

Un petit pan de silence

Arnaud Rykner

Number 15, Spring 2008

Écrire entre bruit et silence

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/655ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rykner, A. (2008). Un petit pan de silence. *Contre-jour*, (15), 85–94.

Un petit pan de silence

Arnaud Rykner

Il ne faut pas croire que la parole serve jamais aux communications véritables [...]. Dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire.

Maurice Maeterlinck

J'ai longtemps cru que la littérature était l'art de bien écrire, de bien parler — l'art du verbe dans tous ses états. L'écrivain m'apparaissait, enfant, comme celui dont le vocabulaire était le plus riche, le plus foisonnant, le plus luxuriant, celui qui magnifiait le monde avec des mots ; et, tâtonnant à mon tour, j'ai cherché à collectionner ceux-ci, je les ai chéris pour leur beauté, pour leur forme, leur volume, leur poids, à la façon de l'insupportable cabot sartrien qu'on me donna un temps pour modèle (« J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute, etc. »... au milieu des mots qui feront ma statue).

Je ne sais quel accident, quel événement a fait qu'un jour je me suis retrouvé à (re)cracher cela que je m'étais plu à mâcher voluptueusement, croyant faire œuvre d'art de cette lente et amoureuse dégustation, ces mots que j'avais pris pour le cœur des livres que j'aimais. Était-ce l'usure même

du langage que j'étais condamné à utiliser à défaut d'autre chose ? Ou avais-je rencontré, comme Bergotte visitant l'exposition Vermeer, la Chose, la Bête dans la jungle du Verbe, qui m'aurait coupé le souffle et la parole, me renvoyant à ma vacuité principielle, à mon néant d'âne savant ?

« C'est ainsi que j'aurais dû écrire », fait dire Proust à son personnage d'écrivain, au moment où il le tue à coup de « petit pan » ; « mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune ». Moi qui n'avais pas commencé à écrire et qui n'avais ni premiers ni derniers livres à déposer dans la « céleste balance », j'aurais bien été en peine pourtant d'opposer quoi que ce soit à quelque « petit pan de mur si bien peint en jaune », à cet éblouissement effrayant, à cette bouche de lumière qui ne dit mot.

Non, aucune œuvre à échanger contre ce silence qui terrasse l'Homme aux Mots.

Et c'est le paradoxe, sans doute, de cette séquence que je ne cesse de lire, comme s'il fallait toujours revenir sur cette rencontre terrifiante et fascinante, que de supposer d'abord un personnage d'écrivain. Pour se cogner au pan, sans doute faut-il avoir une réelle expérience des mots. Le silence n'est pas que l'envers de la parole. C'est tout le danger d'une certaine tentation contemporaine (à laquelle il n'est pas facile d'échapper...) que de chérir parfois le silence contre le langage, sinon contre le sens et la raison. Penser l'un sans les autres, c'est sans doute s'exposer aux pires dérives de l'illumination anti-intellectuel¹.

Ce pan silencieux qui tue l'écrivain, ce petit bout de matière, à peine un pan² — tout juste de la peinture, une tache de lumière sur fond d'ombres plus ou moins vagues —, ce morceau de Réel qui traverse le langage comme une flèche mortelle décochée à qui sait s'abandonner, ne vient pas frapper n'importe qui. Bergotte est celui qui montre la voie à Marcel, celui que Proust s'est choisi comme passeur, comme s'il s'agissait d'aller avec lui de l'autre côté du langage. Et même si la *Recherche* ne saurait se réduire à un « comment Marcel devient écrivain », cette exécution du romancier par le petit pan et son silence éblouissant est une

étape décisive dans l'élaboration de l'œuvre. Redevenu, face au tableau, tel un enfant (« il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir »), c'est-à-dire comme « celui-qui-ne-peut-parler », l'écrivain comprend la vanité de ses derniers livres.

Mais n'est-ce pas le lot de tout écrivain (disons de tout poète, si l'on veut éviter d'insister sur la distinction entre écrivain et écrivain), et pas simplement du « dernier » Bergotte, que de reconnaître la vanité des mots qu'il emploie ? Condamné au langage, par la nature même de son art, l'écrivain est aussi condamné au silence par la platitude du même langage, incapable de recueillir le foisonnement et la brutalité du réel. Et cette contradiction entre l'impuissance du verbe et sa nécessité, est peut-être ce qui fonde la littérature. Loin de chercher à dire le monde, ne s'agirait-il pas ainsi de parvenir à le taire, dans le sens où Wittgenstein termine le *Tractatus logico-philosophicus* (« Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen »). Car de quoi peut-on « parler » sans parler à côté, ou, pire, sans le couvrir du *bruit* parasite de la langue ?

