

# ***Les enfants du silence. Généalogie de l'écriture***

YVES OUALLET  
*Université du Havre*

Chercheur, enseignant, écrivain, Yves Ouallet a écrit une dizaine de livres, entre Littérature, Philosophie, Arts. Il tente de réfléchir sur les mondes, depuis la physique jusqu'à l'éthique, en interrogeant l'Univers et l'espèce humaine. Il essaie désormais de vivre en poète et en philosophe, traversant la Terre, les langues, les pensées.

« Les livres sont les *enfants du silence* » (CSB, 309). Qu'est-ce qu'un *enfant du silence* ? Pour comprendre les silences de l'écriture il faut remonter aux silences de la musique. Proust le fait dans la *Recherche* avec l'œuvre de Vinteuil, qui commence avec la « petite phrase » de la Sonate et finit avec « le silence » du Septuor. Ce 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.

## **Ouverture**

Parler du silence, n'est-ce pas impossible ? Écrire du silence, en sommes-nous encore capables ? Nous qui ne vivons plus dans le silence et qui prétendons à la connaissance du silence, nous qui ne nous connaissons plus nous-mêmes dans l'intériorité silencieuse, sommes-nous encore capables de la reconnaissance du silence ? Qui sommes-nous, nous qui nous immergeons dans l'Océan de la *Recherche* ?

Nous sommes les enfants d'un *enfant du silence*. Nous parlons, nous discutons, nous bavardons, et nous essayons d'écrire sur cet enfant du silence. Nous le lisons et relisons, nous le commentons et lui redonnons vie en le reconduisant en même temps dans le monde de la parole audible. Nous sortons le texte de son silence. Pouvons-nous en même temps seulement écouter de lui ce qui sourd de ce silence ? Sommes-nous encore capables d'entendre en le rendant audible l'inouï ?

Avons-nous seulement sauvegardé *pour nous-mêmes* la solitude, l'obscurité et le silence nécessaires à la création de l'œuvre-monde qui se tient toute seule en-dehors de nous, solitaire et silencieuse comme l'étoile dans la nuit ? La solitude, l'obscurité et le silence sont en voie de disparition. L'espèce humaine a envahi la Terre et le bruit qu'elle fait sans cesse dans nos têtes anéantit le silence. La lumière artifi-

cielle anéantit les nuits et efface les étoiles, l'obscurité est devenue de l'ombre – et sans cesse les derniers hommes bavardent et leurs discussions vides et leurs paroles vaines remplissent le silence. Où donc peut désormais demeurer le silence secret de l'écrit ? Où l'obscur clarté de l'écriture ? Où la solitude silencieuse et souveraine du Livre ? Où la chambre noire de l'écrivain qui métamorphose dans sa chrysalide les vains discours en gouttes de lumière stellaire qui scintillent sur le miroir d'obsidienne de l'oubli ?

« L'invention de l'écriture est la *mise au silence du langage* » écrivait Pascal Quignard dans *Vie secrète* (Quignard 1998, 222)<sup>1</sup>. Proust est un de ces rares écrivains pour lequel l'écriture doit se forger dans le silence et le secret de la chambre obscure, qui seule a la capacité grâce à la *camera lucida* de l'intelligence, de pouvoir développer les précieux clichés de la mémoire. Il ne s'agit pas seulement de la fameuse chambre doublée de liège du Boulevard Hausmann, il s'agit surtout de la caverne ténébreuse et muette du cerveau du Poète-Philosophe qui doit faire taire les bavardages divertissants des humains qui utilisent le langage pour s'assourdir et s'aveugler au lieu d'éclaircir leur entendement de la vraie vie en forgeant leur style sur l'enclume de la langue rendue silencieuse. Dès le *Contre Sainte-Beuve* Proust oppose cette conception de la littérature à celle non seulement de Sainte-Beuve mais surtout des écrivains contemporains qui croient qu'il suffit de transvaser les paroles dans l'écriture pour fabriquer une œuvre. C'est ainsi qu'il note dans un morceau inachevé sur Romain Rolland :

Ne pas oublier : les livres sont l'œuvre de la solitude et les *enfants du silence*. Les enfants du silence ne doivent rien avoir de commun avec les enfants de la parole, les pensées nées du désir de dire quelque chose, d'un blâme, d'une opinion, c'est-à-dire d'une idée obscure (CSB, 309).

Il ne reste que deux traces de cette pensée originelle dans *Le temps retrouvé* : « L'art véritable n'a que faire de tant de proclamations et s'accomplit dans le silence » (TR IV, 460) – et surtout : « 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). Cette notation est cependant essentielle (*capitalissime* aurait dit Proust), car elle se situe très précisément dans les pages centrées sur la fameuse formule (la plupart du temps incomprise) : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (TR IV, 474). Le Narrateur de la *Recherche*, dans *Le Temps retrouvé* – après « l'Adoration perpétuelle » et juste avant le Bal de têtes – pense à l'œuvre qu'il va lui falloir désormais écrire, à cet *art véritable*, celui de Bergotte, d'Elstir et de Vinteuil qu'il doit désormais rejoindre.

---

<sup>1</sup> Voir OUALLET 2011.

L'idée originelle sur le silence était beaucoup plus développée dans le fragment sur Romain Rolland, et se déploie autour du leitmotiv *Ne pas oublier* :

Ne pas oublier : le talent est le criterium de l'originalité, l'originalité est le criterium de la sincérité [...]

