

Une analyse du silence dans l'espace proustien : le paysage qui fait silence et le silence qui se fait paysage

EMILIO CAMPAGNOLI
Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

Emilio Campagnoli est professeur de français dans le secondaire en Italie et docteur de littérature française (Université d'Urbino « Carlo Bo »). Ses recherches portent sur Proust, Monet et la Normandie. Il s'occupe de transmédialité, en particulier entre littérature et peinture, de géocritique et surtout de géographie littéraire. Actuellement, il s'intéresse aussi à la question du plurilinguisme entre français, italien et allemand.

Dans cet article, nous investiguons une vision inédite du paysage dans la *Recherche*, à savoir celle qui est véhiculée par le concept de silence. Nous nous penchons sur des passages où nous pouvons constater les différents types de silence environnemental, pour pouvoir en déterminer la nature et le rôle. Ensuite, nous nous focalisons sur des cas où c'est le silence qui se fait espace et qui devient une véritable entité géographique et spatiale. Enfin, nous nous confrontons au silence acousmatique, où nous pouvons nous interroger sur la source spatiale indéfinie et incertaine de nos silences environnementaux.

Paysage, environnement, géographie, silence acousmatique

Selon le *TLF*, le silence est « Absence de bruit, d'agitation. Silence absolu, écrasant, éternel ; un silence de mort »¹. Le dictionnaire présente une définition du « silence » envisagé par rapport au bruit : un manque de son, un vide acoustique. Cependant, en littérature et dans d'autres domaines artistiques, le silence n'est pas que le contraire de la notion de sonorité. Paul Valéry affirme : « Entends ce bruit fin qui est continu, et qui est le silence. Écoute ce que l'on entend lorsque rien ne se fait entendre » (Valéry 1960, 656-657). Il est donc possible d'écouter le silence, même si cela pourrait sembler un oxymore, de profiter de tout un monde sensoriel et expressif qui est lié à ce phénomène particulier de la perception, surtout,

¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/silence> (site consulté le 5 août 2022).

auditive. Comme l'écrit Safia Berhaim : « On croit qu'il [le silence] représente l'absence de bruit comme l'obscurité l'absence de lumière : c'est une erreur » (Berhaim 2006). Cette « espèce de transparence sonore » (Bernanos 2008, 51) est un véritable royaume de la pénombre, de la réflexion et une composante fondamentale et nécessaire du réel. Berhaim, que nous venons de citer, parle aussi de « transparence aérienne » (Berhaim 2006). Nous retrouvons donc ce même concept de limpidité et de translucidité, d'une surface claire et ouverte, qui se laisse traverser et pénétrer par d'autres corps. En effet, à son avis, le silence nous permet de découvrir « le monde ignoré des infiniment petits bruits » et « une étendue d'inexprimables jouissances » (*Ibidem*) ; il est donc question d'une dimension qui s'ouvre à nous et qui nous donne l'occasion d'apprécier des détails ou des nuances qui normalement nous échapperaient étant donné que nous n'avons pas la possibilité de les remarquer. Nous avons besoin du silence, c'est un élément incontournable de notre existence, une exigence naturelle, un aspect physiologique de notre vie. Le silence peut être passif ou actif. Dans le premier cas, il s'agit très souvent d'une pause, d'un moment de répit, de calme ou de tranquillité, d'un ralentissement du débit, d'une bouchée d'air frais, l'occasion pour respirer un peu, pour reprendre son souffle, comme cela arrive parfois dans certains poèmes, romans, films ou dans certaines partitions musicales. Dans l'autre cas, le silence est un cadre privilégié pour le déroulement d'une action, corporelle ou mentale soit-elle, la célébration de l'acte et de la pensée, un silence qui n'est silence qu'en partie ou en apparence, étant donné que l'esprit ou le cœur de l'individu sont assourdis par le fracas d'un mouvement, d'une idée ou d'un sentiment. L'assourdissement est une forme singulière de silence dérivant d'un chevauchement sauvage de sons forts et agressifs, les oreilles souffrent et le résultat est une perte, à court ou à long terme, de l'audition. C'est comme pour les couleurs, l'absence totale de sons ou, au contraire, une surabondance amènent à deux situations similaires et complémentaires. Le noir et le blanc, les deux tonalités, l'une représentant la plénitude et l'autre le vide ; comme le silence total ou le vacarme infernal qui se rencontrent, à mi-chemin, dans l'assourdissement, le correspondant, dans l'univers chromatique, du gris, qui n'est que le point de contact entre le noir et le blanc. Il n'est pas étrange de comparer les sensations de l'oreille à celles de l'œil. Ce rapprochement est aussi présent chez Proust, où nous pouvons constater une peinture du silence. Dans cet article, nous avons l'intention de nous pencher à la fois sur les descriptions des paysages silencieux et des silences paysagers de la *Recherche*. Avant de rentrer dans le vif du sujet, il faut quand-même préciser que quand on parle de paysages chez Proust, on est obligés de passer par la peinture. Le paysage, comme l'affirme Tsumori, peut être aussi considéré comme la représentation picturale du pays :

