

Introduction

Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse
Alfred de Vigny, « La Mort du loup »,
*Les Destinées. Poèmes philosophiques*¹

« À mon avis, la chose la plus belle dans l'Éducation sentimentale, ce n'est pas une phrase, mais un blanc » (CSB, 595). L'article « À propos du "style" de Flaubert » montre combien Marcel Proust est sensible à la manifestation du silence. En ira-t-il, chez Proust comme chez d'autres, que « l'acte de la non-parole ne produit pas un énoncé linguistique, mais un *vide* textuel, un *blanc* » (Van Den Heuvel 1985, 67)? Comme forme de communication qui répudie la parole, le silence manifeste sa présence par la rupture, et donc par l'absence momentanée, d'un flux sonore. Comme parangon du sublime naturel et symbole de l'inspiration artistique, le silence participe esthétiquement, graphiquement et stylistiquement à la construction du texte littéraire. « Le silence, apparente figure du vide, doit être compris comme une promesse de sens » (Boucharenc 1987, 240) : la nature polymorphe et paradoxale de ce phénomène implique et impose un travail de déchiffrement herméneutique à plusieurs niveaux et dans plusieurs directions.

Dans la *Recherche*, Proust met la parole dite et écrite au centre du projet romanesque : en dépit (ou à cause) de cela, l'absence de parole joue un rôle puissamment révélateur. Qu'elle soit délibérée ou involontaire, toute omission de la part de l'auteur questionne le lecteur sur les étapes diégétiques ou génétiques du récit, tandis que le silence d'un personnage impose des contraintes au co-énonciateur, surtout si ce dernier n'avait pas l'intention de réduire au silence son partenaire. Le syntagme oxymorique « silence éloquent » (*Pris*, III, 554) témoigne du rapport étroit entre la parole et le silence : à la longueur et à la fixité du « silence éternel » (*CG* II, 852), « constant » (*AD* IV, 49) et « infini » (*AD* IV, 64) s'opposent la rapidité et la soudaineté du « silence subit » (*Pris*, III, 596), « profond mais intempestif » (*DCS* I, 24), qui scande le temps et le rythme d'une émission sonore ou d'une conversation

¹ Ce vers de Vigny plaisait tant à Proust qu'il le cite à plusieurs reprises dans sa *Correspondance* : Corr., IV, 32 ; XI, 213 ; XIV, 113 ; XV, 63, 163 ; XVII, 60, 75, 454 ; XVIII, 550 ; XIX, 166 ; XXI, 276.

(*JFF I*, 573 ; *SG III*, 321). Dans son acception positive, le silence est « bienveillant » (*CG II*, 787), « heureux » (*SG III*, 326), « obéissant » (*SG III*, 407) et « calmant » (*Pris. III*, 589). Lorsqu'il est « courtois » (*AD IV*, 216), il constitue le trait typique de la politesse : le rituel phatique le combine à des gestes de révérence tels que l'inclination (*JF I*, 562 ; *SG III*, 308). Il n'empêche que l'acception négative domine : un silence peut être « indifférent » (*Pris. III*, 662), « presque désobligeant » (*DCS I*, 17), « réprobateur » (*DCS I*, 254), « hautain » (*SG III*, 343), « aigre » (*Pris. III*, 754), ou encore « glacial » (*JF I*, 459 ; *JF II*, 241), « menaçant » (*CG II*, 781), « hostile » (*SG III*, 340), et « sévère » (*TR IV*, 283). Enfin, une synesthésie peut attribuer au silence le caractère d'une nourriture (*DCS I*, 49), et d'une couleur (*DCS I*, 87).

À la lumière de la polysémie du mot choisi comme clé d'accès à notre thème, le présent volume interroge le silence dans l'œuvre de Proust en tenant compte de l'extrême variété des situations auxquelles cette notion est associée. Il s'articule donc en autant de sections que de perspectives différentes sur le silence : linguistique et génétique, dialogale et descriptive, musicale et interprétative.

Les mots du silence

Les deux premières approches se proposent d'éclairer, par leurs relevés systématiques, la matière langagière qui donne corps au thème du silence dans l'œuvre de Proust : Geneviève Henrot Sostero en moissonne dans la *Recherche* les champs sémantiques (sémasiologiques) et lexicaux (onomasiologiques) afin d'établir l'ensemble de mots, d'expressions et de constructions qui donnent chair à l'évocation du silence dans le roman, en comparaison au patrimoine dont dispose la langue. Ce faisant, en sont distinguées les différentes acceptions, qu'on pourra, avec Davide Vago, regrouper provisoirement sous l'égide des étymons latins *sileo* (le silence environnemental) et *taceo* (l'absence de paroles). Par cette dichotomie lapidaire, qu'il reprend à Heilmann 1956, Davide Vago montre combien cette bipartition du thème chez Proust est très ancienne, puisqu'elle charpentait déjà la perception que l'auteur en avait en écrivant la scène de lecture qui apparaît dans la préface à sa traduction de *Sésame et les Lys* de Ruskin.