Ne pas oublier qu'il est presque aussi stupide de dire pour parler d'un livre : « C'est très intelligent », que « Il aimait bien sa mère. » Mais le premier n'est pas encore mis en lumière.

Ne pas oublier : les livres sont l'œuvre de la solitude et les *enfants du silence* [...]

Ne pas oublier : la matière de nos livres, la substance de nos phrases doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité, mais nos phrases elles-mêmes et les épisodes aussi doivent être faits de la substance transparente de nos minutes les meilleures, où nous sommes hors de la réalité et du présent. C'est de ces gouttes de lumière qu'est fait le style et la fable d'un livre. (CSB, 309)

Je me propose de réfléchir sur cette pensée originelle de Proust, fondatrice de la genèse de la *Recherche*, et d'essayer de remonter vers une généalogie de la littérature écrite, en particulier vers l'origine musicale du silence d'écriture. Qu'est-ce qu'un *enfant du silence* ? Un *enfant de la non-parole* ? Qu'est-ce que la non-parole a à voir avec la peinture et à entendre avec la musique ? Quel est le silence de la contemplation (*l'Adoration perpétuelle*) et le silence de l'extase temporelle (le chant pur, *Lied ohne Worte*) ?

## Camera obscura

Chez Proust l'écriture du silence est d'abord l'écriture *dans* le silence. L'écriture ne peut se faire pour lui que dans la chambre silencieuse, doublée de liège – celle du premier étage au 102 boulevard Haussmann<sup>2</sup> et celle du Narrateur. Chambre obscure où il se cloître, inversant les temps, dormant le jour et écrivant la nuit, *homo nocturnus* originel reniant l'*homo diurnus* moderne. Le livre à venir est bien d'abord l'enfant de l'obscurité, mais c'est surtout l'enfant du silence car seul le silence rend possible le travail secret d'écriture. La chambre obscure de silence est, plus qu'un cocon, une chrysalide à l'intérieur de laquelle s'élabore la métamorphose du temps vécu, perdu, en temps retrouvé, désoublié, grâce au travail d'écriture. Cette métamorphose connaît deux stades : la *nymphose* et la *mue imaginaire*. La *nymphose* est l'enfermement dans le silence de la chambre obscure de la chrysalide, qui seule rend possible la mue imaginaire d'où émerge l'œuvre. La vie

<sup>2</sup> On connaît la légende. Proust y habite à la mort de sa mère, de 1905 à 1919, dans l'appartement loué à sa grand-tante, avant d'être contraint de déménager au 44 rue Hamelin où il mourra, sa grand-tante ayant vendu l'appartement qu'il lui sous-louait à la banque Varin Bernier.

réelle, vécue sans conscience, sans connaissance, sans mémoire désoublée – est métamorphosée en vraie vie, « la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue », la littérature. Seule la nymphose secrète, mystérieuse et muette – son silence inouï – permet l'éclosion imaginale. Les paroles terre-à-terre des chenilles rampantes se sont tues, le bavardage répétitif, usé, terne et gris de l'habitude, ou au contraire le discours trop brillant et clinquant de la clameur et de l'acclamation, se sont tues. La chenille, petite chienne, canicule, est sombre, est d'argent, la chrysalide est d'or. Ainsi la parole, ainsi le silence.

Qui a écrit, obsédé par la mue – mue de la voix chez l'enfant-adolescent qui à deux fois sept ans perd sa voix soprano d'*infans* pour une voix grave qui l'exile de la musique et en même temps l'ancre désormais dans la gravité repoussante du linguistique qui continue à pousser tout seul après la mort<sup>3</sup> : « On dit de nos cheveux et de nos ongles qu'ils font l'objet d'une mue incessante qui dépasse la mort personnelle. Parfois on le dit des livres que certains hommes écrivent. Des sonates que certains hommes composent » ?

## Camera lucida

La *mue imaginale* transmue la nymphe en image volante, en œuvre d'art. Hors du moi terrestre et rampant, dévorant et dévoré, parlant et parlé, perdu dans l'instinct, l'œuvre d'art développe son identité poétique, écriture de lumière, graphie photonique, image *imaginale*. Ni cliché matériel ni stéréotype imaginaire, ni murmure lingual ni bafouillage sublingual, l'œuvre d'art est *imaginale* : issue de la

