

L'indicible dans la *Recherche du temps perdu*. Proust et le silence du corps

MARISA VERNA

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Marisa Verna est professeur de littérature française à l'Université Catholique de Milan depuis 2004. Elle est spécialiste du théâtre symboliste français et de Marcel Proust, sur lequel elle a publié deux ouvrages et de nombreux articles. Elle a travaillé aussi sur la poésie symboliste, sur Baudelaire et sur le drame bourgeois. Elle a publié une traduction commentée de la *Dame aux Camélias* en 2011.

La mort, ainsi que le sommeil, semblent nous confronter à la catégorie de l'indicible. Nous nous proposons d'étudier le roman proustien de ce point de vue, et d'interroger le paradoxe d'une écriture qui franchit malgré tout la limite entre ce qui peut être dit et « cela seulement qui ne peut l'être » (Blanchot). Nous étudierons les stratégies discursives et rhétoriques qui permettent à Proust de cueillir ce défi, et analyserons les passages du roman où l'apparente aporie du langage devient "féconde" (Jankélévitch), où grâce au style l'indicible approche l'ineffable.

Proust (Marcel), silence, indicible, ineffable, mort, sommeil, aporie, langage, style

« Le beau enferme du silence et il crée dans le silence. Ce que j'ai appelé ailleurs œuvre située ou perchée, c'est une œuvre entourée de silence »

(Max Jacob, *Art poétique*, 1922).

Introduction

Deux types de silence entourent (et nourrissent) l'œuvre de Proust : un silence de l'esprit, intérieur et fécond, dans lequel la parole baigne et duquel elle sourd, et un silence de la nature, préverbal et potentiellement dangereux, dans les interstices duquel l'œuvre se développe, dans le but paradoxal d'« exprimer cela seulement qui ne peut l'être » (Blanchot 1962, 74). Nous nous intéresserons surtout à ce second type de silence, qui semble s'identifier dans le roman au « non-langage » que parlent les corps, aussi bien dans la mort que dans le fleurissement d'une existence physique dont on ne possède pas la clé. Le sommeil, sorte de « réification du corps » (Le Roux-Kieken 2005, 54), en est un exemple, mais en fait, cet apparent indicible s'étend au règne du vivant dans son ensemble, et se traduit en une écriture

de la métamorphose et de la transition, où la parole (qui seule nous rend humains) dit la « fondamentale hybridité du genre humain » (Simon 2018, 343).

Indicible. Aphasie

Au début de septembre 1922, Proust écrivait à Gaston Gallimard : « Mon cher Gaston, je ne sais pas si vous ai écrit [...] que j'ai recommencé à tomber par terre chaque fois que je fais un pas et à ne pouvoir prononcer les mots. Chose affreuse » (Proust 2004, 1143). En parlant de Baudelaire l'année précédente, Proust avait assimilé l'expérience de l'aphasie à la mort, et cette dernière, paradoxalement, à la puissance créatrice du poète : « Peut-être hélas ! faut-il contenir la mort prochaine en soi, être menacé d'aphasie comme Baudelaire, pour avoir cette lucidité dans la souffrance véritable » (Proust 2022, 1236)¹.

Le silence de l'aphasique (cette « chose affreuse ») s'annonce en effet sous forme de manque, de hantise du néant « oukontique [...] un rien qui fut, est et sera, [...] un rien qui n'interfère aucunement avec l'être et les étants » (Ansaldi 2014, 73) : être exclu du langage signifie en somme se situer en deçà de l'humain, dans ce silence absolu qui est, « comme l'espace pur ou le temps nu, une inconcevable limite » (Jankélévitch 1983, 147). Ce type de silence se distingue nettement de celui qui prépare et accueille la parole, où l'on se tait pour s'écouter soi-même, et qui est vraiment une « atmosphère » (Proust 2022, 587)². Toutefois, ce silence annonciateur de la mort est paradoxalement aussi « l'ensemencement venimeux » (Le Roux-Kieken 2005, 175) de l'artiste, car c'est justement pour sauvegarder l'œuvre qu'il "porte" en lui que le héros devient écrivain. L'épisode des chutes et de l'aphasie dont l'écrivain Proust se plaint à son éditeur est en effet présent dans le *Temps retrouvé*, presque tel quel, quand la vocation s'étant enfin annoncée, le héros commence à craindre la mort, « non pas pour [lui], mais pour [son] livre [...] » :

je manquai trois fois de tomber en descendant l'escalier. Ce n'avait été qu'une sortie de deux heures, mais quand je fus rentré je sentis que je n'avais plus ni mémoire, ni pensée, ni force, ni aucune existence. On serait venu pour me voir, pour me nommer roi, pour me saisir, pour m'arrêter, que je me serais laissé faire sans dire un mot, sans rouvrir les yeux (*TR IV*, 615-616).

