

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXIX 2021

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXIX 2021

ATTI DEL CONVEGNO

Les silences de la montagne.

Littérature et discours alpins (XVIII^e-XXI^e siècles)

Aosta, 12 dicembre 2019

A cura di Federica Locatelli e Françoise Rigat

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXIX - 1/2021
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-9335-830-9

Comitato Editoriale

GIOVANNI GOBBER, Direttore
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore
LUCIA MOR, Direttore
MARISA VERNA, Direttore
SARAH BIGI
ELISA BOLCHI
GIULIA GRATA
CHIARA PICCININI
MARIA PAOLA TENCHINI

Esperti internazionali

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana
EDDO RIGOTTI, Università degli Studi di Perugia
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2021 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di maggio 2021
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

INDICE

Introduction. À l'écoute des silences de la montagne <i>Federica Locatelli – Françoise Rigat</i>	5
Le silence et la montagne : la suggestion d'un entre-deux <i>Paola Paissa</i>	13
Proust à l'écoute de Senancour. Du silence des montagnes au silence de la musique. Questions de style <i>Marisa Verna</i>	29
Peindre le silence. Caspar David Friedrich (1774-1840) <i>Michael Kohlhauer</i>	43
« Tant de choses qui ne s'expriment pas » : tentatives de description du paysage alpestre dans la littérature des XVIII ^e et XIX ^e siècles <i>Federica Locatelli</i>	59
Les paradoxes du silence alpin chez Ramond de Carbonnières <i>Alain Guyot</i>	73
Le 'silence prodigieux' des montagnes dans Siloé de Paul Gadenne <i>Pascale Janot</i>	81
Les périphrases du silence chez Ramuz : le rythme de l'indicible <i>Davide Vago</i>	97
Le silence dans 'La Haute Route' de Maurice Chappaz, de la contestation à l'espérance <i>Jean-Baptiste Bernard</i>	107
Au coeur des Dolomites Lucaniennes : isotopies et configurations esthétiques du silence <i>Laura Santone</i>	121
Topopoétique du silence. Sur le nom de voie d'escalade <i>Françoise Rigat</i>	131

RECENSIONI E RASSEGNE

Recensioni	151
Rassegna di Linguistica e di Glottodidattica a cura di Giovanni Gobber	159
Rassegna di Linguistica francese a cura di Enrica Galazzi e Michela Murano	165
Rassegna di Linguistica inglese a cura di Maria Luisa Maggioni e Amanda C. Murphy	173
Rassegna di Linguistica russa a cura di Anna Bonola e Valentina Nosedà	181
Rassegna di Linguistica tedesca a cura di Federica Missaglia	187
Indice degli Autori	193

PROUST À L'ÉCOUTE DE SENANCOUR.
 DU SILENCE DES MONTAGNES AU SILENCE DE LA MUSIQUE.
 QUESTIONS DE STYLE

MARISA VERNA

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE, MILAN

« Enfant du silence » (*CSB*), le roman proustien s'attache à dire ce qui n'est pas, en principe, formulable : le sensible, le corps, la nature, la langue étant cet 'entrelacs' censé les mettre en relation. Cette « *mimésis* paradoxale, qui consiste à tenter de reproduire le silence de l'être » (Anne Simon) n'est pas étrangère à Senancour, dont l'écriture est vouée à cerner l'infini péniblement perçu dans le dessin de l'univers, dans un va-et-vient incessant entre la sensation et son objet, entre le dit et l'indicible. La nature se tait, alors que le corps parle une langue que le romancier peut à peine bégayer. Face au silence des hauteurs, Senancour reconnaît ne pas avoir de mots pour le décrire, du moins pas « dans [la] langue des plaines » (*Obermann*). De son côté, dans la *Prisonnière*, Proust décrit la musique de Vinteuil comme un « retour à l'inalysé », où le silence (« la profondeur ») aurait été enfin traduit. Dans ce contexte, l'affirmation de l'auteur de la *Recherche* (« Senancour c'est moi », *CSB*) paraît moins surprenante, fondée comme elle l'est sur une convergence essentielle, esthétique et stylistique. Cet article vise à relever certaines des structures stylistiques (métaphore, périphrase, synesthésie), que Senancour et Proust mettent en œuvre pour cerner cette paradoxale « langue du silence » que parlent les montagnes, ou la musique.

The tunefulness of Proust and Senancour. From the silence of mountains to the silence of music

For Proust, great books are the « children of silence » (*CSB*), and his novel endeavors to express what could not, in principle, be formulated: nature, sensations, in brief the physical and psychic existence as a whole. In his vision, language is the interweaving device able to connect them. This « paradoxical *mimesis*, consisting in trying to reproduce the silence of being » (Anne Simon), is not unknown to Senancour, whose writing is meant to grasp the Infinite, barely perceived in the pattern of the universe, his text being kept in a constant motion between sensation and its object, the expressed and the inexpressible. Faced with the silence of the altitude, Senancour admits not to have words to describe it, at least not « in the language of the plain » (*Obermann*). In the *Prisonnière* Proust describes the music of Vinteuil as a « return to the unanalyzed », where silence (« the depths ») would have been finally translated. Proust's famous statement (« Senancour, c'est moi », *CSB*), is then less surprising, based as it is on an essential merging of the two authors' esthetics. This article aims at identifying some stylistic structures (metaphors, paraphrases, synesthesia), used by both Proust and Senancour to decipher the paradoxical 'language of silence' spoken by mountains, and music as well.

Keywords: Proust, Senancour, silence, music, sensation, ineffable

1. Introduction

Cet article vise à relever certaines des structures stylistiques (métaphore, périphrase, synesthésie), que Proust et Senancour mettent en œuvre pour cerner cette paradoxale « langue du silence » que parlent les montagnes, et la musique. La langue littéraire a toujours tenté de contourner l'aporie du silence, son hétérogénéité ontologique foncière¹, qui en fait un objet linguistique paradoxal, se situant à la fois en deçà et au-delà de la parole. Étant souvent définie par sa propre « indicibilité », la musique présente un défi similaire, qui se résout parfois dans une sorte de tautologie sans issue. Comme Cormac Newark et Ingrid Wassenaar l'observent à propos du rôle de la musique dans l'œuvre de Proust, « how are we to read (how hear) the purely literary manifestation of music ? Such an interpretative act would be a kind similar to that effected by the music itself: it would mean breaking of words² ». Si la musique seule peut interpréter la musique, on risque de manquer sa parole, ou bien d'être réduits au silence.

