

# Un silence bruyant, parlant et créateur : « Sur la lecture »

DAVIDE VAGO

*Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano*

Davide Vago est l'auteur de *Proust en couleur*, H. Champion 2012 et de nombreux articles sur Marcel Proust, Marguerite Yourcenar, Octave Mirbeau, Charles Baudelaire. Il s'intéresse en particulier au rendu du sensible dans la *Recherche* en croisant les approches phénoménologiques et stylistiques. Il a coédité les actes du colloque *Proust politique* (avec Anne Simon, Marisa Verna et la collaboration d'Ilaria Vidotto, *Quaderni proustiani*, 14, 2020) et présenté avec Elisa Bolchi le dossier Proust/Woolf pour les *Quaderni proustiani* 15, 2021. Son dernier article *Proust, graveur de la voix* a paru dans le *BIP* 51, 2021.

Dans « Sur la lecture », les occurrences du terme « silence » sont nombreuses, et elles semblent résumer maintes caractéristiques que Proust accorde au phénomène : l'absence de parole (*taceo*) se manifeste dans une pratique du livre qui hésite entre lecture muette et lecture murmurée ; le silence environnemental (*sileo*), fondé sur la différentialité, montre la contiguïté de l'expérience sensible pour Proust et devient générateur d'une locution métaphorisante qui est étudiée à partir de la théorie de Prandi. Enfin, une troisième typologie du phénomène, le silence créateur, propose une interprétation de l'influence de Maeterlinck sur l'auteur de la *Recherche*.

*Lecture, Maeterlinck (Maurice), métaphore, silence, ponctuation, création littéraire, Proust (Marcel).*

## Introduction

Proust pourrait être défini comme le scribe de la plénitude du silence. Entendons-nous bien : « scribe » serait à recevoir, conformément à la culture juive, comme proche de « celui qui [est] versé dans les Écritures, qui [est] capable de les interpréter, de les enseigner »<sup>1</sup>. Si l'écrivain a en effet toujours œuvré, ou mieux lutté « pour élargir le domaine du dicible par rapport à l'indicible »<sup>2</sup> (Brugnolo 2022, 81), c'est aussi le silence qui sollicite son effort créateur. Les linguistes ont mis en évidence le fait que le substantif « silence » possède intrinsèquement des propriétés relationnelles : en général, le silence se rend perceptible grâce à un bruit, tout comme il est question du silence « de quelqu'un » ou « de quelque chose » (Cf.

<sup>1</sup> *Trésor de la langue française*, en ligne <<http://stella.atilf.fr/>> (4 octobre 2022).

<sup>2</sup> C'est moi qui traduis.

Paissa 2019). Mais le silence a aussi un rapport étroit avec la durée, et donc avec le temps, en se rendant perceptible par son apparition imprévue ou par sa persistance dans le temps. De même, Proust se montre sensible dans la *Recherche* à deux macro-statuts du silence : le silence-*taceo* – qui est bien un phénomène de parole, renvoyant au fait de ne pas parler – et le silence-*sileo*, correspondant à l’absence de toute perception sonore dans l’environnement physique – un silence que j’aimerais définir comme environnemental (Cf. Heilmann 1956). De même, en tenant compte du véritable caractère religieux que Proust confie à l’œuvre d’art, et en particulier à son œuvre littéraire, j’ajouterais qu’il y a aussi un silence créateur qui traverse la *Recherche*, sur lequel l’écrivain insiste en particulier dans les pages métalittéraires du *Temps retrouvé* ou dans les passages où la voix narrative est plus proche du narrateur que du héros : « le silence fait partie du trésor littéraire, il est même refuge de la Vérité, quintessence même de l’écriture que Proust préconise. La littérature, la vraie, celle des grandes œuvres, est scellée par le silence » (Bizub 2020, 344). Il s’agit d’un silence créateur qui est sans cesse à conquérir, et qui pointe son nez, pour ainsi dire, derrière l’opacité de l’expression « Zut, zut, zut, zut » que le héros crie avec enthousiasme face à la mare de Montjouvain, en se rendant compte de l’*inopia* de ses moyens d’expressions, l’interjection en anaphore s’assimilant ici à la gangue du silence qu’il n’arrive pas (encore) à traduire en œuvre originale<sup>3</sup>.