Tout se passe comme si le corps se situait du côté de ce silence primordial qui précède — mais en fait, on le verra, délimite aussi dans sa fin — « la vie humaine et pensante », imparfaite et « rudimentaire » comme « l'existence commune des pro-

¹ L'article avait été publié par la « Nouvelle revue française » en 1921.

² La citation est tirée de *Journées de lecture*. Comme le rappellent les éditeurs des *Essais*, ce texte fut rédigé dans les premiers mois de 1905.

tozoaires en polypiers », comme « le corps de la baleine » (TR IV, 612-613). Comme le rappelle Davide Vago, en effet, « la vocalité, en tant qu'ensemble de valeurs liées à la voix humaine et à la présence d'un corps dans un espace et un temps défini, porte en elle des traces, parfois obscures et latentes, de l'origine préverbale de tout langage » (Vago 2018, 102). Le silence, ou plutôt sa menace, se trouve donc à l'origine même de la parole littéraire, que l'esprit protège « de sa pulpe frémissante » pour la « mettre en sûreté dans un livre » (TR IV, 613). Même sauvée de la caducité de l'enveloppe charnelle, l'œuvre est en tout cas destinée au silence final, cosmique, cette « ténèbre impénétrable et désespérant non-être » dont parle Jankélévitch quand il définit l'indicible (Jankélévitch 1983, 86). En témoigne la mort de Bergotte :

petite planète qui offrait une image anticipée de la grande quand, peu à peu, la chaleur se retirera de la terre, puis la vie. Alors la résurrection aura pris fin, car, si avant dans les générations futures que brillent les œuvres des hommes, encore faut-il qu'il y ait des hommes. Si certaines espèces d'animaux résistent plus longtemps au froid envahisseur, quand il n'y aura plus d'hommes, et à supposer que la gloire de Bergotte ait duré jusque-là, brusquement elle s'éteindra à tout jamais. Ce ne sont pas les derniers animaux qui le liront, car il est peu probable que, comme les apôtres à la Pentecôte, ils puissent comprendre le langage des divers peuples humains sans l'avoir appris (Pris. III, 689).

Pour le dire avec Malcom Bowie, « *from within the boomboom of literature the writer begins his personal journey to silence* », car c'est vers le silence éternel que s'achèment l'écrivain, le narrateur, et le lecteur avec eux : après avoir donné à la parole humaine ses « *redemptive powers* », le bruit (même celui de l'art) aura finalement cessé, et nous serons projetés dans un espace avant (et après) le temps (Bowie 1999, 125)³. Or, si « la nature est silence », et que « l'humanité est la lente sortie du silence primordial » (Le Meur 2011, 78), le corps humain est le témoin incompréhensible de ce vide sans parole, trace paradoxale d'un univers sans mémoire.

Indicible. Mourir

En effet, si le corps « enferme » la possibilité d'un sens et de sa profération, et qu'il constitue dans sa précarité une fragile « forteresse » (TR IV, 613), il est aussi le lieu même de ce silence, il est silence lui-même. Il parle une langue que personne ne peut apprendre, étrangère absolue et obscure, comme « le corps de la baleine ». La mort de la grand-mère est certainement l'épisode dans lequel Proust a davantage creusé l'impensé du silence en tant que « impuissance langagière irrémédiable » (de

³ Première citation : « De l'intérieur du "fracas" de la littérature l'écrivain commence son voyage personnel vers le silence ». Deuxième citation : « les pouvoirs rédempteurs ». Ma traduction.

la Motte 2004, 14). Dès le début de la maladie, se manifeste le corps-silence, cette « sorte d’oracle impitoyable et incompréhensible ». Lui parler équivaut à « discuter devant une pieuvre, pour qui nos paroles ne peuvent pas avoir plus de sens que le bruit de l’eau » (CG II, 594).