Les deux auteurs que nous avons choisi de rapprocher dans cette perspective se sont mesurés de manière différente avec cette difficulté, mais bien que leurs esthétiques et leur interprétation philosophique du problème ne puissent pas être assimilés, leur « traduction » rhétorique de l'expérience du silence et/ou de la musique présente des éléments communs que nous pensons pertinents. En effet, faire parler le silence (ou la musique) revient à traduire cette « pensée du corps³ », que Michel Orcel reconnaît dans l'œuvre de Senancour, et que la critique proustienne a souvent interrogé dans *la Recherche du temps perdu*⁴.

« Livre intérieur », tiré de « l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres⁵ », le roman proustien s'attache à dire ce qui n'est pas, en principe, formulable : le sensible, le corps, la nature, la langue étant cet 'entrelacs' censé les mettre en relation. Cette « *mimésis* paradoxale, qui tente de reproduire le silence de l'être⁶ » n'est pas étrangère à Senancour, dont l'écriture est vouée à cerner l'infini péniblement perçu dans le dessin de l'uni-

¹ Cf. P. Paissa, *Entre cohérence et conflictualité : des métaphores pour qualifier le silence*, « Langue française », 204, 2019, pp. 53-69. Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2019-4-page-53.htm>.

² C. Newark – I. Wassenaar, *Proust and Music : The Anxiety of Competence*, « Cambridge Opera Journal », 9, 1997, 2, pp. 163-183, cit. p. 163. Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/823756>.

³ M. Orcel, *Réveries d'un corps dans les Alpes (Senancour)*, « Po&sie », 116, 2006, pp. 121-127, cit. p. 122.

⁴ La bibliographie sur Proust et le sensible est notoirement assez riche. Nous nous bornons ici à quelques références : P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris 1974 ; E. Hughes, *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, Cambridge University Press, Cambridge 1983 ; A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, P.U.F., Paris 2000, rééd. Champion 2011 ; N. Aubert, *La Traduction du sensible*, European Humanities Research Centre, Oxford 2002 ; M. Verna, *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Peter Lang, Bern/New York 2013.

⁵ M. Proust, *Le temps retrouvé*, in *À la Recherche du Temps Perdu*, J.-Y. Tadié ed., Gallimard, Paris 1987 (La Pléiade), 4 vol., p. 459. Dorénavant RTP. Les abréviations des différentes parties du tome seront les suivantes : CS ; JF ; CG ; SG ; P ; TR. Si non différemment indiqué, tous les italiques dans les citations sont de notre fait.

⁶ A. Simon, *L'arrière-plan de silence' du style de Proust*, in *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Classiques Garnier, Paris 2018, pp. 239-251, cit. p. 245. L'auteure souligne.

vers, dans un va-et-vient incessant entre la sensation et son objet, entre le dit et l'indicible. La nature se tait, alors que le corps parle une langue que le romancier peut à peine bégayer. Face au silence des hauteurs, Senancour reconnaît ne pas avoir de mots pour le décrire, du moins pas « dans [la] langue des plaines⁷ ». Seul le chant (des vachers) peut traduire ce langage, soit un langage non verbal, où le corps (le souffle) et l'esprit se conjuguent pour dire l'ineffable. De son côté, dans la *Prisonnière*, Proust décrit la musique de Vinteuil comme un « retour à l'inalysé⁸ » où le silence (« la profondeur ») aurait été enfin traduit « en langage humain⁹ ». Dans ce contexte, l'affirmation de l'auteur de la *Recherche* (« Senancour c'est moi »)¹⁰ paraît moins surprenante, fondée comme elle l'est sur une convergence essentielle, esthétique et stylistique.

2. Un silence paradoxal

« Enfant du silence¹¹ », la *Recherche du temps perdu* n'en est pas moins bruissante ; les cris des enfants qui jouent sur « la plage ardente » de Balbec¹², les pépiements des petits oiseaux qui embêtent Françoise au début du *Côté de Guermantes*, le roucoulement « irisé » des pigeons qui annoncent le retour des beaux jours¹³, les coups frappés par Camus dans la rue de la Cure de Combray, retentissant dans « l'atmosphère sonore, spéciale aux temps chauds¹⁴ », et encore des cloches, des rires, des éclats de verre et de voix : l'univers du roman proustien bourdonne et résonne pendant plus de trois mille pages d'une vie vibrante et souvent cacophonique. On pourrait se surprendre, avec Sindhumati Revuluri, de « how loud the pages of Proust become¹⁵ ».

Parmi les sonorités décrites par Proust, le silence occupe un espace à part : comme le blanc qui additionne toutes les couleurs, le silence est souvent, dans la *Recherche*, « sonore », accueillant tous les sons¹⁶, et ne saurait être considéré comme une absence : plutôt comme un trop-plein, un excès, un hors-norme, un liseré où se situent ces expériences de notre vie (la « vraie vie¹⁷ »), qui sont « réfractaires à la verbalisation ». Comme l'observe Anne Simon, en effet, « la part fondamentale du silence dans la réflexion de Proust sur le

⁷ Étienne Pivert de Senancour, Lettre VII, in *Obermann*, J.M. Monnoyer ed., Gallimard, Paris 1984 (Folio Classique), p. 97.

⁸ M. Proust, *P*, III, p. 763.

⁹ *Ibid.*, p. 760.

¹⁰ M. Proust, *Senancour, c'est moi*, in *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles*, P. Clara – Y. Sandre ed., Gallimard, Paris 1971, pp. 568-569. Dorénavant *CSB*.