Dans cet article, je me propose de réfléchir sur les paradoxes du silence proustien à partir de l’hypothèse d’Anne Simon, qui l’a défini comme « milieu » (c’est-à-dire l’élément naturel) du style de l’écrivain, qui montre une sensibilité particulière à la tension nourricière « entre l’excès et le retrait [laquelle] n’est cependant pas contradictoire » (Simon 2018, 244). Je prendrai comme texte d’enquête la préface que Proust ajoute à sa traduction de *Sésame et les Lys*, « Sur la lecture », parce que, la palette des occurrences du terme « silence » y étant particulièrement élargie, celle-ci me permettra de montrer plusieurs aspects de l’inscription littéraire du silence proposée par Proust dans son œuvre. La date de la publication de ce texte, qui parut d’abord en prépublication le 15 juin 1905 dans *La Renaissance latine* avant d’être publié en volume l’année suivante<sup>4</sup>, me paraît importante quant à la réflexion proustienne sur le silence : c’est que sa fréquentation de Maeterlinck, au cours des années 1904 et 1905, est particulièrement intense. Proust semble débiteur

<sup>3</sup> Une remarque de Calvino (*Mondo scritto e mondo non scritto* [1985]) va dans le même sens : « Nel momento in cui la mia attenzione si sposta dall’ordine regolare delle righe scritte e segue la mobile complessità che nessuna frase può contenere o esaurire, mi sento vicino a capire che dall’altro lato delle parole c’è qualcosa che cerca d’uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione » (CALVINO 1995, II, 1875).

<sup>4</sup> À cela, il faut ajouter la reprise du même texte dans *Pastiches et Mélanges* de 1919, avec un titre différent et qui prête à quelque confusion (« Journées de lecture »).

du prix Nobel de littérature de 1911, qui traite du silence dans un chapitre du *Trésor des humbles* (1896) intitulé « Le silence ». Au bout de mon analyse, j'espère montrer que ce texte, qui contient en raccourci toute l'esthétique de la *Recherche*, de « Combray » au *Temps retrouvé*, est emblématique de maints aspects du traitement du silence chez l'écrivain.

## Le silence dans « Sur la lecture »

La longue préface que Proust ajoute à sa traduction de *Sésame et les Lys* est intéressante à plusieurs titres. À la charnière entre son activité de traduction et la création désormais imminente d'un roman original, elle s'ouvre sur l'évocation des lectures faites pendant l'enfance, avec des passages ou des images que Proust retravaillera pour les inclure, ou mieux, les développer dans « Combray ». Elle se présente comme un texte bancal, hésitant entre une première section, plus personnelle – avec toutefois une hésitation frappante au niveau de l'énonciation, les pronoms personnels passant de « notre enfance » de la première ligne à un « moi » dans le paragraphe suivant – et une deuxième partie plus théorique, relevant d'un véritable essai selon Antoine Compagnon<sup>5</sup>. Les deux parties sont reliées par une ligne de points qui, non seulement clôture une phrase tout en signalant une omission – la phrase étant en effet incomplète d'un point de vue syntaxique –, mais renforce aussi l'impression générale de décousu. Juste avant d'opter d'une manière définitive et totalisante pour la littérature, avant d'entamer le chantier de l'œuvre à faire qui sera scellée par le « silence » des grandes œuvres – et qui lui coûtera la vie – le silence dont il est question dans cette préface n'est pas sans raison nommé avec insistance.

Dix sont en effet les occurrences du terme « silence » au cours de ces quelques dizaines de pages, sans compter l'adverbe « silencieusement » (1 occurrence) et l'adjectif « silencieuse » (2 occurrences)<sup>6</sup>. Deux formes de *silence-taceo* se trouvent dès l'ouverture : si c'est d'abord la servante Félicie, « relativement silencieuse » (40), du moins au début, qui permet au protagoniste de lire en toute tranquillité dans la salle à manger, en deuxième lieu le *silence-taceo* fait référence à une typologie de lecture murmurée, que le jeune enfant doit arrêter afin d'adresser quelques mots gentils à la bonne s'inquiétant de sa mauvaise position pendant la lecture :

<sup>5</sup> COMPAGNON, « Proust essayiste », Cours 2018-2019, Collège de France (séance du 12 février 2019 : <https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/proust-essayiste/sur-la-lecture>)

<sup>6</sup> Dans notre édition de référence (RUSKIN & PROUST 1987), la préface est comprise entre les pages 39 et 97 : au total, elle s'étale sur 59 pages. Toutes les références sont données directement dans le texte entre parenthèses.