<sup>3</sup> QUIGNARD 2002, 91. Dans le premier chapitre du livre on trouve le noyau initial de *Tous les matins du monde* (1991), dont j'extrais la très longue citation suivante, indispensable pour suivre mon propos ensuite : « Les hommes sont voués, à partir de treize ou quatorze ans, à la perte de la compagnie du propre chant de leurs émotions, de l'émotion native, de l'*affetto*. La mue redouble la séparation avec le corps premier. Comme la présence de leur sexe entre leurs jambes, la voix grave, fautive, aggravée qui sort de leurs lèvres, la pomme d'Adam, à mi-partie du cou, scellent la perte d'Eden. La mue est l'empreinte physique matérialisant la nostalgie, mais la rend inoubliable, sans cesse se rappelle dans son expression même. Toute voix basse est une voix tombée. Pour peu que les hommes desserrent les dents, aussitôt – comme un nimbe sonore autour de leur corps – le son de leur voix dit : Ils ne recouvreront jamais la voix. Le temps est en eux. Ils ne rebrousseront jamais chemin. Ils composent avec la perte de la voix et ils composent avec le temps. Ce sont des compositeurs. La métamorphose du grave à l'aigu n'est pas possible. Du moins : n'est pas corporellement possible. Elle n'est qu'instrumentalement possible. Elle a nom la musique » (*ibid.*, 37-38). Cette citation très longue permet seule de comprendre toute la suite de l'article, qui part du silence pour aller, en passant nécessairement – même si on fait tout pour l'oublier – par la parole orale, à l'écriture qui tait la voix et finir à la musique avant de retourner au silence. L'homme qui ne peut composer la musique, au moins peut essayer d'écrire au sens le plus fort du terme (la « littérature »), s'il n'arrive pas à se résoudre à garder le silence. Pour le silence en musique, il faut lire ensuite le troisième et dernier court chapitre de *La Leçon de musique*, le plus beau, « La dernière leçon de musique de Tcheng'Lien » (*ibid.*, 99-122).

mue muette, resplendissante d'inanité sonore, aboli bibelot, l'œuvre est tableau du monde, montré au-delà du parlé. Lucide plus que lumineuse, claire et non obscure, chambre intelligente et non obtuse, tacite plus que muette – l'œuvre est l'épiphanie d'un espace-temps sans ombre, sans rumeur, sans bruit. Le silence vierge du bel aujourd'hui de la nymphe qui s'est tue s'est transmué en silence de l'évidence vraie de l'image poétique et pensante qui nous donne à voir et à revoir la vérité éblouissante de la vie que nous avons vécue, mais aussi la vérité clairvoyante des autres vies : le silence pictural du tableau vrai. Le tableau vrai est *psyché*, plus que miroir, souffle pensant, âme et non corps, *ψυχή* : *papillon*. L'écriture de l'œuvre issue de la métamorphose est papillon et non chenille, goutte de la cire brûlante de la flamme et non nuit de l'interdit de voir, beauté éblouissante de Psyché et non Amour aveugle.

La *vraie vie* est la vie *dé-couverte*, surgie dans un éclair hors de l'obscurité de la nuit de l'oubli – car d'abord règne la nuit du puits de l'oubli, le puits perdu du temps – et puis dans cette nuit couverte du temps perdu s'ouvre, ou plutôt se découvre, dans le sou-venir qui revient par-dessous, la vérité de la vie telle qu'elle fut vécue, sans leurre, sans illusion, sans faux semblant. *Notre* vie, et celle des Autres, éclaircie car vue dans la lucidité de l'intelligence de la vision du cerveau qui a enfin développé le cliché obscur de la mémoire car il a fabriqué dans la chambre lumineuse de l'écriture l'image lucide.

La chambre obscure, troglodyte, du travail d'écriture, devient lucide uniquement dans l'œuvre, et c'est cette œuvre seule qui est *la seule vie pleinement vécue* car enfin absolument comprise par l'entendement, la vie élucidée par la pensée poétique. Ce n'est pas, comme on l'interprète habituellement, l'activité littéraire en soi qui est *la vraie vie* (une sorte de tour d'ivoire), la *vie vraie* c'est l'objet extra-ordinaire que la littérature fabrique (ou la peinture, ou la musique – mais le linguistique dans sa complexité déploie, déplie, explique ce qui demeure *non-dit* dans les autres arts, c'est sa supériorité mais aussi le défaut de ce surplus de signifiés) si elle est capable de forer jusqu'à la source au tréfonds du puits puis de s'élever hors vers le ciel libre des significations, grâce au style. La vie *pleinement vécue* car *pleinement comprise*, c'est cette identité poétique qui subsistera en-dehors de nous dans l'œuvre d'art dont la lumière parviendra à l'œil qui écoute encore un certain temps après notre mort comme celle de l'étoile disparue – mais un temps lui aussi mortel, car les œuvres sont mortelles comme les corps et iront se fondre à nouveau dans le silence et l'oubli.

## **Le silence d'écriture**

Mais pour nous qui avons perdu les pictogrammes et les idéogrammes, l'œuvre d'écriture n'est pas en premier lieu tableau, vision, mue imaginaire. L'œuvre d'écriture est linguistique, issue de la *phonè*, tissu de la langue. L'écrivain – le Poète mais aussi le Philosophe – donne à entendre avant de donner à voir. Sa *camera obscura* ne développe pas directement du visible, sa lucidité doit s'acquérir non dans la sculpture des pigments des mottes de terre – mais dans le travail des mots. L'écrivain – le Poète pensant ou le Penseur monologuant ou dialoguant – est reconduit à la parole.