Car c'est quelque chose qui ne possède aucun nom et d'ailleurs ne peut guère en recevoir, cela qui s'annonce à moi dans ces instants, emplissant comme un vase n'importe quelle apparence de mon entourage quotidien d'un flot débordant de vie exaltée. (Hugo von Hofmannsthal, Lettre de Lord Chandos)

Paradoxe fondateur d'un « quelque chose qui ne possède aucun nom » et « ne peut guère en recevoir », mais que l'écrivain tente de faire advenir *malgré* les mots. Paradoxe d'une parole faite pour laisser en elle-même un espace de silence où tenter de loger le monde.

Peut-être nous faut-il mettre aussi bout à bout la phrase de Derrida et celle de Wittgenstein à laquelle elle semble répondre de façon évidente :

Ce dont on ne peut parler, il faut le taire³.

Ce qu'on ne peut dire, il faut l'écrire.

Écrire serait taire ce qu'on ne peut dire. Ce serait comme imposer silence au langage, déposer dans le langage cette matière du silence qui le rendrait moins bruyant, moins polluant peut-être (l'écriture comme

pot catalytique nouvelle génération ?). Non pas *se taire* tout à fait, mais recréer le langage pour atteindre en lui cette couche de silence qui le remet en contact avec le Réel. Notre présence au monde, et aux autres, n'est jamais que silencieuse (voir Maeterlinck), et c'est le langage qui, tout en nous servant d'interface avec autrui et ce qui nous entoure, nous en sépare radicalement. Ainsi, seul un langage *travaillé* de l'intérieur, un langage (qu'on me passe l'image) qui écouterait ses propres battements de cœur plutôt que les petits bruits de langue dont il est capable, parviendrait à rétablir ce contact que le discours nous fait perdre. Et c'est ici qu'est peut-être la seule partition véritable entre celui qui écrit quelque chose (l'écrivain transitif) et celui qui écrit (l'écrivain intransitif).

Marguerite Duras a su nommer — paradoxe suprême — ce langage-là, qui passe par la mise en avant du « mot-trou », substrat silencieux de la seule parole qui puisse advenir sans tricher :

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faut de son existence, elle se tait. C'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. (Le ravissement de Lol V. Stein)

L'écrivain n'est-t-il pas ce fou qui croit à l'existence du mot-trou, et qui travaille à rendre possible cet « espace d'un éclair » où la croyance s'impose ? Le rendre possible, c'est-à-dire aussi en permettre la répétition active, via l'écriture, capable de réactiver ce ravissement qui arrache auteur et lecteur à eux-mêmes, tout en les rendant au silence primordial. Traquer le mot-trou, tourner autour, se laisser tomber dans ce langage troué, dans cette parole traversée par un manque aveuglant — comme la toile de Vermeer est, aux yeux de Bergotte, trouée par le petit pan (véritable mot-trou de la *Recherche*⁽¹⁾) —, telle serait alors la tâche assignée à la littérature.

Faut-il pourtant ne voir là qu'un trait propre à la littérature moderne ? Ou bien cette dernière n'aurait-elle fait que nous obliger à

regarder/écouter autrement l'ensemble de notre patrimoine écrit ? On pourrait, certes, dater, ne fût-ce qu'approximativement cette assomption du silence (en allant voir, par exemple, du côté de Maeterlinck, ou, pourquoi pas, d'Henry James). Mais ce serait le réduire alors à un effet conjoncturel, voire à une mode, ou du moins à un simple retournement épistémologique. Non. Je veux croire que ce que la modernité manifeste, de façon presque ostentatoire, relève en fait de la nature même de la littérature. A chaque époque son silence, mais toute littérature est approfondissement du silence — le contraire de ce « reste » bavard dont on dit, injustement, après Verlaine, qu'il est « littérature ». Car ce n'est pas ce reste-là qui fonde la parole littéraire, mais au contraire le « petit reste » qui se cache, se dérobe à chaque fois qu'on tente de le maintenir sous clef, enfermé dans une rhétorique, réglé, ordonné, et qui du coup, s'échappant des mots, se réfugie dans le silence, entre les mots, sous les mots.

