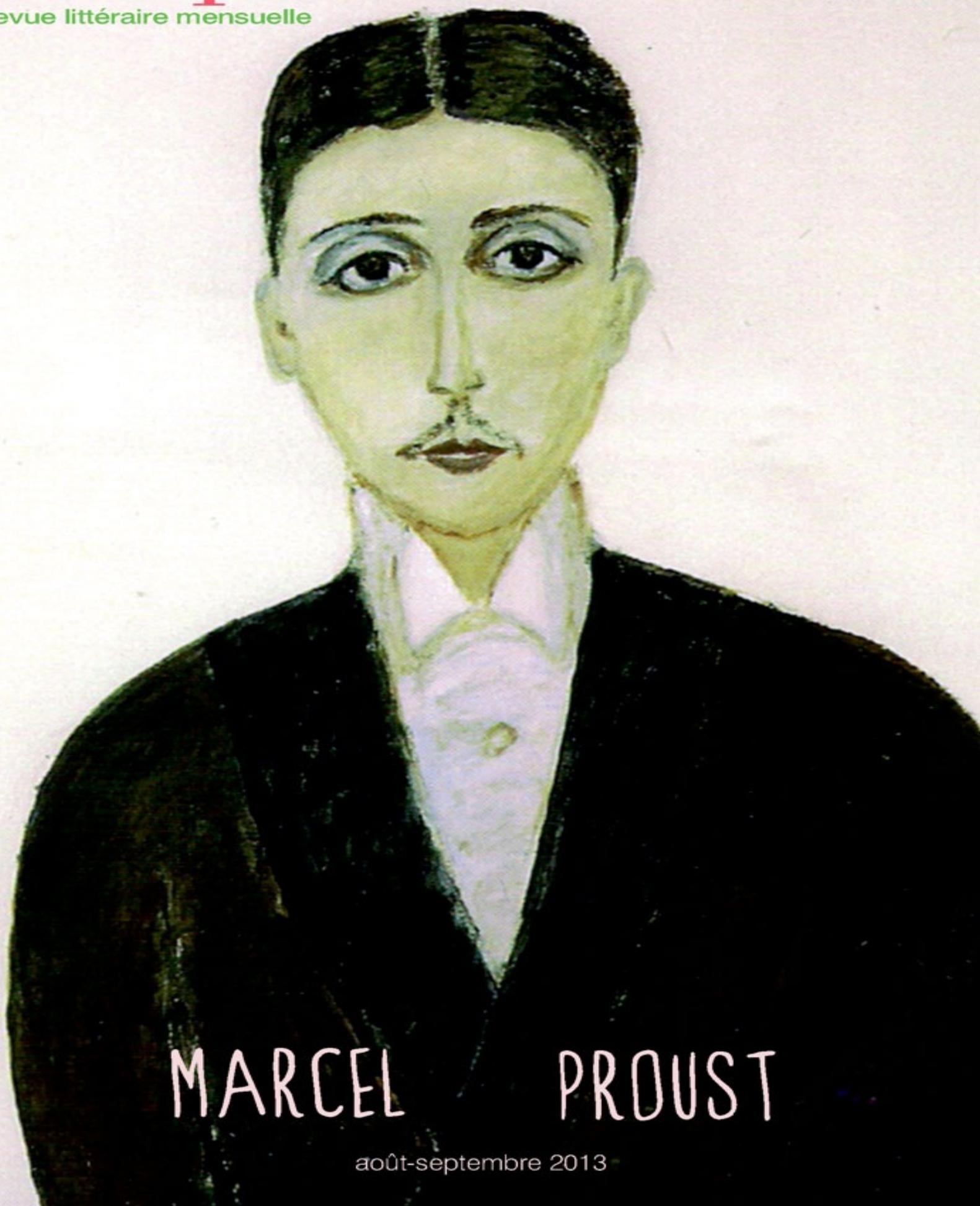


europa

revue littéraire mensuelle



MARCEL PROUST

août-septembre 2013

Revue littéraire europe

Marcel Proust

N° 1012-1013
Août-Septembre 2013

LES FALAISES ET LES SIÈCLES

Depuis les deux numéros d'*Europe* qui furent consacrés à Proust en 1971, pour le centenaire de sa naissance, plus de quarante années de lectures et de recherches fécondes ont affirmé haut et clair le poste de « pâtre promontoire » qu'occupe désormais cet écrivain dans le panorama de notre littérature. À en juger par l'ampleur des relevés bibliographiques annuels, tels ceux fournis par la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, le *Bulletin d'informations proustiennes*, le *Bulletin Marcel Proust* et d'autres revues spécialisées, peu d'auteurs français suscitent autant que Proust, aux quatre coins du monde, une pareille abondance de travaux critiques.

Le centenaire de la naissance de Proust fut suivi de près par une autre date mémorable : cinquante ans après la mort de l'écrivain, la Bibliothèque Nationale entra en possession d'un lot important de Cahiers et Carnets de brouillon, destiné à s'enrichir. L'événement permit la floraison d'une nouvelle discipline, dont l'apport est devenu cardinal dans la connaissance de Proust : la génétique textuelle a en effet renouvelé en profondeur la perception de l'œuvre. Développée par l'ITEM¹, cette approche des textes dans leur épaisseur génétique a tissé au fil des ans de solides collaborations avec le Japon, le Brésil, la Russie, l'Italie. Les progrès spectaculaires de la numérisation mettent désormais les manuscrits de Proust à portée d'un simple clic, puisqu'ils sont consultables sur *Gallica*, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France, tandis que l'édition « au long cours » de ces mêmes Cahiers aux éditions Brepols offrira progressivement aux chercheurs un très large appareil critique pour tenter d'apprivoiser cet incroyable hypertexte.

Les années soixante-dix déterminèrent encore autrement notre appréciation de la *Recherche*. Tandis que Jean-Yves Tadié publiait son célèbre *Proust et le roman* (1971), et que Philip Kolb entamait chez Plon la publication de la monumentale *Correspondance* (1970-1993), l'impact du structuralisme sur la Nouvelle Critique invitait d'éminents théoriciens à forger de nouveaux outils et de nouvelles méthodes d'approche des textes : Proust offrait un terrain d'enquête fertile pour des poéticiens comme Roland Barthes et Gérard Genette, tout comme il inspirait Seige Doubrovsky ou Julia Kristeva dans le champ de la psychanalyse littéraire.

À partir des années quatre-vingt, on assista à l'essor des recherches sur l'intertextualité dans le domaine français (Racine, Balzac, Flaubert...), ainsi qu'à l'épanouissement d'approches comparatistes mettant notamment en rapport l'œuvre de Proust avec les romans de Dostoïevski, Henry James, Robert Musil, Italo Svevo ou James Joyce. S'y sont ajoutées les réflexions intersémiotiques portant en particulier sur la musique ou sur la peinture, ou encore sur la photographie, le théâtre, le cinéma et la danse, à mesure que l'œuvre donnait lieu à des lectures publiques, à des chorégraphies (*Proust, ou les intermittences du cœur*, de Roland Petit, 1974), ou à des transpositions et adaptations comme *Un amour de Swann* de Volker Schlöndorff (1984), *Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz (1999), ou *La Captive* de Chantal Ackerman (2000), librement inspiré de *La Prisonnière*.

Le rayonnement de Marcel Proust, accru par la floraison de nouvelles éditions de son œuvre² tombée dans le domaine public en 1987, a également bénéficié du succès rencontré par les cours d'Antoine Compagnon au Collège de France. Succédant en quelque sorte à ceux de Roland Barthes, qui avait beaucoup parlé de Proust durant ses brèves années d'enseignement au Collège de France (1977-1980), les cours d'Antoine Compagnon, ainsi que les séminaires ouverts à des invités, virent affluer à partir de

2006 un public considérable³.

Depuis 1970 donc, dans le champ des sciences humaines et sociales, il n'est guère de discipline qui ait omis de caresser de son rayon ce colosse de Memnon, pour le faire chanter à sa manière. À bien des chercheurs en effet, Proust apparaît souvent comme un précurseur, un Léonard de Vinci des Humanités contemporaines : Proust historien de la peinture, Proust linguiste ou pragmaticien, Proust médecin, juriste ou sociologue... Récemment, c'est du côté des neurosciences que s'est manifestée une curiosité déférente, la *Recherche* étant considérée comme une voie d'accès descriptive aux mystères du fonctionnement de l'esprit⁴. Les curiosités et les savoirs intellectuels de Proust sont par ailleurs eux-mêmes notoirement éclectiques, comme ont voulu le montrer, dans la dernière période, au moins deux colloques au titre éloquent : *Savoirs de Proust* et *Proust et les moyens de la connaissance*⁵. Parmi les nombreux ouvrages de synthèse qui ont tenté de faire le bilan du savoir sur Proust, la somme collective que représente le *Dictionnaire Marcel Proust* (2004) occupe une place particulière.

Cela dit, un peu comme les rigoles creusées par l'eau de pluie dévalant les collines, et qui s'élargissent en cours d'eau, les filons de recherche s'appellent, se relient et se confortent l'un l'autre, quitte à s'enrichir, à s'affiner ou à se renouveler prudemment au fil des générations. La tradition philologique continue de seconder un certain versant de la critique génétique. La tradition herméneutique n'abandonne pas les lectures philosophiques. La recherche des sources a connu un nouvel élan, d'une part grâce au concept d'intertextualité, d'autre part grâce à l'accessibilité des brouillons de Proust, dans les marges desquels des noms d'inspireurs ou de modèles sont parfois restés lisibles, même sous les ratures. L'attachement herméneutique traditionnel au *sens* de l'œuvre incorpore désormais les compétences de la linguistique textuelle dans de nombreux approfondissements thématiques, de plus en plus minutieux, depuis les « rêveries » de Jean-Pierre Richard jusqu'aux lectures isotopiques de François Rastier, fondateur de la sémantique interprétative.

« Un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire », observait naguère Italo Calvino. Cette heureuse expérience de l'inépuisable est promise au simple lecteur comme au critique. L'œuvre de génie est bien celle qui « résiste ». Chaque nouveau paradigme, chaque nouveau regard l'aborde avec profit. Elle donne à penser à toutes les approches. La philologie, la philosophie et l'herméneutique, la psychanalyse, la sociologie, la linguistique, si elles contribuent à éclairer l'œuvre, à en renouveler l'intelligence et la jouissance, ont aussi tour à tour reconnu – et reconnaissent encore – dans *À la recherche du temps perdu* les prémices intuitives de leur propre science, et une mise en pratique avant-courrière de leurs concepts, que l'intelligence des faits et la qualité de l'écrit ont menée jusqu'à nous. En pensant au grand nombre de chercheurs de tous âges, de toutes disciplines et de tous pays, qui chaque année s'attachent à réfléchir à l'œuvre de Proust, et au nombre de lecteurs qui s'appliquent à la goûter, on aimerait convoquer cette joie du génie littéraire, en laquelle Proust logeait son vœu le plus cher : « Heureux les livres pareils à des falaises où les siècles, y battant toujours, trouvent encore à ronger.⁶ » C'est une pareille « falaise » que la revue *Europe*, après quarante ans, revient caresser de ses vagues, tandis que Christie's fait grimper la cote des reliquats et des paperoles, et que la Toile nomme à tous vents et tous les jours : Proust, la *Recherche* et tous ses Charlus.

Geneviève HENROT SOSTERO &
Gennaro OLIVIERO

Note de la rédaction. Ce numéro accueille des contributions de chercheurs français et italiens. Côté français, la coordination a été assurée par Philippe Chardin, l'orchestration italienne ayant été confiée à Gennaro Oliviero. Que tous deux soient remerciés pour cet exemplaire travail d'équipe.

- 1 Institut des Textes et des Manuscrits Modernes (CNRS / École normale supérieure).
- 2 On mentionnera tout particulièrement, sous la direction de J.-Y. Tadié, la nouvelle édition d'*À la recherche du temps perdu* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (1987-1989).
- 3 Pour ne citer que les cours d'Antoine Compagnon consacrés exclusivement à Proust : « Proust, mémoire de la littérature » (2006-2007), « Morales de Proust » (2007-2008), « Proust en 1913 » (2012-2013).
- 4 J. Lehrer, *Proust Was a Neuroscientist*, Boston, Houghton Mifflin, 2007.
- 5 M. Pierssens, F. Schuerewegen, A. Gonzales Salvador (dir.), *Savoirs de Proust*, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, *Paragraphes* 23, 2005 ; A. Bouillaguet (dir.), *Proust et les moyens de la connaissance*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « Formes et savoirs », 2009.
- 6 M. Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes* (éd. H. Bonnet), Paris, Gallimard, 1982, p. 326.

SWANN EXPLIQUÉ PAR MARCEL PROUST

Faux entretien et véritable autopromotion

Marcel Proust n'a pas lancé *Du côté de chez Swann* comme une bouteille à la mer. Si, devant les refus des éditeurs auxquels il s'était adressé, il s'était résigné à une publication à compte d'auteur, il ne l'a pas moins accompagnée d'une active campagne de promotion. Dès avant la sortie du livre, il s'est exprimé dans la presse, soit directement dans des entretiens, soit par le biais d'échos journalistiques qu'il avait sollicités – toutes interventions dont on retrouve le fil dans sa correspondance de novembre 1913. Ensemble, elles forment un autocommentaire sur *À la recherche du temps perdu* au moment de la parution de son premier volume.

L'entretien qu'il a accordé à Élie-Joseph Bois est le plus complet. Cet entretien, paru dans le quotidien du soir *Le Temps* du 12 novembre 1913 (daté du lendemain 13 novembre), annonçait la parution, le 14 novembre, chez l'éditeur Bernard Grasset, de *Du côté de chez Swann*. Son texte a été reproduit en 1968 dans *Textes retrouvés*¹, puis en 1971 dans *Cahiers Marcel Proust 3*, aux éditions Gallimard, et partiellement, la même année, à la « Bibliothèque de la Pléiade », sous ce titre *a posteriori* de [Swann expliqué par Proust], dans la section *Essais et articles*, publiée à la suite de *Contre Sainte-Beuve*².

Proust connaissait Jacques Hébrard, le frère du directeur du *Temps*, Adrien Hébrard³. Ce dernier avait acquis, peu après la guerre de 1870-1871, le quotidien du soir, fondé en 1861 et devenu sous sa direction le grand journal politique et diplomatique de la III^e République (*Le Temps* a paru jusqu'en novembre 1942 ; *Le Monde* lui a succédé en 1944 dans ses locaux de la rue des Italiens, après la Libération). Marie Scheikévitch⁴, que Proust avait rencontrée par l'entremise de Reynaldo Hahn, avait recommandé l'ouvrage de Proust auprès d'Adrien Hébrard.

Proust, remerciant, le 9 novembre, René Blum pour la note (qu'il avait sollicitée) annonçant dans le *Gil Blas* du même jour la sortie de *Du côté de chez Swann*, lui a écrit qu'il avait reçu « sur [son] conseil » le journaliste du *Temps*. René Blum (frère de Léon Blum, autre ancien du lycée Condorcet) avait servi d'intermédiaire auprès de Bernard Grasset⁵ pour la publication de *Du côté de chez Swann*. Le journaliste du *Temps*, Élie-Joseph Bois, plus jeune que Proust, puisque né en 1878, devait, l'année suivante, devenir rédacteur en chef du *Petit Parisien*, le grand journal populaire. Au *Temps*, il ne tenait pas la rubrique littéraire, domaine du critique Paul Souday. Ce dernier allait rendre compte de *Du côté de chez Swann* dans son feuilleton du 10 décembre, « Les Livres », occupant le tiers inférieur de la page 3 du journal. Souday consacra cinq des six colonnes de son feuilleton au roman de Proust, dans un compte rendu resté célèbre en raison des remarques grammaticales qu'il contient.

Si Élie-Joseph Bois n'avait pas l'autorité de Paul Souday, son article est dénué de réserves, y compris grammaticales. Il est en page 4 du *Temps*, daté du 13 novembre 1913, où il occupe deux colonnes, la quatrième et la cinquième, sur les six de la page. Il se trouve au milieu d'articles d'informations disparates, qui forment, de fait, son contexte le plus immédiat : la météo, des faits divers (crapuleux ou tragiques), la chronique judiciaire. On trouve pêle-mêle dans la colonne voisine de l'article annonçant la

sortie de *Du côté de chez Swann* une brève concernant la Grande-Bretagne (sous la rubrique « Étranger » : « Les suffragettes continuent », deux événements – « La serre des cactus qui se trouve dans le parc Alexandra, à Manchester, a été détruite en partie par une bombe. Cet attentat est attribué aux suffragettes », ainsi qu'un incendie, près de Bristol). On trouve encore sur la même page la nécrologie, la chronique théâtrale qui résume pour l'approuver *Le Veau d'or*, « amusante et spirituelle comédie de M. Lucien Gleize », et *L'Irrégulière*, « pièce de caractère [...] de M. Edmond Sée », où « M^{me} Réjane [...] joue le rôle principal. »

Enfin, dans la rubrique « Art et curiosité », on lit le compte rendu d'un débat, « L'affaire du pont du Gard », portant sur la préservation du site. Deux encarts publicitaires (des investissements financiers entièrement garantis et des bureaux à louer, rue des Italiens, à Paris) complètent ce fatras au milieu duquel la chronique de première colonne, « Nouvelles municipales », annonce le dépôt d'une proposition « d'élever boulevard de Clichy le Zola de Constantin Meunier ». Jean Varenne, l'auteur de la proposition, y est cité, notant que les « polémiques passionnées soulevées autour du nom du grand romancier », s'apaisent désormais, et soulignant « l'importance de l'œuvre de Zola dans le mouvement littéraire de la fin du dix-neuvième siècle ». Il en conclut qu'il ne doute pas que l'on rende « à Zola écrivain, littérateur, chef d'école illustre, l'hommage que tous les Parisiens doivent à sa mémoire ».

Si Proust n'est pas encore illustre en novembre 1913, l'article d'Élie-Joseph Bois, dans la rubrique « Variétés littéraires », sous le titre « À la recherche du temps perdu », le met cependant en valeur.

VRAI / FAUX ENTRETIEN ?

Les éditeurs *d'Essais et articles* avaient noté que « les propos prêtés à Proust dans cet article semblent être la reproduction pure et simple d'une note rédigée par lui à loisir ». Cependant, Élie-Joseph Bois a bien rendu visite à Proust au 102, boulevard Haussmann, ce que le début et la fin de son article confirment, de même que la lettre du 9 novembre à René Blum, précédemment citée. En revanche, la partie médiane de l'article, seule publiée par les éditeurs *d'Essais et articles*, commençant par : « Je ne publie qu'un volume, *Du côté de chez Swann*, d'un roman qui aura pour titre général *À la recherche du temps perdu* » (p. 557) et s'achevant par : « Le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus » (p. 559) peut être en effet considérée comme un texte de Proust. Celui-ci semble l'avoir fourni au journaliste qui a inséré quelques « marqueurs » de l'oralité, de brèves incises, que l'on peut relever.

Élie-Joseph Bois commence son article en cherchant à susciter l'intérêt de ses lecteurs : « Ce titre énigmatique est celui d'un roman dont le premier volume va paraître et autour duquel une grande curiosité est éveillée. Quelques bonnes feuilles en ont circulé sous le manteau et les privilégiés n'en parlent qu'avec enthousiasme. » On parle déjà de « chef-d'œuvre », affirme-t-il. Puis il le définit ainsi : « *Du côté de chez Swann* n'est pas ce qu'on appelle un livre de chemin de fer qu'on parcourt du coin de l'œil et en sautant des pages. » Ce « livre de chemin de fer » est une définition qu'il a peut-être évoquée avec Proust, pour qui elle n'était pas négative. On sait qu'il a donné des extraits de *Sodome et Gomorrhe* et *La Prisonnière* dans *Les Œuvres libres*, revue de la maison Fayard sous forme de livre à bon marché. Gaston Gallimard, y voyant un manque à gagner pour les éditions de la NRF, a fustigé, dans une lettre du 9 septembre 1921 « la vulgarité de ce recueil de kiosque et de gaie ». Proust, en revanche, était désireux de voir ses livres achetés aussi dans les gares par des voyageurs pressés, comme dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* Robert de Saint-Loup, prenant à la gare de Balbec un livre d'Arvède Barine pour occuper le trajet de son retour à sa garnison de Doncières (en réalité, Arvède Barine n'était ni « un auteur russe », comme l'écrit Saint-Loup, ni un auteur « de gare », selon la formule de Gaston Gallimard, mais le pseudonyme de M^{me} Charles Vincens⁶).

Élie-Joseph Bois avertit ensuite que ce livre qui « bouleverse » ne comporte pas d'action dans le sens habituel du terme, mais que celle-ci est dissimulée. « C'est un roman d'analyse » particulièrement profond, commente-t-il. Puis il évoque la carrière de Marcel Proust, « traducteur et commentateur de Ruskin », et auteur d'une « œuvre charmante, *Les Plaisirs et les Jours* ». Il précise que Proust ne la « renie pas » mais qu'il en « regrette, c'est son mot, l'extrême indécence ». Il est vrai que Proust ne manque jamais d'avertir ses futurs lecteurs, et d'abord ses éditeurs de « l'indécence » de ses ouvrages. Décrivant à Antoine Bibesco, comme à d'autres correspondants, ses projets de publication en deux ou trois volumes en octobre 1912, il avait écrit : « Il y a tout un volume qui est *extrêmement* indécent ».