La parole est devenue chez l'humain une seconde nature. L'*infans* – le non-parlant – apprend à parler et lors de cette genèse inouïe de la profération qui s'accompagne de cris et de chants autant que de gestes et de signes visuels, il est encore proche des gouttes de lumière et des grains de sons qui sont la matière brute de nos vies. Il est encore nimbé des silences du monde. Mais une fois qu'il *sait* parler, le petit d'homme devient habituellement – s'il n'est autiste – un *enfant de la parole*, qui tout le temps veut dire quelque chose. La parole, le bavardage, la causerie, la clameur et la proclamation saturent désormais le monde humain. Les humains parlent pour remplir le vide, cacher l'oubli, voiler le fonds non dicible de leurs vies. À leur tour ils comblent les silences du sens de murmures insignifiants qui rejoignent le bruit insensé couvrant le silence éternel des espaces infinis. Certains écrivains modernes prétendent désormais écrire ainsi, comme on bavarderait, échangeant des propos ordinaires, discutant de la vie et du sens des temps comme de la pluie et du beau temps. Or la phrase sur « les vrais livres [qui] doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence » commence ainsi :

Plus que tout j'écarterais ces paroles que les lèvres plutôt que l'esprit choisissent, ces paroles pleines d'humour, comme on en dit dans la conversation, et qu'après une longue conversation avec les autres on continue à s'adresser facticement à soi-même et qui nous remplissent l'esprit de mensonges, ces paroles toutes physiques qu'accompagne chez l'écrivain qui s'abaisse à les transcrire le petit sourire, la petite grimace qui altère à tout moment, par exemple, la phrase parlée d'un Sainte-Beuve, tandis que 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).

La parlerie qui fut avec le bruit et la cacophonie un des soi-disant signes de la modernité signe avec le degré zéro de l'écriture la fin de la littérature. L'œuvre de Proust va à l'envers de cette mode qu'il sent gagner la littérature dès le seuil du siècle. De même que la sociologie naissante va bientôt signer la fin de la philosophie et le degré zéro de la pensée noétique, la parlerie proliférante signale la fin de la pensée poétique. L'art comme la pensée ont besoin de recréer après la pro-

lifération du logos et du verbe les silences dont ils sont issus. Le texte est un tissu qui doit recouvrir de sa toile infiniment ouvragée le non-sens de la parlerie, afin de découvrir sous les paroles la vérité silencieuse, signifiante et oubliée des vies, couverte par le bruit insignifiant des derniers hommes qui bavardent sans cesse.

Pour qui n'est pas *Chrysostomos*, Bouche d'Or dont le palais devient chrysalide, il faut se tourner vers l'intérieur de la chambre obscure de la boîte crânienne, là où l'aire de Broca tisse son réseau de résonances, afin de tisser à partir des palais de mémoire la polyphonie savante, scripturale, sépulcrale, de l'écriture d'art. Il faut s'isoler, dans la solitude du Lettré perdu dans une cellule obscure de la Bibliothèque de Babel, afin, faute de pouvoir s'échapper du Labyrinthe, de recomposer lettre après lettre, le manuscrit qu'il ne pourra jamais trouver sur un rayon de l'une de ses salles hexagonales, manuscrit qu'il ne pourra retrouver autrement qu'en le recomposant à partir des silences de sa mémoire.

## Le silence de la musique

Mais l'écrivain de la mémoire et de l'oubli – ou plutôt de l'oubli puis de la mémoire – qu'est Marcel Proust, afin de transmuier la mue imaginaire en langue écrite, doit se faire auditeur plus que spectateur, écoutant plus que regardant, oyant plus que voyant. Comme Homère et Démocrite dans la nuit de la cécité, comme Shéhérazade dans les *Mille et une nuits*, comme Borges dans les dédales de sa mémoire, le Narrateur va devoir fermer les yeux afin d'entendre les Voix sourdre du silence intérieur. Alors, sur le revers de la paupière, après avoir entendu, il pourra inscrire sur la portée de sa mémoire retrouvée, les notes du langage humain, sans oublier surtout les signes si particuliers qui symboliseront comme autant de soupirs, pauses et points d'orgue, la rémanence de l'Oubli. Car la mémoire linguistique s'est construite sur l'Oubli comme la musique sur le silence, et écrire le temps perdu – les sommeils des chambres, les intermittences du cœur, la disparition de la prisonnière, le chagrin et l'oubli, et tout cela qui persiste avant et subsiste dans le temps retrouvé – c'est prendre soin avant tout de noter, comme autant de silences, tout ce qui occupe une place démesurée dans le temps mesuré, si long fût-il, de la dernière Symphonie de la littérature française.

Ainsi l'écriture du silence renvoie nécessairement, en première comme en dernière instance, à l'Origine comme dans la Fin, à la Musique qui seule a su écrire avec des signes les silences qui font partie d'elle – car la musique n'existe, comme la littérature qui comme elle est un *art du temps*, qu'en *morceaux*. Silences du *morceau de musique* : silence du vide qui le précède, silences d'entre les notes qui constituent ses atomes sonores, silence du plein qui lui succède. Car ce que l'on appelle

désormais *littérature* – ce que l'on a pu nommer autrefois *poème* – est plus proche de la musique que de la peinture et des arts plastiques. Leur véhicule commun est le temps et non l'espace à deux ou trois dimensions, et le linguistique se fabrique dans les vibrations du larynx et de la langue et non dans la fabrication directe sur la rétine de l'image. *Poesis ut pictura* est un leurre : il faut dire *poesis ut musica* – et Orphée est le grand maître commun, musicien et poète.