Quelques vers surgissent, venus de loin, vers lesquels aussitôt je m'avance à mon tour ; ils viennent, ils me reviennent, d'un temps doublement révolu, qui donne justement à leur silence tout son poids, toute sa force : temps où notre civilisation occidentale s'est inventée, temps où le logos grec (revisité par la latinité) s'est imposé. Quelques vers de Virgile, qui me renvoient eux-mêmes au temps des apprentissages où le latin valorisait sinon validait la formation d'un littéraire. Faisons donc du latin, pour y retrouver, par-delà les âges, ce même silence que la modernité revendique :

*Tityre, tu patulae recubans sub tegminè fagi
Silvestrem tenui musam meditaris avena ;
Nos patriae fines et dulcia linquimus arva.
Nos patriam fugimus ; tu, Tityre, lentus in umbra
Formosam resonare doces Amaryllida silvas.*

Au-delà de la « musique » des vers, ou tout au moins de l'enchevêtrement des consonnes et des voyelles, des allitérations, du rythme des hexamètres, qui sont presque à coup sûr perdus dans toute traduction, quelque chose passe étonnamment, qui déborde même le plus maladroit mot à mot :

*Tityre, toi, couché sous le couvert d'un large hêtre,
Tu étudies un air sylvestre sur ton frêle pipeau ;
Mais nous, nous laissons le territoire de notre patrie et nos
doux champs.
Nous, nous sommes exilés de notre patrie ; alors que toi, Tityre,
nonchalant à l'ombre,
tu enseignes aux forêts à répercuter [le nom de] la belle
Amaryllis.*

Est-ce la position du personnage évoqué (« couché », « nonchalant »), l'espace dans lequel il s'inscrit (« sous le couvert d'un large hêtre », « à l'ombre », faisant résonner « un air sylvestre », donc près des bois ou dans les bois ou évoquant la forêt et le bruissement des feuilles) ? Est-ce celle de l'énonciateur, qui insiste sur une séparation pourtant guère explicitée (toi/nous, « nous laissons le territoire de notre patrie et nos doux champs », « nous sommes exilés »). Même la plus pauvre des transcriptions laisse entendre comme un suspens : le calme des forêts et la nostalgie du « home, sweet home » répondent à la musique dédiée à la belle Amaryllis ; aussi simple soit la situation, elle s'inscrit ainsi dans un espace conçu selon un triple plan, topologique (le cadre champêtre qui nous fait voir la scène), pragmatique (le processus de communication qui interpelle à la fois Tityre et nous-mêmes, censés pouvoir partager et comprendre la tristesse du poète) et symbolique (l'opposition de la plainte politique de l'exilé et de la chanson amoureuse)⁵.

À peine plus élaborée, la traduction de référence (tout au moins celle de « l'autorité » suprême de la collection Budé, due en l'occurrence à E. de Saint-Denis, en 1967), corrige les maladroites du mot à mot, sans défaire les articulations entre les trois niveaux précédents :

*Toi, Tityre, étendu sous le couvert d'un large hêtre, tu essaies un
air sylvestre sur un mince pipeau ; nous autres, nous quittons notre
pays et nos chères campagnes ; loin du pays nous sommes exilés ; toi,
Tityre, nonchalant sous l'ombrage, tu apprends aux bois à redire le
nom de la belle Amaryllis.*

La lourdeur est pourtant évidente ; la pesanteur du sens écrase ce qu'il y a d'aérien dans l'organisation du texte original. Mais quelque chose persiste

encore, qui se niche quelque part entre le « mince pipeau » de Tityre, « nonchalant sous l'ombrage », et son chant à la « belle Amaryllis » qui fait écho à « l'exil » du poète.

Le charme un peu désuet de la traduction d'un Clément Marot, rehausse de son côté chacune des images ainsi posées, faisant d'une parenthèse le pivot du poème :

*Toy Tityrus, gisant dessoubz l'Ormeau
Large, et espez, d'ung petit Chalumeau
Chantes Chansons rustiques en beaulx Chantz :
Et nous laissons (maulgré nous) les doulx champs,
Et noz Pays. Toy oysif en l'umbrage
Faiz resonner les forestz, qui font rage
De rechanter apres ta Chalemelle :
La tienne Amye Amarillis la belle.*

Tandis qu'une traduction anonyme recueillie sur Internet ramasse assez joliment l'ensemble :