Élie-Joseph Bois rappelle les termes de la préface d'Anatole France aux *Plaisirs et les Jours* et relève dans « La Fin de la jalousie » (et dans la préface à sa traduction de *Sésame et les Lys* de Ruskin) des esquisses de chapitres de *Du côté de chez Swann*. Plus que la perspicacité du critique devançant ainsi les analyses de ces premières œuvres à la lumière de la *Recherche du temps perdu*, on pourra discerner les observations de Proust. Élie-Joseph Bois conclut cette présentation en évoquant la maladie qui a conduit celui-ci à se replier sur lui-même, puisant « dans ses souffrances mêmes une énergie créatrice », termes qui paraissent télescoper par avance les titres des essais de Bergson *L'Évolution créatrice* (1907) et *L'Énergie spirituelle* (recueil d'articles rassemblés en 1919 sous ce titre). La conclusion de cette partie du compte rendu est une évocation de « la chambre aux volets presque toujours clos », où Proust reçoit couché, scène qui reviendra d'un témoignage à l'autre.

Proust prend ensuite la parole (c'est la partie publiée par les éditeurs *d'Essais et articles*) : « Je ne publie qu'un volume, *Du côté de chez Swann*, d'un roman qui aura pour titre général *À la recherche du temps perdu*. J'aurais voulu publier le tout ensemble ; mais on n'édite plus d'ouvrages en plusieurs volumes. » Et il explique : « Je suis comme quelqu'un qui a une tapisserie trop grande pour les appartements actuels et qui a été obligé de la couper. » Après le livre-cathédrale que Proust a évoqué dans ses projets initiaux, le livre-robe, aux étoffes cousues ensemble comme les paperoles par Françoise dans la dernière partie du *Temps retrouvé* semblera être le dernier mot de son auteur. Le livre-tapisserie est une analogie plus classique (à laquelle s'ajoute ici le crève-cœur d'avoir dû la couper). On relèvera aussi que *La Tapisserie de Sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc* et *La Tapisserie de Notre-Dame*, de Charles Péguy, dont Proust n'a jamais rien pensé de bon, ont paru respectivement en 1912 et 1913.

Proust définit ensuite son entreprise dans les termes qu'il emploie au fil des paragraphes discursifs de la *Recherche du temps perdu*, annonçant ainsi la place qu'y occupe le temps dans la psychologie des personnages, leur évolution : opposition entre « géométrie plane » et « géométrie dans l'espace », définition d'une « psychologie dans le temps ». Est aussi annoncé le mariage « entre deux personnes qui dans le premier volume appartiennent à des mondes bien différents » (que les lecteurs de la *Recherche* identifieront comme celui de Gilberte, née Swann, et de Robert de Saint-Loup). Pour illustrer la succession des « divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre », Proust utilise une analogie (« comme une ville qui, pendant que le train suit sa voie contournée, nous apparaît tantôt à notre droite, tantôt à notre gauche ») que les lecteurs de son article du *Figaro*, paru six ans auparavant, en 1907, « Impressions de route en automobile », pourront reconnaître et que les lecteurs de « Combray » retrouveront dans sa conclusion, avec « les clochers de Martinville ».

Dans *Contre Sainte-Beuve*, au cours du chapitre intitulé par Pierre Clarac, dans l'édition de 1971 « [Sainte-Beuve et Balzac] », Proust souligne que dans Balzac « c'est rarement le roman qui est l'unité ; le roman est constitué par un cycle, dont un roman n'est qu'une partie » (p. 273). En 1908, et pour nous par anticipation de la *Recherche du temps perdu*, Proust reprochait aussitôt à Sainte-Beuve de n'avoir pas compris « cette admirable invention de Balzac d'avoir gardé les mêmes personnages dans tous ses romans ». Les lecteurs de 1913 sont avertis à leur tour : « Ce ne sont pas seulement les mêmes personnages qui réapparaîtront au cours de cette œuvre sous des aspects divers, comme dans certains cycles de Balzac, mais en un même personnage, nous dit M. Proust, certaines impressions profondes,

presque inconscientes. »

PROUST CONTRE BERGSON

Proust passe ensuite à une prolepse argumentative : *Du côté de chez Swann* n'est pas un roman bergsonien : « À ce point de vue, continue M. Proust, mon livre serait peut-être comme un essai d'une suite de "Romans de l'inconscient" : je n'aurais aucune honte à dire de "romans bergsoniens", si je le croyais, car à toute époque il arrive que la littérature a tâché de se rattacher – après coup, naturellement – à la philosophie régnante. Mais ce ne serait pas exact, car mon œuvre est dominée par la distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson, mais est même contredite par elle. »

Au moment de la sortie de *Du côté de chez Swann*, anticipant les malentendus, il a donc pris soin de se démarquer de Bergson, aussi bien dans cet entretien du *Temps* qu'avec les mêmes mots dans une autre lettre de début novembre à son ami René Blum pour demander une « Indiscrétion littéraire » dans *Gil Blas sur Swann* : « C'est un livre extrêmement réel mais supporté en quelque sorte, pour imiter la mémoire involontaire (qui selon moi, bien que Bergson ne fasse pas cette distinction, est la seule vraie, la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence et des yeux ne nous rendant du passé que des fac-similés inexacts qui ne lui ressemblent pas plus que les tableaux des mauvais peintres ne ressemblent au printemps, etc. [...]) ». Peine perdue : la critique de l'hiver 1913 (*L'Intransigeant* du 28 décembre) verra dans *Du côté de chez Swann* l'application de *Matière et mémoire*, de Bergson, de même que Jean de Pierrefeu, dans *L'Opinion* du 24 janvier 1914, définira Proust comme « un disciple intégral de Bergson ».

Dans sa correspondance privée aussi, lorsqu'on lui rappellera cette proximité supposée avec Bergson, Proust continuera à la refuser, non sans lassitude à la fin de sa vie : « (C'est peut-être, à la réflexion, ce sens spécial qui m'a fait quelquefois rencontrer – puisqu'on le dit – Bergson, car il n'y a pas eu, pour autant que je peux m'en rendre compte, suggestion directe) » (lettre à Camille Vettard, mars 1922).

Certes, Proust avait annoté *Matière et mémoire*, dans un de ses carnets, sans doute au printemps de 1910 ; en 1908, il n'avait pas encore lu *L'Évolution créatrice*, paru l'année précédente. Cela ne fait pas de la *Recherche du temps perdu* un roman bergsonien à ses yeux, tant les divergences lui paraissent grandes même pour les concepts qui leur sont communs.

Proust, élève et disciple d'Alphonse Darlu (défendant un rationalisme idéaliste dans *La Revue de métaphysique et de morale*) depuis la classe de philosophie à Condorcet, avait obtenu en 1895 sa licence de philosophie à la Sorbonne (où Bergson, n'enseignait pas). Sa rencontre avec celui-ci est toute privée : Marcel Proust a été garçon d'honneur lors du mariage d'une cousine par alliance du côté de sa mère, avec Bergson, en 1892. Il avait alors 21 ans et Bergson 33. S'il a assisté à la leçon inaugurale de Bergson au Collège de France, en 1900, les rencontres familiales ont été rares : un dîner cette même année 1892, les obsèques de Jeanne Proust, en 1905. Ils ont encore échangé quelques lettres en 1904 à propos de *La Bible d'Amiens*, de Ruskin, traduction de Marcel Proust Jean-Yves Tadié, dans la section de son *Marcel Proust* consacrée à Bergson⁷, imagine des conversations, des débats en l'occurrence (« sur la mémoire, le temps, l'habitude, le rire, le sommeil, le rêve, la morale, la religion, les lois psychologiques ») qui n'eurent jamais lieu entre les deux « cousins ». La proximité est une source de gêne, surtout quand Proust marque sa différence. Chez Bergson en effet le temps est une durée qui exclut l'instant, si essentiel dans l'expérience heuristique chez Proust. Pour ce dernier, le temps est donc discontinu, fait d'instantanés vécus ; il est en outre spatialisé. Proust avait bien vu que la mémoire involontaire ne figurait pas chez Bergson. Tous deux se rejoignent dans l'opposition entre le moi superficiel ou social et le moi profond lequel chez Proust se révèle dans et par l'art S'il y a des affinités dans les domaines considérés, comme la conférence de Bergson, « Le Rêve », de 1901 et reprise dans *L'Énergie spirituelle*, ou tel autre chapitre

du même ouvrage comme « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance », Proust en conteste explicitement ou implicitement les conclusions.

Dans l'entretien avec Élie-Joseph Bois, Proust illustre la différence entre mémoire volontaire et involontaire par l'épisode de la petite madeleine, en conclusion de la première partie de « Combray » : « Déjà, dans ce premier volume, vous verrez le personnage qui raconte, qui dit : “Je” (et qui n'est pas moi) retrouver tout d'un coup des années, des jardins, des êtres oubliés, dans le goût d'une gorgée de thé où il a trouvé un morceau de madeleine ; sans doute il se les rappelait, mais sans leur couleur, sans leur charme ; j'ai pu lui faire dire que comme dans ce petit jeu japonais où l'on trempe de ténus bouts de papier qui, aussitôt plongés dans un bol, s'étirent, se contournent, deviennent des fleurs, des personnages, toutes les fleurs de son jardin, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église, et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de sa tasse de thé. »

La reprise en forme d'autocitation du dernier paragraphe de « Combray I » prouve que Proust l'a fourni au journaliste du *Temps*. Le dernier possessif, « *ma* tasse de thé » a été remplacé par « *sa* », puisque l'auteur vient de nier être le narrateur de son roman. Deux ans plus tard, il s'identifiera à lui, en répondant aux questions de Marie Scheikévitch qui lui avait demandé ce que les personnages de *Du côté de chez Swann* allaient devenir dans la suite d'*À la recherche du temps perdu* : « Madame, vous vouliez savoir ce que M^{me} Swann est devenue en vieillissant. C'est assez difficile à vous résumer [...] Mais j'aimerais mieux vous présenter les personnages que vous ne connaissez pas encore, celui surtout qui joue le plus grand rôle et amène la péripétie, Albertine. Vous la verrez quand elle n'est encore qu'une “jeune fille en fleurs” à l'ombre de laquelle *je* passe de si bonnes heures à Balbec [...] » (*Essais et articles*, p. 559.)

Poursuivant son analyse de la mémoire involontaire dans l'entretien du *Temps*, Proust livre les clés de l'œuvre dans des termes qui justifient sa propre démarche : « Voyez-vous, je crois que ce n'est guère qu'aux souvenirs involontaires que l'artiste devrait demander la matière première de son œuvre. D'abord, précisément parce qu'ils sont involontaires, qu'ils se forment d'eux-mêmes, attirés par la ressemblance d'une minute identique, ils ont seuls une griffe d'authenticité. Puis ils nous rapportent les choses dans un exact dosage de mémoire et d'oubli. Et enfin, comme ils nous font goûter la même sensation dans une circonstance tout autre, ils la libèrent de toute contingence, ils nous en donnent l'essence extratemporelle, celle qui est justement le contenu du beau style, cette vérité générale et nécessaire que la beauté du style seule traduit. » Un livre, précise-t-il, qui « n'est à aucun degré une œuvre de raisonnement », mais le fruit de sa sensibilité. Et il conclut par des formules qui trouveront leur place dans *La Prisonnière* : « Le style n'est nullement un enjolivement comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres. Le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus. »

Les éditeurs d'*Essais et articles* ont coupé sur ces derniers mots, omettant la question finale du journaliste et la réponse de Proust : « Comment, dans ces conditions, certains écrivains avouent-ils qu'ils cherchent à ne pas avoir du style ? C'est ce que ne comprend pas M. Marcel Proust qui insiste.

— Ils ne le peuvent qu'en renonçant à approfondir leurs impressions ! »

LA DÉDICACE À GASTON CALMETTE

Après un nouveau filet, Élie-Joseph Bois relève la dédicace de *Du côté de chez Swann* au directeur du *Figaro*⁸ : « À M. Gaston Calmette, comme un témoignage de profonde et affectueuse reconnaissance », et cite le commentaire de l'auteur : « J'ai peut-être, nous dit M. Marcel Proust, des dettes plus anciennes

envers des maîtres à qui j'ai, du reste, dédié des œuvres écrites avant celle-ci, mais qui ne paraîtront qu'après, avant tous à Anatole France, qui m'a traité jadis presque en fils. À M. Calmette, j'ai dû de connaître cette joie du jeune homme qui lit imprimé son premier article. »

L'allusion aux « œuvres écrites avant celle-ci, mais qui ne paraîtront qu'après » est obscure ; elle est peut-être due à une mauvaise transcription ou à des coupures dont Proust s'est plaint à ses correspondants. Ainsi dans une lettre à René Blum du 12 novembre, aussitôt après la publication de l'article du *Temps* qu'il lui « signale » tout en regrettant que ce qu'il avait dit « ait été terriblement mutilé ». Dans la lettre du même jour à Gaston Calmette et encore dans une lettre à Louis de Robert, vers le 15 novembre, il regrette que ses idées « aient été assez mal reproduites ». Pour la « joie du jeune homme qui lit imprimé son premier article », les futurs lecteurs de *La Prisonnière* et d'*Albertine disparue* en reconnaîtront chez le narrateur les étapes, de l'impatience à la satisfaction de voir son article enfin publié dans *Le Figaro*.

Ce même mois de novembre, l'envoi de Proust à Anatole France, sur un exemplaire de *Du côté de chez Swann* : « Au premier Maître, au plus grand, au plus aimé, avec la respectueuse reconnaissance de Marcel Proust » résume en revanche clairement leur relation depuis l'époque du lycée Condorcet.

La lettre du 12 novembre à Calmette, outre le regret de Proust de ne pas avoir retrouvé dans l'article du *Temps* les compliments qu'il y avait adressés au directeur du *Figaro* (mais on comprend que cela n'ait pas paru indispensable au *Temps*), contient cependant un reproche : « Je suis aussi un peu triste (mais moins) de voir que le *Figaro* est le seul des journaux s'occupant un peu de littérature qui n'ait pas annoncé mon livre. Peut-être pourrait-on dans un écho signaler l'interview du *Temps*. » *Le Figaro* publiera un écho quelques jours plus tard, le 16 novembre, avant un article admiratif de Lucien Daudet, en première page du numéro du 27 novembre.

Élie-Joseph Bois referme son article du *Temps* comme il l'avait ouvert, sur « la chambre sombre, aux volets clos, où n'entre jamais le soleil ».

Cet article fait de bric et de broc comme la page de journal où il est inséré, mi-compte rendu, mi-entretien sous forme d'autocommentaire, fournit cependant les informations essentielles sur *Du côté de chez Swann* et surtout pour la suite de la *Recherche du temps perdu* dont il donne les clés. Proust devance les questions, voire les commentaires des critiques sur le premier volume de la *Recherche du temps perdu*. Exercice d'auto-promotion qui mérite une relecture, cet « entretien » vise déjà, en réalité, à imposer son propre regard à la critique. Les réponses de Proust révèlent la hiérarchie de ses préoccupations : éviter les malentendus dus à une publication partielle, refuser la parenté avec Bergson, souligner l'épisode fondateur de la petite madeleine en s'auto-citant. L'auteur de la *Recherche du temps perdu* la définit dans ses termes, justifiant l'œuvre encore à venir par celle qu'il offre déjà à lire.

Pierre-Edmond ROBERT

-
- 1 *Textes retrouvés*, éd. Ph. Kolb et Larkin B. Price, Urbana, University of Illinois Press, 1968.
 - 2 *Essais et articles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, in *Contre Sainte-Beuve*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1971, p. 577-579 (les autres références à ce volume dans le texte).
 - 3 1834-1914.
 - 4 1884-1964. Elle a publié en 1928 les lettres que Proust lui avait adressées et, en 1935, *Souvenirs d'un temps disparu* (Plon).
 - 5 Sa maison d'édition, fondée en 1907, avait publié en 1911 Alphonse de Châteaubriant, prix Goncourt avec *Monsieur des Lourdines* et, la même année que Proust, François Mauriac : *L'Enfant chargé de chaînes*.

- 6 1840-1908. Elle collaborait au *Journal des Débats* et elle a laissé des études critiques sur Bernardin de Saint-Pierre, Musset, Ibsen et Tolstoï.
- 7 Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « Biographies », Gallimard, 1996, p. 162.
- 8 Depuis 1902. Né en 1858, il devait être assassiné le 16 mars 1914, par Henriette Caillaux, femme de Joseph Caillaux, alors ministre des Finances. *Le Figaro* menait campagne contre lui.

PROUST ET L'AFFAIRE DREYFUS

L'affaire Dreyfus, vieille de plus d'un siècle, reste vivante de nos jours, dans les écrits et les conversations : le centenaire de la loi du 13 juillet 1906, qui a réintégré Alfred Dreyfus dans l'armée, a été commémoré il y a quelques années. Elle a passionné Proust, qui s'y est engagé dès le début. Quelques jours après sa réintégration, la légion d'honneur avait été attribuée à l'ex-capitaine, qui venait d'être promu chef de bataillon. C'est ainsi qu'a été consacrée sa réhabilitation. Cette mesure, quand elle a été prise, n'a pas mis fin au conflit, à la crise judiciaire et politique qui avait divisé la France en deux, dreyfusards et antidreyfusards. Elle avait de la même manière scindé les familles, celle de Proust comme tant d'autres, avec d'un côté l'écrivain, sa mère et son frère, et de l'autre, son père. Celui-ci, pendant les huit jours qui ont suivi la signature par Marcel et Robert de la « protestation » des intellectuels (le mot naît à cette occasion) en faveur de la révision du procès de Dreyfus, a refusé de parler à ses fils. Envisageons préalablement la place qu'a prise l'Affaire dans la vie de Marcel et dans les premiers écrits qu'il lui a consacrés. On verra ensuite comment la fictionalisation s'élabore progressivement, dans *Jean Santeuil* et *À la recherche du temps perdu*.

On rappellera brièvement que le capitaine Dreyfus, Alsacien juif, a été condamné pour espionnage en 1894, gracié en 1899, réhabilité en 1906. Proust a joué un rôle dans cette affaire et c'est sa participation qui constituera le premier volet de cet article. On peut situer les prémices de son engagement dès 1897, sous l'égide de M^{me} Straus. Cette bourgeoise mondaine est la veuve remariée du compositeur Georges Bizet, dont le salon est particulièrement brillant. M^{me} Straus fait partie des tout premiers à avoir eu connaissance de l'innocence de Dreyfus. Elle l'a apprise à Trouville, pendant l'été 1897. De retour à Paris, en octobre, elle réunit ses amis dans son salon, autour du député Reinach, qui annonce la nouvelle : le bordereau (attribué à Dreyfus) est un faux, le capitaine est donc innocent du crime de trahison dont il est accusé. Certains membres du groupe (Gustave Schlumberger, Jules Lemaitre, d'autres encore) quittent le salon avec éclat : ils préfigurent le schisme qui va diviser la société française. Or Proust a été un condisciple de Jacques Bizet, le fils de M^{me} Straus, au lycée Condorcet. Resté son ami, il est devenu celui de sa mère, dont il fréquente le salon depuis longtemps, et n'a donc pas manqué d'être informé aussitôt de la nouvelle. Il n'est d'ailleurs pas impossible qu'il ait figuré au nombre des invités au moment où cette nouvelle a été connue. Son engagement, qui date d'alors, est sans doute le fruit d'une conviction personnelle, plus qu'une conséquence de ses origines juives. Jean-Yves Tadié a exprimé cette opinion dans un article de la revue *Mil neuf cent*¹.

En quoi consistent donc la réaction de Proust et son action personnelle à travers ses écrits de l'époque ? On les observe en particulier entre l'année 1897 et l'année 1899, ces années qui sont au cœur de l'Affaire. Il faut, pour l'étude de cette période, s'intéresser à l'action de Lucien Herr. Cet Alsacien est secrétaire de rédaction à *La République* et directeur de l'École normale supérieure. Persuadé de l'innocence de Dreyfus il a, depuis décembre, le projet de lancer une pétition à ce sujet, et cela plusieurs semaines avant la comparution d'Estherázy (le vrai coupable) devant le Conseil de guerre. Il sait qu'il peut compter sur un petit groupe de jeunes gens, anciens élèves du lycée Condorcet : Daniel Halévy, Jacques Bizet, Fernand Gregh, Robert de Fiers et Marcel Proust, auxquels s'ajoutent Léon Blum et Charles Péguy.