Le paysage est une « structure » de notre perception de la nature. Si le « pays » est le lieu naturel, le « paysage » est une invention tout artificielle. Le paysage est par conséquent une image esthétique du pays. Les artistes l'assimilent et le représentent sous la forme de la peinture, de l'architecture, du jardin, de la littérature, et même sous la forme de la musique. (Tsumori 2014, 10)

Le paysage est pour Proust une expérience sensorielle, enrichissante et vivifiante. Il est en très peu de cas un simple cadre ou une toile de fond, il s'agit très souvent d'un environnement qui dialogue avec les personnages qui l'habitent et d'une entité qui participe, même pas trop indirectement, au déroulement de l'intrigue. Cela est aussi confirmé par Chaudier, Proust ne se limite pas à présenter une description plate et bidimensionnelle d'un lieu, il transmet toujours une certaine profondeur et vitalité ; s'il décrit une plage, il nous fournit bel et bien toute une « expérience humaine de la plage » (Chaudier 2019, 210). Anne Simon écrit à ce propos : « Le paysage chez Proust n'est plus une "vue" mais un processus temporel d'émergence et de disparition, où la polysensorialité et le fantasme jouent un rôle majeur. Le paysage n'est pas frontalement disposé en face de moi, il est une perspective et un horizon – une dimension de ma chair, de mes désirs et de mes projets » (Simon 2018, 31). En l'occurrence, nous avons donc affaire à une peinture de paysage silencieuse. Certains tableaux ont un charme réticent, une beauté muette invitant à la contemplation et à l'introspection, comme *Le voyageur au-dessus de la mer de nuages* de Caspar David Friedrich qui, selon Anouchka Vasak, nous transmettrait « une expérience muette de l'horizon ». Paul Claudel, dans son œuvre *L'œil écoute*, présente les tableaux de paysage de la peinture hollandaise comme des « sources de silence », un art qui permettrait « d'entendre l'âme, à tout le moins de l'écouter » (Claudel 1965, 189). Pour ce qui est de Vermeer, le peintre hollandais le plus apprécié par Proust, qui joue un rôle fondamental dans l'intrigue et l'esthétique de la *Recherche* (il suffit de penser à l'importance de l'un de ses chefs-d'œuvre, au petit pan de mur jaune, dans la description de la mort de Bergotte) Claudel affirme à propos de l'une de ces créations : « Elle est toute remplie de ce silence de l'heure qu'il est » (*Ibidem*, 179). Le poète souligne ici la contemplation silencieuse et respectueuse d'un instant présent, l'exercice d'observation et de réflexion que le tableau demande à ceux qui sont prêts à le regarder et à l'écouter. Rembrandt a été capable de trouver les points de contact entre le vide, l'espace et le silence et c'est pourquoi les objets qu'il a représentés ont attiré le regard des gens ; dans ses œuvres, le silence serait une invitation au souvenir (*Ibidem*, 196). Proust fait aussi référence à la peinture et au silence, il décrit un « tableau silencieux » :

Sans doute il n'était pas pour moi ce qu'il devait être pour Saint-Loup qui par la mémoire, sous l'indifférence, pour lui transparente, des traits immobiles qui affec-

taient de ne pas le connaître ou sous la banalité du même salut que l'on eût adressé aussi bien à tout autre, se rappelait, voyait, entre des cheveux défaits, une bouche pâmée et des yeux mi-clos, tout un tableau silencieux comme ceux que les peintres, pour tromper le gros des visiteurs, revêtent d'une toile décente. Certes, pour moi au contraire qui sentais que rien de mon être n'avait pénétré en telle ou telle de ces femmes et n'y serait emporté dans les routes inconnues qu'elle suivrait pendant sa vie, ces visages restaient fermés. (*JFF II*, 175)

Même si cette description ne concerne pas directement le paysage, mais il s'agit plutôt d'un portrait, il est important de remarquer que, Proust lui-même, reconnaît ce lien profond existant entre la peinture et le silence. Il décrit le phénomène d'un tableau qui ne se manifeste pas, tout comme la fille demeure impénétrable ; cet aspect fermé et inaccessible du tableau est représenté par une toile qui s'avère indifférente. Jusqu'ici, nous avons pu récolter les éléments principaux de notre piste de réflexion et des thématiques éminemment proustiennes qui se mélangent : le temps, le souvenir, la peinture, le paysage et bien évidemment le silence. La peinture de paysage devient comme un texte, une page de la *Recherche* et, inversement, certaines descriptions du chef-d'œuvre proustien sont de véritables exemples d'ekphrasis synesthésiques, des tableaux littéraires qui en plus d'attirer l'attention et l'intellect des lecteurs en stimulent aussi les mémoires visuelles, sonores, olfactives, gustatives et sentimentales, une expérience sensitive à part entière.