Proust réfléchit finalement de manière la plus magistrale sur l'écriture du silence à travers la musique et les figures de musiciens. Et plus encore que les silences qui habitent l'écriture polyphonique mais muette, savante, scripturaire et testamentaire d'un *Ars Fugae* ou les derniers *Quatuors* du grand Sourd que Proust se fait donner à domicile de préférence la nuit<sup>4</sup> – c'est l'invention de la figure de Vinteuil et l'imagination de ses œuvres fictives qui réfléchissent le plus profondément sur la relation de l'écriture du Livre à venir avec la création musicale. Et, plus originellement, c'est une généalogie de l'écriture linguistique en amont vers le chant et l'instrument musical archaïque – et en aval vers l'émotion ultime de l'œuvre musicale qui abolit toute parlerie dans les silences purement vibrants de son langage a-linguistique, asémantique, qui s'oppose pourtant encore plus au bruit que la parlerie. Est-ce d'ailleurs un hasard si cette formule magistrale sur « les enfants du silence » est née dans un texte sur Romain Rolland – musicologue devenu une des premières figures d'*intellectuel* bien plus que grand écrivain ?

Pour comprendre les silences de l'écriture il est indispensable de remonter jusqu'aux silences de la musique. C'est ce que Proust fait dans la *Recherche* en donnant à l'œuvre fictive de Vinteuil un parcours qui commence avec la fameuse « petite phrase » de la Sonate et finit avec « le silence » du Septuor.

La « petite phrase » de la Sonate pour violon et piano *parle* à Swann, même si elle a déjà la magie d'une œuvre qui transcende le temps. Si la musique s'oppose au bruit comme la littérature au bavardage et n'existe que lorsqu'elle parvient à faire taire le bruit comme la littérature ne commence qu'en s'opposant à la communication linguistique ordinaire, Swann ne lui demande finalement qu'une fonction de rappel mnémonique pour retrouver son amour pour Odette. Swann ne deviendra jamais écrivain, ni peintre, ni musicien, il n'atteindra jamais l'essence de l'art qui nécessite un retrait dans le labeur silencieux d'une autre existence. Et la musique, qui ne peut exister que dans le silence et va jusqu'à inclure les silences dans sa propre matière, devient dans la *Recherche* un apprentissage du silence pour la mise

---

<sup>4</sup> Le violoniste Gérard Poulet raconte comment son père, Gaston Poulet, est réveillé par Proust une nuit à une heure du matin pour qu'il vienne lui jouer à domicile avec les comparses du Quatuor qu'il a fondé le *Quatuor* de Franck (on sait que Franck est avec Saint-Saëns un des modèles de Vinteuil, en particulier pour la Sonate pour violon et piano).



au silence de la parole dans l'œuvre scripturale. C'est donc le Septuor, œuvre testamentaire et posthume de Vinteuil, que le Narrateur rencontrera à son tour dans sa conversion, à l'autre bout de la *Recherche*, au silence de l'œuvre.

Tandis que la sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère mais 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, 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).

La différence essentielle entre la Sonate pour violon et piano et le Septuor (Proust mentionne seulement quatre instruments : violon – joué par Morel – violoncelle, contrebasse, harpe, ce qui suffit déjà à le différencier du Septuor de Saint Saëns qui comporte une trompette) réside dans l'opposition métaphorique entre l'*aube* liliale de la Sonate et l'*aurore* rouge écarlate du *Septuor*, mais cette opposition est essentiellement définie musicalement entre la mélodie captivante de la Sonate (jouée au violon, « air national » de l'amour de Swann pour Odette) et le *silence* d'où surgit le Septuor : « aigre silence, dans un vide infini, [...] cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit ». L'œuvre inconnue, dont le Narrateur comprend peu après qu'elle est le chef-d'œuvre ultime de Vinteuil, vers lequel tendent toutes ses œuvres antérieures dont la Sonate pour violon et piano, n'a plus de rapport avec un quelconque message, avec une quelconque « petite phrase » : *cet univers inconnu* est une vision de l'Univers même, un *chant mystique*, un *appel ineffable* – issu du silence et retournant au silence, nous faisant entendre la différence entre ces deux silences, le silence initial, *vide infini*, *tiré de la nuit*, et le silence final, empli de visions.

Et un chant perçait déjà l'air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais imaginé, à la fois ineffable et criard, non plus roucoulement de colombe comme dans la sonate, mais déchirant l'air, aussi vif que la nuance écarlate dans laquelle le début était noyé, quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable mais suraigu, de l'éternel matin (*Pris*. III, 754).

Quel est ce chant, *chant de sept notes*, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse imaginé ? Il a d'abord définitivement quitté le langage communicationnel, le monde de la parole mais également de tout code : c'est pourquoi il semble au premier abord le plus inconnu, le plus différent. La véritable œuvre d'art échappe au langage, elle est le contraire même du code. Le langage est humain, trop humain, les paroles dictées par l'habitude sont stéréotypées, elles sont fausses, *doxa* à la fois usée et artificielle qui ne cherche plus aucune vérité et ne montre plus

rien. Et les *codes* ? Ils ne sont *pas même humains*. Le code se réplique, il est inerte, matière morte et non énergie vive, le code ne parle même pas. L'œuvre nouvelle dont le Septuor est ici le parangon est d'abord aussi secrète que l'univers, elle est à déchiffrer, à traduire du silence. Elle est plus évidemment musicale car elle est une entente directe du silence secret de l'univers avant de devenir entendement signifiant. Elle est tremblement de l'énigme de l'être et vibration du mystère de l'existence avant même d'en être la profération et la formulation. Elle a l'étrangeté naïve et la force native de tous les matins du monde.