¹¹ *Ibid.*, p. 309.

¹² *JF*, II, p. 306.

¹³ *CG*, II, pp. 440-41.

¹⁴ *CS*, I, p. 82.

¹⁵ S. Revuluri, *Sound and music in Proust : what the Symbolist heard*, in *Proust and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 179-190, cit. p. 179. L'auteur souligne.

¹⁶ Voir le célèbre passage des heures de lecture de Combray, qui sont décrites comme « silencieuses, sonores, odorantes et limpides » (*CS*, I, p. 87).

¹⁷ *TR*, IV, p. 459.

style s'explique par le désir de s'accorder à *l'ineffable du réel*¹⁸ ». Comment dire, en effet, le goût du jus d'orange, un rire âpre et sensuel, ou l'odeur aigre du nom de Gilberte ? Si le réel se tait, les mots de Proust visent à traduire ce silence.

3. *Senancour, c'est moi*

Même si on ne peut pas être sûrs de la date précise à laquelle il a lu Senancour¹⁹, on sait que Proust était familier avec les textes de Sainte-Beuve sur l'auteur des *Réveries* et d'*Obermann*. La lecture de *Chateaubriand et son groupe littéraire*²⁰ est en effet amplement prouvée par les notes très détaillées du Carnet 8, dans lequel, toutefois, Senancour n'est cité qu'une fois : « Sénancour [sic] | les sciences – chang[emen]t²¹ ». Selon Philippe Kolb, Proust fait allusion ici au premier article de Sainte-Beuve sur Senancour, contenu dans les *Portraits contemporains*²². L'article récite en effet

en perpétuelle défiance contre cette force active qui projette l'homme inconsiderément dans les sciences, l'industrie et les arts [...] il [Senancour] tend à faire rétrograder le sage *vers la simple sensation de l'être, vers l'instinct végétatif*, au gré des climats, au couchant des saisons²³.

Or le retour à la « simple sensation de l'être » et l'« instinct végétatif » sont du plus grand intérêt pour comprendre « the rather tongue-in-cheek » « Senancour, c'est moi²⁴ » de Proust. À cette fin, il vaut la peine de relire quelques lignes d'*Obermann* :

On verra dans ces lettres l'expression d'un *homme qui sent* et non d'un homme qui travaille [...] On y trouvera des descriptions ; de celles qui servent à mieux faire entendre les choses naturelles, et à donner des lumières, peut-être trop négligées, sur les rapports de l'homme avec ce qu'il appelle *l'inanimé*²⁵,

¹⁸ A. Simon, *L'arrière-plan de silence' du style de Proust*, pp. 245 et 246. Nous soulignons.

¹⁹ Cf. B. Didier, *Sur un inédit de Proust*, « Revue de Paris », mai 1968, pp. 108-113 ; Id., *Le bicentenaire de Senancour : de George Sand à Proust*, « Revue des Deux Mondes », février 1971, pp. 343-352 URL: <https://www.jstor.org/stable/44600566>. Les éditeurs du CSB, de leur côté, invitent à la prudence quant à la datation de ces feuillets manuscrits retrouvés par P. Kolb et B. Price dans les archives de Madame Mante-Proust. Ils qualifient les raisons qui ont poussé les premiers éditeurs de ce texte à le situer après 1919 de « sérieuses mais non décisives » (CSB, p. 940n).

²⁰ C.-A. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'empire : cours professé à Liège en 1848-1849*, Tome 1, Michel Lévy frères, Paris 1870.

²¹ M. Proust, *Le Carnet de 1908*, P. Kolb ed., Gallimard, Paris 1976, p. 70, f. 17 vo. Nous reportons le texte comme il est transcrit par Kolb, la barre verticale indiquant une interruption de ligne dans le carnet.

²² C.-A. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, I, Michel Lévy frères, Paris 1870, pp. 143-172.

²³ *Ibid.*, p. 157. Nous soulignons.

²⁴ E. Hughes, *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, p. 3.

²⁵ É. Pivert de Senancour, *Observations*, in *Obermann*, pp. 51 et 52. Dans le premier cas nous soulignons, dans le deuxième l'auteur souligne.

Celui qui est si exactement d'accord avec lui-même vous trompe, ou se trompe. Il a un système ; il joue un rôle. L'homme sincère vous dit : J'ai senti comme cela, je sens comme ceci ; *voilà mes matériaux, bâtissez vous-même l'édifice de votre pensée*²⁶.

La vie réelle de l'homme est en lui-même, celle qu'il reçoit du dehors n'est qu'accidentelle et subordonnée²⁷.

Si les fleurs n'étaient que belles sous nos yeux, elles séduiraient encore ; mais quelquefois ce parfum entraîne, comme une heureuse condition de l'existence, comme un appel subit, un retour à la vie plus intime. Soit que j'aie cherché ces émanations invisibles, *soit surtout qu'elles s'offrent, qu'elles surprennent*, je les reçois comme une expression forte, mais précaire, d'une pensée dont le monde matériel renferme et voile le secret²⁸.

Le rôle du sensible et sa relation à l'homme ; la nécessité pour chacun de 'bâtir' son propre édifice mental et spirituel (sans se nourrir de ce « miel tout préparé par les autres »)²⁹ ; la « vérité » que nous ne pouvons trouver qu'en nous-mêmes ; le caractère imprévisible et nécessairement casuel des révélations de la nature, ses « appels » et ses retours mémoriels, « rime[s] narrative[s]³⁰ » qui ponctuent l'œuvre de Senancour : autant d'éléments d'analyse avec sa propre esthétique, que Proust a évidemment reconnus.

Le romancier retrouve en effet dans ce « malade³¹ » (on mesure la force de cette appellation sous la plume de l'asthmatique Marcel) une âme sœur, qui tout en se délectant dans la « pure allégorie », a compris la « relation mystérieuse [...] entre la vérité intellectuelle et la beauté naturelle³² ». Ce que Proust retrouve chez Senancour, c'est en effet la « sensation même » des paysages, c'est l'ineffable, c'est le silence de l'être³³, ou, pour le dire avec Edward Hughes, « the very 'thingness' of objects [...] the sheer breath of experience [that] outstrips language itself³⁴ ».