Et rien que pour répondre : « Non, merci bien », il fallait arrêter net et ramener de loin sa voix qui, en dedans des lèvres, répétait sans bruit, en courant, tous les mots que les yeux avaient lus ; il fallait l'arrêter, la faire sortir, et, pour dire convenablement : « Non, merci bien », lui donner une apparence de vie ordinaire, une intonation de réponse, qu'elle avait perdues (41)<sup>7</sup>.

Si Anne Penesco a pu montrer qu'à l'époque de Proust la lecture n'était pas toujours silencieuse, mais parfois pratiquée à voix haute, ce qui permet à Proust d'apprécier le soubassement musico-vocal du texte écrit (Penesco 2021, 39-51), force est de constater que le type de la lecture d'enfance ici décrite se trouve à mi-chemin entre une lecture totalement visuelle ou muette et une lecture orale : on pourrait parler alors d'une lecture marmonnée, peut-être légèrement chantonnée ou encore psalmodiée – un trait qui reviendra encore vers la conclusion de « Sur la lecture », à propos du silence inscrit dans la page par la ponctuation. C'est Jean-Paul Goux qui a réfléchi sur la voix paradoxale de la prose romanesque, en mettant en valeur le fait que cette voix silencieuse de la prose n'est pas la transcription d'une prosodie, puisqu'elle est liée à la syntaxe romanesque : « ce qui donne à la prose l'énergie, la tension propre du mouvement de la voix, dans l'écriture d'une voix jamais ouïe, c'est avant toute chose la syntaxe » (Goux 1999, 170). La coulée rythmique « répétée sans bruit » dont parle Proust n'est pas sans rapport avec cette idée<sup>8</sup>. Dans le passage cité ci-dessus, ce qui me paraît intéressant, c'est aussi le fait que les détails phonétiques et articulatoires sont mis en valeur lorsque l'écrivain évoque la reprise du flux prosodique : interrompant le *taceo* de la parole lié à l'acte de lire, Proust parle d'une voix qu'il va ramener « de loin », « faire sortir » des lèvres (émission sonore), avec, en plus, « une intonation » d'amabilité liée au commerce du protagoniste avec la servante – c'est ce que le phonéticien Pierre Léon appellerait un élément paralinguistique de la représentation de la voix par l'écrit<sup>9</sup>.

Par la suite, c'est l'atmosphère ambiante qui se caractérise par le silence : le *sileo* transforme alors le lieu primordial de Proust – la chambre, où le protagoniste est

<sup>7</sup> Plus loin dans la préface, on trouve une remarque semblable : « Puis la dernière page était lue, le livre était fini. Il fallait arrêter la course éperdue des yeux *et de la voix qui suivait sans bruit, s'arrêtant seulement pour reprendre haleine, dans un soupir profond* » (55 ; c'est moi qui souligne).

<sup>8</sup> Pour un approfondissement, voir aussi SERÇA 2012, 121-124.

<sup>9</sup> « On peut définir [...] le paralinguistique comme l'utilisation esthétique ou ludique des matériaux linguistiques. Les matériaux paralinguistiques sont de deux ordres : 1) la substance même des phones et leur arrangement ; 2) la vocalisation » (LÉON 1993, 31). Plus loin, Léon associe la vocalisation à une voix rauque, douce, coléreuse, ou à une articulation tendue, des coups de glotte, et ainsi de suite. Rires, larmes, toux constituent les éléments extralinguistiques souvent associés à l'encodage de la voix par l'écrit. Pour l'encodage des phénomènes liés à la voix dans l'œuvre de Proust, voir la mise au point de VAGO 2021.

monté pour lire lorsqu'il fait chaud – en un espace religieux. Cet exemple de silence environnemental est ainsi décrit :

[toutes ces choses] remplissaient [ma chambre] d'une vie silencieuse et diverse, d'un mystère où ma personne se trouvait à la fois perdue et charmée ; elles faisaient de cette chambre une sorte de chapelle où le soleil – quand il traversait les petits carreaux rouges que mon oncle avait intercalés au haut des fenêtres – piquait sur les murs, après avoir rosé l'aubépine des rideaux, des lueurs aussi étranges que si la petite chapelle avait été enclose dans une plus grande nef à vitraux ; et où le bruit des cloches arrivait si retentissant à cause de la proximité de notre maison et de l'église [...] (48-49).