Silence, genèse, textualité

On peut également aborder la genèse du silence du texte dans une perspective avant-textuelle : « Les analyses génétiques restituent elles aussi des couches du discours qui se sont tues mais qu'on entendrait encore par écho ou rémanence » (Le Meur 2011, 76). Dans les cahiers de brouillon et de mise au net, dans les dactylo-

graphies et dans les épreuves, le silence du texte n'est-il pas représenté par les bifurques, par les épisodes supprimés, par les leçons rejetées, par tous ces éléments qui ne verront pas le jour dans la version définitive, ou referont surface sous d'autres traits ? Françoise Leriche part des « Soixante-quinze feuillets » récemment mis au jour (2021) pour revoir les avant-textes de la scène de « la grand-mère au jardin » à Combray, à laquelle l'enfant assiste dans un silence coupable : la genèse éclaire les « stratégies textuelles de révélation, disculpation ou accentuation de ce tabou moral, les violences familiales du quotidien ». Anna Isabella Squarzina s'arrête elle aussi sur les « Soixante-quinze feuillets », qu'elle a par ailleurs traduits en italien, pour s'attacher à la scène jumelle de la précédente, celle du « baiser du soir ». Elle observe le destin de ses motifs clés et cherche à s'expliquer l'amuissement de certaines connotations thématiques au profit d'autres. C'est ce « déplacement » textuel du silence qui intrigue également Jean-Marc Quaranta : dans le processus de réécriture qu'il suit du doigt, ce dernier voit à l'œuvre des poussées diverses prises tour à tour entre explicitation, implicitation et interprétation. Kathleen Maxymuk souligne combien le travail de composition en étoile qui caractérise la *Recherche* s'organise autour de silences de la diégèse, voulus, savamment calibrés et disposés pour ménager au lecteur les surprises nécessaires aux enseignements souhaités : elle fonde son interprétation de la poétique proustienne sur l'image dialectique de Benjamin et sur la notion de *fil perdu* de Rancière. C'est encore à une analyse génétique, sur les placards Grasset de 1913, que se consacre Solène Lépinay, pour étudier par quels effacements progressifs se forme l'étonnant silence de Swann dans la Soirée Verdurin. Elle ouvre ainsi la voie, par la porte de la genèse, à l'écoute du silence tel que le pratique plus généralement, dans l'échange dialogal, tout le personnel romanesque de la *Recherche*.

Silence, interaction verbale et langage du corps

Si « toute vérité n'est pas bonne à dire », la taire tient de mobiles bien divers, tels que la pitié, la tactique, la diplomatie ou l'hypocrisie : intéressée aux « interstices du dialogue », Solenne Montier sonde l'attitude de *réserve* dans les conversations des différents milieux sociaux représentés dans le roman ; elle remarque combien Proust en nuance l'axiologie afin de renverser d'éventuels clichés quelque peu naïfs, qui attribueraient la « bonne » réserve à la seule « éducation » aristocratique. Si la réserve *retient* fréquemment les paroles des personnages, celles-ci se montrent tout aussi souvent rebelles à ce frein, et semblent réclamer une voix : elles alimentent cette abondante « sous-conversation » (Sarraute) à deux doigts de la conversation, que Proust ne manque pas de gloser abondamment. Dans une

rigoureuse symétrie, Bérengère Moricheau-Airaud met en lumière, d'une part, les poches de silence qui taraudent le discours prononcé (tout ce que disent les personnages n'est pas rapporté intégralement en discours direct, loin de là), d'autre part, les pulsions de discours qui donnent à cette sous-conversation une voix (celle du narrateur) tout aussi forte et audible aux oreilles du lecteur que celles des énoncés prononcés. À un niveau moins typique ou social, et plus individuel, certains personnages de relief vivent juchés en équilibre instable sur les pilotis de leur secret : ils font du silence leur bouclier. C'est Albertine, dont la rhétorique du silence est "entendue" par Chiara Nifosi comme « le point de convergence entre l'indicible et l'ineffable » (Jankélévitch) propre au lesbianisme proustien. Et c'est Charlus, épié par Fabio Libasci dans son aphasie finale.

Même lorsque la voix se tait, tout le reste du corps « parle » avec une incontournable éloquence. Isabelle Serça s'est attachée de longue date à relever la complémentarité conflictuelle du langage du Verbe et du langage du corps. Avec humour et délices, elle épingle ici diverses scènes qui valent pour autant de morceaux de bravoure dans l'art de sonder les mobiles secrets et les feintes ostentées des personnages, tels que les révèlent, à leur verbe défendant, les cheveux blancs de Françoise, les joues plombées de la grand-mère ou le derrière rebondi de Legrandin. Lancelot Stucklin revient sur d'autres gestes promis, par leur contour de silence, au mystère de l'interprétation, comme le « geste indécent » de Gilberte sur le petit raidillon des aubépines. Tandis que Marisa Verna fonde encore sur la notion d'indicible de Jankélévitch sa lecture du silence dans les trois scènes-types de l'aphasie, du sommeil et de la mort.