4. *L'ineffable. Silence, musique*

Si le roman de Senancour est traversé par une « quête langagière » qui viserait à « dire les 'hauteurs' en ne disposant que du 'langage des plaines'³⁵ », cette quête n'est pas sans évo-

²⁶ *Ibid.*, p. 53.

²⁷ É. Pivert de Senancour, *Obermann*, Lettre I, p. 61.

²⁸ É. Pivert de Senancour, *Dernière partie d'une lettre sans date connue*, dans *Obermann*, p. 466.

²⁹ Cf. M. Proust, *Journées de lecture*, in *CSB*, pp. 160-194.

³⁰ J.-F. Perrin, *L'art de la mémoire au quotidien*, in *Poétique romanesque de la mémoire, II, De Senancour à Proust (XIX^e siècle)*, Classiques Garnier, Paris 2018, pp. 309-332, cit. p. 315.

³¹ M. Proust, *Senancour c'est moi*, p. 568.

³² *Ibid.*, p. 569.

³³ *Ibid.*, p. 568.

³⁴ E. Hughes, *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, p. 5.

³⁵ F. Locatelli, *Introduction*, in *Les Alpes, singuliers spectacles*, F. Locatelli ed., EDUCatt, Milano 2019, p. 23.

quer la « rhétorique du silence » qu'Anne Simon reconnaît dans l'écriture proustienne³⁶. Dans *Obermann*, la beauté des Alpes ne peut être traduite que par le *Ranz*, le chant des vachers qui « ne rappelle pas seulement des souvenirs, il [les] peint³⁷ ». On voit combien cette synesthésie semble annoncer le travail sur le style par lequel Proust vise à faire 'parler' l'impression et sa « vérité nécessaire³⁸ ». Chez Senancour comme chez Proust, en effet, silence, musique et sensation sont inhérents l'un à l'autre, et peuvent être ramenés au concept d'ineffable, non pas tant dans le sens de sublime, qui lui est souvent associé dans l'écriture romantique, mais plutôt de ce qui est en deçà (car corporel) et au-delà (car inédit) du langage. Comme le remarque Anne Simon, en effet, « la manifestation sensible elle-même est entée sur du non-être, ou plus exactement sur le *passage* d'une forme d'être à une autre³⁹ » : comme l'expansion de l'âme face au spectacle des Alpes, comme les souvenirs et comme la musique, elle n'est pas verbalisable.

L'ineffable et le sublime se définissent d'ailleurs par une aspiration à l'universalité⁴⁰, que ni le langage ni la rhétorique ne sauraient atteindre, et que seule la musique, chez Proust comme chez Senancour, semble pouvoir traduire⁴¹. Dans la Lettre LXI d'*Obermann*, Senancour s'attache à décrire « ce sentiment de l'infini » que l'âme humaine « croit posséder en durée et en étendue », et que seule « la mélodie des sons » peut restituer, car elle réunit « l'étendue sans limites précises à un *mouvement sensible mais vague*⁴² ». Ce pressentiment d'« une découverte d'un monde à connaître⁴³ » ne peut pas être converti en mots, qui 'manquent' justement de cet élément sensible, sans lequel l'infini ne serait pas concevable. Dans une des notes du Narrateur, Senancour ajoute cette observation très intéressante pour notre propos :

la mélodie, si l'on prend cette expression dans toute l'étendue dont elle susceptible, peut aussi résulter d'une suite de couleurs ou d'une suite d'odeurs. La mélodie peut résulter de toute suite bien ordonnée de certaines sensations, de toute série conve-

³⁶ A. Simon, *L'arrière-plan de silence' du style de Proust*, p. 239.

³⁷ É. Pivert de Senancour, *De l'expression romantique et du Ranz des vaches*, dans *Obermann*, Lettre XXXVIII, Troisième fragment, p. 185. L'auteur souligne.

³⁸ *TR*, IV, p. 459.

³⁹ A. Simon, *L'arrière-plan de silence' du style de Proust*, p. 248.

⁴⁰ « En un mot, figurez-vous qu'une chose est véritablement sublime, quand vous voyez qu'elle plaît universellement et dans toutes ses parties. Car lorsqu'en un grand nombre de personnes, différentes de profession et d'âge, et qui n'ont aucun rapport ni d'humeurs ni d'inclinations, tout le monde vient à être frappé également de quelque endroit d'un discours ; ce jugement et cette approbation uniforme de tant d'esprits, si discordants d'ailleurs, est une preuve certaine et indubitable, qu'il y a là du Merveilleux et du Grand » (Longin, *Traité du Sublime*, 7, 4). Nous citons de l'édition Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris 1995, tr. de Boileau.

⁴¹ Pour une définition de « sublime » et son traitement dans l'esthétique européenne voir *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, B. Cassin ed., Seuil, Paris 2004, *ad vocem*.

⁴² É. Pivert de Senancour, *Obermann*, Lettre LXI, p. 311.

⁴³ *Ibidem*.

nable de ces effets, dont la propriété est d'exciter en nous ce que nous appelons exclusivement un sentiment⁴⁴.

Or, s'il est vrai que Senancour a « tendance à partir de la sensation pour réaliser un *glissement vers l'ontologique*⁴⁵ » (ce que Proust appelle de la « pure allégorie⁴⁶ »), il reste que le rôle central qu'il attribue au sensible le rapproche du travail esthétique de Marcel Proust, dans lequel la sensation représente le « centre gravitationnel⁴⁷ ».