Tout lecteur de la *Recherche* devine des images, des leitmotiv qui seront mieux développés, voire traduits par des configurations encore plus poussées, dans l'opus proustien (la chambre, l'aubépine, l'église...). Le *sileo* confère à cette chambre une dimension religieuse, les reflets « versicolores » anticipant un parallèle avec l'expérience de la visite de l'église de Combray, ce qui ramène encore une fois au motif de la cathédrale dérivée des œuvres de Ruskin. De même, ce passage est exemplaire de ce qu'on pourrait appeler la propriété relationnelle du silence chez Proust : chez l'écrivain, le silence a souvent tendance à s'imposer davantage parce qu'il se détache sur un fond sonore qui le met en valeur, comme l'a remarqué Alain Corbin à partir de l'œuvre de Maurice de Guérin : « certains sons [...] font résonner le silence et confèrent, dans le même temps, de la profondeur à l'espace » (Corbin 2018, 31). S'agissant du bruit des cloches de l'église, le *sileo* évoqué par l'extrait acquerrait un surplus mystique par un lien de contigüité, sur lequel se fondent d'ailleurs plusieurs figures typiquement proustiennes. Déjà présente dans l'article inachevé consacré à « Chardin et Rembrandt » (de 1895), la solidarité existant entre le moi et la chambre qu'il occupe est un élément sur lequel Proust insiste beaucoup au fil de ces pages, où le silence environnemental apparaît alors dans toute son épaisseur matérielle, au cœur d'une expérience sensible fondée sur la différentialité et sur la continuité de la palette sensorielle :

Je ne me sens heureux qu'en mettant le pied – avenue de la Gare, sur le Port, ou place de l'Église – dans un de ces hôtels de province aux longs corridors froids [...] où *chaque bruit ne sert qu'à faire apparaître le silence en le déplaçant*, où les chambres gardent un parfum de renfermé que le grand air vient lever, mais n'efface pas [...] (50-51 ; c'est moi qui souligne).

C'est de cette façon que l'écriture de Proust semble évoquer une traversée du silence, puisque l'écrivain « doit bâtir une trame où les vides entre les mailles comptent autant que les mailles elles-mêmes » (Simon 2018, 246).

## Une alliance des mots encore inaboutie

Pour plusieurs raisons, alors, on pourrait considérer cette préface comme l'atelier de l'artisan : une ébauche des pages du roman auquel Proust va se mettre. La synesthésie est l'une des figures qui se cumulent dans l'expression célèbre (maintes fois analysées) de la « surface azurée du silence » que l'on peut lire dans les pages sur les lectures de l'après-midi dans « Combray ». Il s'agit d'une expression où le silence est mis en valeur par le son de la cloche « d'or » (élément visuel issu d'une métonymie : la qualité matérielle des cloches est prêtée au son) tout en devenant tangible comme une surface (élément tactile) qui se colore d'azur par hypallage (transfert de propriété du ciel au silence). « Sur la lecture » propose un passage avec quelques éléments encore dispersés de ce cumul de procédés stylistiques, ce qui nous permet aussi de mieux comprendre les cheminements que suit Proust dans sa traduction – pour l'instant imparfaite – de l'impression et sa progression vers des stylèmes plus synthétiques requis par l'esthétique de l'« alliance des mots » :

Dans cette charmille, le silence était profond, le risque d'être découvert presque nul, la sécurité rendue plus douce par les cris éloignés qui, d'en bas, m'appelaient en vain, quelquefois même se rapprochaient, montaient les premiers talus, cherchant partout, puis s'en retournaient, n'ayant pas trouvé ; alors plus aucun bruit ; seul de temps en temps le son d'or des cloches qui au loin, par-delà les plaines, semblait tinter derrière le ciel bleu, aurait pu m'avertir de l'heure qui passait ; mais, surpris par sa douceur et troublé par le silence plus profond, vidé des derniers sons, qui le suivait, je n'étais jamais sûr du nombre des coups. (53)