Le silence du corps est donc le véritable indicible, car sa nature est totalement, ontologiquement étrangère : sa sémiotique est en dehors de la parole, elle est « contemporaine des races disparues », et baigne dans « un climat antérieur à la création même des plantes » (CG II, 596). Précédant l’homme et le dépassant, précédant la vie elle-même, ce silence organique n’en est pas moins perçu, imaginé, montré : ce qui ne peut pas être dit *se montre*, selon Wittgenstein (Wittgenstein 1986, 106)⁴, et la stratégie stylistique mise en œuvre par Proust semble aller dans cette direction. En témoignent les choix métaphoriques, portant sur les animaux des profondeurs marines, supposés être dépourvus de langage (pieuvre, baleine), ou sur un reptile comme le python⁵, dont la polysémie approfondit le sens de mystère et d’effroi, renvoyant en même temps au serpent tué par Apollon à Delphes, à l’esprit inspirant les devins prédisant l’avenir dans l’ancienne Grèce, et au reptile de l’Asie et de l’Afrique, « qui étouffe et broie sa proie entre ses anneaux » (*TLFI*, Python, *ad vocem*)⁶. Tout se passe comme si Proust était en train d’essayer les limites du langage, ou plutôt de les “forcer” dans une représentation de l’inexprimable, grâce aux « puissances muettes du langage » (Le Meur 2011, 74).

Dans l’épisode de l’agonie, l’entrée définitive dans le règne de l’indicible passe par une progression narrative dont l’aphasie constitue la dernière étape : comme Baudelaire, comme l’auteur Marcel Proust, comme Madame Weil, et comme le héros-narrateur du roman, la grand-mère commence véritablement à mourir quand elle cesse de parler. Au moment où elle a sa « petite attaque », elle est encore à même de citer Madame de Sévigné, mais le héros comprend à peine ses propos, car elle les prononce « d’une voix ronchonante » (CG II, 608)⁷. L’embarras de la parole augmente par la suite, et l’agonisante, voulant parler, n’articule « que des sons inintelligibles » (CG II, 628). Devenue incapable de parler, la grand-mère se transforme en « une espèce de bête », qui « halèt[e] et gein[t] » et dont les yeux ne reflètent plus que « l’obscurité d’une vision organique » Elle n’est simplement plus là, et même ses gestes « ne signifient [plus] rien » (CG II, 631-632).

⁴ Certes, il s’agit pour Wittgenstein de la catégorie du mystique, que nous adaptons ici à notre propos.

⁵ La fièvre de la grand-mère est qualifiée de « python écrasé » (CG II, 596), vaincu par la quinine.

⁶ <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3643182450> (17/01/2023).

⁷ La grand-mère accuse la même difficulté à parler que Madame Proust les derniers jours de sa vie. Dans une lettre Madame Catusse de septembre 1906, Proust parle de « l’embarras de la parole et la paralysie » de sa mère (*RTP* II, 1690 n.).

Juste avant sa mort, la voix de la grand-mère se réduit à son souffle, que des ballons d’oxygène ont transformé en « un chant », auquel se mêlent

quelques-uns de ces soupirs *plus humains* [qui] venaient ajouter un accent plus mélodieux, mais sans changer son rythme, à cette longue phrase qui s’élevait, montait encore, puis retombait, pour s’élancer de nouveau, de la poitrine allégée, à la poursuite de l’oxygène (CG II, 636. Nous soulignons).

Dans la première version de ce passage, la « musique latente, ancestrale » de « l’haleine grand-maternelle » (Vago 2018, 98)⁸ était comparée à la musique de Wagner, elle-même traduisant les rythmes de la nature « – *la mort ayant libéré au milieu d’une chambre une puissance naturelle, aveugle, sans signification comme la mer, ou le vent, là où était avant une personne* – »⁹. Comme le remarque Anne Herschberg-Pierrot, « le texte donne une résonance mythique à la mort, qui libère une puissance brute ». Dans les trois dactylographies de l’agonie de la grand-mère, en effet, Proust travaille à un « commentaire sur le néant » (Herschberg 2006, 91 et 97). Dans la contraction stylistique de la version définitive de cet épisode, on peut voir d’ailleurs un exemple du passage de l’indicible à l’ineffable dont nous avons parlé au début de cet essai : en gommant toutes les références explicites à la musique “naturelle” de la mort, Proust la transforme en langage, où sa propre « phrase » d’écrivain est recréée, avec ses reprises et ses relances rythmiques. Comme l’observe Anne Simon, en effet

Le chagrin, le sommeil, la maladie, l’ivresse, la vieillesse, l’agonie, expériences limites de la chair qui inscrivent en nous les coordonnées d’une temporalité protohumaine, nous rapprochent de cette animalité originaire et créatrice, une animalité spécifiquement humaine puisque loin d’être un antonyme de l’imagination ou de l’esprit, elle en constitue le cœur battant (Simon 2013, 103).