5. *L'ineffable. La sensation*

Dans ses écrits de jeunesse, le futur auteur de la *Recherche* se plaignait de la limite de la poésie, incapable de « varier selon [le] désir », alors que la musique serait ce seul « royaume [...] où Dieu a voulu que la Grâce pût tenir les promesses qu'elle nous faisait⁴⁸ ». Dépasser ces limites, 'trouver une langue' sera la tâche de l'écrivain-traducteur de la maturité, qui s'évertuera à entrer dans les plis du silence, à faire parler le corps, et la musique avec lui. En effet, dans ce même récit de jeunesse, Proust attribuait à la musique le rôle de ce

corps subtil [...] qui nous donne la *sensation de la fraîcheur sans qu'il ait de température, de sa couleur sans qu'il soit visible*, de sa présence sans qu'il occupe de place [...]. Nous connaissons dans ce corps exact, délicieux et subtil, le jeu de ces pures essences. C'est *l'âme vêtue de sons*, c'est la musique⁴⁹.

Ce que le jeune Proust appelle encore ici de « pures essences » deviendra dans le roman la « vérité nécessaire⁵⁰ » de l'impression, telle cette « obscure fraîcheur » de la chambre de Combray, qui permet au héros de comprendre le « spectacle total de l'été » sans avoir à en subir la chaleur, et où l'« âme vêtue de sons » a été remplacée par la « musique de chambre » exécutée par les mouches, qui « est unie à l'été *par un lien plus nécessaire* ; née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence⁵¹ ». Traduire l'expérience en train de se faire équivaut à s'approcher de l'ineffable, qui ne peut se dire qu'en 'négatif' (la lumière par l'ombre, le mouvement par l'immobilité, le silence par la musique). En effet, il ne s'agit plus seulement, pour l'auteur de la *Recherche*, de « faire

⁴⁴ *Ibid.*, p. 311n.

⁴⁵ G. Giorgi, *Le sensible et l'intelligible chez Proust et Senancour*, « Europe », 48, Août 1970 ; 496, pp. 206-215, cit. p. 210.

⁴⁶ M. Proust, *Senancour c'est moi*, p. 568.

⁴⁷ G. Giorgi, *Le sensible et l'intelligible chez Proust et Senancour*, p. 208.

⁴⁸ M. Proust, *Après la 8^e symphonie de Beethoven*, dans *Le Mystérieux Correspondant et autres nouvelles inédites* [1890-1896], L. Fraisse ed., Le Fallois, Paris 2019, pp. 106-107.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁰ *TR*, IV, p. 459.

⁵¹ *CS*, I, p. 82.

taire, à l'instar de Mallarmé, les 'mots de la tribu', mais aussi [de] bâtir une trame où les vides entre les mailles comptent autant que les mailles elles-mêmes⁵² ».

Certaines pages de Senancour interrogent l'impression d'une manière analogue à celle de Proust, comme dans la lettre LXXIV, où la contemplation d'une cascade permet de réfléchir sur le mouvement, grâce justement à l'immobilité du percevant :

Séparé de tous les lieux par cette atmosphère d'eau et par ce bruit immense, je voyais tous les lieux devant moi, je ne me voyais plus dans aucun. Immobile, j'étais ému pourtant d'un mouvement extraordinaire. En sécurité au milieu des ruines menaçantes, j'étais comme englouti par les eaux et vivant dans l'abîme⁵³.

Le paradoxe perceptif est ici rendu par une suite d'antithèses 'périphrastiques', qui cernent (littéralement en tournant autour de) l'expérience vertigineuse de l'immersion *dans* les hauteurs. La série d'antinomies s'engendrant et s'annulant l'une l'autre représente (*stricto sensu*, en la rendant présente) la condition d'entre-deux sensoriel et psychologique dont il est question ici.

En effet, la tension du corps debout devant la cascade est traduite par la tension sémantique des mots entre eux, où « immobile » et « ému » forment un sens qui englobe mais excède en même temps les sens séparés des deux séries de significations (et où « ému » garde son sens premier de « qui remue, qui bouge », en même temps que celui de « secoué par une émotion »)⁵⁴. L'agencement syntaxique en des structures parallèles, dans sa rationalité apparente, ne rend que plus efficace le mouvement périphrastique, en lui attribuant un rythme cadencé qui renvoie à son tour à la binarité de l'expérience décrite.

Ce genre de 'traduction par le négatif' de l'expérience sensorielle est fréquent chez Proust⁵⁵, qui, c'est notoire, dans la maturité de son esthétique s'éloigne du spiritualisme de la jeunesse pour se pencher sur la matière de l'être, dont on ne peut enquêter la dimension spirituelle qu' « en restant dans le domaine du vécu⁵⁶ ». La musique ne fait pas exception. Tout en représentant dans la *Recherche* le règne de « l'espérance mystique de l'ange écarlate du matin⁵⁷ », la mélodie du Septuor n'en est pas moins décrite comme « organique et viscérale », plus proche d'une « névralgie » que d'un « thème » musical⁵⁸.

⁵² A. Simon, *L'« arrière-plan de silence » du style de Proust*, p. 246.

⁵³ É. Pivert de Senancour, *Obermann*, Lettre LXXXIV, p. 418.

⁵⁴ *Trésor de la Langue Française Informatisé, ad vocem*.

⁵⁵ Voir par exemple le passage sur les carafes de la Vivonne (*CS*, I, p. 166). Cf. Ph. Lejeune, *Les carafes de la Vivonne*, in *Recherche de Proust*, Seuil, Paris 1980, pp. 163-196.

⁵⁶ G. Giorgi, *Le sensible et l'intelligible chez Proust et Senancour*, p. 210.

⁵⁷ *P*, p. 767.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 764-765.