Le silence-*sileo* est traité comme un fluide enveloppant, au sein duquel la voix des autres arrive comme une onde, douée d'un dynamisme net véhiculé par les verbes (la plupart à l'imparfait) liés par la parataxe – ce qui rend compte de la succession rapide du flux sonore. La métonymie « son d'or des cloches » est déjà présente, mais le perçu du réel est fondé sur des plans encore nettement séparés et non « fondus » par la synesthésie : c'est pour cela que ce son semble « tinter derrière le ciel bleu ». Néanmoins, la différentialité du silence est ce qui permet de mieux percevoir sa « profondeur » une fois que les derniers coups des coches se sont éteints.

## Le silence environnemental à l'aune de l'essaim métaphorique

La métaphore « baignée de silence » (54), qui est utilisée quelques lignes plus loin à propos des maisons du village, est une expression à fondement synesthésique qui gagnerait à être analysée à partir de la notion d'« essaim métaphorique » développée par Michele Prandi (Prandi 2012). Dérivé de la notion de « métaphore » vive de Ricœur, l'« essaim métaphorique » identifie selon le linguiste ces constellations

de métaphores aux formes grammaticales différentes, qui partagent un substrat conceptuel commun à l'intérieur d'un texte, de l'œuvre d'un auteur, ou même de tout un milieu littéraire.

Une enquête rapide à partir du texte numérique de la *Recherche* (.txt) montre que les syntagmes conflictuels du point de vue sémantique « subst. + *baigner* »/ « *baigné de* + subst. » se réfèrent dans l'opus proustien à ces pans du réel évoquant une atmosphère : c'est le cas de la voix de la Berma (« je les verrais enfin *baigner* effectivement dans l'*atmosphère* et l'*ensoleillement* de la voix dorée », JFF I, 433) ; c'est le cas de la lumière (un corpus déjà étudié par Prandi qui naît du conflit conceptuel "lumière"/"liquide", qui engendre un essaim métaphorique particulièrement riche et étendu, Cf. Prandi 2012, 157), celle par exemple qui touche le clocher de l'église de Balbec, dont « la coupole moelleuse et gonflée sur le ciel était comme un fruit dont *la même lumière qui baignait* les cheminées des maisons, mûrissait la peau rose, dorée et fondante » (JFF II, 19-20), et que l'on retrouve aussi dans les yeux de Mme de Guermantes<sup>10</sup>. De même, c'est le sommeil lors du séjour à Doncières (« on ne peut bien décrire la vie des hommes, si on ne la fait *baigner dans le sommeil où elle plonge* et qui, nuit après nuit, la contourne comme une presque île est cernée par la mer » CG II, 384) ; ou encore, la musique de Vinteuil, en particulier un phrasé du septuor : « *baignée dans le brouillard violet* qui s'élevait, surtout dans la dernière période de l'œuvre de Vinteuil [...] » (Pris. III, 764) pour arriver au Temps dans *Le Temps retrouvé* dans lequel baignent « les impressions véritablement pleines, celles qui sont en dehors du Temps » (TR IV, 510) constituant le socle de l'œuvre à faire. Des notions capitales pour l'esthétique proustienne (le silence, la voix, la musique, la lumière, l'obscurité, le sommeil, le temps) seraient alors appariées par ce conflit issu du verbe « baigner », ce qui renforce l'idée selon laquelle tout le travail de l'écrivain serait de traduire incessamment, afin de les clarifier, les impressions les plus profondes ou les plus complexes dans lesquelles son héros se trouve plongé.