Ce que nous allons rechercher dans notre analyse est une notion spatiale et temporelle du silence, où celui-ci devient une toile de fond précieuse d'un paysage donné ou alors, au contraire, le sujet et le noyau autour duquel se forme un autre paysage encore, qui est en définitive, le produit du silence lui-même. Nous avons pris comme point de repère principal pour le développement de nos réflexions, les textes sur le silence et le paysage sonore de Corbin (Corbin 2018). Pour ce qui est des extraits proustiens que nous avons sélectionnés, nous nous sommes concentré, essentiellement, sur le premier volume de la *Recherche*, étant donné que dans ce livre nous constatons déjà une importance et une valeur non négligeables du silence et de l'élément acoustique par rapport aux descriptions des lieux. Dans un premier moment de notre travail, nous nous pencherons sur le paysage qui fait silence, à savoir des endroits qui se distinguent, d'un point de vue sonore, par cette caractéristique du silence ; dans un deuxième moment, nous présenterons le silence qui se fait paysage, notamment le silence lui-même qui parvient à créer un espace autour de lui et en dernière instance, avant d'arriver aux conclusions, nous aborderons la thématique du silence acousmatique.

Le paysage qui fait silence

Maintenant, nous nous concentrerons sur les extraits concernant les paysages silencieux, des espaces qui sont caractérisés par leurs sons particuliers ou plutôt par l'absence de sons mais qui n'arrive jamais à constituer un silence vide. Anne Simon parle d'un « arrière-plan du silence » chez Proust : « L'écriture de Proust, qui tente de suivre l'évanescence des paysages, l'intermittence terrifiante du temps, les méandres complexes du moi, inscrit donc le silence dans son cours » (Simon 2018, 248). C'est toujours Simon (*Ibidem*, 249) qui présente Doncières comme la ville du silence de la *Recherche*, un lieu qui se distingue par « la chasteté du silence » (CG II, 377). Toutefois, il s'agit d'un silence spécial qui « s'était fait musique » un « bouquet jaillissant et sonore » (CG II, 384), qui pouvait troubler l'atmosphère paisible de la petite commune, notamment à cause de la « joyeuse fanfare » (CG II, 377) qui devient, pour le héros-narrateur, une sorte de « souvenir sonore » (*Ibidem*) de Doncières, de l'expérience qu'il y a vécue et de tout ce que cette ville de garnison représente pour lui. En outre, Simon précise que la force de ce silence sonore est telle que le héros-narrateur affirme : « Je n'étais pas certain que le son de la fanfare n'eût pas été aussi imaginaire que celui que j'entendais dans le jour s'élever après le moindre bruit au-dessus des pavés de la ville » (CG II, 385). Il est donc clair que Doncières est une ville qui fera partie de la mémoire auditive du héros, c'est un endroit où le silence et le sonore s'entrecroisent et se confondent, un véritable oxymore synesthésique, où le silence se fait musique, mais où cette musique, ces sons ne sont peut-être pas que le fruit de l'imagination du protagoniste et où, somme toute, le principal trait touchant à l'oreille demeure le silence. Dans l'extrait suivant, tiré de la première page du roman, nous retrouvons toute une représentation du silence qui se développe en crescendo :

Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était pas allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure ; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non ; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure. Je me demandais quelle heure il pouvait être ; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des

actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour. (*DCS* I, 1)

Le visuel et le sonore se mélangent à nouveau, le silence est annoncé par l'obscurité. La description commence par le domaine de la vue et glisse ensuite dans celui de l'ouïe. La vision est empêchée, l'obscurité, qui apparaît deux fois dans une polyptote substantif/adjectif, tombe sur le héros-narrateur, le milieu qui l'entoure devient sombre, le protagoniste est dans un état de demi-sommeil, il se trouve suspendu dans un interrègne entre rêve et réalité, où le noir prédomine. Alors qu'il recouvre la vue, il comprend qu'il plonge dans l'absence de lumière. Les références temporelles manquent et celles spatiales, indiquées par les sons, vont au-delà des murs de la chambre, oscillant entre le dedans et le dehors. L'ambiance générale est douce et tranquille, la « campagne déserte » est un autre indice qui nous mène vers le silence, le désert qui représente, en quelque sorte, un vide, qui devient, le soir tombant, le royaume du silence et de l'obscurité et qui est explicité ici, au sommet de ce climax synesthésique, réunissant les deux sens impliqués dans cet extrait, le visuel et le sonore, comme « le silence de la nuit ». Ces deux éléments, le silence et la nuit, sont à entendre, dans notre cas, comme deux expressions différentes du même phénomène, étant ici la nuit absence de sons et le silence absence de lumière. Les deux aspects se complètent mutuellement dans une rencontre qui s'avère aussi bien polysensorielle que synesthésique. Il sied de remarquer que ce passage, en fonction de sa position dans l'échafaudage du chef-d'œuvre proustien, à savoir au tout début, sert de manifeste et d'introduction au côté polysensoriel de la *Recherche*. Il s'agit d'une véritable déclaration d'intention de la part de l'auteur, qui fait ainsi comprendre, dès le départ, au lecteur, l'importance que les perceptions et, en définitive, le monde sensible auront dans son œuvre : c'est le parti de Schopenhauer qui s'impose d'emblée sur celui de Kant en jetant les bases de l'esthétique proustienne à partir des premières lignes du roman.