6. *L'ineffable. Dire la musique*⁵⁹

Les instruments linguistiques et rhétoriques choisis par Proust pour représenter la musique et son pouvoir évocateur sont partiellement en ligne avec la tradition critique de son temps, mais en même temps innovent sur celle-ci de manière substantielle. Cécile Leblanc remarque par exemple que l'utilisation massive d'adjectifs dans la critique musicale du début du XX^e siècle se double chez Proust d'une nécessité de 'sémantiser' le langage musical, et ceci à des fins créatives, car « critiquer, c'est se souvenir et comparer, créer, c'est réunir le disparate⁶⁰ ». Le style devient alors un « rempart contre la perte de sens⁶¹ », contre cette *inopia linguae* qui touche le silence, aussi bien que la musique. Dire la musique équivaut donc à dire le silence, à en « presser [...] la plénitude⁶² ». Si la musique est bien, dans la *Recherche*, image de l'ineffable, ce n'est pas parce qu'elle serait indicible, mais parce qu'elle touche au trop-plein du sens et des sens. En effet, la musique, comme le silence, sert à Proust pour « s'accorder à l'ineffable du réel⁶³ ». La musique exprime – presque au sens matériel du terme – ces zones indistinctes de la conscience qui se manifestent dans le sommeil :

Dans la musique de Vinteuil il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de contempler, puisque, quand au moment de s'endormir on reçoit la caresse de leur irréel enchantement, à ce moment même, où la raison nous a déjà abandonnés, les yeux se scellent, et, avant d'avoir eu le temps de connaître non seulement l'ineffable mais l'invisible, on s'endort⁶⁴.

La musique, comme le sommeil, semble toucher au mystère de cette « exhilarating adventure into the world of matter made inanimate » qui « outgrows the normal constraints of any linguistic system⁶⁵ ».

Dire cet ineffable requiert alors une « innovation stylistique qui rendra possible l'alliance du son et du sens⁶⁶ », ce qui explique que les passages de la *Recherche* où il est ques-

⁵⁹ Les références bibliographiques sur Proust et la musique sont notoirement très nombreuses. Nous nous bornerons à quelques titres spécialement utiles pour notre propos : l'ouvrage de E. Hughes déjà cité, *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, dont le sixième chapitre est spécialement intéressant ; C. Newark – I. Wasenaar, *Proust and Music : The Anxiety of Competence*, « Cambridge Opera Journal », 9, 1997, 2, pp. 163-183, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/823756> ; S. Revuluri, *Sound and music in Proust : what the Symbolist heard*, in *Proust and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 179-190 ; C. Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, Brepols, Turnhout 2017 ; *Musiques de Proust*, C. Leblanc – F. Leriche – N. Mauriac-Dyer ed., Hermann, Paris 2020.

⁶⁰ C. Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 242.

⁶¹ *Ibid.*, p. 221.

⁶² *CS*, p. 164.

⁶³ A. Simon, *L'« arrière-plan de silence » du style de Proust*, p. 246.

⁶⁴ *P*, p. 876.

⁶⁵ E. Hughes, *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, pp. 50 et 51.

⁶⁶ C. Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 226.

tion de la Sonate ou du Septuor de Vinteuil soient parmi les plus denses de constructions périphrastiques, métaphoriques et surtout synesthésiques⁶⁷.

Comme toutes les « expériences privilégiées⁶⁸ » d'où le roman prend sa source, la musique est un savoir corporel, une vérité sensible qui trouve expression dans l'entrelacs synesthésique de plusieurs perceptions à la fois. Du monde inconnu où il compose, Vinteuil envoie des « rumeurs claires » et des « bruyantes couleurs », une sensation que le Narrateur hésite à définir et qu'il qualifie de « quelque chose que je pourrais comparer à la soierie embaumée d'un géranium⁶⁹ ». La plénitude sensorielle (la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat sont concernés) fait état ici de la 'saturation' spirituelle signifiée par la musique, qui n'est pas sans rappeler celle du silence, dont l'enfant jouissait dans le jardin de Combray⁷⁰. La comparaison hypothétique qui régit la dernière synesthésie (introduite par un verbe modal au conditionnel) ainsi que le déterminant indéfini « quelque chose », sont aussi révélateurs de la nature périphrastique de la musique, qui, comme les Alpes pour Senancour⁷¹, s'apparente au silence et ne peut être dite que par touches successives. Nous accueillons ici la définition de périphrase proposée par Federica Locatelli dans son ouvrage sur la rhétorique baudelairienne, soit d'une figure « d'amplification, d'un point de vue syntaxique et lexical » et d'un « trope, au niveau sémantique, visant à la re-sémantisation et à la redéfinition d'un contenu conceptuel⁷² ». En décrivant la musique, en effet, Proust lutte « contre l'érosion sémantique⁷³ » et vise à dire moins ce qui ne peut pas être dit, que ce qui n'a jamais été dit.

En effet, s'il est vrai que le Narrateur semble reconnaître à la musique un pouvoir expressif que ne posséderait pas la littérature (« cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus »)⁷⁴, l'art dont il est ici question, et dont nous en tant que lecteurs faisons l'expérience, est bien l'art de la parole, qui s'évertue à 'traduire' la musique. Selon Cécile Leblanc cette traduction 'intersémiotique' passe chez Proust par l'emploi d'un « langage combinatoire⁷⁵ », qui serait d'ailleurs spécialement musical. Des synesthésies et des structures analogiques variées (de la comparaison hypothétique à la métaphore *in absentia*) sont englobées ici dans une sinieuse construction périphrastique qui 'tourne autour' d'un élément pour lequel il n'y pas de véritable lexique. Proust était un fin

⁶⁷ Sur la synesthésie dans l'écriture proustienne nous renvoyons à notre ouvrage *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Peter Lang, Bern/New York/Wien/Berlin 2013.

⁶⁸ J.-M. Quaranta définit les expériences privilégiées comme ces moments de la Recherche « [où] se révèle une vérité d'une autre nature » (*Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la Madeleine et au Temps retrouvé*, Champion, Paris 2011, p. 11). Il est intéressant de remarquer, d'ailleurs, que le Narrateur compare lui-même la musique de Vinteuil à « cette tasse de thé », soit la Madeleine, juste avant de décrire l'expérience de l'écoute.

⁶⁹ P, p. 877.

⁷⁰ Cf. CS, p. 164.

⁷¹ Cf. F. Locatelli, qui parle des « Alpes périphrastiques » dans *Obermann* (« Introduction », in *Les Alpes, singuliers spectacles*, F. Locatelli ed., p. 35).

