZ, R. (2000), *Conversations avec John Cage*, traduit de l'anglais et présenté par M. Dachy, Éditions des Syrtes.
- (DE) LALEU, A. (2016), « Petite histoire des applaudissements dans la musique classique », *France Musique*, 6 février, <<https://www.radiofrance.fr/fran>

- cemusique/petite-histoire-des-applaudissements-dans-la-musique-classique-2509520> (14 juillet 2022).
- LEBLANC, C. (2017), *Proust écrivain de la musique, L'allégresse du compositeur*, Turnhout, Brepols, « Le Champ proustien ».
- LEBLANC, C., LERICHE, F., MAURIAC DYER, N. (2020), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann.
- MAGNUS, D. (1882), « Dernier mot sur 'Parsifal' », *Gil Blas*, 6 août.
- MALLARMÉ, S. (1998), *Œuvres complètes*, I, texte établi et annoté par B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade ».
- MALLARMÉ, S. (2003), *Œuvres complètes*, II, texte établi et annoté par B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade ».
- MASSON, M.-N., MOURET, F. (1994), « Verlaine / Fauré, *Clair de Lune* : les interactions du texte et de la musique dans la segmentation de l'œuvre vocale ou la problématique du sens », *Musurgia*, I, 1, *Radiographique de la forme : la segmentation*, 24-38.
- MENDÈS, C. (1886), *Richard Wagner*, Paris, Charpentier et Cie.
- MERCIER, J. (2017), *Quand les stéréotypes donnent le la. L'influence des représentations de la musique classique sur les publics*, mémoire de master sous la direction de C. Toupin-Guyot, Sciences Po Rennes.
- MERCIER, L.-S. [1782] (1995)
, *Tableau de Paris*, édition établie sous la direction de J.-C. Bonnet, Paris, « Mercure de France ».
- NECTOUX, J.-M. (2012), *Harmonie en bleu et or : Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard.
- PAGE, T. (1998), « American Composers: John Cage. The Avatar of Avant », *Washington Post Staff Writer*, 16 août.
- PENESCO, A. (2018), « Écouter et traduire les bruits au temps du futurisme », in E. Eells et N. Toth (éds.), *Son et traduction dans l'œuvre de Proust*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 57-75.
- PICARD, T. (2010), « Le topos de la 'musique du silence' dans la stratégie identitaire de la France au XX^e siècle », in M. Finck, et Y.-M. Ergal, *Écriture et silence au XX^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 29-45.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

- PROUST, M. (1970-1993), *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par P. Kolb, Paris, Plon.
- PROUST, M. (1971), *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (2002), *Carnets*, édition établie par F. Callu et A. Compagnon, Paris, Gallimard.
- PROUST, M. (2013a), *Cahier 53*, édition établie par N. Mauriac Dyer, P. Wise et K. Yoshikawa, Bibliothèque nationale de France / Brepols, « Cahiers 1 à 75 de la Bibliothèque nationale de France ».
- PROUST, M. (2013b), *Lettres à sa voisine*, texte établi et annoté par E. Gaudy et J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, NRF.
- RASSIAL, J.-J. (2011), « Le vide, le blanc, le silence et le réel : Cézanne, Mallarmé, Debussy, avec Lacan », *Insistance*, V, 1, 35-42.
- RICHARD, J.-P. (1955), « Fadeur de Verlaine », *Poésie et Profondeur*, Paris, Éditions du Seuil.
- ROUSSEAU, J.-J. ([1761] 2018), *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, nouvelle édition d'É. Leborgne et F. Lotterie, Paris, Flammarion, GF, n°1603, Littérature et civilisation, « Littérature classique ».
- SAINT-SAËNS, C. (1890), *Harmonie et Mélodie*, Paris, Calmann Lévy.
- SCHNEIDER, M. (2010), « *A silentio ad silentium*. Essai d'une typologie des silences dans la musique du début du XX^e siècle », in *Écriture et Silence au XX^e siècle*, *op. cit.*, 271-294.
- SCHUMANN, R. (1965), *Schumann on music: a selection from the writings*, traduit et édité par H. Pleasants, New York, Dover Publications.
- TADIÉ, J.-Y. (1996), *Marcel Proust*, Paris, Gallimard.
- VERLAINE, P. ([1869] 1976), *Fêtes galantes*, Paris, Flammarion, GF.