Silence, musique, interprétation

Une dernière série d'études s'attache au silence dans sa relation à la performance artistique, non point comme processus comme en génétique, mais comme posture existentielle. Le silence est condition essentielle pour embrayer, ravitailler et parachever l'écriture : « L'art véritable n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence » (*TRIV*, 460).

Arthur Morriseau repart de l'histoire des spectacles en France pour mettre en lumière la relative « nouveauté » de l'« unanime silence » (*JF I*, 439) qui précède, dans la salle, l'interprétation de la Berma : ce changement d'usage dans l'auditoire, au profit d'une écoute religieuse et muette, exerce apparemment une influence profonde sur l'appréciation, par Proust, du silence en art. Chez Proust, le sens du silence en relation à la musique reste étranger à sa valence de pause ou ponctuation dans l'exécution des morceaux ; il implique nécessairement une approche autre

qu'immanente et descriptive. En effet, Proust n'emploie jamais le silence dans son sens technique, pas plus, d'ailleurs qu'aucun autre terme musical². Forte de cette évidence, Isabelle Perreault pose plutôt la musique comme le fond (une basse continue ?) qui innerve, rythme et mouvemente la prose, à travers des reprises thématiques et *leitmotive* qui sillonnent le roman sur la portée de la *Sonate* et du *Septuor*. Aussi l'alliance de musique et de silence mène-t-elle tout naturellement à une comparaison à l'écriture. Yves Ouallet s'y emploie, qui rapproche le silence de l'écriture du silence de la musique, à travers la trajectoire de Vinteuil qui poursuit sa quête, *au-delà* de la « petite phrase » de la *Sonate*, vers le grand silence du *Septuor* : selon lui, « [c]e lien profond qui unit la vraie vie de la littérature à la vraie vie de la musique permet d'esquisser une généalogie de l'écriture à partir du silence », puisqu'aussi bien, comme écrit Proust, « les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence. » (*TR IV*, 476). Une autre contribution s'enracine dans ce célèbre axiome de Proust, pour considérer le silence dans son acception la plus sublime : l'au-delà rédempteur de toute parole. Le petit essai d'Enrico Palma s'inspire de Heidegger pour résonner et raisonner à partir du même axiome fondé sur le silence où s'origine la création artistique : la *Recherche* lui semble typiquement ce genre d'œuvre d'art apte à saisir et traiter l'expérience en vue d'une rédemption existentielle.

Un seul article, celui d'Emilio Campagnoli, considère le silence environnemental, comme un élément constitutif, sur son versant « nature », « du *cadre spatial* romanesque » (Van Den Heuvel 1985, 75). Le percept auditif du silence et de ses variantes (le silence absolu n'existant pas) permet d'esquisser, dans les différentes catégories de paysages, différents types de silence environnemental. Celui-ci va jusqu'à s'instituer espace matériel à part entière. Car qui dit « silence » présuppose un geste d'écoute tendue et attentive, qui rappelle, moyennant le « voile » d'une source invisible, l'acousmatique de l'Antiquité.

C'est également sur le plan de l'écoute que Valéria Gaillard investit sa sensibilité de traductrice : s'il est vrai que « le traducteur est un écrivain à l'écoute d'autres voix », parmi ces « voix » comptent, dans la *Recherche*, toutes les sensations auditives engrangées dans le passé qu'il s'agit, pour Proust, de transvaser dans une matière verbale. À partir de cette même matière verbale prélevée en échantillons, Giuseppe Crivella tente d'identifier les possibilités théoriques d'une pratique philosophique du silence : une « sigétique ».

Partant d'un point de vue très personnel (et qui n'engage que lui), Christian Micu s'attache à la position éthique exprimée par le narrateur de la *Recherche* à l'égard

² On ne relève dans la *Recherche* qu'une occurrence de « soupir » au sens musical, mais en emploi métaphorique.

des clivages ethniques exaspérés que produisit la première guerre mondiale : il y voit le résultat d'un « bourrage de crâne » aboutissant au silence forcé de vérités plus mitigées. Ce “conditionnement” de l'opinion (y compris la façon dont on l'empaquette) d'une guerre l'autre, il le projette sur la situation politique mondiale actuelle, précipitée autour du conflit Russie/Ukraine. Micu invite à lire l'opinion du narrateur comme une “leçon” apte à nous prémunir, aujourd'hui, des excès de partis pris qui nous en ont coûté naguère.

Geneviève Henrot Sostero
Ludovico Monaci