⁷² F. Locatelli, *Une figure de l'expansion. La périphrase chez Charles Baudelaire*, Peter Lang, Bern 2015, p. 44.

⁷³ C. Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 232.

⁷⁴ P, p. 876.

⁷⁵ C. Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 495.

connaisseur de musique et était parfaitement à même d'utiliser une terminologie technique pour décrire un morceau de musique, mais là n'était pas son but.

En effet, le Septuor n'est pas tant une musique qu'une *entrevision*, l'avant-goût d'une réalité dont on cherche la définition. Dans la suite du passage, Proust continue de 'tourner autour' de cette réalité sans lui donner un nom, la décrivant comme « ce vague », et « les sensations vagues données par Vinteuil », dont il n'y a d'explication que métaphorique :

[i]l aurait fallu trouver, de la fragrance de géranium de sa musique, non une explication matérielle, mais *l'équivalent profond, la fête inconnue et colorée* (dont ses œuvres semblaient les fragments disjoints, les éclats aux cassures écarlates), le mode selon lequel il « entendait » et projetait hors de lui l'univers⁷⁶.

Cette explication qu'« il aurait fallu trouver » est bien évidemment sous nos yeux : c'est le corrélatif objectif⁷⁷ de la sensation que nous offre cette page de littérature, où le Narrateur paraphrase la musique; il la paraphrase littéralement, car c'est en combinant les différents 'phrases' de *cette* musique imaginaire que Proust atteint son objectif, en en poursuivant les éléments en une série de poussées successives, jusqu'à la métaphore finale de la « fête », d'une jubilation qu'on ne saurait définir.

Tout se passe comme si la musique, en tant que thème ou plus largement en tant qu'isotopie parcourant le roman de plusieurs manières – implicite dans le *plein* silence, qui la contient – jouait un rôle d'amplificateur linguistique, apte à ouvrir la langue vers les terres inexplorées du psychisme. Comme John Hamilton l'observe opportunément, « [m]usic's privileged role in the *Recherche* rests on its capacity to open language up to productive overdetermination⁷⁸ ». En effet, la musique est représentée dans le roman comme une expérience idoine à amener à la conscience ce qui ne paraît pas conceptualisable. Comme le sommeil, qui « mêle de son eau aveugle et montante un mot dépourvu de son sens avec le sens d'un mot déjà englouti⁷⁹ », la musique révèle l'invisible, qui en ce sens coïncide avec l'ineffable. Les impressions confuses suscitées par la Sonate de Vinteuil, que Swann ne comprend pas, intéressent surtout Proust, « not despite, but precisely because they bypass the cognitive faculty. In this way, Proust engages music in order to set up his own approach to literary narrative⁸⁰ ».

7. *L'ineffable. Dire les montagnes*

Dans l'œuvre de Senancour, l'expérience des Alpes (moins leur vue que la perception psychique *entière* de leur hauteur) fonctionne comme un déclencheur de créativité linguistique.

⁷⁶ P, p. 877.

⁷⁷ Nous faisons référence à la célèbre définition de T.S. Eliot, que S. Agosti avait déjà rapprochée de l'« équivalent profond » proustien. Cf. S. Agosti, *Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche*, Feltrinelli, Milano 1997.

⁷⁸ J. Hamilton, *Musical resonance in Proust's Recherche*, p. 94.

⁷⁹ M. Proust, *Jean Santeuil*, P. Clara – Y. Sandres ed., Gallimard, Paris 1971, p. 418.

⁸⁰ J. Hamilton, *Musical resonance in Proust's Recherche*, p. 95.

tique et rhétorique au même titre que la musique dans l'œuvre de Proust. Car les Alpes, comme la musique (et comme le silence), dépassent l'expressivité du langage, nous introduisant dans cette dimension où le corps et l'esprit ne sont plus dissociables. Trois passages nous paraissent spécialement aptes à illustrer notre propos.

des vapeurs voilaient en partie *les Alpes de Savoie confondues avec elles* et revêtues des mêmes teintes [...] et leur colosse *sans forme, sans couleur* [...] *ne me parut qu'un amas* de nuées orageuses suspendues dans l'espace⁸¹.

L'espace entre le lac et la Thième était inondé presque entièrement ; les parties les plus élevées formaient des pâturages isolés au milieu de *ces plaines d'eau sillonnées par le vent* frais du matin [...] des chèvres, des vaches, et leur conducteur [...] passaient en ce moment sur une langue de terre restée à sec [...] et à voir leur démarche lente et mal assurée, *on eût dit* qu'ils allaient s'avancer et se perdre dans le lac⁸².

Imaginez [...] vous êtes assis sur la pente de la montagne [...] et l'eau *sans vagues*, brillante de lumière et *confondue avec les cieux*, est devenue *infinie comme eux*, et *plus pure encore* [...] sous ces monts séparés du globe et *comme suspendus dans les airs*, vous trouvez à vos pieds le vide des cieux et l'immensité du monde⁸³.

Les trois passages (tirés de la lettre II, IV et du troisième fragment de la lettre XXXVIII) visent à traduire l'idée de fusion et d'interpénétration des éléments. En effet, le participial du verbe « confondre » en emploi résultatif joue un rôle important dans la première et la troisième description, lesquelles procèdent de manière périphrastique par soustraction, grâce à la préposition « sans », qui par contraste définit la forme et la couleur des colosses montagneux. Ceux-ci sont comparés dans la lettre II à un « amas » de nuages, ce qui renforce l'idée de la confusion et de l'imprécision du paysage, son 'indicibilité' constitutive et son immatérialité paradoxale. La comparaison « ne me parut qu'un amas » traduit l'impression subjective de l'observateur, et l'imprécision de l'image est accrue par la négation restreinte qui la soutient. Dans le deuxième passage, la métaphore « ces plaines d'eau » réalise une interpénétration/confusion complète de l'élément aqueux et de l'élément terrestre (comme c'est le cas dans le célèbre passage proustien du Port de Carquethuit), qui se conclut par l'image presque hallucinatoire des animaux qui se perdent dans le lac (grâce à une comparaison hypothétique à focalisation interne). De même, dans le fragment de la lettre XXXVIII, une suite de similitudes et de comparaisons en climax ascendant (« infinie comme eux, plus pure encore »), se terminant dans le détour périphrastique final (« comme suspendus dans les airs »), traduit la perception paradoxale d'être au-dessus des cieux et des mondes.