Quelques pages plus tard, nous tombons sur un autre extrait qui reprend ces mêmes thématiques :

Quelquefois même cette heure prématurée sonnait deux coups de plus que la dernière ; il y en avait donc une que je n'avais pas entendue, quelque chose qui avait eu lieu n'avait pas eu lieu pour moi ; l'intérêt de la lecture, magique comme un profond sommeil, avait donné le change à mes oreilles hallucinées et effacé la cloche d'or sur la surface azurée du silence. Beaux après-midi du dimanche sous le marronnier du jardin de Combray, soigneusement vidés par moi des incidents médiocres de mon existence personnelle que j'y avais remplacés par une vie d'aventures et d'aspirations étranges au sein d'un pays arrosé d'eaux vives, vous m'évoquez encore cette vie quand je pense à vous et vous la contenez en effet pour l'avoir peu à peu

contournée et enclose — tandis que je progressais dans ma lecture et que tombait la chaleur du jour — dans le cristal successif, lentement changeant et traversé de feuillages, de vos heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides. (*DCS I*, 86-87)

Ici, ce sont le paysage et le temps qui se font taiseux. Nous avons encore une fois l'élément du sommeil, qui renvoie forcément, lui aussi, à l'idée de calme et d'absence de bruits. Il est intéressant de remarquer que dans ce passage le silence acquiert une dimension tangible et concrète, il a même sa tonalité, l'azur, une couleur associable à la notion de transparence et de translucidité, comme s'il s'agissait d'une feuille de verre. Cette image réapparaît aussi à la fin du fragment, la toute dernière phrase pourrait être considérée comme une évolution de cette métaphore filée, le silence devient du cristal, limpide et clair, les heures sont silencieuses ; rappelons que la « cloche d'or » est toujours un symbole du temps chronologique, étant les cloches des indicateurs et des annonciateurs de l'écoulement du temps, du passage des heures. Par conséquent, comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, c'est d'abord le paysage qui se tait et après le temps, la cloche représente aussi, par métonymie, l'église, la cathédrale, des lieux qui exigent du silence, du respect et de l'obéissance, dirions-nous tacite plutôt qu'aveugle, mais ensuite c'est surtout le temps qui se fait silencieux, qui coule imperturbé. Cette description s'achève sur une autre note de polysensorialité riche et puissante, étant donné qu'elle touche plusieurs sens à la fois. Le temps, cette composante fondamentale de l'esthétique proustienne, un élément évanescant, fuyant, fluide et difficile à saisir, qui est l'objet de tout l'intérêt du roman, gagne ici un côté plus palpable, un aspect plus matériel et pragmatique, le temps peut être cerné et devient quelque chose d'accessible. Il ne serait même pas trop risqué d'affirmer qu'il est possible de voir ici une anticipation du succès que le héros-narrateur constatera dans le dernier volume du roman, quant à sa recherche désespérée du temps perdu.

Le silence qui se fait paysage

Dans d'autres descriptions du silence environnemental chez Proust, nous avons remarqué que, parfois, c'est le silence lui-même qui parvient à créer un espace qui se développe tout autour de lui. Le silence a donc un rôle actif, il intervient dans la constitution et la formation d'un lieu. Dans l'extrait que nous allons voir, nous retrouverons encore une fois un élément lié à l'architecture religieuse, notamment un clocher. Comme nous l'avons déjà vu, les églises, les cathédrales, les cloîtres et les monastères sont des endroits privilégiés du silence, des temples de la contemplation, de la réflexion et de l'introspection, où les gens mènent des dialogues chuchotés, voire silencieux avec eux-mêmes ou avec Dieu. Alain Corbin, dans