Quel est cet éternel matin ? C'est justement celui de l'univers, d'un monde non encore humain, d'un monde sonore dans lequel aucun référent exact et aucun signifié précis n'a encore été attribué à chaque son. Paradis, Jardin des Délices, Jardin des dieux disparus. Communion sans communication, extase hors du corps de la langue, vision au-delà de la vue, harmonie perdue des sphères : la « petite phrase » qui était devenue le code secret de Swann, est revenue, transfigurée, phrase sans parole, *lied ohne worte*, idiome non linguistique, musique pure, porte céleste ouvrant sur la vraie vie qui est ineffable. Et lorsque la musique s'interrompt – *l'andante venait de finir* – au lieu du silence emplie de toutes ces correspondances qui continuent de résonner en nous, voici que les auditeurs du concert chez les Verdurin se remettent à parler : « Mais qu'étaient leurs paroles, qui, comme toute parole humaine extérieure, me laissaient si indifférent, à côté de la céleste phrase musicale avec laquelle je venais de m'entretenir ? J'étais vraiment comme un ange qui, déchu des ivresses du Paradis, tombe dans la plus insignifiante réalité (*Pris. III, 762*). La chute du medium musical dans le monde parlant est celle d'un monde spirituel purement signifiant – sans signifié ni référent analysables – dans un monde mondain insignifiant : « Mais ce retour à l'inanalysé était si enivrant qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire (*Pris. III, 763*).

La musique, le temps du concert, a été un *retour amont*, une remontée dans un monde *in-fans*, un monde non phatique mais non aphasique car il parle d'une parole d'avant le parler, une parabole, un symbole non brisé – monde du silence car sans discours, silence de l'oracle qui précéda l'orateur, celui qui écoute le bruissement des feuilles du chêne de Dodone, silence du pur monde sonore des instruments qui chantent sans mots articulés, pur silence vibrant. Musique orphique qui pourtant déjà *parle* car elle fait vibrer, elle est le contraire du silence absolu des espaces infinis du vide physique – Orphée *parle* aux animaux, aux végétaux, et même aux rochers, car par les vibrations des cordes de sa lyre il fait vibrer ensemble les trois règnes indissociés dont nous faisons partie avant de nous enfermer entre nous dans notre langage qui lui-même retourne aussitôt au bruit (ou peut-être plutôt

justement à la musique) dans la dispersion des langues. Or Orphée est aussi poète, musicien et poète. Il chante également avec sa lyre. Et le poète, d'où procède l'écrivain, garde, s'il a su le sauvegarder, le silence du monde sonore d'avant le langage articulé. Et alors l'écrivain, par le style qui est vision sonore, doit remettre ainsi au silence le langage dans le secret de l'écriture. L'écrivain vrai, celui qui remet au jour et éclaircit la vraie vie, scelle dans les signes écrits que secrète son oreille interne, la fable de l'ineffable.

Ainsi Proust nous oblige-t-il à repenser, à partir du silence, le lien profond qui unit la vraie vie de la littérature à la vraie vie de la musique. Mais il va au-delà : il nous interroge sur la *destination* au langage (linguistique, à la langue) de l'espèce humaine – le langage comme destin, la parole comme limite qui empêche le silence des émotions et efface les autres langages – et sur le témoignage inouï de la musique, sur sa capacité à faire ressentir l'indicible, à cristalliser le non-parlable, à dire l'ineffable, à devenir elle-même l'écrin du silence, la musique comme possibilité inachevée de plénitude des silences là où la parole remplit le vide et l'écriture le cache. À la parole il manquera toujours l'accord tacite du monde et la communion silencieuse avec autrui. Et l'écriture qui reconduit le langage au silence ne pose pas moins sur le silence un voile qui, si lucide et transparent soit-il, le cache par effroi du vide. La musique ne voile pas le silence, elle le révèle. Elle ne cache pas le vide, elle ne le remplit pas, elle ne le sature pas d'absurde et de signification. La musique fait surgir l'énergie du vide, elle fait vibrer le vide et lui donne sens. Ce sont ces vibrations inouïes des sens, ces résonnances harmoniques de nos corps avec la théorie cosmique des cordes, qui donnent naissance au silence. Alors, pour la première – et peut-être dernière fois – dans l'Univers, le Vide insensé est devenu Silence. La musique est l'autre voie inaboutie, l'autre chemin que l'évolution aurait pu suivre sans l'invention de la parole, l'autre possibilité de compréhension du monde sans bruit sémantique. Même notre voix aurait pu demeurer pure vibration musicale, sans prétention signifiante, sans la brutalité d'un bruit imposant l'unicité d'un sens transcendant. Notre voix aurait pu demeurer chant :

Et de même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites, l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit (*Pris*. III, 762-763).

L'espèce humaine est sortie du silence. On dit parfois qu'aux animaux la parole *manque*. Sans doute est-ce le contraire : *aux humains le silence manque*. Mais peut-être est-ce parce qu'ils parlent que le silence leur manque. Et il y a dans l'écri-

ture comme une nostalgie de ce silence. L'écriture est si récente par rapport au commencement du langage, par rapport aux débuts des langues qui furent depuis toujours orales, que son utilisation poétique (plus que son invention qui fut vraisemblablement communicationnelle) qui nous reconduit à l'origine des langues (laquelle je pense comme Rousseau fut musicale puis poétique) recèle dans le travail obscur et solitaire de l'écrivain une souffrance *ab origine*, une douleur aborigène, du silence. La littérature est une recherche du silence perdu.