En créant un rythme, Proust mime ce qui est en soi inexprimable, le “montrer” en acte. En effet, c’est après avoir lu le cahier où sa mère avait annoté les détails des dernières heures de la vie de ses propres parents et de son mari (des récits qui « sont d’une telle détresse qu’on a peine à continuer à vivre après les avoir lus », *Corr.*, IX, 138)¹⁰ que Proust note, et transcrit, les détails de la mort de Madame Weil. Selon Brian Rogers et Thierry Laget, qui signent la Notice du *Côté de Guermantes*, la page blanche qui suit ce passage – telle le « blanc » de Flaubert dans *l’Éducation sentimentale* – s’explique par cette intrusion de la vie (et de la mort) dans la fiction :

⁸ Sur la comparaison avec la musique de Wagner voir BONI 2000.

⁹ Cahier 14, f° 96-97, cit. in HERSCHBERG PIERROT 2006, 89. Cahier daté de 1910-1911. Nous soulignons.

¹⁰ Lettre à Madame de Noailles de juin 1912, citée in RTP II, « Notice », 1672-1673.

après « un tel spectacle, le silence s'impose » (*RTP II*, 1673). Une autre forme de silence perce dans ce blanc : ce qui ne peut pas être dit, le résidu de l'existence pour lequel il n'y a pas de mots. La feuille est abimée et se taira pour toujours : comme le sait bien Françoise, « il n'y a pas de fourreurs qui s'y connaissent aussi bien comme les mites. Elles se mettent toujours dans les meilleures étoffes » (*TR IV*, 611).

Indicible. Dormir

Dans l'œuvre de Proust, le sommeil s'apparente de plusieurs manières à la mort : la perte de contrôle de soi qu'il implique, ainsi que l'abandon du dormeur à la fluidité du vivant, au « tout » avec lequel il se confond et « à l'insensibilité duquel [il] retour[n]e vite[s]'unir » (*DCS I*, 4), en font une condition à la lisière du verbal, ouverte à un néant cosmique proche d'une existence brute et sans parole. Comme la mort, le sommeil nous livre au pouvoir incompréhensible du corps : dormir équivaut à voyager « sur les flots noirs de notre propre sang », lequel, et ce n'est pas un hasard, est comparé à un impitoyable « Léthé intérieur ». Comme l'agonie, l'abandon au sommeil est « la douloureuse synthèse de la survivance et du néant » (*DCS I*, 4) : même habité d'un langage, le sommeil est silence, car les mots qu'on y prononce n'ont (apparemment) pas de droit de cité dans le monde des significations. Comme l'a bien dit Pietro Citati, « le sommeil est un regard : Proust veut voir le monde de la veille avec les yeux de la nuit » (Citati 1997, 245), s'identifiant de cette manière à la « pieuvre » devant laquelle il est inutile de discourir.

Albertine endormie est comparée dans la *Prisonnière* à un objet (« comme une montre qui ne s'arrête pas »), à un animal (« comme une bête qui continue de vivre »), une plante (« comme une plante grimpante, un volubilis qui continue de pousser ses branches quelque appui qu'on lui donne »), et dans cette suite de comparants, on retrouve le mystérieux vitalisme du corps mourant de la grand-mère. L'objet, l'animal, la plante ont en commun la persistance de la vie en dehors de la conscience, ce qui situe la dormeuse en-deçà de l'humain. L'analogie avec la mort de la grand-mère est confirmée dans la suite du passage, qui se concentre sur le souffle d'Albertine, laquelle n'est plus qu'« un instrument dont j'eusse joué [...] un être qui respire [...] comme le signifiait ce souffle régulier par où s'exprime cette pure fonction physiologique, qui, tout fluide, n'a l'épaisseur ni de la parole, ni du silence » (*Pris. III*, 620-621). Simple bruit, le souffle de la dormeuse est « fluide » comme celui de l'agonisante – qui « vif, léger, glissait, patineur, vers le fluide délicieux » – (*CG II*, 636) et n'est identifiable à aucun langage : ni à celui de la parole, ni à celui du silence fécond, qui « constitue pour Proust l'armature même du style et de la littérature, ou si l'on préfère son milieu, au sens où l'on parle d'un élément