son livre *Histoire du silence*, reprend une considération de Max Picard concernant les cathédrales : « “La cathédrale [...] a grandi autour du silence”. “La cathédrale romane est là comme une substance”. Il semble qu’elle “va engendrer par sa seule existence des murs de silence, des villes de silence, des hommes de silence”. “La cathédrale est comme du silence incrusté dans la pierre”, elle se dresse “comme un énorme réservoir de silence” » (Corbin 2018, 26). Bien évidemment, cette observation devient d’autant plus intéressante si l’on pense à la valeur symbolique que la cathédrale a dans le chef-d’œuvre proustien. C’est toujours Corbin qui repropose l’image d’une cathédrale végétale : « Au XX^e siècle Francis Ponge exalte le silence du bois comme celui d’une cathédrale végétale qui favorise la méditation » (*Ibidem*, 80). Le bois silencieux, pour que l’on puisse souligner davantage cette particularité ayant trait à la perception auditive, est comparé à une cathédrale, ce qui nous confirme la force symbolique de ce lieu religieux en tant que fief du silence. Comme nous l’avons déjà indiqué, le dialogue avec Dieu est aussi une forme de communication silencieuse : « Si nous voulons parvenir à une vie authentique, il est indispensable de construire en nous le monastère du silence » (Parry 2013, 49). Yaryna Tarasyuk affirme par rapport au concept du silence chez François Mauriac : « Le silence envers le mystère – l’indicible-Dieu – la fonction psychologique et philosophique, un des plus importants types de silence pour F. Mauriac comme homme et écrivain foncièrement croyant ». Ou encore, dans *Derniers fragments d’un long voyage*, Christiane Singer cite Angelus Silesius, pour ce qui est du silence que l’on doit à Dieu : « N’appelle pas Dieu à voix haute / Sa source est en toi / Et si tu n’en suspends pas le passage / Rien n’en suspend la coulée » (Singer 2007, 104). La religion est une vérité dogmatique, le silence est partie intégrante de ce système, il s’agit d’une pratique qui favorise et cultive la méditation. Déjà à partir du Moyen-Âge nous savons que : « Le silence est, à cette époque, condition nécessaire de toute relation avec Dieu. La méditation, l’oraison intérieure, voire toute prière, l’exigent. La tradition monastique a transmis, depuis l’Antiquité, un *ars meditando* qui sort des cloîtres au XVI^e siècle et qui constitue, dès lors, une discipline intérieure accessible au laïcs » (Corbin 2018, 64). Souvent, on répète que « Dans le silence, Dieu nous parle ». Sabine Badré, dans son article consacré à l’œuvre de Singer affirme : « Le dialogue avec l’autre, qu’il s’agisse de son mari, de ses fils, de ses amis, des médecins, du personnel médical... est rendu possible par la force du dialogue avec soi-même dans le silence où l’être rejoint Dieu » (Badré 2013, 152-153). Nous comprenons donc l’importance du silence pour la religion catholique et pour les lieux qui en représentent la foi et le lien avec le divin. Le silence devient ici un lieu mental qui se trouve dans l’âme du croyant, le silence religieux est le responsable de la création d’un espace intime, privé et profond, un endroit rassurant et paisible,

où les fidèles cherchent les réponses à leurs questionnements. Paul Celan aborde la thématique contraire, le silence de Dieu, dans le sens d'une non-réponse, d'une intervention manquée et d'une absence de réaction face aux atrocités commises par l'être humain pendant la deuxième guerre mondiale. À ce propos, Marie-Line Jacquet écrit : « Peut-être ne lance-t-il qu'un regard éteint, celui d'un Dieu mort, incapable de sauver l'humanité, comparable au regard terrifié du poète dont la parole semble entravée, liée à une angoisse très physique : on avale du silence, on expire du silence (et difficilement) » (Jacquet 2013, 251). Ce rapport entre silence et religion, qui arrive à son apogée dans la littérature du XX^e et du XXI^e siècles, a aussi une certaine importance chez Proust et il est intéressant de noter que, dans la *Recherche*, le côté religieux passe à travers une forte représentation symbolique, parfois même métaphorique, des édifices de culte. Voilà le passage en question :

Enfin, en continuant à suivre du dedans au dehors les états simultanément juxtaposés dans ma conscience, et avant d'arriver jusqu'à l'horizon réel qui les enveloppait, je trouve des plaisirs d'un autre genre, celui d'être bien assis, de sentir la bonne odeur de l'air, de ne pas être dérangé par une visite : et, quand une heure sonnait au clocher de Saint-Hilaire, de voir tomber morceau par morceau ce qui de l'après-midi était déjà consommé, jusqu'à ce que j'entendisse le dernier coup qui me permettait de faire le total et après lequel le long silence qui le suivait semblait faire commencer, dans le ciel bleu, toute la partie qui m'était encore concédée pour lire jusqu'au bon dîner qu'apprêtait Françoise et qui me reconforterait des fatigues prises, pendant la lecture du livre, à la suite de son héros. (*DCS I*, 86)

Le clocher de Saint-Hilaire est la dernière source sonore de cet extrait, après le dernier coup de cloches le silence s'empare de la scène et devient le démiurge du temps et de l'espace, il crée une sorte de bulle, de parenthèse, où le héros-narrateur peut se consacrer à la lecture, une nouvelle prière profonde, un moment de recueillement personnel et de dialogue avec soi-même. L'adjectif « long » précédant le substantif « silence » donne l'idée d'une représentation temporelle dilatée et suspendue, le clocher-horloge se tait et a donc cessé de mesurer le temps. Le son indique l'écoulement des heures alors que le silence correspond au ralentissement, voire à une dimension atemporelle. L'emploi du verbe « sembler » à l'imparfait de l'indicatif suggère le côté incertain et imaginaire de la description, comme s'il s'agissait d'une rêverie, l'ébauche d'une impression qui ne fait que souligner le caractère extraordinaire et spéciale d'un contexte spatio-temporel né du silence. Dans un autre morceau, c'est Legrandin qui décrit un lieu dérivant d'une source silencieuse :