Il envisage dans un premier temps une « adresse à Zola » (l'écrivain est lancé dans une campagne de

presse et déjà attaqué). Son projet échoue et il se tourne vers des personnalités prestigieuses qu'il connaît par l'École normale et *La Revue de Paris*. Il s'agit d'écrivains comme Anatole France, d'éditorialistes et d'hommes politiques comme Clemenceau et Jaurès, et surtout d'universitaires, d'historiens, en particulier Ernest Lavisse et Albert Vandal – ce dernier a été le professeur de Proust à l'École libre des Sciences politiques. À eux s'ajoutent des philologues, des mathématiciens, des biologistes, des philosophes. La plupart se refusent, mais non pas Anatole France, sollicité par Proust, à qui Daniel Halévy avait demandé de faire cette démarche. Dès la mi-décembre, France remet à Proust sa signature. Le tout doit être porté sans retard chez M^{me} Straus. Proust, après avoir accompli sa mission, en rend compte à Daniel Halévy dans une lettre datée du 13 décembre 1897. Il l'a remplie de bonne grâce et avec un zèle évident, promettant d'aller chercher d'autres signatures.

Dans le même temps Lucien Herr espère obtenir l'appui d'Émile Duclaux, directeur de l'institut Pasteur, membre de l'Académie des sciences, qui vient de se rallier à la cause dreyfusiste. Il passe alors de son projet de l'« adresse à Zola » à celui d'une « protestation » à l'enjeu plus large et donc susceptible de rassembler davantage de signataires. Il obtient l'accord d'Anatole France pour cette nouvelle forme de la pétition ; c'est cette fois Fernand Gregh qui a été dépêché chez le Maître. Fernand Gregh rend compte lui aussi à Daniel Halévy de sa visite, le jour même. Lucien Herr entend profiter de la dynamique créée par la parution dans *L'Aurore* de « *J'Accuse... !* » et parvient à faire publier la première liste de sa « protestation », intitulée « Manifeste des intellectuels » le lendemain, dans le même journal. Elle comporte une centaine de noms. En première ligne, ceux d'Émile Zola, Anatole France, Émile Duclaux. Puis viennent des noms de poètes et de romanciers, parmi lesquels Fernand Gregh, en septième position. Jacques Bizet et Daniel Halévy occupent les vingt-huitième et vingt-neuvième rangs. Robert de Fiers est le quarante-et-unième, immédiatement suivi de Marcel Proust, Léon Yeatman et Louis de La Salle. Lucien Herr figure à une place plus modeste encore, en compagnie de Victor Bérard et Ferdinand Brunot, dans le groupe des agrégés de l'université. L'âge des signataires se tient entre vingt-cinq et trente-cinq ans. Zola, France et Duclaux sont les seuls de leur génération. La cause dreyfusarde est bien celle de la jeunesse.

La signature de Proust y figure. Elle n'est pas liée à la parution de « *J'Accuse... !* » : il l'a donnée auparavant et sa correspondance ne porte pas trace d'une réaction au texte de Zola, lequel ne l'a donc pas influencé, ce qui montre le caractère personnel de son engagement : en ces débuts de l'Affaire, quand beaucoup se sont rétractés, Proust a été un devancier, jamais un suiviste. Des lettres postérieures à cette journée portent des traces d'une indéniable conviction dreyfusarde, et constituent une toute première mise en forme écrite de l'affaire Dreyfus par le jeune Proust. Il s'en prend vigoureusement aux journaux réactionnaires. Six mois plus tard, dans une lettre à une certaine demoiselle Kiki Bartholoni, il remarque que les dernières nouvelles concernent la mondanité, et poursuit en disant que la presse réactionnaire déforme les faits ou les passe sous silence, alors que les catholiques auraient dû être les apôtres de la vérité ainsi que de la pitié et de la justice.

La lettre suivante, adressée à Joseph Reinach, un mois après l'arrestation de Picquart, aux environs du 11 août 1898, montre que Proust s'intéresse aux rebondissements de l'Affaire. Le second procès de Dreyfus a lieu un an plus tard (du 7 au 11 septembre 1899) devant le Conseil de guerre de Rennes. Le capitaine est défendu par Labori, son avocat au premier procès et qui a été aussi celui de Picquart lors de son arrestation du 13 juillet 1898. Pour l'anecdote, rappelons qu'il a en outre été celui de Lemoine, cet industriel escroc qui s'était prétendu capable de fabriquer du diamant et qui a été pour Proust l'inspireur de ses premiers pastiches, parus dix ans plus tard. Or Labori est blessé au procès de Rennes par un antidreyfusard et Proust lui adresse un télégramme, nouveau support privé d'une mise en forme écrite et plus ramassée des émotions que l'Affaire fait naître en lui.

D'autres lettres suivent : par exemple celle du 12 septembre 1899, adressée par Proust à sa mère – on notera la diversité des destinataires. Il l'écrit le lendemain de la seconde condamnation de Dreyfus, au

procès de Rennes, lui demandant de « parler à Robert pour la ligue des droits de l'homme », puis de lui transmettre d'urgence « sa réponse ». Il se désole de la médiocrité de Barrès et s'inquiète de son « apparente sincérité² ». Il a vivement réagi à la vue de « l'arrêt honteux affiché au Casino » d'Évian – où il séjourne alors – dans une précédente lettre à sa mère, du 10 septembre 1899, au lendemain du second procès : il y dénonce dans des termes émouvants le nouveau « supplice » que subit Dreyfus à cette occasion : sa nouvelle condamnation, avec ces fameuses « circonstances atténuantes » qui montrent à la fois le malaise des juges et leur obstination. Mais, dans cette même lettre, il se montre confiant dans l'imminence de la grâce.

Il semble pourtant à la même époque prendre quelque distance vis-à-vis de l'Affaire, et l'importance de ce tournant doit être soulignée : trois jours après que Dreyfus a effectivement été gracié, il répond à une lettre de sa mère, le 22 septembre 1899 ; il ne commente l'événement qu'au bout de deux pages consacrées à sa santé, ses promenades, ses amitiés mondaines. Son commentaire de l'événement politique prend la forme plaisante d'une série de citations. Il s'y moque dans ces termes des dreyfusards les plus engagés : « J'ai appris par ta lettre la grâce de Dreyfus. Il a dû dire à ses inflexibles partisans qui ne voulaient pas de la grâce "guenille si l'on veut (ou plutôt loque puisqu'on dit toujours loque humaine), ma guenille m'est chère". Mais c'est sincèrement que je dis "le pauvre homme".³ » Voici quelques explications sur les inflexibles partisans qui n'acceptaient pas la grâce : il s'agit des dreyfusards les plus farouches, qui avaient souhaité que Dreyfus refuse cette grâce, qui ne levait pas la culpabilité. À leur nombre figuraient Clemenceau, Labori et Picquart. Si Dreyfus l'avait acceptée, en accord avec sa famille, c'est parce qu'elle lui évitait une nouvelle déportation, c'est-à-dire une mort probable. Quant aux citations, elles sont de Molière, la première, issue des *Femmes savantes* et la deuxième, de *Tartufe* (on aura reconnu la réplique sottement répétée par Orgon).

Alors : lassitude ? réalisme ? La sincérité de Proust ne peut être mise en doute, pas plus que sa compassion, en dépit des plaisanteries auxquelles il se livre, dans une lettre où la pratique constante de la citation connue marque un lien de connivence : la correspondance de la mère et du fils est truffée d'emprunts. La citation pourrait en outre trahir le désir de ne pas se laisser aller à l'émotion. Pour lui, Dreyfus était un homme avant d'être une cause, ce que les idéologues hostiles à la grâce avaient négligé, souhaitant un nouveau procès en bonne et due forme qui eût cette fois prononcé l'acquittement. Mais on voit aussi à ce détachement, apparent ou non, qu'on est à présent loin du chasseur de signatures des premiers moments : que Dreyfus ait été bien ou mal gracié n'occupe pas la première place dans les préoccupations du moment ; l'allusion est réduite à huit lignes dans une lettre qui en comporte cent-vingt, plutôt futiles. Et Dreyfus y est assimilé à des personnages proches de la farce. Proust, qui s'était dit le premier des dreyfusards se situe, en 1899, du côté des modérés. Cette évolution est importante dans la perspective de la mise en texte, de l'entrée en littérature à laquelle il se livrera, une dizaine d'années plus tard, dans *À la recherche du temps perdu*, de l'affaire Dreyfus. Elle montre en effet que l'engagement a été suivi de la prise de distance nécessaire à l'écriture selon Proust.

La phase de l'engagement, autrement dit la place des événements vécus, donne sa couleur à *Jean Santeuil*, roman inachevé et tardivement publié ; celle du recul se manifeste dans *À la recherche du temps perdu*. C'est ce à quoi on s'attachera désormais. Dans *Jean Santeuil*, ce « roman », abandonné en 1899, l'année même où a été écrite la lettre qui vient d'être citée, l'Affaire reste très vivante à l'esprit de Proust. Il n'a pas encore tout à fait quitté le domaine de la réalité historique, écrivant de manière sensible mais encore documentaire. Le roman offre, du fait de son caractère largement autobiographique, une bonne transition entre la vie et l'écriture, particulièrement pour ce qui concerne dans l'Affaire le procès de Zola. Le père de Jean Santeuil n'est pas plus dreyfusard que celui de Marcel Proust. Quant à la mère, son témoignage silencieux est présenté comme plus héroïque que le fait de signer une pétition. Le jeune Proust a suivi de près le procès de Zola et la version qu'il en donne dans *Jean Santeuil* exprime, à travers les émotions ressenties par le héros du roman, les sentiments qu'il a lui-même éprouvés pendant

les audiences.

Le roman témoigne de la vive admiration du héros, ici identifié à l'auteur, pour le lieutenant-colonel Picquart. Ce brillant officier, qui dirige depuis 1895 le Service des renseignements, a participé à ce titre à l'enquête à la suite de laquelle Dreyfus a été accusé. C'est lui qui a intercepté en 1896 le télégramme provenant de l'Ambassade d'Allemagne, ce « petit bleu » grâce auquel on a fini par découvrir le vrai coupable. Proust a fait, dans *Jean Santeuil*, un portrait spontané très perspicace de cet homme tel qu'il lui est apparu au procès de Zola. En voici un extrait : « [...] rapide, comme descendant de cheval et gardant à pied la rapide et légère allure d'un spahi, la tête oblique et regardant de droite et de gauche avec un léger étonnement tout en allant vivement droit devant soi avec quelque chose de dégagé de corps de quelqu'un qui a jeté la bride de [son] cheval et laissé ses armes et quelque chose d'un peu ébloui et étonné, [il s'avança] jusqu'au président devant lequel il s'arrêta en saluant, non pas militairement, mais avec un mélange de timidité et de franchise, comme quelqu'un dont chaque geste n'a rien de formel ni d'extérieur, mais déborde, comme l'allure de sa marche, le port oblique de sa tête et tout à l'heure le son de sa voix, d'une sorte d'élégante, fine et chaleureuse personnalité.⁴ »

Picquart est héroïsé dans cette phrase dont la longueur et la construction suffiraient à exprimer l'enthousiasme du spectateur. Il apparaît plus loin comme « détaché de toute mauvaise passion⁵ » et profondément attaché à la quête de la vérité. Présenté comme un idéal philosophique, il favorise l'identification du personnage autobiographique de *Jean Santeuil*. L'attachement de Proust à ce héros de l'histoire a été durable. Il lui a envoyé *Les Plaisirs et les Jours* lors de son incarcération à la prison du Cherche-Midi de juillet 1898 à juin 1899. En 1906, il lui adresse des lettres, à l'occasion de la réhabilitation de Dreyfus, qui montrent que son intérêt n'a pas faibli.

Mais on peut se demander, une fois de plus, si la sympathie que manifeste la description du personnage vu à l'occasion du procès est à l'image d'une passion restée aussi vive pour la cause dreyfusarde. En effet, la peinture des ennemis de Dreyfus n'est pas des plus virulentes. Le portrait que fait Proust, quelques pages plus haut, du général de Boisdeffre, lui si compromis, laisse percer une certaine aménité ; ou tout du moins le désir de ne pas accabler celui qu'il évoque comme un pathétique fantoche aux joues lépreuses, semblables à des murs ornés d'une vigne-vierge rougissante et animées de tics. Le portrait semble traduire le désir de garder la distance de l'objectivité (premier pas vers la possibilité d'une mise en fiction de l'Affaire dans *À la recherche du temps perdu*). Qu'on en juge : « Sur son passage on se découvrait et il saluait avec beaucoup de politesse, comme un homme d'un rang tout à fait prépondérant, un aristocrate clérical qui pouvait exciter l'envie et qui tenait à désarmer en étant très poli.⁶ »

Venons-en à la *Recherche* et préalablement à l'état d'esprit de Proust bien avant d'y inscrire l'Affaire. Il n'a pas encore abandonné *Jean Santeuil* quand, en septembre 1898, il écrit à M^{me} Straus une lettre qui montre que l'Affaire a pris à ses yeux une dimension littéraire : « Je ne vous ai plus vue depuis que l'affaire, de si balzacienne (Bertulus réincarnant le juge d'instruction de *Splendeurs et misères des courtisanes*, Christian Esterhazy, le neveu de province des *Illusions perdues*, Du Paty de Clam, le Rastignac qui donne rendez-vous à Vautrin dans des faubourgs éloignés) est devenue si shakespearienne avec l'accumulation de ses dénouements précipités.⁷ » Bref, l'affaire Dreyfus devient momentanément une affaire de pastiche, tout comme l'avait été, pour Proust, l'affaire Lemoine. Rappelons que Henry venait d'avouer (le 30 août 1898) et de se suicider (le lendemain), et que Cavaignac avait démissionné (le 4 septembre).

Jean Santeuil a constitué, chez Proust, une première version de l'Affaire, traitée comme un reportage, comptant comme un témoignage. *À la recherche du temps perdu* intègre à son tour ce moment de l'histoire, avec non seulement le recul du temps mais aussi, chez son auteur, l'acquisition, en partie grâce aux premiers crayons qu'est le roman inachevé, d'une première expérience de romancier. C'est alors que se fait le passage d'une narration événementielle (certes, déjà assortie d'une méditation morale) à la réflexion, davantage sociologique et philosophique. Dans la *Recherche* – c'est là le dernier point de cet

article – l'affaire, qui relève du passé et non plus de l'actualité comme dans *Jean Santeuil*, prend une première dimension, chronologique : elle permet de dater approximativement, dans le temps de l'Histoire, l'époque où se situe la première partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « Autour de Madame Swann ». Voici ce qu'écrit le narrateur, après avoir remarqué que le kaléidoscope social voit ses modifications « produites par ce qu'un philosophe appellerait un changement de critère⁸ ». Il poursuit ainsi : « L'affaire Dreyfus en amena un nouveau, à une époque un peu postérieure à celle où je commençais à aller chez M^{me} Swann, et le kaléidoscope renversa une fois de plus ses petits losanges colorés. Tout ce qui était juif passa en bas, fût-ce la dame élégante, et des nationalistes obscurs montèrent prendre sa place. Le salon le plus brillant de Paris fut celui d'un prince autrichien et ultra-catholique. Qu'au lieu de l'affaire Dreyfus il fût survenu une guerre avec l'Allemagne, le tour du kaléidoscope se fût produit dans un autre sens. Les Juifs ayant, à l'étonnement général, montré qu'ils étaient patriotes, auraient gardé leur situation et personne n'aurait plus voulu aller ni même avouer être jamais allé chez le prince autrichien. [...] Au moment où j'allai chez M^{me} Swann, l'affaire Dreyfus n'avait pas encore éclaté, et certains grands Juifs étaient fort puissants.⁹ »

Or l'Affaire éclate en 1897 et connaît ses principales péripéties à l'époque dont il vient d'être question (1897-1898). Proust prend donc soin de situer ce long début de son roman avant l'Affaire, pour mieux montrer la manière dont s'opère la révolution sociale quand elle viendra à se déclarer. La bourgeoise M^{me} Swann, qui a épousé un juif (lui, passionnément dreyfusard), craindra alors (plus avant, dans *Le Côté de Guermantes*) que les origines de son mari ne se tournent contre elle, et fera « profession du nationalisme le plus ardent ; elle ne faisait que suivre en cela d'ailleurs M^{me} Verdurin chez qui un antisémitisme bourgeois et latent s'était réveillé et avait atteint une véritable exaspération¹⁰ ».

L'événement échappe à la narration traditionnelle (encore de mise dans *Jean Santeuil*) et se trouve dramatisé, soumis au prisme que reflète le kaléidoscope social à présent en train de tourner. C'est ainsi que l'Affaire se dote d'une deuxième valeur, déjà annoncée, et qui affecte la mise en texte : à la première, élément de datation et indice d'une progression du temps du roman, s'ajoute celle de révélateur sociologique, puisque les invités de M^{me} de Villeparisis, chez qui nous nous trouvons à présent (nous sommes dans *Le Côté de Guermantes*) appartiennent à la même classe, aristocratique cette fois, ou se sont assimilés à elle.

La typologie sociale, telle qu'on peut la dégager du dialogue auquel s'articule la scène de la matinée donnée par la marquise, oppose de façon simple les Juifs et ceux qui ne le sont pas. Cette dernière catégorie regroupe les dreyfusards et les antidreyfusards. Le clivage de son salon ne semble pas affecter la maîtresse de maison, qui ne prend pas part au débat : elle laisse une partie de sa famille tonner contre les Juifs et reste étrangère à l'Affaire. Le groupe des Juifs est représenté par Bloch, sur lequel le narrateur émet de constantes réserves et qui ne peut en aucun cas être considéré comme son porte-parole, non plus que celui de l'auteur. Trois raisons lui permettent d'être encore accepté dans le monde ; la première est le point où en est l'Affaire : elle ne connaît pas encore son apogée. La deuxième est la tolérance de de Villeparisis et la troisième, l'obscurité du jeune homme, encore inconnu, alors que de grands Juifs qui représentent leur parti sont menacés. Sir Rufus Israëls est peut-être l'un d'eux, évoqué par Bloch et qui a pour unique rôle dans la scène narrée de faire apparaître la diversité des points de vue : « Sir Rufus Israëls, qui semblait à Bloch et à son père un personnage presque royal devant lequel Saint-Loup devait trembler, était [...] aux yeux du milieu Guermantes [auquel appartient M^{me} de Villeparisis, malgré son déclassement] un étranger parvenu, toléré par le monde, et de l'amitié de qui on n'eût pas eu l'idée de s'enorgueillir, bien au contraire !¹¹ »

Un nouveau tour du kaléidoscope s'accomplit. Cet instrument d'optique dont on voit bien qu'il symbolise le mode de la vision, par Proust romancier, de l'Affaire, fera du salon bourgeois de Verdurin un salon dreyfusiste fréquenté par Picquart, Clemenceau, Zola, Reinach et Labori. Telle est la situation dans *Sodome et Gomorrhe*, qui suit *Le Côté de Guermantes*. Dans ce même volume, par un mouvement

inverse Saint-Loup, ancien dreyfusard, entend se tenir à l'écart par rapport à l'Affaire, mais prend le parti de l'armée ; il réintègre la position de sa caste. Mais nous apprenons un peu plus loin que le prince de Guermantes se cache pour lire *L'Aurore* et fait dire des messes pour Dreyfus. Quant au duc du même nom, il doit sa conversion au dreyfusisme à trois dames charmantes, ce qui introduit un élément un peu grotesque, voire carnavalesque dans le texte très sérieux de l'Affaire Dreyfus, récurrente au fil d'*À la recherche du temps perdu*, dont elle constitue une structure (c'est là sa troisième valeur littéraire). Le ralliement très tardif de la duchesse s'opère vingt ans après le début de l'Affaire, ce qui lui confère une durée romanesque extrêmement longue. Edward Hughes, dans son article sur l'Affaire Dreyfus du *Dictionnaire Marcel Proust*, montre que ces écarts temporels, ces contradictions, ces ruptures de ton font que le dreyfusisme « acquiert une élégance rétrospective, [celle d']une cause célèbre lointaine et exotique¹² ».

Cette tonalité était déjà sensible dans *Le Côté de Guermantes*, où l'engagement a changé de nature, la cause dreyfusarde étant à présent un ingrédient romanesque à part entière dans la mesure même où elle y est devenue le révélateur social déjà signalé : pour évoquer l'Affaire, Proust a réuni ses personnages dans le salon, aristocratique mais mêlé, de la marquise de Villeparisis ; ce qui donne l'occasion d'une longue scène qui mérite d'être commentée. Les opinions des personnages ne sont jamais données pour elles-mêmes. Soumises au regard d'autrui, elles agissent ainsi comme un révélateur psychologique – telle est la quatrième valeur de la réécriture de l'Affaire Dreyfus dans *À la recherche du temps perdu*.