## Le silence mystique ?

Le silence de Proust n'est pas mystique, il est esthétique. Seul le mystique sans doute est capable de retrouver le silence. Mais la conception proustienne de l'écriture comme mise au secret du langage et remise au silence de la parole, sa compréhension de l'art comme vision du monde (le style est à la fois une vision et une conception du monde), et la nécessité de la solitude et de l'obscurité du labeur solitaire afin d'accéder à force de concentration et de travail à cette vision – cette *forme de vie*, inséparable de la forme de l'œuvre à venir, le rapproche du mystique pour lequel le silence du désert ou de la cellule est le seul garant de la vision, de l'écoute de la voix et de la retranscription de l'indicible en chant inouï.

Cette forme de vie nécessaire à l'élaboration de l'œuvre – qui n'est pas sans rappeler le conseil de Rilke dans ses *Lettres à un jeune poète* : si vous décidez d'écrire, d'abord il faut *changer de vie* – est une écoute intérieure que seul le silence extérieur peut rendre possible, et d'abord, avant tout, l'abolition des paroles d'autrui, l'effacement des conversations. Ainsi le Narrateur, à la dernière page du *Temps retrouvé*, au seuil de la possibilité d'entreprendre enfin la tâche de l'écriture, est gêné par les conversations des masques dans le *Bal de têtes*, qui l'empêchent d'écouter en lui le tintement de la petite sonnette de Combray :

Ce bruit des pas de mes parents reconduisant Swann, ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin Swann était parti et que maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé. Alors, en pensant à tous les événements qui se plaçaient forcément entre l'instant où je les avais entendus et la matinée de Guermantes, je fus effrayé de penser que c'était bien cette sonnette qui tintait encore en moi, sans que je pusse rien changer aux criaillements de son grelot, puisque ne me rappelant plus bien comment ils s'éteignaient, pour le réapprendre, pour bien l'écouter, je dus m'efforcer de ne plus entendre le son des conversations que les masques tenaient autour de moi (TR IV, 623).

Il s'agit bien avant tout d'une écoute, d'une entente qui seule permettra l'entendement du temps retrouvé, et cette écoute intérieure est celle d'une musique demeurée intacte au fond de la mémoire, une musique qui répète la musique initiale. La petite phrase de la sonnette est comme la petite phrase de la Sonate, mais revue ou plutôt réentendue *dans le Temps*, comme la petite phrase de la Sonate revient furtivement, subrepticement, dans l'éloignement et pourtant la gloire, du Septuor. Cette musique qui *crie* sans interruption dans le fonds de la mémoire, ces *criaillements intarissables* sont pourtant désormais silencieux, ils appellent du fonds du temps perdu comme les voix des ombres sans repos ni patrie d'un *Inferno* qui chercherait à se réincarner dans un *Paradiso* transfiguré, ou plus modestement un *Paradise lost* que viendrait réparer un *Paradise regained*, un paradis retrouvé – et comme chez Dante plus que chez Milton (qui pourtant fut aussi une figure d'aveugle condamné à entendre les voix de l'écriture), un Paradis d'abord sonore, un paradis résonnant de l'harmonie des sphères que seul le silence réélaboré de l'écriture pourra désormais ressusciter. Mais ce paradis sonore *retrouvé*, ce n'est que dans l'intériorité qu'il peut se *regagner* : « Pour tâcher de l'entendre de plus près, c'est en moi-même que j'étais obligé de redescendre » (*TR IV*, 623-624).

Le silence vrai n'est pas le silence mort des espaces infinis, le silence glacé du zéro absolu où le temps n'existe plus – c'est le silence recouvert d'oubli mais plein de mémoire de l'intériorité. Si *l'intériorité est un mythe*, alors le seul silence qui existe au monde, c'est la mort. Le seul silence vraiment vivant est celui de l'intériorité – animale et humaine – c'est l'intériorité rendue possible par tout ce qui se passe dans le silence électrique, saturé d'énergies, de la boîte crânienne. Il y a une relativité restreinte du silence. Si le silence absolu du vide intersidéral est un silence de mort, le silence relatif de l'espace-temps multidimensionnel qui règne à l'intérieur du cerveau est le plus riche, le plus complexe et le plus fécond de l'univers. Il recèle toute la mémoire de l'univers perdue dans le puits de l'oubli. On peut appeler ce puits où puise l'artiste comme le penseur, ce puits mortel mais inépuisable : *l'intériorité*. Ce puits est silencieux non seulement car les sons sont devenus des images, mais surtout parce que la mémoire – qui elle peut ranimer les images et les re-métamorphoser en sons – est éperdue d'oubli. Seul celui qui cherche ce perdu qui n'est même plus du temps et réussit à lui redonner une forme à nouveau sensible (c'est la *méta-morphose*) dans l'élaboration d'une œuvre véritable, seul celui-là qui *entend* ce silence vivant dans son intériorité la plus profonde et le re-transforme en identité poétique en dehors de sa propre boîte crânienne, seul ce peintre, seul cet écrivain, seul ce musicien, seul ce penseur en suscitant le silence de l'intériorité ressuscite le temps vécu qui pourra à nouveau reféconder le monde vibrant et sonore des vivants.