Je dînai avec Legrandin sur sa terrasse ; il faisait clair de lune : « Il y a une jolie qualité de silence, n'est-ce pas, me dit-il ; aux cœurs blessés comme l'est le mien, un

romancier que vous lirez plus tard, prétend que conviennent seulement l'ombre et le silence. Et voyez-vous, mon enfant, il vient dans la vie une heure dont vous êtes bien loin encore où les yeux las ne tolèrent plus qu'une lumière, celle qu'une belle nuit comme celle-ci prépare et distille avec l'obscurité, où les oreilles ne peuvent plus écouter de musique que celle que joue le clair de lune sur la flûte du silence. » J'écoutais les paroles de M. Legrandin qui me paraissaient toujours si agréables ; mais troublé par le souvenir d'une femme que j'avais aperçue dernièrement pour la première fois, et pensant, maintenant que je savais que Legrandin était lié avec plusieurs personnalités aristocratiques des environs, que peut-être il connaissait celle-ci, prenant mon courage, je lui dis : « Est-ce que vous connaissez, monsieur, la... les châtelaines de Guermantes ? », heureux aussi en prononçant ce nom de prendre sur lui une sorte de pouvoir, par le seul fait de le tirer de mon rêve et de lui donner une existence objective et sonore. (DCSI, 125)

Tout d'abord, nous remarquons que la présentation de ce lieu du silence pourrait rentrer dans l'ensemble des lieux et des espaces mythiques de la *Recherche*, des endroits à mi-chemin entre imagination et réalité. Nous savons, en effet, que c'est toujours Legrandin qui parle pour la première fois au héros-narrateur encore enfant de l'existence de cette baie extraordinaire qui est celle de Balbec. La description de ce royaume du silence se rapproche, sans aucun doute, de ce Pays de Balbec, d'un lieu magique et fascinant, que Legrandin dépeint comme s'il s'agissait d'un conte de fée. Comme pour le célèbre extrait consacré à la station balnéaire normande, il est aussi question de l'état d'âme des personnes qui fréquenteront ces endroits. La littérature conseillerait, « aux cœurs blessés » de se réfugier dans « l'ombre et le silence ». Encore une fois, nous constatons l'association entre absence de lumière et absence de sons, un terrain où les deux sens les plus développés de l'être humain, la vue et l'ouïe, sont annulés. Si nous continuons dans cette voie qui mène au croisement entre le champ visuel et le champ sonore, nous tombons sur des oxymores comme la lumière d'une belle nuit, distillée par l'obscurité et le plaisir d'écouter une musique jouée par silence du clair de lune. En outre, il est intéressant de se pencher sur les deux figures de style principales de l'extrait, notamment deux paradoxes : « une jolie qualité de silence », comme si le silence était ici une tonalité musicale ou chromatique que l'on peut apprécier pour ses caractéristiques et, au centre du passage, « la flûte du silence » qui nous suggère l'image d'un instrument musical qui joue du silence. Cette « flûte du silence » est la source principale d'où jaillit tout cet environnement particulier qui est décrit par Legrandin. À la fin du texte, nous comprenons que le « royaume du silence » est plus imaginaire que factuel, étant donné que le protagoniste affirme que pour concrétiser ses rêveries sur « les châtelaines de Guermantes » il doit prononcer ce nom à voix haute. « L'existence objective » est donc ici confirmée par le son, ce

qui est prononcé existe et par conséquent le silence resterait relégué au plan de la fiction mentale, toujours réel mais d'une réalité intime, personnelle et profonde, qui n'appartient qu'au détenteur de ce rêve.

On a dit que le silence était une force ; dans un tout autre sens, il en est une terrible à la disposition de ceux qui sont aimés. Elle accroît l'anxiété de qui attend. Rien n'invite tant à s'approcher d'un être que ce qui en sépare, et quelle plus infranchissable barrière que le silence ? On a dit aussi que le silence était un supplice, et capable de rendre fou celui qui y était astreint dans les prisons. Mais quel supplice — plus grand que de garder le silence — de l'endurer de ce qu'on aime ! Robert se disait : « Que fait-elle donc pour qu'elle se taise ainsi ? Sans doute, elle me trompe avec d'autres ? » Il disait encore : « Qu'ai-je donc fait pour qu'elle se taise ainsi ? Elle me hait peut-être, et pour toujours. » Et il s'accusait. Ainsi le silence le rendait fou en effet, par la jalousie et par le remords. D'ailleurs, plus cruel que celui des prisons, ce silence-là est prison lui-même. Une clôture immatérielle, sans doute, mais impénétrable, cette tranche interposée d'atmosphère vide, mais que les rayons visuels de l'abandonné ne peuvent traverser. Est-il un plus terrible éclairage que le silence, qui ne nous montre pas une absente, mais mille, et chacune se livrant à quelque autre trahison ? Parfois, dans une brusque détente, ce silence, Robert croyait qu'il allait cesser à l'instant, que la lettre attendue allait venir. Il la voyait, elle arrivait, il épiait chaque bruit, il était déjà désaltéré, il murmurait : « La lettre ! La lettre ! » Après avoir entrevu ainsi une oasis imaginaire de tendresse, il se retrouvait piétinant dans le désert réel du silence sans fin. (CG II, 421)