C'est le cas des opinions de M^{me} Swann et de M^{me} Verdurin, dont il a déjà été question. M^{me} de Guermantes est fidèle à elle-même, trouvant dans la conversation sur l'Affaire l'occasion de faire un « mot » : elle reproche au capitaine ses lettres idiotes et emphatiques. Elle trouve Esterházy plus chic que lui et s'écrie, à propos des dreyfusards : « Quel malheur qu'ils ne puissent pas changer d'innocent !¹³ » Ce « mot », placé dans la bouche de la duchesse, peut passer pour la marque de la plus grande désinvolture. Mais il a eu curieusement comme auteur, dans la vie, cette M^{me} Straus, cette bourgeoise dreyfusiste de la première heure, qui n'avait pas hésité à prendre des risques pour son salon en informant ses hôtes de l'innocence de Dreyfus. Ce qui ne l'a pas empêchée de se livrer à cette plaisanterie, qui prenait dans sa bouche la même saveur qu'une histoire juive dans celle de Bloch. Le « mot » a été engrangé dans la mémoire de Proust. Il prend plaisir à le citer dans une lettre à son auteur elle-même, M^{me} Straus. Le prend-il véritablement à son compte ? Veut-il simplement flatter sa destinataire en lui rappelant ses propres mots ? Quoi qu'il en soit, un intertexte épistolaire de la formule s'interpose entre son origine et son attribution au personnage du roman. Elle s'y enrichit de connotations frivoles (Esterházy apparaît comme un champion plus présentable), recontextualisée dans un autre milieu social et politique.

La gamme des opinions est subtilement représentée. Norpois, qui incarne une position différente en tant qu'ancien ambassadeur et ancien amant de M^{me} de Villeparisis (dont nous n'avons pas quitté le salon), est affecté d'un antidreyfusisme si fort qu'il échappe à Bloch. Mais le diplomate ne prend jamais parti ouvertement : en tant que dépositaire des secrets de l'État, il se veut impénétrable. C'est à lui qu'il incombe de récapituler les événements ; et notons bien ce choix que fait l'auteur, pour ce faire, de cet adversaire de la cause dreyfusiste (ce qui montre jusqu'où va son effacement). Norpois a, comme les autres, un auditeur attiré dont le rôle est de réagir à ses propos : Bloch. Ses réactions non exprimées à haute voix (et Proust rompt ici, comme il le fait souvent, le pacte de la focalisation interne) interrompent, dans la narration, le monologue de Norpois : « “Voilà, il est dreyfusard, il n'y a pas l'ombre d'un doute”, pensa Bloch.¹⁴ » Une forme subtile de dialogisme se met ainsi en place, doublée d'un dialogue de Bloch avec lui-même. Car, dix lignes plus loin : « “Non, décidément, il est antidreyfusard, c'est couru”, pensa Bloch.¹⁵ » Le dialogisme s'intensifie quand une clé de lecture, refusée au personnage, est enfin tendue au lecteur, quoique sous la forme d'une hypothèse, pour mieux servir l'effacement du narrateur : « Peut-être la raison pour laquelle M. de Norpois parlait ainsi à Bloch comme s'ils eussent été d'accord venait-elle

de ce qu'il était tellement antidreyfusard que, trouvant que le gouvernement ne l'était pas assez, il en était l'ennemi tout autant que l'étaient les dreyfusards.¹⁶ »

Le narrateur se fait alors commentateur, reprenant l'Affaire au point précis où elle se trouve après l'évocation sibylline de Norpois, c'est-à-dire après le suicide de Henry. Il retient les interprétations opposées dont ce suicide fait l'objet, selon qu'il est envisagé « par des ministres dreyfusards » ou « par Cavaignac et Cuignet qui avaient eux-mêmes fait la découverte du faux et conduit l'interrogatoire¹⁷ ». Il développe cette question en continuant d'opposer les points de vue. L'Affaire est donc toujours envisagée sous des angles divers et fait l'objet de regards différents qui, loin de l'éclairer, révèlent chez les individus la problématique personnelle qui sous-tend leur point de vue sur elle.

Quatorze ans après la rédaction de l'ensemble de lettres qui a été examiné, l'engagement de Proust est devenu littéraire. Il a choisi, pour évoquer l'Affaire Dreyfus, de prêter aux personnages des sentiments accordés à leur origine, à leur statut social et à leur plus ou moins grande indépendance d'esprit. Il a ainsi fait que l'Affaire soit reflétée dans sa totale polyphonie, ce qui a été sa dimension véritable. Le temps est non plus pour lui de défendre une cause, mais de faire œuvre d'écrivain. Il a su faire abstraction de son propre engagement dans la vie pour laisser place aux exigences supérieures, selon lui, de la littérature, ce qui était d'autant plus aisé que, de politique qu'elle avait été du temps de *Jean Santeuil*, l'Affaire était entrée dans l'Histoire. Et cela, déjà au moment où le narrateur s'en emparait, et plus profondément encore quand Proust écrivait *Le Côté de Guermantes*.

On peut aller plus loin et considérer, comme Alain Pagès, que tout l'effort des dreyfusards aura été de constituer peu à peu le texte de l'Affaire Dreyfus. Ce texte, qui a été d'abord caché et mystérieux, a ainsi été donné à lire. D'où les publications des débats qui scandent le développement de l'Affaire. Même vaincus juridiquement, les dreyfusards gagnent parce qu'ils publient ces débats. On y entend les voix contradictoires des témoins qui s'affrontent sur le théâtre que constitue le tribunal. Or le texte de la *Recherche* pourrait bien être l'hypertexte de cette représentation théâtrale : il fonctionne sur la reprise, la réécriture, la représentation d'un même fait que l'Affaire montrait sans cesse. Les versions différentes d'un même événement s'accumulent de la même façon, sans qu'aucune solution soit jamais donnée dans le texte de l'Affaire comme dans celui d'*À la recherche du temps perdu*. Le roman de Proust apparaît alors comme une transposition de l'Affaire Dreyfus, par le passage du dramatique au narratif, du théâtre à une prose théâtralisée, la mieux apte à la représenter.

Annick BOUILLAGUET

1 J.-Y. Tadié, « Proust, le fidèle », *Mil neuf cent*, Revue d'histoire intellectuelle, n° 11, 1993, p. 131-135.

2 M. Proust, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, vol. II, Paris, Plon, 1976, p. 244 sq.

3 *Ibid.*, p. 340.

4 M. Proust, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 632-633.

5 *Ibid.*, p. 631.

6 *Ibid.*, p. 625.

7 *Corr.*, II, p. 252.

8 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, vol. I, p. 508.

9 *Ibid.*

10 *À la recherche du temps perdu*, vol. II, p. 549.

11 *Ibid.*, p. 515.

12 Edward Hughes, article « Dreyfus (affaire) » du *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, rééd. 2008, p. 315.

13 *À la recherche du temps perdu*, vol. II, p. 536.

- 14 *Ibid.*, p. 537.
- 15 *Ibid.*
- 16 *Ibid.*, p. 538.
- 17 *Ibid.*, p. 539.

LA LECTURE ET LE KALÉIDOSCOPE DE L'OBSCURITÉ

Entretien avec Daniele Garritano

Jean-Baptiste PARA.— *Dans son essai Sur la lecture (1905), Proust met d'emblée en conjonction la lecture et l'enfance. On se souvient de l'incipit de ce texte, presque aussi célèbre que celui de la Recherche : « Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré. » La lecture comme initiation, comme ermitage au cœur du monde, la puissance résurrectionnelle préservée dans le titre d'un livre lu autrefois, voilà quelques aspects d'un grand thème proustien que nous pourrions aborder pour commencer.*

Daniele GARRITANO. – Le thème de la lecture s'inscrit au cœur de l'œuvre majeure de Marcel Proust ; mais l'essai de 1905, qui sert de préface à sa traduction de *Sésame et les Lys* de John Ruskin, concentre dans ses pages un distillé du “carburant” qui sera injecté dans la *Recherche*. Si l'on se réfère, par exemple, à la lecture comme *initiation*, on aborde déjà le point nodal d'un apprentissage grâce auquel une *terra incognita* peut devenir habitable. Il est question de quelque chose d'incohérent, d'opaque, qui trouve place au cœur même des expériences les plus ordinaires et familières. L'acte de lire, en fait, devient décisif face à quelque chose d'invisible ; il y a un « saut absolu » entre voir et lire (Derrida), une différence qualitative plutôt qu'une variation de degré. C'est pour cette raison que Proust se sent autorisé à parler d'une optique des livres. Le livre devient un « instrument d'optique » grâce auquel chacun de nous peut entrer dans le domaine de l'invisible. En raison de cette “plus-value” perceptive accordée par Proust à l'expérience de la lecture, on pourrait parler à juste raison d'un *ermitage* qui est en même temps une sorte d'*opération archéologique* au cœur du monde : un bon lecteur est celui qui apprend à déchiffrer les objets cachés sous une stratification qui est l'écriture même. Une personne qui lit réalise la condition paradoxale d'une « communication au sein d'une solitude ». Dans son essai, Proust appelle cela un « miracle fécond ». Il se réfère aux lectures d'enfance pour revendiquer le caractère fondateur de ces moments. La question ne concerne pas tant la qualité esthétique de ce qu'on lit, il s'agit plutôt d'un pouvoir enfantin en regard duquel la lecture – en tant que pratique ou expérience – a valeur d'entraînement. Comme dans un jeu d'enfants, ce pouvoir consiste à faire être de nouveau ce qui semblait irrémédiablement perdu. Des fragments de temps « à l'état pur » resurgissent de certains livres, comme si ces derniers étaient des contenants à *double fond* dans lesquels le lecteur avait involontairement transfusé une partie de lui-même (sa personne étant l'objet *secret* de la résurrection).

— *Dans quelle mesure l'essai de Proust sur la lecture préfigure-t-il la grande aventure de la Recherche dans laquelle il se lancera deux ans plus tard ?*

— L'essai *Sur la lecture* est un vrai moment de passage dans la biographie littéraire proustienne. Il s'agit d'une transition – certainement très complexe et nullement linéaire – entre l'“âge ruskinien” des traductions et la préparation de la grande œuvre à venir, à laquelle Proust consacra toutes ses forces à partir de 1907. Ce qui est surprenant, dans ce texte, c'est la prise de distance de Proust par rapport à l'un de ses “maîtres” (Ruskin), qu'il accuse d'idolâtrie dans les pages mêmes qui doivent servir d'introduction à la traduction française de *Sésame et les Lys*. On peut interpréter *Sur la lecture* comme une sorte de ligne de partage entre l'époque des traductions et celle de la *Recherche*. Ce n'est pas un hasard si cette réflexion proustienne sur l'expérience de la lecture prend place dans la préface à sa traduction de Ruskin. Preuve en est que les deux thèmes – lecture et traduction – seront évidemment entrelacés dans la *Recherche*. Dans *Le Temps retrouvé* Proust écrit précisément ceci : « Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, *cette lecture consistait en un acte de création* où nul ne peut nous suppléer, ni même collaborer avec nous » (je souligne). Dans les mêmes pages on trouve une formulation encore plus explicite du rôle de la lecture pour l'écriture de la *Recherche* : « il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphes qu'on croirait représenter seulement des objets matériels ». On peut avancer l'hypothèse selon laquelle l'essai sur la lecture fut l'amorce d'une écriture à venir, qui devait être celle de la *Recherche*. La réflexion proustienne sur la pratique du traducteur n'est pas étrangère à cette méditation sur la lecture – ce qui rend compte de la complexité du passage entre l'“âge ruskinien” d'un Proust essentiellement traducteur et critique, et l'écriture narrative de la *Recherche*.

— Parmi les aspects initiatiques de la lecture, Proust met l'accent sur l'apprentissage précoce et difficile de la séparation, de la perte, comme si approcher de la fin d'un livre peuplé d'êtres à qui l'on a « donné plus de son attention et de sa tendresse qu'aux gens de la vie », c'était déjà pour l'enfant un apprentissage de la mort. Et dans une note de bas de page de son essai sur la lecture, il confesse combien un verbe employé à l'imparfait de l'indicatif – ce « temps cruel » qui met en lumière le caractère éphémère de la vie – n'aura cessé d'être pour lui « une source inépuisable de mystérieuses tristesses ». Mais cette tristesse n'est-elle pas un aspect de la jouissance qu'ont pu lui procurer les livres ?

— L'expérience de la lecture fonctionne dans l'écriture proustienne comme un élément catalyseur, autour duquel se disposent certains des thèmes les plus “lourds”, destinés d'ailleurs à rester ancrés dans les profondeurs moins visibles de l'œuvre. C'est souvent grâce à un acte de lecture que les éléments qui composent l'arrière-pays de l'écriture deviennent manifestes, eux qui ne cessent de produire des effets dans la narration. Le deuil – ce travail qui s'effectue dans le sous-sol de la subjectivité – est sans doute l'un de ces thèmes. Les *Intermittences du cœur* – qui désignent l'épisode de la *Recherche* où le jeune protagoniste fait l'expérience *après-coup* de la mort de la personne la plus aimée, sa grand-mère – peuvent être interprétées comme un acte involontaire de lecture qui rend perceptible ce qui était jusque-là invisible. Je me réfère à la thématique de la *perte*, de la *séparation*, de l'*absence irréversible*, dont l'expérience produit sur le sujet vivant un effet de choc systématique. Pour en rester aux pages de l'essai de 1905, il faudrait mettre l'accent sur la *relation* que le sujet entretient avec les livres qu'il lit. Mon hypothèse est qu'il s'agit d'un *désir d'appropriation*, lié au registre de la quête. Roland Barthes avait appelé ordre du « suspense » cette catégorie de plaisir où le lecteur reste collé au livre pour découvrir progressivement ce qui demeure caché derrière les pages. Cette phase produit chez le lecteur un état de

tension/surveillance, comparable à celui qui caractérise la figure de l'amant jaloux. Il s'agit d'une *force d'attraction* qui pousse le sujet-lecteur en direction d'un élément inassimilable – et c'est bien ce qui se passe avec l'imparfait de l'indicatif, « temps cruel » qui marque *me séparation*. De là un état de tristesse, lié aussi à la découverte de la séparation entre lecteur et personnages (« ces êtres à qui on avait donné plus de son attention et de sa tendresse qu'aux gens de la vie »). Le deuil des personnages est un effet du jeu de proximité et de distance, de conjonction et de séparation, qui caractérise la lecture à tous les niveaux. Jouissance de la proximité et tristesse de la séparation sont les deux aspects principaux de la joie plus puissante – et plus rare – qu'on rencontre chez Proust : celle de la « résurrection poétique » du passé dans l'instant de sa conjonction fortuite avec le présent. Ce « miracle » ne serait pas possible sans « ce temps cruel », qui deviendra le temps de la *Recherche*. La joie mêlée de tristesse est la preuve que, dans les paramètres proustiens, il ne peut y avoir de conjonction que là où il y a déjà eu séparation. Comme l'avait dit en d'autres termes Hölderlin, « là où il y a danger, là aussi croît ce qui sauve ».

— Dans *Sur la lecture, Proust critique une pathologie propre aux lettrés : la sacralisation du livre. Son propre amour des livres se tient à distance de l'idolâtrie mortifère. Sacraliser le livre, c'est peut-être ne pas avoir pris conscience qu'« il n'est qu'une espèce d'instrument d'optique »*, comme il est dit dans *Le Temps retrouvé*, et que « chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même ». Proust s'attache aussi à relever certaines limites de la lecture. Il écrit : « Notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. » Peut-être pourrions-nous nous arrêter sur la relation entre lecture et désir chez Proust ?

— « La lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés qui en ont été les auteurs. » Cette phrase du *Discours de la méthode* de Descartes, citée dans l'essai sur la lecture, est un concentré de l'attitude idolâtre critiquée par Proust. Il l'introduit à propos de Ruskin, qui se fait le défenseur d'une thèse selon laquelle « la lecture est exactement une conversation avec des hommes beaucoup plus sages et plus intéressants que ceux que nous pouvons avoir l'occasion de connaître autour de nous ». Proust reproche à Ruskin de ne pas voir le risque d'idolâtrie implicite dans une telle pratique de la lecture, et donc de n'être pas allé au cœur de la question. Si on borne le rôle de la lecture à une conversation de bon aloi, on réduit forcément le potentiel créateur de cette expérience. Le livre n'est pas seulement un objet d'érudition, de savoir ou de contemplation esthétique ; en d'autres termes, il n'est pas le lieu où le lecteur trouvera toutes les réponses à toutes ses questions. Au demeurant, Proust connaît fort bien le risque de tomber dans une idolâtrie paralysante : ses *pastiches* littéraires sont en même temps l'évidence de cette conscience et l'antidote à la paralysie (son *pharmakon*). Paradoxalement, un livre devient important quand son lecteur trouve la force de se détacher du texte. La *lecture interrompue* est le signe d'une incitation à penser, provoquée chez le lecteur par le livre même. L'expérience de lire n'est pas un processus constant et ininterrompu : elle est plutôt un défi dont le rythme propre est fait d'intermittences. Un bon livre force son lecteur à faire beaucoup de pauses, à interrompre la lecture. Comme l'a souligné Yves Bonnefoy, l'expérience d'un texte implique un moment où le lecteur « lève les yeux de son livre » en se tournant vers sa propre vie. Le sens de la lecture correspond à cette double *traversée* (du moi à l'autre, et de l'autre au moi) : en raison de ce mouvement, il s'agit déjà d'une figure du désir. Un désir qui nous donne l'impression d'être hors-piste, à l'écart des routes balisées, dès lors qu'il nous force à délaisser les circuits habituels de notre intelligence. Et pourtant, il s'agit de la seule *méthode* (donc, paradoxalement, d'une route) pour lire quelque chose de nous-mêmes. Proust écrit à ce propos que la seule vérité de la lecture n'est pas celle qui est contenue dans les textes que nous lisons, mais celle qui est sécrétée par nous, à travers une opération de lecture qui

est déjà une *traduction*. Pareille encore une fois au désir, la lecture est un processus inépuisable (bien plus étendu que la simple somme de ses objets ou de ses livres).

— *La lecture forme avec le sommeil le thème initial du grand cycle romanesque de la Recherche. Ce motif revient plus loin, quand Proust parle de « la lecture, magique comme un profond sommeil ». Cette proximité indique-t-elle, dans la lecture comme dans le sommeil, une jouissance de l'abandon ? Une façon de s'abandonner qui revient aussi à « sortir de soi », pour reprendre une formule que Proust avait employée dans son essai sur la lecture ?*

— Tout le monde connaît l'*incipit* de la *Recherche*, la référence proustienne aux réveils et au "drame du coucher". L'aventure romanesque commence par une difficulté liée au sommeil : à l'instant où il se réveille, le personnage qui dit « Je » n'arrive à se situer ni dans l'espace ni dans le temps. Tout ce qu'il sait, c'est que son corps est dans un espace clos et sans lumière. Plus précisément, il a l'impression d'être plongé non pas dans le vide, mais dans le « kaléidoscope de l'obscurité ». Or, dans l'essai de 1905, la condition du lecteur décrite par Proust peut faire penser à celle de l'individu suspendu entre sommeil et veille. Lire à la manière de Proust revient à endosser le rôle de passeur entre deux mondes séparés par une frontière. C'est comme vivre en même temps dans deux *chambres*, sans savoir dans laquelle on se trouve réellement. Il s'agit d'une question topique : on est suspendu entre deux dimensions incompatibles entre elles (sommeil et veille, obscurité et lumière, lecture et vision). Pendant un insondable instant, on ne sait à laquelle on appartient. L'expérience de la lecture est déterminée par un principe de dépaysement, de détachement, d'exil : il est toujours question d'un dedans par rapport à un dehors – ce qui implique, encore une fois, une *traversée*. Pour figurer cela, Proust a pensé au lien intrinsèque entre lecture et sommeil ; ou, pour mieux dire, entre lecteur et dormeur éveillé. Ce qui est intéressant, en fait, ce n'est pas l'opposition entre les deux dimensions, mais plutôt le point de passage d'un pôle à l'autre. S'endormir et se réveiller sont les moments privilégiés de cette condition de suspension dont chacun fait l'expérience dans sa vie quotidienne. Mais ce qui nous semble si naturel, constitue pour Proust un véritable problème : on a la sensation de vivre une double vie ; on abandonne un monde et, par une sorte de porte tournante, on est déjà entré dans un autre monde. « On aime toujours un peu à sortir de soi, à voyager, quand on lit. » Le lecteur est un sans-patrie, au même titre que le dormeur éveillé ; il est pareil à celui qui, parti à l'étranger, retrouve parfois quelque chose de chez lui, mais transfiguré et à la limite du reconnaissable. Le « kaléidoscope de l'obscurité » devient donc l'image de notre conscience quand on lit : chaque mouvement fait apparaître une nouvelle configuration, inédite bien que composée par le même nombre d'éléments contenus dans un espace fermé. Dans ce sens on peut parler de jouissance – une jouissance enfantine liée au plaisir des surprises et de la répétition. En sortant de soi, le dormeur-éveillé trouve souvent quelque chose de nouveau et, en même temps, de familier. Cette opération, qu'on appelle *lecture*, est néanmoins inséparable d'un moment de risque. « Un homme qui dort, – écrit Proust dans les premières pages de la *Recherche* – tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. »

— *Gershom Scholem a dit que l'intérêt profond de Walter Benjamin pour l'œuvre de Proust était d'abord dû au fait qu'il voyait s'y fondre, « dans une interpénétration parfaite, le monde des adultes et celui des enfants ». L'intensité de leur relation aux livres, la recherche d'une nouvelle relation possible au passé et le souci de son « sauvetage », même si c'est avec des tonalités différentes chez Proust et chez Benjamin, ne créent-elles pas aussi, entre eux, des résonances fécondes ?*

— Quand, vers la fin du *Temps retrouvé*, le protagoniste désormais adulte tombe par hasard sur un exemplaire de *François le Champi*, il retrouve non seulement une de ses lectures d'enfance, mais *l'enfance de la lecture*. C'est-à-dire qu'avec le roman de George Sand, le protagoniste retrouve comme par miracle un peu de l'enfant qu'il était du temps où sa mère lui lisait cette histoire. De son côté, Walter Benjamin – lecteur et traducteur de la *Recherche* dès le milieu des années vingt – a toujours considéré le monde des enfants comme un réservoir d'expérience, alors que le monde des adultes représentait plutôt sa crise et sa dévaluation. Le thème des jeux d'enfance – auquel est liée une certaine idée du *bonheur* – représente sans doute un trait d'union entre Proust et Benjamin. Il s'agit, pour le philosophe berlinois, d'une véritable « affinité élective » qui l'a mené très tôt vers le texte proustien. Mais à ce propos, on pourrait citer aussi la figure de Charles Baudelaire, à laquelle Proust avait consacré un de ses derniers écrits, et qui fut pour Benjamin le dernier poète lyrique capable de traduire en vers l'expérience de son temps (ou, dans son cas, la *perte* de l'expérience). On pourrait composer toute une constellation de motifs communs à Proust et Benjamin : l'instant du réveil, la traduction, l'attrait pour les allégories giottesques, et l'intérêt non moins prononcé pour les nouvelles technologies d'usage quotidien (je pense, par exemple, à la photographie et au téléphone pour Proust ; à la radio et au cinéma pour Benjamin). Mais, sous ce réseau d'analogies, je vois une affinité du sentir, la perception d'une parenté entre nouveauté et familiarité. Par exemple, tous deux étaient fascinés par les mouvements de la mode au XIX^e siècle : cette attention sensible aux habitudes quotidiennes des générations antérieures est légitimée par la reconnaissance d'un lien constant entre la mode et l'histoire d'une époque. Ce n'est pas tout : dans cette fascination on trouve la trace d'un regard qui est déjà une lecture ; plus précisément, une lecture du rythme de la modernité et une interprétation du temps pris dans sa contradiction vivante. On aborde, sur ce versant, le thème du « sauvetage » du passé. Ce n'est pas l'équivalent d'un retour nostalgique aux temps anciens (qui serait une autre version du dangereux mythe des origines ou de l'idée paralysante de l'« Éternel Retour »). Il s'agit plutôt d'une manière de lire dans le temps actuel la chance de ressusciter un fragment de vie antérieure, d'une vie « non vécue », afin de donner lieu à des configurations inédites.