*O Tityre, tandis qu'à l'aise sous le hêtre,
Tu cherches sur ta flûte un petit air champêtre,
Nous, nous abandonnons le doux terroir natal,
Nous fuyons la patrie, et toi, tranquille à l'ombre,
Tu fais chanter au bois le nom d'Amaryllis.*

L'exercice est bien connu ; comparer des traductions est toujours gratifiant. On y voit, à bon compte, ce que la langue perd, ce qu'elle gagne, ce qu'on laisse, ce qu'on rajoute. Mon propos, on l'aura compris, est cependant tout autre. Ce que je tente de pointer ici, en choisissant volontairement un texte qui ne doit rien à notre modernité — un texte aussi éloigné de nous qu'il soit sans doute possible de l'être —, c'est la façon dont, quelle que soit la version choisie, quelque chose passe, dans le texte, que le texte désigne et qui lui échappe, quelque chose qui n'est pas dans les mots et que les mots, même mal choisis, même mal agencés, n'arrivent pas à occulter tout à fait. C'est un rapport, entre les mots eux-mêmes mais aussi entre les mots et les images qu'ils activent, une façon qu'ont les mots de laisser place à ce qu'ils ne sont pas : au *status vocis* de la langue (que le mince chalumeau du berger personnifie, en quelque

sorte) répond quelque chose qui n'est ni tout à fait du sens, ni tout à fait de l'image. Ce quelque chose, qui sert à faire résonner et la flute de Tityre, et la voix du poète, c'est précisément le silence que l'une et l'autre appellent, littéralement *provoquent*, comme dans un combat qui passerait nécessairement par la reconnaissance de cet autre que l'on défie. Les mots n'ont de sens, ici, qu'à donner toute sa place au silence, qu'à le laisser entendre, littéralement résonner, pour qu'en retour, ils soient amplifiés par lui : « C'est par le vide qu'un luth résonne. C'est dans le silence qu'on s'entend le mieux », disait Claudel — la différence étant que le silence de la littérature ne lui préexiste pas ; il est produit par elle, façonné par elle, tandis que c'est lui qui, faisant taire la part de bruit que charrie tout langage, déchire l'écran que l'usage — mais aussi la « littérature » quand elle veut, à tort et à contresens, les magnifier et les glorifier — tend à faire avec les mots. Alors, au travers de la déchirure opérée par le silence, et où s'engouffre le silence, un petit pan apparaît qui peut cette fois sauver l'écrivain, et lui redonner vie, comme Proust sauve Bergotte, une fois crevé l'écran :

On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection. (La prisonnière)

Un certain silence nous oblige à nous taire. Le même silence justifie nos mots sur le papier.

¹ Avouerai-je pourtant que, si puissant demeure le silence, je dois me forcer à écrire ceci, comme pour conjurer mes propres craintes de tomber dans le tout hors-sens que le monde semble convoquer ?

² Le tableau n'en recèle aucun qui corresponde vraiment aux pages de *La prisonnière* et bien malin qui pourra dire à coup sûr où il se trouve. Ainsi les critiques le voient-ils tantôt ici, tantôt là, toujours prétexte à développement savant, mais en fait littéralement invisible, ou peut-être irrégardable.

³ Je reprends volontairement la traduction de Klossowski qui tord le mot à mot du texte (« sur cela on doit se taire »).

⁴ Sur cette question, qu'on me permette de renvoyer le lecteur à mon dernier essai : *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, 2003. Le pan, celui que désigne originellement la bougie de « maman » sur le mur de l'escalier, dans l'épisode initial du coucher, est ce qui structure toute la *Recherche* ; il est le mode d'apparition de la mémoire involontaire, véritable traversée de l'écran du souvenir, c'est-à-dire plus généralement de l'écran du symbolique.

⁵ Sans doute est-on là au cœur de ce qui constitue le « dispositif » au sens de l'« école de Toulouse » (voir B. Vouilloux, « La critique des dispositifs », *Critique*, Paris, Minuit, n° 218, mars 2007, et la réponse de P. Ortel à B. Vouilloux, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif*, sous la dir. de P. Ortel, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008). Or, c'est dans le jeu entre les différents niveaux du dispositif que quelque chose peut s'insinuer, quelque chose qui relève d'une impossible verbalisation, d'une sorte de déchet langagier qui fait la matière même du poétique.



Catherine Chaumont, *Sans titre*