Dans ce passage, le silence est surtout un moment d'un échange humain, l'expression d'une relation interpersonnelle. Cependant, nous avons quand-même décidé de nous y attarder parce qu'il s'agit d'une puissante représentation métaphorique du silence. En particulier, nous sommes face à trois images spatiales : le silence comme barrière infranchissable, comme prison et comme désert. Nous avons donc ici l'exemple de la création d'un espace mental, ce sont des sentiments et des émotions qui servent de fondations pour la formation de ces lieux de l'esprit. Le silence que Proust décrit dans ces lignes est plein de signification, c'est le résultat d'une recherche intérieure désespérée. Saint-Loup réinterprète le silence sur la base des réponses qu'il veut trouver aux questionnements et aux angoisses qui le hantent. La barrière, la prison et le désert sont des symboles évidents d'isolement et de solitude, le silence est présenté comme un état d'âme négatif, une peine à supporter, c'est une véritable condition contraignante du mental. Enfin, il est aussi important d'observer qu'encore une fois, il y a un rapprochement avec le domaine de la vue. Dans un raisonnement frôlant l'oxymore, le silence est comparé à un éclairage qui mettrait en évidence ce qui manque, tout genre d'absences et de vides.

Le silence acousmatique

Dans cette dernière partie de notre analyse, nous nous consacrerons à un aspect particulier. Nous nous pencherons sur des descriptions où nous pourrions réfléchir aux sources acousmatiques du silence. Jusqu'à présent nous avons vu des extraits où la source du silence était, si l'on peut dire, le paysage ou le silence lui-même. Maintenant, nous nous penchons sur un silence qui semble ne pas avoir de source. Normalement, l'on parle de musique acousmatique ou de sons acousmatiques, mais étant donné que le silence est une entité concrète du domaine de l'audition, puisqu'il est possible de l'entendre et de l'écouter, il ne devrait pas être surprenant de concevoir aussi une piste de réflexion acousmatique pour un environnement muet. Voilà un passage où le silence ne semble pas avoir de source précise et facilement identifiable :

On n'entendait aucun bruit de pas dans les allées. Divisant la hauteur d'un arbre incertain, un invisible oiseau s'ingéniait à faire trouver la journée courte, explorait d'une note prolongée la solitude environnante, mais il recevait d'elle une réplique si unanime, un choc en retour si redoublé de silence et d'immobilité qu'on aurait dit qu'il venait d'arrêter pour toujours l'instant qu'il avait cherché à faire passer plus vite. La lumière tombait si implacable du ciel devenu fixe que l'on aurait voulu se soustraire à son attention, et l'eau dormante elle-même, dont des insectes irritaient perpétuellement le sommeil, rêvant sans doute de quelque Maelstrom imaginaire, augmentait le trouble où m'avait jeté la vue du flotteur de liège en semblant l'entraîner à toute vitesse sur les étendues silencieuses du ciel reflété. (*DCS I*, 135-136)

Ces lignes sont un véritable hymne au silence. Le paysage naturel est la scène privilégiée de cette représentation d'un monde sensible qui se tait. L'oiseau essaye d'explorer « la solitude environnante » par le biais de son chant : tout comme un radar, il veut saisir la profondeur, la densité et l'étendue de cette matière silencieuse. Cette sensation de calme et de quiétude est aussi véhiculée par toute une série d'éléments touchant à plusieurs domaines comme le statisme, la fixité ; cet environnement dégage une sensation générale d'immobilité et de somnolence. La lumière est bien présente, contrairement à beaucoup d'autres cas où le silence est accompagné de l'obscurité, mais c'est une lumière « implacable », forte, qui nous fait penser à quelque chose d'aveuglant, ou alors assourdissant, serions-nous tenté de dire, étant donné que très souvent, comme nous l'avons déjà pu observer à maintes reprises, le champs visuel et le sonore s'entrecroisent et se mélangent. Le silence est présenté comme quelque chose de lourd, de solide, c'est une barrière contre laquelle se heurte la « note prolongée » de l'oiseau, une empilée de couches de silence qui vont de la surface de l'eau jusqu'à celle du ciel. L'oiseau, qui est qualifié d'invisible, pareil au silence qu'on ne peut pas vraiment apprécier au moyen

de la vue mais plutôt de l'ouïe, n'arrive pas à investiguer les sources du silence qui l'entoure, il peut juste en établir la portée et l'envergure, sans en cerner la nature et l'origine. Ce silence est un phénomène immanent, qui ne peut qu'être constaté en tant que tel et rien de plus. Le fait de ne pas pouvoir identifier la source en suggère aussi un caractère qui est à la fois un indice de force et de mystère. À l'instar des « Acousmatiques », les disciples de Pythagore, qui étaient, de par leur nom, disposés à écouter *en silence* les leçons que leur maître donnait caché derrière un voile pour qu'ils puissent se concentrer davantage sur le contenu de ses propos, sans se faire distraire par le visuel, mais qui étaient aussi habitués *au silence*, les personnages et les lecteurs de Proust doivent également céder aux leçons de la *Recherche*, à ses silences sans ou avec source, à ses pauses de réflexions, à ses contemplations, qui, bien que muets, ne sont jamais pour autant dépourvus de sens.