Daniele GARRITANO
Propos recueillis par Jean-Baptiste Para

DOCUMENTS D'UNE ÉCRITURE INFINIE

Les carnets, les esquisses

On connaît l'extraordinaire abondance des carnets, cahiers, esquisses, « paperoles », qui forment l'avant-texte de la *Recherche*. À l'intérieur de cet ensemble, deux séries, les Carnets et les Cahiers, occupent une place particulière dans l'écriture proustienne. Des cinq carnets, cadeau de M^{me} Straus à Marcel Proust pour ses étrennes en janvier 1908 (élégants carnets de chez Kirby, Beard & Cie, si étroits qu'ils sembleraient ne pouvoir accueillir que des notes très succinctes, noms, adresses, etc.), le premier, le célèbre Carnet de 1908, représente un moment central d'élaboration créatrice et, comme l'écrivait Philip Kolb dans sa préface à la publication en 1976, la « preuve » de l'existence d'une intuition globale de l'œuvre à venir¹. Ce que ce carnet rapporte est en fait un moment de révélation dans la vie de Proust entre 1908 et 1909. Moment où, écrit-il lui-même, « s'éclairaient soudain non seulement les tâtonnements anciens de ma pensée, mais même le but de ma vie et peut-être de l'art ». Il s'agit d'un texte étonnant, fait de jets rapides et fiévreux, que Philip Kolb rapproche du *Mémorial* de Pascal – il est, comme le *Mémorial*, « illumination² ». Il se compose de divers fragments autobiographiques (rêves, allusions à la mort de la mère, voyages, etc.), de notes de lecture – lectures diversement précieuses pour le Livre en gestation : Nerval, Balzac, Flaubert, Nietzsche –, de réflexions sur l'acte d'écrire, de plus en plus centrées sur le projet du grand roman.

Les autres carnets, dont le second débute dans les premières semaines de 1913, le troisième en octobre de même année, le quatrième à la fin de 1914 (le cinquième restant inutilisé), n'ont plus le même caractère de révélation de l'œuvre future. Ils contiennent des notations fragmentaires en vue du travail déjà en cours, qui sont des compléments aux nombreux cahiers préparatoires, puis aux textes dactylographiés, et ensuite aux épreuves (de Grasset d'abord, puis de Gallimard)³.

Quant aux esquisses, contenues dans les soixante-quinze cahiers qui accompagnent l'écriture de la *Recherche*, elles sont – comme l'explique Jean-Yves Tadié présentant en 1987 les quatre volumes de la nouvelle édition dans la Pléiade – « les brouillons, les premiers états, les premières versions d'un passage ayant une unité thématique⁴ ». L'acte éditorial, hardi en soi, d'avoir adjoint les plus essentielles au « texte définitif », doublant en pratique le nombre de pages, a pour effet de modifier le rapport des esquisses avec le texte, dans la mesure où le statut d'« imprimé » leur confère une dignité qu'elles n'avaient pas jusqu'alors, et une quasi égalité, pour le lecteur, avec les pages qu'elles escortent – même si la notion d'égalité apparaît peu pertinente en ce domaine. Disons plutôt que texte imprimé et pages manuscrites se trouvent tout à coup rapprochés, ce qui, dans le cas de Proust, est justifié par les modalités de son écriture – écriture infinie s'il en est, le texte « définitif » n'étant qu'une variante ultérieure, et encore modifiable. La critique proustienne a déjà depuis longtemps assimilé le fait qu'il est impossible de considérer les avant-textes proustiens comme de simples étapes préliminaires, comme les variantes d'un texte définitif⁵.



La meilleure façon de vérifier ce point est de scruter de près ces avant-textes, carnets et esquisses. Pour ce qui concerne le Carnet de 1908, les résultats sont étonnants. Étonnante est tout d'abord l'exigüité du support élu par Proust (5 centimètres et demi de large, 24 et demi de long) pour lui confier l'intuition initiale d'un grand ouvrage. Plus étonnante encore, liée aussi à la brièveté des lignes, est la forme des écrits : une série de notes télégraphiques – le contraire des longues phrases proustiennes. Mais plus surprenant encore est le fait que ces notes se perçoivent comme poésie⁶ : comme une série de fragments poétiques, plus semblables aux textes posthumes de Mallarmé (*Pour un tombeau d'Anatole*, *Épouser la notion*, *Le Livre*) qu'à l'ample prose de la *Recherche*. De ces textes mallarméens Jean-Pierre Richard publiera en 1961 *Pour un tombeau d'Anatole*, après bien des doutes (sentiment de gêne et d'effraction en face d'une douleur tenue secrète et si ancienne, crainte de desservir la mémoire de Mallarmé en livrant à l'état nu, sans précautions, quelques-unes de ses réactions les plus spontanées) ; il passera finalement outre à ces scrupules lorsqu'il parviendra à la conclusion que « toute édition de brouillons ou d'esquisses ne peut, quand il s'agit d'un écrivain sincère, qu'augmenter sa stature et mettre en relief son authenticité⁷ ».

Conclusion qui vaut *a fortiori* pour Proust, lequel, dans les années où il travaillait à *Jean Santeuil*, se considérait de façon explicite comme *poète*. Il rédigea alors, très rapidement, avec de nombreuses négligences d'orthographe et de style, plusieurs courts textes qui ne seront publiés qu'en en 1954 par Bernard de Fallois dans les *Nouveaux Mélanges*, à la suite du *Contre Sainte-Beuve*. De ces textes, contemporains de la rédaction de *Jean Santeuil*, certains sont consacrés à la création poétique – la figure du poète immobile regardant un arbre y est indubitablement la sienne – et à l'essence de la « vocation invisible » qui s'affirmera plus tard. Ainsi, dans *La poésie ou les lois mystérieuses* (titre donné par l'éditeur) :

*L'espion est debout immobile pour relever des plans, un débauché pour guetter une femme, de hommes bien posés s'arrêtent pour voir les progrès d'une construction ou d'une démolition importante. Mais le poète reste arrêté devant toute chose qui ne mérite pas l'attention de l'homme bien posé, de sorte qu'on se demande si c'est un amoureux ou un espion et, depuis longtemps qu'il semble regarder cet arbre, ce qu'il regarde en réalité. [...] Il reste devant cet arbre, mais ce qu'il cherche est sans doute au-delà de l'arbre, car il ne sent plus ce qu'il a senti, puis tout d'un coup il le sent de nouveau, mais ne peut l'approfondir, aller plus loin.*⁸

Ce regard immobile tendu vers l'arbre, qui est pour Proust l'attitude même du poète, il l'a décrit plusieurs fois, dans plusieurs textes précédents et dans la *Recherche*, comme il décrira le mouvement vers l'expression *nécessaire* de l'expérience poétique, à laquelle il ne donnera plus d'adjectif, lorsqu'il sera devenu romancier – mais c'est bien d'elle qu'il s'agit encore, et des « grandes lois » qu'il devra découvrir. On lit dans le même texte :

*L'esprit du poète est plein de manifestations des lois mystérieuses et quand ces manifestations apparaissent, se fortifient, se détachent fortement sur le fond de son esprit, elles aspirent à sortir de lui, car tout ce qui doit durer aspire à sortir de ce qui est fragile, caduc et qui peut ce soir périr ou ne plus être capable de leur donner le jour.*⁹

La précarité de l'esprit (du « cerveau ») dans lequel ces manifestations apparaissent, demandant à sortir, est développée dans les dernières pages du *Temps retrouvé* ; elle était déjà une idée tout à fait consciente au temps de la rédaction de *Jean Santeuil* ; elle est très présente, on l'a vu, dans le Carnet de 1908, et elle s'accompagne toujours de l'affirmation de la nécessité de l'expression :

Ainsi la pensée des lois mystérieuses, ou poésie, quand elle se sent assez forte, aspire à s'échapper de l'homme caduc qui peut-être ce soir sera mort ou en qui [...] elle n'aura plus cette énergie mystérieuse qui lui permettra de se déployer tout entière, aspire à s'échapper de l'homme sous forme d'œuvres. Quand elle est ainsi aspirant à se répandre, voyez le poète marcher : il

craint de la répandre avant d'avoir le récipient de paroles où la verser. S'il rencontre un ami, se bisse aller à un plaisir, elle perd son énergie mystérieuse. Sans doute, si elle était assez près de s'échapper pour avoir déjà trouvé quelques vagues paroles, en se répétant les paroles un jour où il la sentira énergique, en la gardant blottie sous ses paroles comme un poisson pêché sous l'herbe, sans doute, il pourra peut-être la recréer. Et quand il a commencé, enfermé dans une chambre, de la répandre, son esprit lui jetant à chaque instant une nouvelle forme à animer, une nouvelle outre à remplir, quelle besogne vertigineuse et sacrée !¹⁰

Dans un autre texte de la même période intitulé (toujours par l'éditeur) *Le déclin de l'inspiration*, la notion de joie (ici d'« enthousiasme soudain ») comme signe de l'excellence d'une idée – « cette crête que les idées n'ont pour moi qu'à certains jours » dira-t-il dans le Carnet de 1908 – est à nouveau formulée :

*Tous ceux qui ont éprouvé ce qui s'appelle l'inspiration, connaissent cet enthousiasme soudain qui est le seul signe de l'excellence d'une idée qui nous vient et qui, à son apparition, nous fait partir au galop à sa suite et rend aussitôt les mots malléables, transparents, se reflétant les uns les autres.*¹¹

Dans *La création poétique* se trouvent anticipées plusieurs des analyses centrales de la *Recherche* et en particulier celle de la nécessité de l'écriture infinie :

*L'état d'esprit où [le poète] trouve, dans une sorte d'enchantement, en toute chose la chose précieuse qui y est cachée, est rare. De là les raisonnements, les efforts pour se remettre en selle sur le génie, en se faisant aider par la lecture, par le vin, par l'amour, par le voyage, par le retour aux lieux connus. De là les ouvrages interrompus, repris, sans cesse recommencés [...]*¹²

L'écriture du texte débouche sur l'inachevable¹³. Et l'écriture naissante du Carnet de 1908 mêle langage critique et langage poétique en éclaircs successifs. Les fragments de phrases interrompues sont à la fois quintessence d'émotion et noyaux germinatifs d'un roman qui se définit de page en page comme un projet différent. Dans la première partie de ce premier carnet, écrite entre le début de février et l'été 1908, l'impression est celle de la préparation d'un roman, d'un roman d'amour, peut-être : des matériaux autobiographiques se succèdent, des notions psychologiques qui pourront être utilisées telles quelles, ou comme départ d'un développement narratif. Des images isolées, souvenirs de sensations rapides, mélangées, mouvantes :

*Cabourg marcher sur \ les tapis en s'habillant \ | soleil dehors Venise.
Cabourg descendre | les grands escaliers, mou | vement vif du soleil et de vent sur \ grands espaces de marbre | grandes tentures Venise*¹⁴.

Ou encore accumulation disparate et fascinante de matériaux destinés au roman mais qui en fait se composent entre eux, formant un fragment de poème innovateur :

*Pontivy
de Bésiade d'Avaray
Épicier ridicule mais me | donnant l'impression de | m'entraîner au fond d'une \ grotte (J. Baignères)
Voix pleine de mère | blessée, de sœurs distinguées, \ de filles pieuses. Quand scandale \ arrive, mon père \ frère ?] s'étonne. \ Ma mère avait défendu voyage \ avec lui. L. Ganderax.
Voiture découverte matin \ du 14 Juillet l'automédon. \ Musique du régiment en \ marche matin, haltes, bois \ sons.*¹⁵

Si l'on fait l'inventaire des éléments de cette énumération établie en vue du livre, on a : un nom de lieu (un château des Rohan), un nom de personne (le futur président du Jockey Club), une scène de rêve (?), un journaliste et critique (codirecteur de la *Revue de Paris*), plusieurs voix féminines, un scandale familial, une interdiction maternelle, un nom inconnu, une automobile vue un jour de fête, un cocher, une fanfare en marche avec haltes, instruments à vent, et sons variés.

Autre exemple, cette page du carnet où se lisent à la suite des épisodes qui dans la *Recherche* seront séparés :

Escaliers Baldwin, Potocka, \ moments où l'on voit la réalité \ en vrai avec enthousiasme, | dépouillée de l'habitude, \ nouveauté, ivresse, mé | moire. Sifflets des trains | décrivant la campagne | près des falaises au clair | de lune, dans la nuit froide \ à Illiers, Versailles, St | Germain, [chez] Sollier. Descente \ du train. Pavés foulés \ avec joie. Pavés scintillants de lune de Félicie. | Rêve

où Félicie me \ dit : c'est à cause de votre | trional, donc rêve | composé par moi où je lui | apprends ce qu'elle ne peut \ savoir et où pourtant \ je suis ignorant moi-même, \ belle mosaïque, aux couleurs d'ignorance et \ de science mêlées ; vérité | mystérieuse seule douce | à mes yeux blessés.¹⁶

Ici deux parties distinctes glissent l'une dans l'autre : tout d'abord un nom de lieu – les escaliers de Florence Baldwin, à Versailles – et un nom de personne – la comtesse Potocka – qui introduisent l'allusion aux moments précieux où la réalité se laisse voir dépouillée de l'habitude : « nouveauté, ivresse, mémoire ». Vient ensuite l'évocation des espaces nocturnes, éclairés par la lune, dans divers lieux, à Illiers, qui n'est pas encore Combray, à Versailles, au Faubourg Saint-Germain, dans la clinique du docteur Sollier (moins de lune dans ces derniers). Puis, descente du train, encore des moments de joie. Et deuxième partie, le rêve « à cause du trional » (le somnifère habituel de Proust), mécanisme onirique décrit avec précision, et une superbe définition du rêve : « belle mosaïque, aux couleurs d'ignorance et de science mêlées », capable de porter une vérité « mystérieuse ».

Ailleurs, dans une page voisine, une rencontre caractéristique de ce carnet, celle entre la réflexion théorique sur le genre du roman qui se prépare et l'intensité poétique des images qui se succèdent :

*Les avertissements de mort. Bientôt tu ne pourras plus dire tout cela. | La paresse ou le doute ou | l'impuissance se réfugiant \ dans l'incertitude sur la forme | d'art. Faut-il en faire \ un roman, une étude philosophique \ que, suis-je romancier ? \ (Ce qui me console Gérard de Nerval \ Voir page XXX de ce cahier.) \ Tiens ferme ta couronne. \ Je sens que j'ai dans l'esprit \ comme lac de Genève invisible la nuit. J'ai là quatre | visages de jeunes filles, deux \ clochers, une filière noble, \ en l'hortensia normand \ un « allons plus loin » dont \ je ne sais ce que je ferai – | devenus parfois des fétiches dont +
+ je ne sais plus le sens. Je fixe | devant moi quatre têtes de jeunes \ filles et ne vois plus la réalité qui [] oublié : ||
Mais je sens qu'un rien peut \ briser ce cerveau.¹⁷*

Ces courtes lignes d'où sortiront les dernières pages du *Temps retrouvé* commencent par les « avertissements de mort » et s'achèvent par la sensation de la fragilité du cerveau contenant l'idée de l'immense roman. Une question y est posée, à laquelle tout le carnet de 1908 tente de répondre : « Faut-il en faire un roman, une étude philosophique », et « suis-je romancier ? ». C'est-à-dire : aurai-je jamais le « pouvoir du romancier » ? – expression que Proust employait, avec admiration, dans un autre court texte de la fin des années 1890, au moment où il se décrivait lui-même comme poète – regardant du dehors, avec les autres lecteurs : « Nous sommes tous devant le romancier comme les esclaves devant l'empereur : d'un mot, il peut nous affranchir. Par lui, nous perdons notre ancienne condition pour connaître celle du général, du tisseur, de la chanteuse, du gentilhomme campagnard, la vie des champs, le jeu, la chasse, la haine, l'amour, la vie des camps. Par lui nous sommes Napoléon, Savonarole, un paysan, bien plus – existence que nous aurions pu ne jamais connaître – nous sommes nous-même.¹⁸ »

À la fois empereur et bienfaiteur, le romancier était alors pour Proust l'opposé du poète – lequel écoute, infiniment immobile, l'intérieur de lui-même. Le Carnet de 1908 est précisément le lieu de naissance du romancier – à partir du poète, qui touche dans ces pages une intensité expressive étonnante. Le rythme suspendu, le langage elliptique et brisé suscitent la violence irruptive de l'image : « Je sens que j'ai dans l'esprit comme lac de Genève invisible la nuit » – brusque prise de conscience de la vaste réserve d'idées, d'images qui attendent d'être tirées de l'obscur. Un peu plus loin, après les quatre visages de jeunes filles (celles qui seront *en fleurs*), la phrase interrompue – « réalité qui [] oublié » – provoque un court-circuit et un vide qui ne se retrouvera plus dans l'écriture de la *Recherche*, mais qui ici signale un point extrême de la tension qui s'exerce dans ces pages : « Mais je sens qu'un rien peut briser ce cerveau ». Cette idée, qui sera longuement développée à la fin du *Temps retrouvé*, prend ici la forme d'un alexandrin manqué, ce qui produit dans le rythme un effet de chute qui accroît la fragilité énoncée. Le Gérard de Nerval dont il est question quelques lignes plus haut, est le narrateur de *Sylvie* et d'*Aurélia*. « Allons plus loin que Gérard », écrit Proust trois pages plus loin, « pourquoi se borner à | tel rêve, tel moment | cristalliser dans une seule | chose y sacrifier tout...¹⁹ » Il s'agit d'être plus romancier que Nerval, c'est-à-dire d'être plus vaste, plus universel, à l'instar de celui que décrivait le texte écrit

entre 1895 et 1900 : « par lui nous sommes le véritable Protée qui revêt successivement toutes les formes de la vie²⁰ ».

Moment émouvant que celui-ci, moment de mutation de l'écriture. Dans le Carnet de 1908, les instants qui constelleront le grand roman sont évoqués : poésie et roman naissent cette fois ensemble. Ainsi le feuillet 41 :

Seul mérite \ d'être exprimé ce qui \ est apparu dans les profondeurs \ et habituellement sauf \ dans l'illumination \ d'un éclair, ou par \ des temps exceptionnellement \ clairs, enivrants, ces \ profondeurs sont obscures. Cette \ profondeur, cette inaccessibilité \ pour nous-même est la \ seule marque de la \ valeur – ainsi peut-être qu'une certaine \ joie.²¹

Nous sommes ici devant la prise de conscience de ce qui sera le cœur de la *Recherche* : la centralité des éclairs, des illuminations, de ce qu'on appellera, à partir de Joyce, les épiphanies.