naturel pour les poissons ou les plantes » (Simon 2018, 239). Ici, au contraire, Albertine est rejetée en dehors du règne de la parole véritable, dont le silence fait partie : « son haleine, tirée plutôt d'un roseau creusé que d'un être humain, était vraiment paradisiaque » (*Pris*, III, 621). L'emploi de la même métaphore déjà utilisée pour décrire le souffle de l'agonisante, dont l'haleine, « insensible comme celle du vent dans la flûte d'un roseau » (*CG* II, 636), a perdu toute connotation humaine, confirme la nature "bestiale" du silence organique, dont profite le héros, qui se réjouit de savoir « Albertine soustraite à tout, non pas seulement matériellement, mais moralement » (*Pris*, III, 621). Réduite à « un être qui respire », Albertine se tait, alors que le texte, lui, dessine la courbe rythmique de ce « pur chant des anges » (*Pris*, III, 621), de cette mélodie wagnérienne que la respiration de la grand-mère annonçait dans les avant-textes du *Côté de Guermantes*. Dans la version du Cahier 48, en effet, la description du souffle de la mourante contenait cette réflexion sur la musique de Wagner :

comme il a fait entrer dans sa musique *des rythmes de la nature ou de la vie*, le gazouillement de l'oiseau, la plainte du chalumeau, le martèlement du cordonnier, le reflux de la mer, je pense que c'est un tel rythme qu'il a dû dématérialiser, et faire entrer *dans la prison de sa musique* à travers laquelle on la reconnaît encore, dans la mort d'Yseult¹¹.

Comme l'affirme Anne Herschberg Pierrot, « la musique est bien, dans la *Recherche*, l'interprétant de la littérature », ce qui se confirme dans « l'isotopie musicale » pour décrire le souffle de la grand-mère mourante et d'Albertine endormie, ainsi que par l'« échange de prédicats entre le musical et l'organique » qui sera développé aussi dans les pages sur le *Septuor* de Vinteuil (Herschberg 2006, 93)¹². Le silence du corps est, en effet, préverbal, et par cela même inconnaissable, mais paradoxalement reproductible : la musique le « recompose », car en elle « les sons semblent prendre l'inflexion de l'être » (*Pris*, III, 876). Dans la disposition rythmique des deux descriptions du souffle (de l'agonie et du sommeil) se manifeste une volonté de "recomposition" du fluide du vivant : dans une syntaxe enroulée et toujours recommençante, comme la respiration qui s'arrête et reprend, et dans les suites métaphoriques qui "chosifient" les deux femmes, les transformant en objets, bêtes, plantes grimpantes, des « être[s] qui respire[nt] » mais n'ont plus rien à dire. En effet, le contenu de ce silence corporel est à jamais impénétrable. Le même "résidu" de non-dit qui transparait dans les pages sur la mort apparaît dans les pages sur le sommeil, comme une « part irréductible de l'écriture [car] une fois que tout

¹¹ Cahier 48, f° 6, cit. in HERSCHBERG PIERROT 2006, 91. Nous soulignons.

¹² Voir aussi VERNA 2021.

est raconté, il reste quelque chose à dire, parce que le langage articulé se révèle insuffisant » (Fraise 2004, 229-230). Là où s'arrête la parole qui explique et analyse, le style, lui, respire. En effet, tout se passe comme si le style était ce que Davide Vago appelle le *pneuma* (Vago 2018), le « souffle vital » (*TLF, ad vocem*), que le critique ne relie pas qu'à la mort (expérience de manque, de recherche de souffle), mais à la naissance aussi (où c'est également le manque de souffle qui pousse le bébé à chercher l'air, et avec lui la vie), en identifiant de cette manière le noyau profond de l'intérêt proustien pour la voix, en même temps que pour son absence dans la *vitalité* elle-même, prise dans son sens biologique, soit l'« ensemble des caractères, des propriétés par lesquels se manifeste la vie » (*TLFI, ad vocem*)¹³.