Ce retournement vers l'intérieur où dans le silence de l'intériorité se lèvent des sons qui sont ceux des souvenirs, des sons qui appellent comme des voix sans corps à se réincarner dans l'écriture du livre à venir, est lui aussi parallèle avec le retournement mystique de l'extériorité sur l'intériorité. Mais le but n'est pas le même, retrouver le temps perdu au fond de soi c'est se retrouver soi-même en transmuant l'écriture, grâce au travail du style, en vision et non en contemplation. Le silence de cette intériorité n'est plus ici une ascèse, même si elle peut lui ressembler par ses moyens. S'il s'agit d'éteindre les paroles du monde (et pas seulement les conversations mondaines) afin de rentrer en soi-même, la fin de cette plongée en soi est de trouver son propre monde qui, une fois éclairci depuis la nuit interne, ne pourra être retrouvé véritablement que dans l'écriture. Cette expérience de la plongée dans l'intériorité afin d'en faire surgir l'œuvre – la *poièse* (ἡ **ποίησις**, l'action elle-même de *créer*) plus que le *poiëma* (τὸ **ποίημα**, la *création*, le résultat de l'action) – c'est Rilke qui l'exprime le mieux dans sa première lettre à Franz Xaver Kappus, datée de Paris, le 17 février 1903 (Rilke a alors 28 ans) :

Il n'est qu'un seul chemin. Entrez en vous-même, cherchez le besoin qui vous fait écrire : examinez s'il pousse ses racines au plus profond de votre cœur. Confessez-vous à vous-même : mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire ? Ceci surtout : demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit : « Suis-je vraiment contraint d'écrire ? » Creusez en vous-même vers la plus profonde réponse. Si cette réponse est affirmative, si vous pouvez faire front à une aussi grave question par un fort et simple : « Je dois », alors construisez votre vie selon cette nécessité (Rilke 1937, 20).

Et c'est chez quelqu'un comme Rilke, qui adoptera après les années d'errance une forme de vie presque érémitique dans sa retraite au château de Muzot dans le Valais, que l'on distingue sans doute plus clairement que chez le reclus de la chambre doublée de liège du 102 Boulevard Hausmann, la nécessité dans cette recherche du silence d'adopter pour écrire son œuvre *une forme de vie* particulière qui accorde au silence la première place, et en même temps métamorphose l'acte d'écrire en quête du silence et le style en sculpture de silence.

Il y a une proximité dans cette attitude vis-à-vis du silence qui en fait une *forme de vie*, avec l'attitude de Wittgenstein, à ceci près (et c'est bien entendu essentiel pour la différence de l'œuvre) que le silence qui se trouve entre chaque proposition du *Tractatus logico-philosophicus*, le silence auquel il aboutit et sur lequel s'interrompt la proposition 7 – *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen* : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence » (Wittgenstein

1993, 112)<sup>5</sup>. Proust le métamorphose en écriture en éloignant au maximum, par le style et la vision qu'il crée, l'écriture de la parole. L'interdit de Wittgenstein désigne justement l'éthique et l'esthétique comme domaines du mystique : là où il y a art, que ce soit art poétique (création de l'œuvre d'art, esthétique) ou art de vivre (éthique), le dire du *logos* doit s'abolir pour laisser toute la place à la monstration. La mystique consiste à se taire, à garder le silence pour sauvegarder le mystère, à sceller le secret pour sauver le sacré, à effacer ses traces derrière soi – et avant tout les paroles personnelles – afin que devant les hiéroglyphes s'efface la parole profane (« Le monsieur qui dit *je n'est pas moi* », alors que presque tout semblerait indiquer le contraire). Dans l'aura de leur silence, l'œuvre d'art comme la forme de vie rayonnent et *montrent* au lieu de *dire*. Et c'est sans doute également pourquoi c'est la musique qui y parviendra le mieux, suspendant le pouvoir de la langue pour remonter à la puissance de la vibration asémantique. Et de ce point de vue, il demeurera toujours dans la littérature trop de paroles, trop de traces de la prééminence linguistique et trop de bruits de la langue – et le poète chantera dans la nostalgie du silence souverain de la musique.

## Bibliographie

- OUALLET, Y. (2016), *L'écriture et la vie*, III, *Ethique et écriture*, éd. Phloème.
- OUALLET, Y. (2011), « Le silence, l'écrit. *Vie secrète*, les silences de Pascal Quignard », *Loxias* n°32, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6577> (16 août 2022).
- OUALLET, Y. (2007), « De la finitude en littérature et en musique, Proust, Malher », in Andrea Del Lungo (éd.), *Le début et la fin : une relation critique*, dir. <https://www.fabula.org/colloques/document701.php> (16 août 2022).
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (1971), *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- QUIGNARD, P. (1998), *Vie secrète*, Paris, Gallimard.
- QUIGNARD, P. ([1987] 2002), *La leçon de musique*, Paris, Gallimard.
- RILKE, R.-M. (1937), *Lettres à un jeune poète*, traduction Bernard Grasset et Rainer Biemel, Paris, éditions Bernard Grasset.
- WITTGENSTEIN, L. ([1921] 1993), *Tractatus logico-philosophicus*, traduction de Gilles-Gaston Granger, Gallimard, « Tel ».

<sup>5</sup> Pierre Klossowski traduisait : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire », Wittgenstein 1961, 107.

WITTGENSTEIN, L. ([1921] 1961), *Tractatus logico-philosophicus*, traduction de Klossowski, Gallimard, « Tel ».