La seconde partie du Carnet, qui s'étend pour l'essentiel jusqu'au printemps 1909, introduit une phase réflexive, plus directement orientée vers la rédaction du roman. Elle se présente comme une suite d'interrogations à la fois sur le sens de l'écriture en général et sur la forme de l'œuvre qui se prépare. Les moments de réflexion sont souvent encore, comme dans la première partie, les points poétiquement les plus denses et les plus innovateurs... « Éclaircissements du passé | qui viennent à nous comme | des lumières d'étoiles²² ». Des essais de définition se suivent, synthétiques et éclairants : « cette crête que les idées n'ont | pour moi qu'à certains jours²³ », « Il faut qu'il y ait presque | illumination ». Et aussi : « Travail : recherche de ce | qu'il y a de profond | dans le plaisir²⁴ ».

Mais dans ces pages est désormais fréquente l'apparition de noms d'écrivains inspirateurs (Chateaubriand, Nerval, Flaubert...) et surtout, de plus en plus, la présence massive de Sainte-Beuve : l'idée du roman en préparation se précise alors comme un futur « Contre Sainte-Beuve ». Contre Sainte-Beuve, car ce qui définit le plus fameux critique français du XIX^e siècle « c'est la vie spirituelle | prise par l'envers par ce | qui ne donne aucune idée | d'elle²⁵ ». Il ne s'agit pas, et c'est déjà l'originalité absolue de la *Recherche* qui se dessine, d'intégrer le genre *critique* à l'intérieur du genre *roman*, mais d'inventer une nouvelle structure, assez souple et assez vaste pour que tous les éléments de la « vie spirituelle » y apparaissent, à la fois liés et indépendants.



Le deuxième carnet, commencé au début de 1913, et utilisé jusqu'en avril 1916, fait quant à lui entièrement partie de l'atelier de création d'*À la recherche du temps perdu*. Il comporte, comme le début du Carnet I, différents éléments qui concernent le livre à venir, une suite de noms propres, des « notes utiles pour le futur », diverses phrases attribuées à des personnages du roman, un grand nombre de lieux, de situations romanesques à développer, quelques visions d'Odette – « Madame Swann » – au bois de Boulogne, plusieurs fragments qui ne seront pas repris (par exemple : « À mettre quand le domestique de mon oncle m'apporte mes photographies »). On y trouve aussi, surtout à partir de réflexions sur la musique – celle de Franck en particulier, mais aussi de Fauré, Wagner, Beethoven – des aperçus plus naïfs mais plus directs, plus frappants même que ce qu'il écrira dans la *Recherche* :

Est-ce un oiseau, une fée cet être invisible qui appelle, gémit, répond comme d'un arbre voisin. [...] Quelle volupté de se sentir devenu tout d'un coup un autre être, un être d'un autre règne, d'un règne ou des créatures qui ne sont plus pourvues d'intelligence.²⁶

Se trouvent notées aussi des expériences quasi enfantines, par exemple celle-ci, d'une conviction de

résistance à la mort à travers la perception de soi dans une pluralité d'êtres et de choses :

Il nous semble d'autant plus difficile de mourir que nous sommes plus de choses. En ce moment où je suis ces arbres verts, cette vieille dame solide, tous ces messieurs à barbe blanche je me sens plus de réalité attachée à ma vie [...] cette compréhension est tellement du domaine de la vie, elle aspire tellement à se prolonger que je ne peux croire qu'elle se détruise en quelqu'un qui la nie. En moi, c'est la vieille dame qui proteste à l'idée de ne plus être comprise, c'est le monocle du général d'Albon qui tient à garder sa signification.²⁷

Un rêve, en quelque sorte : l'impuissance de la mort en face d'une intensité de la vie qui se distribue en plusieurs personnes – une vieille dame encore robuste, un général, etc., liés à la vie par la perception que j'ai d'eux. Et cette vie multipliée semble à celui qui la sent si forte qu'elle ne pourra pas se détruire même si le doute s'étend, à propos de l'« appareil » qui transmet cette perception : « Et pourtant je sentais que j'appliquais au kaléidoscope du monde un appareil qui n'était plus très au point²⁸ ».

Le Carnet 3, commencé en automne 1913, et dont la note la plus tardive date probablement de l'été 1918, contient divers développements sur la musique de Vinteuil, de nombreuses idées d'additions pour *Le Côté de Guermantes*, mais consiste essentiellement dans « l'enregistrement d'expressions typiques pour les différents personnages du roman²⁹ ». Il contient aussi des allusions aux souffrances d'amour et aux combats de la guerre.

Quant au Carnet 4, qui commence en automne 1914, il est le plus court de tous, et comporte essentiellement des notations utiles pour les parties de la *Recherche* en cours de remaniement pendant les années de la guerre³⁰. Nombreux sont les langages personnels à insérer (Saint-Loup : « cosmique », « pratique », « catastrophique » ; Charlus : « dessalé », « parigot », « comment faites-vous pour être si costaud », « je lui ai fait ses poches » ; Françoise : « attiration », etc.). Nombreuses aussi les additions d'analyses de sensations non développées dans le Carnet I (perpétuelle présence de la pensée de la rupture amoureuse chez Saint-Loup), réflexion rapide sur le livre et la cuisine de Françoise : « Comparer mon livre au bœuf de Françoise il faut qu'il ait bu tout le jus³¹ »...



Innombrables sont les esquisses dans les 75 cahiers. On ne saurait leur donner ici un commentaire adéquat, qu'elles méritent, car si leur fonction est apparemment celle d'être intégrées et absorbées dans le texte qu'elles préparent, elles se révèlent infiniment plus riches, surprenantes et inventives, parfois trop inventives, d'une hardiesse que l'auteur tend à effacer, parfois parce qu'elles dépassent ses intentions et le mettent en présence d'affirmations embarrassantes, difficiles à accepter – pour le lecteur, mais aussi, certaines fois, pour l'auteur lui-même. Le sacrifice d'un grand nombre de pages a ce sens : tout ne doit pas être porté à la lumière.

C'est ainsi que dans *Le Temps retrouvé*, là où advient la révélation de quelques vérités essentielles, d'abord dans la cour de l'hôtel de Guermantes, puis dans l'antichambre du grand salon où a lieu un concert, ce n'est plus l'acte de *Parsifal* qui est joué par l'orchestre, alors que les esquisses donnaient le nom de Richard Wagner, qui n'apparaît plus dans le roman, remplacé par celui de Vinteuil. Wagner, comme l'a observé Giovanni Macchia, est le grand absent de la *Recherche*, alors qu'il est en quelque sorte à l'origine de la découverte du temps retrouvé, découverte que Proust se proposait de présenter « comme une illumination à la Parsifal³² ». Wagner est aussi secrètement présent ailleurs, dans le titre *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, qui reprend le thème des jeunes filles-fleurs du jardin enchanté de *Parsifal*.

Plus avançait l'écriture de la *Recherche*, plus Proust tenait à ce qu'il appelait le « mystère ». Autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même, écrit-il, flotte « une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère qui n'est que la pénombre que nous avons traversée³³ ». À propos de Wagner, Giovanni Macchia évoque à l'intérieur du cheminement de Proust des Cahiers à l'œuvre publiée, « un pouvoir d'occultation qui sauve la modernité et l'autonomie du roman en cours³⁴ ». La disparition de nombreuses esquisses dans le grand livre (tout comme leur intégration invisible) correspond donc à l'exercice du « mystère » et de la litote chez Proust. Mais on peut distinguer différentes fonctions de ces esquisses.



Nous nous bornons ici à en scruter quelques exemples, le premier étant celui qui concerne la toute première phrase de *Swann*, qui connaît seize versions successives nous permettant de suivre de près la genèse de l'ouverture (Jean-Yves Tadié publie dans la « Pléiade » les plus importantes, quelques-unes étant seulement à considérer comme des variantes minimales de la ou des précédentes). Dans le premier fragment du Cahier 3, on lit ceci : « *J'étais couché depuis une heure environ* », phrase qui semble commencer un roman « normal », où l'imparfait cédera bientôt la place à un passé simple qui décrira la première action précise, datée, d'où naîtront, avec le réveil, d'autres actions et situations. Deuxième ouverture (fragment 9) : « *Depuis longtemps je ne dormais que le jour, et cette nuit-là...* ». Un événement (nocturne) est ici annoncé : le roman commence, comme il est fréquent, par une rupture de la durée antérieure. Dans la troisième (fragment 16) : « *Autrefois j'avais connu comme tout le monde la douceur de m'éveiller au milieu de la nuit* ». Et dans cette phrase, interrompue après quelques lignes, apparaît un nouveau personnage, qui est une figure du dormeur :

Autrefois j'avais connu comme tout le monde la douceur de m'éveiller au milieu de la nuit, de goûter l'instant, l'obscurité, le silence, quelque sourd craquement, comme pourrait le faire au fond d'une armoire une pomme appelée pour un instant à une faible conscience de sa situation [...]35

Dans la quatrième ouverture (fragment 2 du Cahier 5), la première phrase change encore ; elle est cette fois très courte et très précise : « *Jusqu'à l'âge de vingt ans, je dormis la nuit* ». Elle est aussitôt suivie par une définition du sommeil comme participation. « Une sorte de participation à l'obscurité de la chambre, à la vie inconsciente de ses cloisons et de ses meubles, tel était mon sommeil. » Ici apparaît un troisième dormeur. À côté de la pomme, un pot de confiture³⁶. Ils disparaîtront l'un et l'autre dans le texte publié de *Swann*.

Dans la cinquième ouverture (fragment 4 du Cahier 5), on peut lire une description d'ensemble de ces sommeils de nouveau datés « jusqu'à vingt ans » : « *Jusqu'à l'âge de vingt ans je dormais toute la nuit avec de courts réveils* ». Ce fragment, assez long, donne une définition du sommeil comme temps euphorique « pour mon esprit qui sentait qu'il était suspendu pour une seconde encore comme dans ce hamac délicieux au-dessus de la terre ».

Enfin, dans la seizième esquisse de l'ouverture, qui sera la définitive, apparaît comme premier mot l'adverbe *longtemps*, qui contient ce qui sera le dernier mot de toute la *Recherche* – « *dans le Temps* » – et utilise aussi le passé composé, qui évite à la fois la rupture qu'introduit dans la durée le passé simple, et encore l'imparfait, le « temps cruel » de Flaubert.

Mais dans le Cahier I, une longue esquisse reprend elle aussi, comme de plus loin, comme d'un regard surplombant l'ouverture du livre – « *Au temps de cette matinée dont je veux fixer je ne sais pourquoi le souvenir, j'étais déjà malade, je restais levé toute la nuit me couchais le matin et dormais le jour.*³⁷ » Elle

se prolonge par des pages très proches du début que nous connaissons ; mais elle comporte aussi une longue description du « plaisir inconnu » :

Mais à douze ans quand j'allais m'enfermer pour la première fois dans le cabinet qui était en haut de notre maison à Combray où des colliers de graines d'iris était suspendus, ce que je venais chercher c'était un plaisir inconnu, original, qui n'était pas la substitution d'un autre.³⁸

Dans la version imprimée, celle que connaissent les lecteurs de la *Recherche*, la « petite pièce sentant l'iris » sera évoquée rapidement, comme celle qui convenait à « toutes celles de mes occupations qui réclamaient une inviolable solitude : la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté ». L'esquisse au contraire présente le déroulement de l'acte solitaire avec toute la lenteur, la charge émotive, et « l'effroi » qu'il comportait :

L'exploration que je fis alors en moi-même à la recherche d'un plaisir que je ne connaissais pas, ne m'aurait pas donné plus d'émoi, plus d'effroi, s'il s'était agi pour moi de pratiquer à même ma moelle et mon cerveau me opération chirurgicale. À tout moment je croyais que j'allai mourir.³⁹

Mais, de façon imprévisible, la suite renverse la peur :

Mais que m'importait, ma pensée exaltée par le plaisir sentait bien qu'elle était plus vaste, plus puissante que cet univers que j'apercevais au loin par la fenêtre et dans l'immensité et l'éternité duquel je pensais en temps habituel avec tristesse que je n'étais qu'une parcelle éphémère. [...] Tout cela reposait sur moi, j'étais plus que tout cela, je ne pouvais mourir.⁴⁰

Suivent quelques lignes étonnantes qui, à propos du « jet d'opale » qui enfin s'élève « par élans successifs », évoquent « le jet d'eau de Saint-Cloud » peint par Hubert Robert Ici se manifeste l'ironie proustienne et la liberté mentale qui l'anime. Mais plus encore, si l'on peut hasarder une semblable hypothèse, le « je ne pouvais mourir » qu'arrache le plaisir inconnu annonce en quelque sorte le « J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel » de l'expérience de la madeleine trempée dans du thé. Le récit de la première masturbation comme modèle de la joie née de la sortie victorieuse du temps, modèle en somme des épiphanies proustiennes ? C'est aller un peu loin, mais par l'effet, pourrait-on dire, de la hardiesse de pensée qui s'exprime librement dans les esquisses.



Dans toute la *Recherche* les avant-textes sont à la fois les brouillons du texte qui émergera d'eux en les améliorant, et les dépositaires d'expressions plus claires et plus hardies qui disparaîtront pour laisser place à une expression plus calme, plus dominée, moins transgressive, mais par là même en mesure d'éviter de donner le mot de l'énigme. Ainsi dans la longue Esquisse LV de *Du côté de chez Swann* où est évoquée une « première fois », lorsque, en promenade, « dans l'ivresse des idées que je formais, frappant d'un coup de parapluie le coude du pont vieux, je criai : “Zut, que c'est beau !” en riant de bonheur. » Le promeneur s'arrête alors et se met à penser « combien nous cherchons peu à amener à la lumière nos impressions les plus fortes et combien l'expression que nous en donnons montre que nous les sentons sans les regarder, que nous les laissons mourir immédiatement sans les avoir connues ». « Et depuis je n'ai guère fait autre chose [...] que d'essayer de revenir sur ces minutes heureuses où l'on crie : “Zut, que c'est beau” », ajoute Proust dans une formulation qui n'entrera jamais de façon aussi simple et aussi directe dans la *Recherche* que nous lisons. L'esquisse offre alors un véritable résumé de toute l'œuvre – une définition qui est plus qu'une définition et qui par sa précision même pourrait dispenser l'écrivain désormais d'écrire... Ou plutôt qui le projette, lui, l'écrivain, dans une condition nouvelle,

autre, impérative : celle de l'écriture infinie.

Et depuis je n'ai guère fait autre chose en un certain sens et pour une partie au moins de ce que j'ai écrit quand j'écrivais, que d'essayer de revenir sur ces minutes heureuses où l'on crie : « Tut, que c'est beau », et de dire ce qu'était la minute heureuse, que « Zut que c'est beau ! » ne dit pas, d'essayer de voir ce qu'il y a sous les mots que chacun dit [...]. C'est la chaîne des faits apparents qui constitue notre mémoire. [...] Et notre vraie vie serait anéantie à jamais si parfois quelque objet, quelque sensation apportée par le hasard, plus fidèle gardienne de nous que nous ne sommes nous-mêmes, ne nous apportait brusquement, intacte, pleine, noyant tout notre être de délices, de douleur, de vérité, toute une minute de notre vraie vie, tout un moment de pluie d'absolue réalité...⁴¹

Jacqueline RISSET

-
- 1 Proust, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, Paris, Gallimard.
 - 2 Ph. Kolb, *ibid.*, p. 8.
 - 3 Cf. M. Proust, *Carnets*, édition établie et présentée par F. Callu et A. Compagnon, Paris, Gallimard, 2002.
 - 4 J.-Y. Tadié, « Note sur la présente édition », in M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1, Paris, Gallimard, 1987, p. CLXXII.
 - 5 R. Warning, « La Recherche à la lumière de la critique textuelle », in *Marcel Proust, Écrire sans fin*, textes réunis et publiés par R. Warning et J. Milly, Paris, CNRS Éditions, 1996.
 - 6 Cf. J. Risset, *Une certaine joie. Essai sur Proust*, Paris, Hermann, 2009, p. 65.
 - 7 J.-P. Richard, « Avant-propos », in S. Mallarmé, *Pour un Tombeau d'Anatole*, Paris, Seuil, 1961, p. 10.
 - 8 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*, Paris, Gallimard, 1971, p. 417.
 - 9 *Ibid.*, p. 419.
 - 10 *Ibid.*
 - 11 *Ibid.*, p. 422.
 - 12 *Ibid.*, p. 413.
 - 13 R. Warning, « La Recherche à la lumière de la critique textuelle », art. cit.
 - 14 M. Proust, *Carnet de 1908*, *op. cit.*, p. 53.
 - 15 *Ibid.*, p. 52.
 - 16 *Ibid.*, p. 62.
 - 17 *Ibid.*, p. 61.
 - 18 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 413.
 - 19 M. Proust, *Carnet de 1908*, *op. cit.*, p. 65.
 - 20 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 413.
 - 21 M. Proust, *Carnet de 1908*, *op. cit.*, p. 102. [Le mot « enivrants », ainsi déchiffré dans l'édition des *Carnets* procurée Florence Callu et Antoine Compagnon, était transcrit – manifestement par erreur – « animants » dans l'édition de Philippe Kolb. Nous rectifions sur ce point le passage cité.]
 - 22 *Ibid.*, p. 107.
 - 23 *Ibid.*, p. 120.
 - 24 *Ibid.*, p. 64.
 - 25 *Ibid.*, p. 66.
 - 26 M. Proust, *Carnets*, *op. cit.*, p. 184-185.
 - 27 *Ibid.*, p. 186.
 - 28 *Ibid.*
 - 29 A. Compagnon, « Introduction au Carnet 3 », *ibid.*, p. 245.
 - 30 A. Compagnon, « Introduction au Carnet 4 », *ibid.*, p. 337.
 - 31 M. Proust, *Carnets*, *op. cit.*, p. 415.
 - 32 G Macchia, *Tutti gli scritti su Proust*, Turin, Einaudi, 1997.
 - 33 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, « Matinée chez la princesse de Guermantes ».
 - 34 G. Macchia, *Tutti gli scritti su Proust*, *op. cit.*, p. 153.
 - 35 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, Paris, Gallimard, 1987, p. 639.

- 36 Cf. J. Risset, « Sommeil d'une pomme », in *Une certaine joie*, *op. cit.*, p. 117-128.
- 37 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, *op. cit.*, p. 644.
- 38 *Ibid.*, p. 646.
- 39 *Ibid.*
- 40 *Ibid.*
- 41 *Ibid.*, p. 836-837.

STYLE ET STYLES

Sur quelques « colonnes » proustiennes

La réflexion de Proust sur le style s'enracine dans son travail sur Ruskin. Annotateur, il a été confronté à la nécessité d'éclaircir ses constantes allusions aux Écritures. Ce qui l'a retenu semble toutefois avoir moins été l'interprétation – la relation que le verset cité ou alludé entretient avec le contexte dans lequel il a été inséré – que le geste poéticien de l'écrivain Ruskin. Ce geste se décompose en trois temps indissociables : extraction, transformation, insertion. Proust les décrit dans la préface à sa traduction de *La Bible d'Amiens* : « [...] chaque fois que Ruskin, par voie de citation mais bien plus souvent d'allusion, fait entrer dans la construction de ses phrases quelque souvenir de la Bible, comme les Vénitiens intercalaient dans leurs monuments les sculptures sacrées et les pierres précieuses qu'ils rapportaient d'Orient, j'ai cherché toujours la référence exacte, pour que le lecteur, en voyant quelles transformations Ruskin faisait subir au verset avant de se l'assimiler, se rendît mieux compte de la chimie mystérieuse et toujours identique, de l'activité originale et spécifique de son esprit.¹ »

C'est d'abord un hommage à Ruskin, à ce que Proust appelle plus loin « la mosaïque de son style éblouissant² » : le commentateur des Vénitiens est un Vénitien. Or Proust lui-même met en pratique le type d'écriture dont il fait l'éloge : expliquant comment Ruskin emprunte au texte sacré et « se l'assimile », il emprunte lui-même au texte de Ruskin et le transforme (et pas seulement bien sûr en le traduisant). Ruskin expliquait en effet dans *The Stones of Venice* que le style architectural vénitien était dominé par l'incrustation d'éléments anciens : « [the Venetians] had [...] grown familiar with the practice of inserting older fragments in modern buildings, [and] they owed to that practice a great part of the splendour of their city³ ». Le verbe choisi par Proust pour traduire *to insert*, « intercaler », est celui-là même qu'emploiera deux ans plus tard Mathilde Crémieux dans sa traduction des *Pierres de Venise* : « [les Vénitiens] étaient devenus experts dans l'art d'intercaler de vieux fragments dans leurs nouveaux édifices, et ils devaient à cette pratique une grande partie de la splendeur de leur art.⁴ » Ainsi l'intercalage, trait définitoire de l'art vénitien selon Ruskin, devenu sous la plume de Proust un trait du style de Ruskin lui-même, devient-il un trait du style de Proust – comble, dans le passage cité de la préface à la *Bible d'Amiens*, le fragment emprunté à Ruskin est même placé en position intercalaire, entre deux virgules. En mettant lui-même en pratique, en abyme, le processus qu'il décrit, – en enrichissant à la manière vénitienne son propre texte par l'incrustation d'une allusion à Ruskin, comme celui de Ruskin l'était d'allusions à la Bible –, Proust s'inscrit dans une double tradition.