## Le silence comme voix de la syntaxe du passé

C'est sur le temps que l'essai « Sur la lecture » se termine, comme chacun le sait, en associant encore une fois le silence révélé par les mailles de la syntaxe et la concrétion du passé :

Entre les phrases – et je pense à des livres très antiques qui furent d'abord récités, – dans l'intervalle qui les sépare se tient encore aujourd'hui comme dans un hypogée inviolé, remplissant les interstices, un silence bien des fois séculaire. Souvent dans

<sup>10</sup> Cette fois-ci, à l'intérieur d'une comparaison : « ses yeux, où était captif comme dans un tableau le ciel bleu d'une après-midi de France, largement découvert, *baigné de lumière* même quand elle ne brillait pas » (CG II, 502). Pour toutes ces citations, c'est moi qui souligne.

l'Évangile de saint Luc, rencontrant les deux points qui l'interrompent avant chacun des morceaux presque en forme de cantiques dont il est parsemé, j'ai entendu le silence du fidèle qui venait d'arrêter sa lecture à haute voix pour entonner les versets suivants comme un psaume qui lui rappelait les psaumes plus anciens de la Bible. Ce silence remplissait encore la pause de la phrase qui, s'étant scindée pour l'enclorre, en avait gardé la forme ; et plus d'une fois, tandis que je lisais, il m'apporta le parfum d'une rose que la brise entrant par la fenêtre ouverte avait répandu dans la salle haute où se tenait l'Assemblée et qui ne s'était pas évaporé depuis dix-sept siècles (95-96).

Le silence est évoqué par ce signe de ponctuation noire (les deux points), Proust insistant ici sur une lecture à voix haute et, en particulier, sur l'opération de décodage (du texte écrit de l'Évangile, donc un texte sacré, à sa lecture ou mieux à son chant psalmodié). Des failles du texte ressort toutefois une expérience déroutante, voire troublante : c'est bien un exemple d'interpolation du passé dans le présent – comparable à mon avis à la « transvertébration » des personnages colorés de la lanterne magique. Le chevalier Golo, tout comme les autres personnages projetés par les verres de la lanterne sur les murs de la chambre de Combray, sont bien silencieux, si ce n'était pour le « boniment lu à haute voix » (*DCS I*, 9) par la grand-tante du protagoniste qui raconte la légende de Geneviève de Brabant. Fascination et désarroi concernent alors toutes les expériences où le passé s'intercale dans le présent, comme le montre la conclusion de « Sur la lecture » où les deux colonnes de la Piazzetta de Venise, gardiennes de la « place inviolable du Passé » (96), maintiennent toute leur étrangeté. Ces deux « colonnes de granit gris et rose » ponctuent l'espace de la Piazzetta en insérant un pan du passé, insolite comme la syntaxe d'un auteur du XVII<sup>e</sup> siècle (*Cf.* Serça 2012) qui charmerait par sa singularité. Avant de terminer son essai face à la mer Adriatique qui baigne Venise, Proust avait évoqué le plaisir qu'il éprouve « à errer au milieu d'une tragédie de Racine ou d'un volume de Saint-Simon » (91), plaisir topographique, oserais-je dire, qu'il identifie comme issu de la « syntaxe vivante en France au XVII<sup>e</sup> siècle » (92). C'est que la ponctuation est bien un élément de la « densité de la langue classique, faite d'ellipses et de bifurcation » qui « invite les siècles ultérieurs au développement » (Fraisie 2011, 104) : le silence dont un texte du passé est ponctué deviendrait alors un tremplin pour se consacrer à une création originale.

## **Maeterlinck et son influence : le silence créateur**

Ce n'est pas un hasard si la thèse de cette préface est le passage de l'acte de lecture (insuffisant, incomplet, quoique nécessaire) à la nécessité de la création pour garantir le véritable épanouissement de la vie de l'esprit. Alain Corbin a retracé

cette opposition d'une manière efficace, en opposant « parole » et « silence » ; ses remarques sont en ligne avec la position notoire de Proust : « la parole, au contraire, est trop souvent l'art d'étouffer et de suspendre la pensée, qui ne travaille que dans le silence » (Corbin 2018, 82). Corbin commente dans ce chapitre Maeterlinck, auteur particulièrement prisé par Proust au cours de ses lectures des années 1904 et 1905. Dans une lettre à Maurice Barrès de 1904, l'écrivain révèle qu'il est de plus en plus pris par la lecture de l'auteur de la *Vie des abeilles* : « je le trouve [...] un très grand penseur, et le lis plus souvent » (*Corr.*, IV, 93).