Conclusions. Le silence de l'être.

Il y a une fluidité de l'être dont le silence n'est pas « muet » mais « tacite », qui est ineffable au sens que Jankélévitch donne à ce mot, soit « inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire », et dont les « propriétés fertilisantes et inspirantes » agissent « comme un enchantement » (Jankélévitch 1983, 86). C'est cette fluidité, et ce silence, dont l'œuvre de Proust se veut, au fond, une traduction. Pour le dire avec Anne Simon, « la part fondamentale du silence dans la réflexion de Proust sur le style s'explique par le désir de s'accorder à l'ineffable du réel » (Simon 2018, 246).

Ce n'est pas un hasard si une des plus belles pages de la *Recherche*, parmi les plus célèbres du roman, décrit justement le silence : un silence « nourricier [...] succulent », saturé d'odeurs comparées à des « myriades de protozoaires que nous ne voyons pas » (*DCS I*, 49)¹⁴. Or, on l'a vu, Proust se sert de ce même métaphorisant pour décrire le corps humain, comparé dans le *Temps retrouvé* à « l'existence commune des protozoaires en polypiers » (*TR IV*, 613). Certes, dans la chambre de la tante Léonie le passage du naturel au culturel – quitter « le verger pour l'armoire » – (*DCS I*, 49)¹⁵, est extatique et plein, alors que le parcours inverse, le retour de notre corps à ce « règne différent, dont des abîmes nous séparent » (*CG II*, 594) est effarant, muet. Mais l'élément dans lequel le passage se déroule est le même, qu'il s'agit pour Proust de l'exprimer en « des mots humains » (*Corr.*, XII, 324)¹⁶.

¹³ Consulté le 17 janvier 2023.

¹⁴ Cf. CANDAU 2004 et VERNA 2020.

¹⁵ Le passage du naturel au culturel représente pour Proust la véritable réussite de l'évolution. Cf. SIMON 2013.

¹⁶ Lettre à Lucien Daudet, 27 novembre 1913.

Dans cette perspective, le silence se pose comme le véritable pivot d'une écriture de la transition et de la transformation, où l'hybridité se manifeste à tous les niveaux de la narration et de la structure stylistique. Faire parler le silence de l'être, trouver « *the very 'thingness' of objects [...] the sheer breath of experience* » (Hughes 1983, 5)¹⁷ : telle est l'ambition d'un style dont la célèbre nature métaphorique définit en réalité l'ondoyante insaisissabilité du vivant. Dans la promenade au Bois de Boulogne qui clôt le premier volume de la *Recherche*, dont le contenu funèbre semblerait s'identifier au silence du non-être, le style tisse au contraire un véritable lacis de genres et d'espèces, où les femmes ont « les beaux yeux d'une bête » et les acacias manifestent leur « puissante et molle individualité végétale », où le soleil « s'allume comme une lampe », et les cruels chevaux de Diomède sont « légers comme des guêpes » (*DCS I*, 410 et 415), où la vie et la mort coexistent dans un même courant fluide, qui brise toutes les frontières entre les niveaux d'existence et les formes de vie. Cette réversibilité (Simon 2013) permet à Proust de donner la parole à ce qui se tait, à ce qui paraît être ontologiquement silencieux. Mais là aussi, le paradoxe reste irrésolu, car « il faut se résigner à mourir » (*TR IV*, 620), et Proust est conscient que le silence finira par recouvrir l'œuvre et son auteur. En effet, « écrire, c'est toujours écrire à la frange, au seuil d'un état, pénétré par deux influences paradoxales : entre vie et mort, éveil et sommeil, réalité et rêve, parole et silence, raison et folie » (Le Roux-Kieken 2005, 175). Précédant la parole, la dépassant, donnant voix à la sève du vivant, le silence, dans la *Recherche*, est finalement ce qui peut nous sauver de la mort, tout en nous livrant à elle. Comme dans les œuvres de l'artiste contemporain Richard Long, en effet, « [l]e programme de création inclut un projet de disparition et l'entropie inéluctable de l'effacement », l'engloutissement dans le non-temps. Et si dans le cas de l'artiste la persistance de l'œuvre est confiée à cette « "trace de trace" » (Tinoé 2022, 262) qu'est l'image photographique, dans le cas de Proust cette trace est située dans le silence qu'exige la lecture, du moins tant qu'il y aura un langage, et quelqu'un capable de le déchiffrer.