La démarche, bien qu'en filigrane, est concertée, et la correspondance antérieure montre qu'il avait déjà commencé à s'approprier la comparaison tirée des *Stones of Venice*. On le voit en 1901 conseiller non sans humour à Antoine Bibesco d'« introduire » dans une pièce qu'il est en train d'écrire une réplique de lui, Marcel Proust, « comme les Vénitiens construisant leur basilique intercalaient dans l'œuvre personnelle des morceaux rapportés des pays qu'ils avaient aimés⁵ » : c'est de soi-même en position de précieux « emprunté » qu'il s'agit... Si en 1904 le procédé est évoqué en mauvaise part, c'est que le destinataire est alors le Maurice Barrés des *Amitiés françaises* : « Pour savoir où vous deviez

loger vous et votre fils vous n'avez pas construit de votre raison, avec des matériaux apportés de tous les pays (comme firent les Vénitiens Saint-Marc) des palais factices.⁶ » C'est pourtant cet art cosmopolite, hétéroclite et soi-disant « factice » que Proust chérit.

Gardons en réserve cette idée du style littéraire comme « intercalage » à la manière vénitienne, et relisons une autre page dans laquelle Proust nous a livré, toujours sur le mode autobiographique, une impression de son séjour à Venise. Postérieure d'un an à la précédente, elle conclut son étude « Sur la lecture », publiée en 1905 dans *La Renaissance latine* avant d'être reprise en guise de préface à la traduction de *Sésame et les Lys* l'année suivante :

Que de fois, dans la Divine Comédie ; dans Shakespeare, j'ai eu cette impression d'avoir devant moi, inséré dans l'heure présente, un peu du passé, cette impression de rêve qu'on ressent à Venise sur la Piazzetta, devant ses deux colonnes de granit gris et rose qui portent sur leurs chapiteaux grecs, l'une le Lion de Saint-Marc, l'autre saint Théodore foulant aux pieds le crocodile, – belles étrangères venues d'Orient sur la mer qu'elles regardent au loin et qui vient mourir à leurs pieds, et qui toutes deux, sans comprendre les propos échangés autour d'elles dans une langue qui n'est pas celle de leur pays, [...] continuent à attarder au milieu de nous leurs jours du XII^e siècle qu'elles intercalent dans notre aujourd'hui. Oui, en pleine place publique, au milieu d'aujourd'hui dont il interrompt à cet endroit l'empire, un peu du XII^e siècle [...] depuis si longtemps enfui se dresse en un double élan léger de granit rose. Tout autour, les jours actuels [...] se pressent en bourdonnant autour des colonnes, mais là brusquement s'arrêtent, fuient comme des abeilles repoussées ; car elles ne sont pas dans le présent, ces hautes et fines enclaves du passé, mais dans un autre temps où il est interdit au présent de pénétrer. Autour des colonnes roses, jaillies vers leurs larges chapiteaux, les jours actuels se pressent et bourdonnent. Mais, interposées entre eux, elles les écartent, réservant de toute leur mince épaisseur la place inviolable du Passé : – du Passé familièrement surgi au milieu du présent, avec cette couleur un peu irréaliste des choses qu'une sorte d'illusion nous fait voir à quelques pas, et qui sont en réalité situées à bien des siècles.⁷

À travers cette idée de l'intercalation d'un temps dans un autre, des deux colonnes comme « enclaves du passé », Proust file la métaphore esquissée quelques pages plus haut, quand il assimilait la lecture des « belles formes de langage abolies » d'un Racine (d'un Shakespeare ou d'un Dante) à la visite d'une « citée ancienne et demeurée intacte⁸ ». Mais, au-delà de sa valeur allégorique récapitulant une réflexion sur le rôle de conservatoire linguistique des grandes œuvres d'art, la page dispose plusieurs couches allusives. Polyphonique, elle peut être lue sur plusieurs plans.

Elle pourrait bien, d'abord, prendre parti dans le long débat qui oppose partisans et adversaires de la restauration de Venise. Proust serait au nombre des partisans d'une Venise « authentique », la Venise médiévale du XII^e siècle par exemple, contre une Venise modernisée, ou restaurée⁹. Quand il écrit cette page cinq ans après son voyage en Italie, le débat a pris une actualité nouvelle après la décision de reconstruire « à l'identique » le campanile de Saint-Marc qui – érigé précisément au XII^e siècle – s'était effondré le 14 juillet 1902. Il n'est pas interdit de penser que l'impression ressentie sur la *Piazzetta* mais rédigée bien *a posteriori* du séjour à Venise est implicitement informée, voire inspirée, par cet événement et les débats sur la restauration qu'il a remis à l'ordre du jour. On aurait alors ici non seulement une réflexion allégorique sur la littérature, mais une page discrètement polémique, dont l'ancrage ruskinien suffirait à évoquer l'image du farouche opposant des restaurations¹⁰, et n'aurait pas déplu à un Barrès (l'auteur de « La Mort de Venise », s'il n'apprécie guère Ruskin, s'accorde au moins avec lui pour dénoncer leurs excès¹¹). Il faudra en effet encore quelques années pour que Proust, sous l'influence vraisemblablement conjuguée d'Émile Mâle et de certaines toiles vénitienes de Monet (où le campanile restauré, à demi érigé seulement, se fond dans la même lumière que les monuments proches) revisite ses positions sur la question, et finisse, dans *Sodome et Gomorrhe II*, par dénoncer les adversaires des restaurations pour « fétichisme attaché à la valeur architecturale objective¹² ».

Ce serait une première couche allusive. Mais il me semble que Proust fait ici (aussi) tout autre chose, et que l'élaboration de l'impression ressentie sur la *Piazzetta* lui permet de poursuivre la réflexion sur la création et le style esquissée dans la préface à la *Bible d'Amiens*. En effet on retrouve dans cette page, à travers le lexique de *l'intercalage* et de l'enclave, ce qui est désormais une allusion (auto- ou intra-textuelle) à cette pratique de l'insertion ou de l'incrustation que Ruskin trouvait caractéristique de

l'architecture vénitienne, que Proust voyait en retour caractéristique de son style à lui, Ruskin, un style mosaïque, et qu'il mettait lui-même en œuvre. La page de Proust contient d'ailleurs ce qui pourrait passer pour une erreur assez grossière, et qui correspond plutôt, selon moi, à une de ces « agrammaticalités », ces étrangetés sémantiques ou lexicales dont la résolution ouvre une diagonale interprétative imprévue : les « deux colonnes de granit gris et rose [...] belles étrangères venues d'Orient [...] continuent à attarder au milieu de nous leurs jours du XII^e siècle qu'elles intercalent dans notre aujourd'hui. Oui, en pleine place publique, au milieu d'aujourd'hui dont il interrompt à cet endroit l'empire, un peu du XII^e siècle [...] depuis si longtemps enfui se dresse en un double élan léger de granit rose. » L'insistance presque maladroite du style pourrait suffire à attirer l'attention sur l'anomalie : comment les colonnes de la *Piazzetta* pourraient-elles dater du XII^e siècle, puisque ce sont des colonnes *grecques*, de « belles étrangères venues d'Orient » ?

Ignorance, maladresse ? C'est peu probable. Excellent connaisseur de Ruskin, Proust doit être d'autant mieux renseigné sur les colonnes de la *Piazzetta* que le critique leur a consacré les deux premiers chapitres de *St. Mark's Rest*, « *The Burden of Tyre* » et « *Latrator Anubis* ». « *The Burden of Tyre*¹³ » retrace les circonstances de l'arrivée des colonnes à Venise au début du XII^e siècle, sous le dogat de Domenico Michiel, après les sièges de Jérusalem, de Tyr et la reconquête de la Dalmatie. Elles faisaient partie du butin de ces expéditions¹⁴. Le chapitre « *Latrator Anubis* » les étudie ensuite d'un point de vue architectural¹⁵ : arrivées à Venise en 1126, elles ne furent érigées sur la *Piazzetta* qu'en 1171, grâce à l'industrie de Nicoló Quarattieri¹⁶. Si donc on revient, dans le texte de Proust, à ces « jours du XII^e siècle [que les colonnes] intercalent dans notre aujourd'hui », force est de constater que les « jours » mentionnés ne peuvent correspondre qu'à ceux de leur histoire vénitienne : à leur arrivée et aux années où elles restèrent, inutiles, sur le quai où les galères les avaient débarquées, à leur érection enfin sur la *Piazzetta*. Autrement dit, ce qui intéresse Proust n'est pas la genèse primitive de l'élément architectural, mais son histoire ultérieure : après le geste prédateur des conquérants, le goût des artistes qui les ont pourvues d'une base, de « chapiteaux grecs¹⁷ » et de sculptures (le Lion de Saint-Marc et saint Théodore, fruits probables d'autres rapines¹⁸), l'habileté de ceux qui sont parvenus à les ériger là où elles sont encore... La formule artistique vénitienne selon Ruskin (emprunt, altération et intercalage), que Proust dans sa préface à la *Bible d'Amiens* redécouvrait dans le style du critique avant de la mettre à son tour en œuvre à l'échelle d'une simple phrase, est allusivement réinvestie à travers l'exemple des colonnes de la *Piazzetta* à la fin de cette préface à *Sésame et les Lys*.

La page n'est pas dépourvue d'humour. La métaphore associée aux « jours actuels » qui viennent « bourdonner » autour du passé et doivent le fuir « comme des abeilles repoussées » est suffisamment surprenante pour qu'on y soupçonne ce jeu d'esprit qu'on appelle *énigme*. Pour ma part, je suggère de la résoudre en complétant l'ellipse – les jours-abeilles sont repoussés, donc ne peuvent *butiner* – par un jeu de mots : *butiner* c'est, au sens premier, *faire du butin*¹⁹. Le cycle du pillage – le cycle de la création artistique –, à Venise, est interrompu depuis bien longtemps. Mais la formule demeure un modèle, et Proust l'applique à sa manière. C'est ce qu'on constate dans les pages précédentes, à condition de les relire à la lumière de cette fin, selon le principe désormais fameux de l'« illumination rétrospective²⁰ », théorisé dans la première note à la traduction de *Sésame et les Lys*.

Prenons l'exemple du livre des merveilleuses lectures enfantines, *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier. « J'en aimais par-dessus tout », écrit Proust, « deux ou trois phrases qui m'apparaissaient comme les plus originales et les plus belles de tout l'ouvrage ». Et de citer : « “Le rire n'est point cruel de sa nature ; il distingue l'homme de la bête, et il est, ainsi qu'il appert en l'Odyssée d'Homerus, poète grégeois, l'apanage des dieux immortels et bienheureux qui rient olympiennement tout leur saoul durant les loisirs de l'éternité.” Cette phrase me donnait une véritable ivresse.²¹ » Or, avant même que le lecteur soit parvenu après la citation à : « Cette phrase me donnait une véritable ivresse », une note placée à la fin de ladite « citation » l'a fait bifurquer en bas de page, où il a pu lire : « En réalité, cette phrase ne se

trouve pas, au moins sous cette forme, dans le *Capitaine Fracasse*. » On voit le mouvement de zigzag que Proust impose à son lecteur entre deux affirmations contradictoires ou au moins en tension réciproque : « Cette phrase me donnait une véritable ivresse » / « En réalité, cette phrase ne se trouve pas, au moins sous cette forme, dans le *Capitaine Fracasse*. » C'est qu'il s'agit de faire pénétrer le lecteur dans l'arrière-cuisine scripturale : la note de bas de page explique sans détour la fusion d'éléments typiques²² qui a été nécessaire pour parvenir à la quintessence du style de l'écrivain préféré (car il a fallu « fondre », et même « fondre sans pitié », complète une note ultérieure²³). Appliquant cette méthode opposée à celle de l'historien, de l'érudit ou du lettré, car « un esprit original » sait, quant à lui, « subordonner la lecture à son activité personnelle²⁴ », Proust farcit donc « Sur la lecture » de « citations » d'auteurs les plus divers, que le lecteur (désormais alerté) découvre tout aussi inexacts et infidèles : après Gautier, la comtesse de Noailles²⁵, Schopenhauer²⁶, et, comble, Proust, puisque l'auteur cite infidèlement sa propre traduction (infidèle ?) de Ruskin, qu'il tronque et récrit partiellement²⁷. La liberté prise avec le texte d'autrui rejoint la liberté qu'on prend avec son propre texte, peut-être parce que les limites sont, de toute façon, floues. De Schopenhauer, mais ce pourrait être de lui-même, Proust écrit : « on sent que les textes cités ne sont pour lui que des exemples, des allusions inconscientes et anticipées où il aime à retrouver quelques traits de sa propre pensée, mais qui ne l'ont nullement inspirée²⁸ ». La notation est évidemment précurseur des fameuses « réminiscences anticipées » que les écrivains aiment à retrouver chez leurs prédécesseurs²⁹. L'écrivain-abeille ne butine et ne transforme que ce qui, en quelque sorte, lui appartenait déjà.

En 1919, Proust intègre au recueil *Pastiches et mélanges* sa préface à la traduction de *Sésame et les Lys* sous le titre modifié de « Journées de lecture », et, indice de l'importance qu'il lui accorde, la place tout à la fin du recueil. Or le dernier paragraphe – la page que nous venons de lire – y est sensiblement condensé. Le lexique technique (intercaler, enclaver) a été effacé, mais les « belles étrangères venues d'Orient » ont désormais les honneurs de la *coda*. « Leurs jours du XII^e siècle » désignent obliquement, ici encore, le temps de la Venise conquérante et artiste :

La Divine comédie, les pièces de Shakespeare, donnent aussi l'impression de contempler, inséré dans l'heure actuelle, un peu de passé ; cette impression si exaltante qui fait ressembler certaines « Journées de lecture » à des journées de flânerie à Venise, sur la Piazzetta par exemple, quand on a devant soi, dans leur couleur à demi irréelle de choses situées à quelques pas et à bien des siècles, les deux colonnes de granit gris et rose qui portent sur leurs chapiteaux, l'une le lion de saint Marc, l'autre saint Théodore foulant le crocodile ; ces deux belles et sveltes étrangères sont venues jadis d'Orient sur la mer qui se brise à leurs pieds ; sans comprendre les propos échangés autour d'elles, elles continuent à attarder leurs jours du XII^e siècle dans la foule d'aujourd'hui, sur cette place publique où brille encore distraitement, tout près, leur sourire lointain.³⁰

Placé dans un nouveau contexte près de quinze ans après sa première version, le passage change de portée. Il conserve sa valeur de commentaire littéraire rétrospectif sur « Journées de lecture », mais cette valeur peut désormais être élargie à l'ensemble de *Pastiches et mélanges* : cet ouvrage en effet n'est autre qu'un *recueil*, c'est-à-dire la mise bout à bout de textes anciens, prélevés à leur contexte d'origine, et parfois modifiés en fonction du contexte nouveau de leur publication. Or la quasi-totalité du sommaire de *Pastiches et mélanges* a été composée à partir d'articles publiés par Proust dans *Le Figaro* ; les préfaces à Ruskin elles-mêmes avaient d'abord été publiées sous la forme d'articles dans des revues érudites³¹. Autrement dit, ce sont bien des *colonnes*, anciennes et déplacées, que le lecteur retrouve dans *Pastiches et mélanges* : l'allusion est fondée sur l'équivoque entre la colonne architecturale et la colonne journalistique, si l'on préfère sur une syllepse. La nature des textes recueillis ajoute ainsi au passage une ultime couche allusive, « épaisseur d'art » en forme de clin d'œil humoristique qui, ni présente ni prévue quand Proust écrit la première version du texte en 1905, a dû lui apparaître lors de sa réécriture pour le volume de 1919 – dans un brouillon d'article en mars 1920, il continue de jouer sur l'équivoque, comparant une colonne journalistique à la colonne de feu qui guida les Hébreux dans le désert³².

Que Proust se voie par ailleurs en Vénitien moderne déplaçant ses propres « colonnes » textuelles, on en a la confirmation par un autre biais. L'image revient dans un cahier de brouillon de 1914 consacré à Albertine, hors de tout contexte narratif lié à l'épisode de Venise (ce n'est donc pas un rappel thématique), dans une note de régie parenthétique d'autant plus remarquable qu'elle n'est destinée par Proust qu'à lui-même :

Mais maintenant je n'avais plus de doute (dire cela mieux en faisant servir pour cela quelque belle phrase dite ailleurs comme les Vénitiens prenaient pour colonnes des colonnes grecques antiques), cette souffrance...³³

La note de régie du Cahier 54 dit ouvertement, mais dans le contexte intime de l'écriture privée, ce que la coda de « Sur la lecture » masquait sous une allégorie allusive : le modèle vénitien de la création artistique, tel au moins qu'il a été décrit par Ruskin dans *Les Pierres de Venise*, est revivifié et mis en œuvre par Proust lui-même. Puiser « ailleurs » dans ses propres textes pour y trouver « quelque belle phrase », c'est ajouter à cette vivante Venise qu'est le texte en train de s'écrire une précieuse colonne antique (un *style...*). Il y a dans l'appropriation complète de ce souvenir ruskinien quelque chose de vertigineux. Dès 1914, les brouillons formaient donc pour l'écrivain un ensemble assez distant, assez lointain – assez « étranger » ou senti comme tel –, pour constituer ce trésor de guerre où l'on va librement « butiner ». À mille lieues de l'auto-idolâtrie, cette distance du moi œuvrant au déjà écrit – ce « regard à la fois d'un étranger et d'un père³⁴ », dira plus tendrement le narrateur de la *Recherche* – favorise la remise en jeu créatrice si caractéristique, on le sait, de la genèse proustienne³⁵.

C'est à partir de 1914-1915 que Proust systématise le découpage de feuillets et de fragments de feuillets qu'il colle – intercale – dans d'autres cahiers, notamment ceux qui lui servent pour la mise au net de la deuxième partie du roman, à partir de *Sodome et Gomorrhe*. Jouons nous aussi sur les mots : le prélèvement de quatre étroites *colonnes* textuelles d'un cahier de 1913 puis leur collage dans un cahier de 1915³⁶ exemplifie physiquement cette technique de création « à la vénitienne ». Or, de même que les colonnes grecques se trouvèrent à Venise munies de bases originales et de chapiteaux inédits, de même ces « colonnes » textuelles et en général les fragments déplacés par Proust font-ils l'objet d'un travail de remodelage et d'ajustement ; comme Ruskin transforme le verset biblique pour l'assimiler, l'autocitation proustienne, de cahier en cahier, n'est jamais fidèle. Ainsi se crée peu à peu dans la suite des cahiers et subsiste dans le texte publié un espace dont la *Piazzetta* vénitienne est le modèle : un lieu où se côtoient, sans pourtant se toucher, des temps multiples et incommensurables, où murmurent de « belles étrangères venues d'Orient », de *belles* (traductions) *infidèles*, autrement dit, ou encore qu'habitent de multiples *styles*. Proust – à la fin de « Sur la lecture », puis à la fin de sa préface à *Sésame et les Lys*, puis à la fin de « Journées de lecture », enfin à celle de *Pastiches et mélanges* – nous parle, allégoriquement, de son travail d'écrivain.

Nathalie MAURIAC DYER

1 John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface par Marcel Proust, Mercure de France, 1904, p. 12.

2 *Ibid.*, p. 83-84.

3 *The Stones of Venice*, in *The Works of John Ruskin*, Library Edition, E.T. Cook and A. Wedderburn eds, London, George Allen, vol. X, p. 97.

4 J. Ruskin, *Les Pierres de Venise*, trad. de Mathilde Crémieux, Laurens, 1906, p. 74.

5 *Corr.*, t. II, p. 464 ; lettre du 8 novembre 1901.

6 *Ibid.*, t. IV, p. 429 ; lettre du 13 ou 20 novembre 1903. L'édition donne par erreur « vos et votre fils ».