⁸¹ É. Pivert de Senancour, *Obermann*, Lettre II, p. 67.

⁸² É. Pivert de Senancour, *Obermann*, Lettre IV, p. 75. Ce passage a été déjà associé à Proust par la critique, qui y a vu une « anticipation » du passage sur le Port de Carquethuit (Cf. G. Giorgi, *Le sensible et l'intelligible chez Proust et Senancour*, p. 209).

⁸³ É. Pivert de Senancour, *De l'expression romantique et du Ranz des vaches*, *Obermann*, Lettre XXXVIII, Troisième fragment, p. 184.

Selon Michel Orcel les *Réveries* de Senancour « semblent toujours courir après une 'mélodie générale' [...] une voix originelle, un chant primitif, peut-être même une langue secrète⁸⁴ ». Proust l'avait certainement compris, et, avec ou sans ironie, s'était reconnu dans ce « précurseur⁸⁵ », qui cherchait une langue pour ces moments mystérieux pour *dire* lesquels parfois on ne trouve que des chants primitifs, tel le chant du Ranz des vaches, ces « sons qui nous placent dans les hautes vallées⁸⁶ », ou des cris inarticulés, tels les « Zut ! Zut ! Zut ! Zut ! » du jeune héros du *Côté de chez Swann*⁸⁷.

8. Conclusions

Dans la lettre XXXVIII d'*Obermann* citée plus haut, Senancour réfléchit au rôle des différentes sensations dans la perception du caractère romantique :

C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique; c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu de traits et d'une manière énergique, les lieux et les choses extraordinaires. Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues; celles de la vue semblent intéresser plus l'esprit que le cœur⁸⁸.

Nous ne savons pas si Proust a pu lire ce passage⁸⁹, mais il y aurait sans aucun doute souscrit. On sait qu'il attribuait à la vue un caractère de 'sens intellectuel', qui empêche de véritablement atteindre la vérité de la sensation, lui préférant les sens plus 'triviaux' de l'odorat et du goût. Quant au son, une « buée sonore⁹⁰ » traverse le roman du début à la fin, qui joue un rôle prépondérant dans l'élaboration des principaux thèmes du roman, depuis le thème des Noms jusqu'à celui, crucial, de la mémoire. L'évocation des passages musicaux, d'ailleurs, « engage multiple senses – sight, smell, and sometimes taste – in metaphor, memory, and allusion⁹¹ ».

Comme Senancour, encore, Proust attribue à la musique la capacité de traduire le psychisme, qu'elle est en même temps apte à re-susciter ; elle est une « transposition, dans

⁸⁴ M. Orcel, *Réveries d'un corps dans les Alpes (Senancour)*, pp. 124-125.

⁸⁵ B. Didier, *Le bicentenaire de Senancour : de George Sand à Proust*, p. 352. Béatrice Didier considère Senancour comme une « source » de Proust. Je ne me pousserais pas aussi loin que cela.

⁸⁶ É. Pivert de Senancour, *De l'expression romantique et du Ranz des vaches*, in *Obermann*, Lettre XXXVIII, Troisième fragment, p. 185.

⁸⁷ CS, I, p. 242.

⁸⁸ É. Pivert de Senancour, *De l'expression romantique et du Ranz des vaches*, p. 185. Pour une analyse très fine des cris du héros dans le *Côté de chez Swann*, voir E. Hughes, *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, pp. 51-55.

⁸⁹ Cf. pour ce problème G. Giorgi, *Senancour e Proust*, « Studi Francesi », maggio-agosto, 1965, pp. 290-296.

⁹⁰ CG, II, p. 369.

⁹¹ S. Revuluri, *Sound and music in Proust: what the Symbolist heard*, p. 183.

l'ordre sonore, de la profondeur⁹² ». Dire cette profondeur avec des « mots humains⁹³ » est tout le projet de la *Recherche*, et c'est justement à la musique que Proust comparait son roman dès 1913 :

Si je me permets de raisonner ainsi sur mon livre [...] c'est qu'il n'est à aucun degré une œuvre de raisonnement, c'est que ses moindres éléments m'ont été fournis par ma sensibilité, que je les ai d'abord aperçus au fond de moi-même, sans les comprendre, ayant autant de peine à les convertir en quelque chose d'intelligible que s'ils avaient été aussi étrangers au monde de l'intelligence que, comment dire ? un motif musical⁹⁴.

Comme Senancour, qui pensait que « celui qui est si exactement d'accord avec lui-même vous trompe, ou se trompe⁹⁵ », Proust savait que « [l]e poète qui a compris par l'intelligence ce qu'il veut écrire est comme un homme qui jouerait la surprise pour ce qu'il sait très bien⁹⁶ ». De manière paradoxale, « inintelligible » signifie « qui n'est pas (ou qui est mal) saisi et identifié par l'intelligence ou l'ouïe ; qui n'est pas ou qui est peu intelligible⁹⁷ » : ce qui n'a pas de son (ou de voix) pour le dire, comme le silence.

⁹² P, p. 761.

⁹³ M. Proust, Lettre à Lucien Daudet, 27 novembre 1913, *Correspondance*, P. Kolb ed., Plon, Paris 1970, t. 12, p. 324.

⁹⁴ M. Proust, « Le Temps », 13 novembre 1913, *Essais et Articles*, in *CSB*, p. 559.

⁹⁵ É. Pivert de Senancour, *Observations*, in *Obermann*, p. 53.

⁹⁶ M. Proust, *Senancour, c'est moi*, p. 569.

⁹⁷ *TLFI*, *ad vocem*.



FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XXIX - 1/2021

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917



9 788893 358309