Maeterlinck est effectivement cité dans « Sur la lecture » comme « le contraire du lettré », celui qui se limiterait à une fréquentation érudite des archives ou des livres : il correspond au modèle de celui « dont l'esprit est perpétuellement ouvert aux mille émotions anonymes communiquées par la ruche, le parterre ou l'herbage » (79-80). Or, Maeterlinck est l'auteur du *Trésor des humbles* (publié en 1896 au Mercure de France), dont le premier chapitre est intitulé « Le silence ». Il est surprenant de lire dans cet essai des affirmations sur le silence qui font écho à la posture qui sera celle de Proust du *Temps retrouvé* : Maeterlinck écrit par exemple que « le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses » ; « la parole est du temps, le silence est de l'éternité » ; « la vie véritable, et la seule qui laisse quelque trace, n'est faite que de silence » (Maeterlinck 1896, 7-10). Maeterlinck parle aussi de la « qualité » (Maeterlinck 1896, 11) du silence qui, seule, permet de révéler la qualité d'une relation à autrui. C'est donc une réflexion sur un silence actif et non passif. L'écrivain soutient aussi que le silence « véritable » « nous entoure de tous côtés, il est le fond de notre vie sous-entendue » (Maeterlinck 1896, 16) ; de même, il insiste sur la différentialité du silence : « les âmes se pèsent dans le silence<sup>11</sup>, comme l'or et l'argent se pèsent dans l'eau pure, et les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent » (Maeterlinck 1896, 23). C'est à cela que Proust pense lorsque, dans « Sur la lecture », il traite de l'amitié qui naît d'une lecture qui est surtout incitation à la vie spirituelle : « l'atmosphère de cette pure amitié est le silence, plus pur que la parole. Car nous parlons pour les autres, mais nous nous taisons pour nous-mêmes. Aussi le silence ne porte pas, comme la parole, la trace de nos défauts, de nos grimaces. Il est pur, il est vraiment une atmosphère » (83-84). Mais de quelle typologie de silence parle-t-il à cet endroit ? Il ne s'agit ni du silence-*taceo*, ni du silence-*sileo*, mais plutôt d'une surimpression des deux phénomènes, laissant tout autre bruit et toute autre voix en sourdine, qui

---

<sup>11</sup> Une image semblable se trouve aussi dans le passage concernant la mort de Bergotte (*La Prisonnière*), où il est question du « poids » de la création artistique de l'écrivain : « Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune » (*Pris.* III, 692).

donne lieu au silence actif : ce qui, pour Proust, est consubstantiel à l'invention artistique<sup>12</sup>. Bref, si on peut parler d'influence de Maeterlinck sur Proust à propos du silence, il faut tenir compte qu'il s'agirait d'un silence créateur, exactement dans le sens prôné dans *Le Temps retrouvé* : « 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 preuve en est que cette typologie de silence, qui ne concerne que le moi du narrateur, apparaît dans le texte dès que la distance entre le héros et le narrateur se fait plus patente (*Cf.* Muller 2019, 53-61). Ainsi dans « Combray », lorsque le narrateur évoque les sanglots du drame du coucher, il le fait en remarquant jusqu'à quel point le silence se nourrit de la réminiscence des voix et des bruits du passé, qui en sont le contrepois nécessaire :

En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir. (*DCS I*, 36-37)

L'enjeu de l'écrivain est bien une « quête d'une parole de silence et de vérité, à travers les mots dits et au-delà d'eux » (Athias 2021, 363). Afin de naître en tant qu'écrivain, celui-ci doit passer par un geste libérateur, celui de réduire au silence la voix/les voix qui le hantent et le confondent (les causeries, la conversation mondaine, mais aussi « l'air de la chanson » des autres écrivains, et ainsi de suite). Le silence apparaît toutefois moins comme l'absence de voix ou de bruit que comme l'envers des choses, ce qui ferait apparaître la plénitude du réel<sup>13</sup>. La dimension sacrale de l'œuvre littéraire pour Proust, bien présente dans « Sur la lecture », s'apparenterait alors à la parole silencieuse de Dieu avant la Création, un « silence impressionnant qui est comme une pensée sur l'univers à naître » (Pierre Coulange, cité in Corbin 2018, 105). Transmettre « l'inexprimable fécond de la vie », autrement dit ce que Jankélévitch appelle non pas l'« indicible » mais « l'ineffable » véhiculé par la musique (Jankélévitch 1983, 86), tel me semble en conclusion le mérite que Proust accorde à ce silence créateur : un silence comme coque ou comme

---

<sup>12</sup> Nous ne sommes pas totalement d'accord avec les positions exprimées par Martina dans son essai sur Proust et Maeterlinck : à notre avis, elle confond la portée de la réflexion de Maeterlinck sur le silence chez Proust, en ne proposant pas de distinction entre le silence-*taceo* (celui des personnages, donc relatif à l'univers de la fiction) et le silence créateur (relatif au moi de l'auteur). *Cf.* MARTINA 2014, 143-144.