Conclusion

Le paysage et le silence sont deux éléments qui vont souvent de pair. D'un point de vue à la fois métaphorique et concret, nous avons retrouvé dans la *Recherche* plusieurs exemples de différents rapports et combinaisons reliant ces deux notions. Le paysage qui se tait, comme la nature silencieuse, « Et, plus débile encore dans le silence de la grève, sur laquelle la mer montait » (SG III, 183), une peinture de paysage qui fait résonner sa voix par son mutisme apparent ; la révérence et le respect qui transcendent les murs en pierre des édifices religieux « Pourtant un arrêt rituel mettant un silence au milieu d'un mot, surtout quand il était répété deux fois, évoquait constamment le souvenir des vieilles églises » (Pris. III, 625). Proust dépeint aussi la puissance transformatrice d'un silence qui se fait espace, mental ou physique peu importe, un espace qui indique très souvent la solitude, l'immobilité et la claustration de l'âme et du corps. Enfin, nous avons analysé un aperçu d'un silence dont l'origine n'est pas connue, la qualité discrète et intense d'une énergie cachée, dont il faut accepter l'existence en tant que réalité dogmatique. Le silence de Proust est un silence nourricier et succulent (DCS I, 49), d'une plénitude calmante (SG III, 496) qui a une forte emprise aussi bien sur les paysages qui l'hébergent que sur ceux qui en sont le produit. Si le silence peut devenir lui-même un lieu fini par excellence, comme une prison ou alors une barrière insurmontable, il peut aussi exprimer, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, le concept contraire, à savoir une étendue illimitée, un royaume spatial immense et absolu que l'on peut apprécier à travers plusieurs sens, l'ouïe, la vue et même le goût. Nous attirons aussi l'attention sur un possible écho léopardien chez Proust, au-delà de la connaissance spécifique que l'auteur de la *Recherche* pouvait avoir de

Leopardi et de son *Infini*. C'est en contemplant le paysage de la campagne et des collines que Leopardi ressent l'infini qui est aussi exprimé par une sensation de silence, la « profondissima quiete », les « sovrumani silenzi » et l'« Infinito silenzio » (Leopardi 1818-1819). Dans cette vision romantique du paysage, le silence est donc un élément fondamental lié à l'idée d'infini.

Le silence de Proust est une force surhumaine, quelque chose que l'on ne peut pas contrôler, une réalité en elle-même ayant sa dimension et son épaisseur. Dans les descriptions proustiennes du silence environnemental, nous constatons une poésie du paysage qui se tait, une attention toute particulière pour ce moment de recueillement et de force des lieux naturels et artificiels, une énergie presque religieuse, riche de signification, une forme de communication de l'espace qui s'exprime sans proférer une parole, car ce que Proust nous a appris c'est que le silence est tout sauf un vide.

Bibliographie

- BADRÉ, S. (2013), « Les mots du silence, ultime amour dans *Derniers fragments d'un long voyage* de Christiane Singer », in *Le Silence en littérature*, Paris, L'Harmattan.
- BERHAIM, S. (2006), « Acheminement vers la parole. Le cinéma de Philippe Garrel », *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma* : « Le silence », n° 28.
- BERNANOS, G. (2008), *Monsieur Ouine*, Paris, Le Livre de poche.
- CHAUDIER, S. (2019), *Proust ou le démon de la description*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque Proustienne ».
- CLAUDEL, P. (1965), *L'oeil écoute*, in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- CORBIN, A. (2018), *Histoire du silence*, Paris, Flammarion.
<https://www.cnrtl.fr/definition/silence> (5 août 2022).
- JACQUET, M.-L. (2013), « Thématique de la minéralité, silence et parole dans deux recueils de Paul Celan », in *Le Silence en littérature*, Paris, L'Harmattan.
- LEOPARDI, G. (1818-1819), *L'infinito*, Recanati.
- PARRY, M. (2013), « Le monastère du silence ou la recherche du Verbe », in *Le Silence en littérature*, Paris, L'Harmattan.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, I-IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

- SIMON, A. (2018), *La Rumeur des distances traversées. Pour une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne ».
- SINGER, C. (2007), *Derniers fragments d'un long voyage*, Paris, Albin Michel.
- TSUMORI, K. (2014), *Proust et le paysage : Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes ».
- VALÉRY, P. (1960), *Tel quel*, in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