Bibliographie

- ANSALDI, J. (2014), « I – L'angoisse et l'objet du désir », in J. Analdi (éd.), *Lire Lacan : Le discours de Rome* suivi de *L'angoisse*, le Séminaire X, Nîmes, 73-98.
- BLANCHOT, M. (1962), *L'Attente, l'Oubli*, Gallimard, Paris.

¹⁷ « La véritable "chosité" des objets, la pure respiration de l'expérience ». Je traduis par "chosité" l'anglais "thingness", comme ce terme est aussi utilisé dans le langage philosophique français pour traduire la "Dingheit" de la phénoménologie de Hegel.

- BONI, S. (2000), « La grand-mère et Albertine figures wagnériennes », *Bulletin Marcel Proust*, 50, 110-112.
- BOWIE, M. (1999), *Proust among the stars*, New York, Columbia University Press.
- CANDAU, J. (2004) « L'odeur médiane du couvre-lit de tante Léonie », in « Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives. II. Le goût et l'odorat », *Voir, Périodique du Centre de Recherche sur les aspects culturels de la vision. Ligue Braille*, 28-29, 72-87.
- CITATI, P. (1997), *La Colombe poignardée. Proust et la Recherche*, tr. B. Perol, Paris, Gallimard.
- FRAISSE, L. (2004), « Récits de rêves et rêve du récit idéal chez Proust romancier », *Marcel Proust aujourd'hui*, 2, *Mille et une nuits dans la Recherche*, 215-233.
- HERSCHBERG PIERROT, A. (2006), « Notes Sur La Mort de La Grand-Mère », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, 36, 87-100.
- HUGHES, E. (1983), *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, Cambridge, University Press.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1983), *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil.
- LA MOTTE, A. (de) (2004), *Au-delà du mot. Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit Verlag.
- LE MEUR, C. (2011), « Le silence du texte. La fondation du langage adressé », *Poétique*, 165, 73-90.
- LE ROUX-KIEKEN, A. (2005), *Imaginaire et écriture de la mort chez Proust*, Paris, Champion.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (2022), « À propos de Baudelaire », in A. Compagnon, Ch. Pradeau, & M. Vernet (éds.), *Essais*, Paris, Gallimard, 1233-1253.
- PROUST, M. (1970), *Correspondance*, Ph. Kolb (éd.), Paris, Plon.
- PROUST, M. (2022), « Journées de lecture », in A. Compagnon, Ch. Pradeau, & M. Vernet (éds.), *Essais*, Paris, Gallimard, 562-594.
- PROUST, M. (2004), *Lettres 1879-1922*, F. Leriche, C. Szylowich (éds.), Paris, Plon, 2004.
- SIMON, A. (2013), « Au zoo avec Marcel Proust. Création romanesque et point de vue zoologique », in Ph. Chardin & G. Oliviero (éds.), *Europe*, 1012-1013, p. 94-106.

- SIMON, A. (2018), « De l'histoire naturelle aux histoires surnaturelles. Hybridités proustiennes », in A. Simon, *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, 319-350.
- TINOÉ, G. (2022), « Sur la trace de Richard Long », in I. Serça (éd.), *Proust et le temps. Un dictionnaire*, Paris, Le Pommier/Humensis.
- Trésor de la langue française informatisé*, ATILF, Analyse et traitement informatique de la langue française, CNRS, Université de Lorraine.
- VAGO, D. (2018), « Traduire le pneuma : sur la vocalité proustienne », in E. Eells, N. Toth (éds), *Son et traduction dans l'œuvre de Proust*, Paris, Honoré Champion, 91-104.
- VERNA, M. (2020), « La synesthésie comme véhicule d'extase dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust », in M. Verna, *Proust, une langue étrangère*, Paris, Classiques Garnier, 135-151.
- VERNA, M. (2021), « Proust à l'écoute de Senancour. Du silence des montagnes au silence de la musique. Questions de style », in F. Locatelli, F. Rigat (éds.), *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, « Les silences de la montagne. Littérature et discours alpins (XVIII^e-XXI^e siècles) », 129-142.
- WITTGENSTEIN, L., ([1921] 1986), *Tractatus logico-philosophicus*, tr. R. Cahen, Paris, Gallimard.