<sup>13</sup> « Le silence constitue surtout la condition indispensable pour trouver, au sens de créer autant que de récupérer, sa voix native, profonde [c'est la résurrection d'un moi du passé], pour placer sa voix, comme on le dit dans le registre musical » (SIMON 2018, 240).

gangue – dans son sens concret et matériel – que le geste de l'écrivain est à même de briser tout en nécessitant sa présence<sup>14</sup>.

« Sur la lecture », texte liminal par rapport à l'œuvre que Proust va entamer, propose en définitive une palette assez large des valeurs du silence pour l'écrivain, dont une analyse complète dans la *Recherche* nécessiterait le croisement de plusieurs enquêtes parallèles : l'analyse des conversations et du dialogue (Henrot Sostero 2021), du langage du corps des personnages (Gabaston 2011) et du vocal (Vago 2021). Une traversée de la parole et des paroles, au fil du temps et de l'existence, qui se neutralise en un silence retrouvé.

## Bibliographie

- ARCURI, C. (2002), « Le muet et le multiple. Défi du silence, expression et prophétisme dans la *Divine comédie* », in A. Mura-Brunel & K. Cogard (éds.), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 29-39.
- ATHIAS, B. (2021), *La Voix dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, Classiques Garnier.
- BIZUB, E. (2020), *Faux pas sur les pavés, Proust controversé*, Paris, Classiques Garnier.
- BRUGNOLO, S. (2022), *Dalla parte di Proust*, Roma, Carocci.
- CALVINO, I. (1995), *Saggi. 1945-1985*, M. Barenghi éd., Milano, Mondadori, 2 voll.
- CORBIN, A. (2018), *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours* [2016], Paris, Flammarion.
- FRAISSE, L. (2011), *La Petite Musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier.
- GABASTON, L. (2011), *Le Langage du corps dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion.
- GOUX, J.-P. (1999), *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon.
- HEILMANN, L. (1956), « Silere-tacere. Nota lessicale », *Quaderni dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna*, I, 5-16.
- HENROT SOSTERO, G. (2021), « Idiome et idiolecte. L'idiolecte des personnages et leur teneur en idiomatité », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, 51, 117-127.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1983), *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Éditions du Seuil.

---

<sup>14</sup> Voir à ce propos l'analyse de l'indicible proposée par Arcuri à propos de la *Divine Comédie* (ARCURI 2002, 34).

- LÉON, P. (1993), *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan.
- MAETERLINCK, M. (1896), *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France.
- MARTINA, S. (2014), *Proust e Maeterlinck. Il chiarimento delle percezioni oscure*, Firenze, Le Càriti.
- MULLER, M. (2019), *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu* [1965], rééd. et avant-propos de G. Henrot Sostero, Genève, Droz.
- PAISSA, P. (2019), « Entre cohérence et conflictualité : des métaphores pour qualifier le silence », *Langue française*, 204, 4, 53-69.
- PENESCO, A. (2021), *Oralité du texte et écriture des voix dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Classiques Garnier.
- PRANDI, M. (2012), « A Plea for Living Metaphors: Conflictual Metaphors and Metaphorical Swarms », *Metaphor and Symbol*, 27, 2, 148-170.
- PROUST, M. (1970-1993), *Correspondance*, éd. établie par Ph. Kolb, Paris, Plon, 21 voll. (Corr.).
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 4 voll.
- RUSKIN, J. & PROUST, M. (1987), *Sésame et les Lys*, précédé de *Sur la lecture*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- SERÇA, I. (2012), *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard.
- SIMON, A. (2018), *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier.
- VAGO, D. (2021), « Proust, graveur de la voix », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, 51, 105-115.