- 7 « Sur la lecture », *La Renaissance latine*, 15 juin 1905, p. 409-410 ; repris dans J. Ruskin, *Sésame et les Lys*, traduction, notes et préface par Marcel Proust, Mercure de France, 1906, p. 57-58.
- 8 *Ibid.*, p. 53, 55.
- 9 Voir *Corr.*, t. VII, p. 250 (lettre du 8 août 1907 à Émile Mâle) ; *ibid.*, p. 288 (lettre du 8 octobre 1907 à Mme Straus).
- 10 Ruskin s'est toujours élevé contre les restaurations. Voir *The Seven Lamps of Architecture* : « Restoration, so called, is the worst manner of Destruction » (*The Works of John Ruskin*, Library Édition, vol. VIII, p. 242) ; *A Letter to Count Zorzi*, *ibid.*, t. XXIV, p. 405-411.
- 11 Voir *Amori et dolori sacrum* (1903), dans *Romans et voyages*, Laffont, « Bouquins », 1994, p.22 : « [...] craignons les “restaurations”, qui sont presque toujours des dévastations ».
- 12 *SG II*, RTP, III, p. 402 ; cf. *P*, *ibid.*, p. 673.
- 13 *St. Mark's Rest*, dans *The Works of John Ruskin*, Library Édition, vol. XXIV, p. 207-218.
- 14 *Ibid.*, p. 215-216.
- 15 *Ibid.*, p. 219-231. Swann fait une allusion, d'ailleurs fort obscure, à ce chapitre (*CG II*, RTP, II, p. 878 et la note 1).
- 16 *Ibid.*, p. 220-221.
- 17 *Ibid.*, p. 222.
- 18 Ruskin explique le raffinement qui a présidé au dessin des bases, et au choix de statues dont l'envergure contraste avec celle du fût qui les supporte et qui, s'opposant deux à deux, créent un sentiment d'équilibre (Proust, semble-t-il, a parfaitement retenu la leçon quand il s'est agi d'introduire dans son roman tout un système de « pendants » et de savantes symétries.) Voir *ibid.*, p. 220 sq.
- 19 Voir le *Trésor de la langue française*.
- 20 Voir *SL*, éd. citée, p. 61 sq.
- 21 *Ibid.*, p. 30-31.
- 22 *Ibid.*, p. 31. La concaténation d'impressions disparates est encore au principe du récit de voyage que Proust délivre un peu plus loin, et dont c'est encore une note qui délivre le caractère fictionnel et reconstruit (p. 38-40).
- 23 *Ibid.*, note 1 p. 85.
- 24 *Ibid.*, p. 50.
- 25 *Ibid.*, p. 34. Si Proust cite exactement les trois premiers vers du poème « Parfumés de trèfle et d'armoise » (*L'Ombre des jours*, Calmann-Lévy, 1902, p. 27), il remodèle le rythme de la strophe : insérant un point final après le troisième vers, il prive le groupe sujet (« Les pays de l'Aisne et de l'Oise ») de son groupe verbal (« Ont encor les pavés du roi »), et en fait au contraire l'objet d'un verbe qu'il ajoute en guise d'*incipit* (« Regarde »).
- 26 Citant Schopenhauer citant lui-même avec abondance des auteurs divers, Proust a beau jeu de dire : « J'abrège *naturellement* les citations » (*ibid.*, p. 44).
- 27 *Ibid.*, p. 27-28, à comparer, comme d'ailleurs une note de Proust y invite, aux p. 69-72. Ce jeu ironique (à l'infidélité possible de la traduction s'ajoutant l'infidélité de l'autocitation) est devenu impossible dans le contexte de *Pastiches et mélanges*.
- 28 *Ibid.*, p.44.
- 29 Voir *Contre Sainte-Beuve*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 311.
- 30 *Pastiches et mélanges* [1919], « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 194.
- 31 Articles publiés entre 1900 et 1909 : voir le tableau récapitulatif proposé par Françoise Leriche, « *Pastiches et mélanges* de Proust : le paratexte du recueil comme relecture-réécriture et positionnement tactique », dans *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, M. Hilsum éd., Paris, Kimé, 2007, t. 2, p. 38-39.
- 32 Voir *Essais et articles*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 603 : « [...] verticale, unique en son cristal infrangible, me conduit infailliblement à travers le désert de la politique extérieure, la colonne lumineuse de Bainville [dans *L'Action française*] ».
- 33 Cahier 54, fo 103 ve ; Cahier 54, BnF-Brepols, Turnhout, 2008, vol. I et vol. II, p. 230. Je souligne.
- 34 RTP, P, III, p. 666.
- 35 Ce détachement, cette impersonnalisation étaient déjà notés au bout d'une note à *Sésame et les Lys* : « [le grand écrivain] n'est que le lieu où se forment ces pensées qui élisent elles-mêmes à tout moment, fabriquent et retouchent la forme nécessaire et unique où elles vont s'incarner » (*SL*, note 1 p. 85).
- 36 Voir les fac-similés des Cahier 53, BnF-Brepols, Turnhout, 2012, et Cahier 71, BnF-Brepols, Turnhout, 2009. La partie rédigée des fo 67, 68, 70 et 71 du Cahier 71 a été collée aux fo 5, 9 et 10 du Cahier 53, cependant que la colonne textuelle du folio intermédiaire du Cahier 71 (f 69) est recopiée, sous la même forme verticale, sur la page intermédiaire du Cahier 53 (f 9 bis).

LA VOIX DE LA MÈRE ET LE TON PROUSTIEN

Poétiques de la traduction et de l'écriture créatrice

La poétique de l'écriture créatrice est liée chez Proust à sa poétique de la traduction et cette relation étroite est née de ses expériences de traducteur. Avant l'épreuve de la *Recherche*, il a consacré au moins sept ans de sa vie, de 1899 à 1906, à la traduction de l'esthète anglais John Ruskin : *La Bible d'Amiens* et *Sésame et les Lys* parus en 1904 et 1906. Proust a fait souvent usage de la métaphore de la traduction pour décrire la création littéraire. Sa définition la plus célèbre est celle qu'énonce le narrateur dans le *Temps retrouvé* : « Ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.¹ » L'écrivain doit savoir lire et traduire sa pensée. Dans la lettre à Antoine Bibesco où il évoque pour la première fois la *Nekuia* d'Ulysse, Proust énonce déjà cette idée de la création comme traduction d'une pensée inexprimée existant dans son for intérieur ; il conçoit donc l'écriture créatrice comme une forme d'auto-traduction : « Tout ce que je fais n'est pas du vrai travail, mais seulement de la documentation, de la traduction, etc. [...] Cela suffit à réveiller ma soif de réalisations sans naturellement l'assouvir en rien. Du moment que depuis cette longue torpeur *j'ai pour la première fois tourné mon regard à l'intérieur vers ma pensée*, je sens tout le néant de ma vie, cent personnages de roman, mille idées me demandant de leur donner un corps comme ces ombres qui demandent dans l'*Odyssée* à Ulysse de leur faire boire un peu de sang pour les mener à la vie [...].² »

Dans un discours que rapporte Marcel Plantevignes, Proust exprime d'une façon plus claire encore sa poétique de l'écriture à travers la métaphore de la traduction. Cette fois-ci l'œuvre littéraire en tant qu'auto-traduction est considérée du point de vue de la réception. Le lecteur est appelé à interpréter un texte "traduit", par cela même sans cesse perfectible : « Efforcez-vous toujours d'apercevoir au-delà de ce que l'on a voulu montrer, et en tout cas du traduit sinon du traduisible. Quelquefois même ce sera la seule façon de retrouver exactement et par-delà le texte imprimé ce qu'un auteur a voulu et n'a pas osé ou réussi à dire... et par transparence vous le retrouverez [...]. Pour les textes [...] vous apercevrez de suite ce que l'on a voulu mettre comme réelle signification sous chaque mot, et comment l'on a essayé souvent de se rapprocher le plus possible, – ou de s'écarter sciemment, – du mot exact inexistant qu'il aurait fallu trouver.³ »

En tant que traduction d'une pensée, l'œuvre demande au lecteur, *a fortiori* au critique, l'effort de déployer l'exégèse au-delà du texte imprimé, dans le domaine difficile à saisir du traduisible. L'activité herméneutique s'apparente alors à celle du traducteur qui essaie d'interpréter le texte dans ses significations les plus secrètes, par-delà ses silences et malgré ses lacunes. Proust justifie ici la réécriture : elle permet de reformuler le texte déjà écrit en donnant une nouvelle chance d'expression à ce que l'auteur, parfois sans y parvenir, avait voulu dire. L'interprétation du lecteur/critique est nécessaire à

l'œuvre car l'écriture créatrice est une forme imparfaite de traduction que l'on peut améliorer. Selon cette conception de l'écriture, le « mot exact inexistant qu'il aurait fallu trouver » dans la langue maternelle pourrait surgir lors de la traduction du texte dans une langue étrangère. L'interprétation et la réécriture de l'œuvre sont donc une nécessité poétique et une garantie de survie. Par sa riche expérience de traducteur, de pasticheur et d'écrivain, Proust prévoit à l'intérieur de l'œuvre, dans la cohérence de son tissu, des lois de traduction spécifiques. La réécriture doit savoir sauvegarder le fonctionnement textuel de l'original, ne pas transgresser les lois inscrites par l'écrivain dans l'œuvre. Comme l'affirme Walter Benjamin, « à un degré quelconque, toutes les grandes écritures [...] contiennent entre les lignes leur traduction virtuelle⁴ ».

En traduisant l'œuvre de Proust on rencontre un premier écueil représenté par un système onomastique francophone motivé, difficilement assimilable sans risquer de rompre sa cohérence textuelle et son statut autoréférentiel. Cet écueil impose un choix de traduction d'abord idéologique : choisir entre l'annexion de l'Autre ou le respect de son altérité. Il existe chez Proust un deuxième écueil, lié au premier mais plus complexe : la musicalité de la prose, la francité du signe poétique. Après Baudelaire, Rimbaud, Verlaine et le symbolisme, après les prises de position de créateurs et critiques comme Valéry, Mallarmé, Proust lui-même, la question de la musicalité poétique est centrale dans l'histoire littéraire et le débat esthétique de l'époque⁵. Dans un article paru dans *La Revue blanche* en 1896, il affirme : « Les mots ne sont pas de purs signes pour le poète. Les symbolistes seront sans doute les premiers à nous accorder que ce que chaque mot garde, dans sa figure ou dans son harmonie, [...] a sur notre imagination et sur notre sensibilité une puissance d'évocation au moins aussi grande que sa puissance de stricte signification. Ce sont ces affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d'un langage conventionnel comme sont les langues étrangères, en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous avec une douceur incomparable. Il rajeunit un mot en le prenant dans une vieille acception, il réveille entre deux images disjointes des harmonies oubliées, à tout moment il nous fait respirer avec délices le parfum de la terre natale.⁶ » Ces déclarations sont un manifeste de sa poétique. Le ton proustien, tel qu'il pourrait être défini par l'auteur, est donc « une sorte de *musique latente* que le poète peut faire *résonner* en nous avec une *douceur* incomparable⁷ ». Le mot poétique « dans sa figure ou dans son harmonie » est puissamment évocateur, pas seulement dénotatif. Il est harmonieux, mystérieux, musical et transporte, caché en lui mais dévoilé par le poète, le parfum de sa terre natale. Proust dans ce passage fait la distinction entre notre langage maternel et le langage conventionnel des langues étrangères. Le premier interagit avec la sensibilité du locuteur : il évoque en lui des souvenirs anciens et mystérieux. Liés à l'apprentissage du langage maternel, ces souvenirs sont chargés de sensations de l'enfance, parfois indéchiffrables. En revanche tout langage qui relève d'une convention est une sorte de langue étrangère : son acquisition n'implique pas un investissement affectif du sujet. D'où l'absence dans ces « purs signes » d'un système second de significations évoquant les émotions liées au vécu du locuteur.

Or, ce sont les « affinités anciennes et mystérieuses » entre le langage maternel et la sensibilité de l'écrivain qui caractérisent selon Proust le langage poétique. Grâce à la linguistique, nous pouvons définir ces associations personnelles, expression de l'imaginaire profond de l'artiste, comme des connotations⁸. En connotant exprès sa langue, l'écrivain lui donne une valeur sémantique subjective. Proust prend ici parti pour la motivation du signe face à l'arbitraire linguistique mais il le fait poétiquement au nom de la langue maternelle⁹. Au-delà des artifices auxquels il recourt pour motiver les signes de la langue française, il nous dévoile ici les buts de son écriture. Ces objectifs qu'il atteint dans son œuvre s'imposent au lecteur, au critique et au traducteur comme les lois générales de sa poétique. Ce que Gérard Genette affirme sur la motivation d'un poème nous semble valable aussi pour l'œuvre de Proust : « [...] l'essentiel de la motivation poétique n'est pas dans ces artifices, qui ne lui servent peut-être que de catalyseurs : [...] il est dans l'attitude de lecture que le poème réussit (ou, plus souvent,

échoue) à imposer au lecteur, attitude motivante qui, au-delà ou en deçà de tous les attributs prosodiques ou sémantiques, accorde à tout ou partie du discours cette sorte de présence intransitive et d'existence absolue qu'Éluard appelle l'*évidence poétique*.¹⁰ »

Selon Giacomo Debenedetti, Proust a été le dernier des grands artistes à tenter l'identification de la matière au son, ainsi que des mots à l'essence des choses¹¹. Le critique situe aux frontières du Romantisme cette expérience de l'ineffable dont l'intransitivité poétique est liée à la langue maternelle et marquée par le parfum de la terre natale.

La traduction de la langue étrangère de Ruskin passe chez Proust par un travail partagé avec sa mère. À partir de 1899, comme il ne connaît pas encore l'anglais, sa mère – la voix traductrice, l'interprète – l'aide dans le déchiffrement du texte. Le fils peut donc se consacrer au développement des notes, au commentaire du livre : « [la mère] rend “maternel”, assimilable, ce qui apparaît d'abord comme étrange, étranger¹² ». Dans le *Contre Sainte-Beuve*, la mère lit à haute voix, tout en le traduisant, un texte de Ruskin sur Venise, alors qu'ils se rendent en train dans la Cité des Doges. Cette lecture-traduction semble être la mise en scène narrative de la naissance de la vocation de Proust à traduire l'esthète anglais : le « Séjour à Venise » de la *Recherche* relate le pèlerinage de la mère et du fils, déjà traducteur, sur les traces de Ruskin. Il s'agit chez Proust d'un travail de francisation, tâche parfois accomplie sur la base d'un brouillon de la mère et d'un deuxième corrigé par Marie Nordlinger. Dans la traduction définitive toute trace de l'origine étrangère est effacée¹³. En retravaillant le texte déjà traduit, Proust traque les idiotismes et élimine les anglicismes.

Une œuvre fondatrice comme *La Bible d'Amiens*, qui glorifie les origines de la nation française à travers la cathédrale de la ville, renforce sa volonté d'annexion : il substitue sa voix à celle de l'auteur sous le prétexte d'une réénonciation nécessaire à l'émigration du texte. La traduction est un défi pour le fils appelé à dépasser le patrimoine linguistique de la mère. Il doit parfaire sa traduction dans une langue encore plus pure et plus française. Or, le mythe de la pureté de la langue est mis en scène et commenté dans la *Recherche* par le narrateur, à travers les idiolectes de Françoise, M^{me} de Guermantes et Saint-Loup ; il est aussi exemplifié par des citations des auteurs du XVII^e siècle, notamment Saint-Simon et M^{me} de Sévigné ; il est en outre identifié à des lieux et à des monuments comme le village de Saint-André-des-Champs et l'église de Combray¹⁴ ; il est enfin recherché dans des époques reculées comme les temps mérovingiens. La légende de la princesse franque, assassinée par son mari et ensevelie dans la crypte de l'église de Combray, constitue un mythe d'origine : il faut l'immolation d'une ancêtre pour faire naître la nation¹⁵.

La traduction de Ruskin éveille chez Proust cet intérêt d'ordre mythique pour la pureté de la langue française et la fascination pour l'intraduisible. Edward Bizub rappelle que, dans ces plongées dans l'intraduisible, Proust verra naître sa propre voix¹⁶. L'écrivain cherchera dans les textes de Ruskin les matériaux pour construire sa cathédrale car, d'après lui, il n'y a pas de danger d'imitation dans la traduction. Il juge un livre de Lucien Daudet original puisque ses sources sont étrangères : « Or, d'une langue à l'autre, pas d'imitation à redouter¹⁷ ». La réflexion sur la traduction de Ruskin s'est transformée chez Proust, au fil des années, en une poétique de l'écriture créatrice. C'est donc sur la base de son expérience de traducteur que, dans le *Temps retrouvé*, Proust énonce sa poétique d'écrivain. Il conçoit la traduction comme un exercice de défense et illustration de la langue “franco-maternelle”, afin d'atteindre aux dépens de l'œuvre étrangère une certaine originalité créatrice. D'une façon paradoxale, l'assimilation d'autrui, l'effacement de ses traces donnent naissance à une écriture nouvelle. Edward Bizub parle à ce propos d'« acte de vol », mais d'après nous il valorise la langue anglaise, qui barre l'accès au déchiffrement du texte, en surévaluant l'influence sur Proust de la culture anglo-saxonne. L'intraduisible de l'œuvre de Ruskin, dont Proust a fait l'expérience, alimente donc sa poétique de l'ineffable. En tant qu'exercice de déchiffrement, il représente un modèle pour la traduction de son livre intérieur.

La mère traductrice entretient dans la *Recherche* des rapports étroits avec la mère lectrice. Un lien subsiste entre le livre de Ruskin sur Venise et *François le Champi*, entre les rôles biographique et fictionnel de la mère traductrice et la fonction narrative de la mère lectrice : chez Proust, « les bruissements de la mère contiennent [...] le principe vital, le Souffle qui fait vivre les traits de l'écrit¹⁸ ». Il faut donc chercher dans la voix de la mère lectrice la genèse du ton proustien.

Geneviève Henrot et Annick Bouillaguet soulignent la médiation que joue la mère du narrateur dans son premier contact avec la littérature : elle est le chaînon de l'initiation de l'enfant au Livre. En l'écoutant lire à haute voix le roman de George Sand, *François le Champi*, le jeune narrateur est introduit dans l'univers imaginaire de la littérature¹⁹. Dans le nom *François le Champi*, le protagoniste de la *Recherche* condense l'essence de la littérarité et son vécu œdipien. Au lieu du drame du coucher sans le baiser apaisant de la mère, il participe dans sa chambre à une séance nocturne de lecture. Le rôle joué par la voix maternelle est fondamental dans l'apprentissage linguistique, la formation culturelle et la vocation littéraire de Proust et du protagoniste de la *Recherche*, lesquels seront un jour traducteurs et narrateurs. Par une approche psychanalytique, Julia Kristeva a analysé le caractère particulier de la relation vocale entre la mère et le fils dans l'œuvre et la vie de Proust. D'après elle, la condition de l'enfant frappé d'autisme est comparable à celle de l'écrivain, mais l'autiste demeure à jamais un prisonnier muet de sa « caverne sensorielle²⁰ ». La voix intra-utérine de la mère semble avoir scellé une symbiose qui, après la naissance, empêche l'enfant de se reconnaître comme sujet autonome. En revanche Proust parvient à s'extraire de cette caverne grâce à un usage de la langue qui, comme l'a souligné Gérard Genette, est de l'ordre de l'excès²¹.

À propos du langage et du temps perdus que Proust à tout prix veut faire advenir par l'écriture, Julia Kristeva parle d'une urgence esthétique, métaphysique et thérapeutique²². Le temps retrouvé est pour Proust le temps du langage comme expérience imaginaire, « une hypertrophie de signes » lui permettant d'« extraire le senti de son appartement obscur », de l'arracher à l'indicible : « En s'affrontant à une sensation immémoriale, en l'inscrivant dans la mémoire, Proust réussit là où l'autiste échoue. » Pour affirmer sa différence, pour abolir les traces archaïques de la non-différenciation, il faut nommer cette expérience. Il faut, à l'instar d'Homère, tel qu'il est décrit par Platon dans le *Cratyle*, devenir un nomothète : « Thérapeute ou écrivain, celui qui s'engage à donner des signes, voire un style, à cette caverne sensorielle, pour le plus grand nombre innommable, est appelé à une véritable expérience [...]. Il devient [...] "encodeur".²³ » Julia Kristeva ne manque pas de souligner, avec Edward Bizub, combien la fonction salvatrice de la nomination, au cœur de la sublimation artistique, est chez Proust proche de l'acte herméneutique de la traduction²⁴.

Or, la voix de la mère dans la *Recherche* n'est pas seulement le véhicule d'un savoir littéraire et d'une initiation romanesque mais aussi le modèle archétype de la musicalité vocale. Dans son ouvrage sur Sartre, Vian, Duras et Proust, Jean-Louis Pautrot confirme cette thèse²⁵. Comme le souligne Nicole Deschamps, « chez Proust, la "musique oubliée", c'est le souvenir de la voix de la mère, dont l'écrivain garde la nostalgie, tout en témoignant de sa perte irrémédiable [...]. Terrain d'expression de l'ineffable, la musique rédemptrice de la *Recherche* est "métonymique de la présence protectrice [de la mère] et métaphorique de sa disparition".²⁶ » Le sentiment nostalgique de la patrie perdue, qui caractérise selon Giacomo Debenedetti la musicalité de la *Recherche*, serait donc le regret mélancolique d'une "matrice" perdue²⁷. Le ton proustien est celui d'un texte lu à haute voix : le débit oral lui donne un rythme spécifique. Il est reconstruit à l'image de la voix archaïque entendue par l'enfant avant sa naissance, lorsqu'il est un être fusionné avec sa mère, un être muet mais à l'écoute, situé comme en dehors du temps. L'enfant, qui écoute sa mère lire *François le Champi*, nous décrit la beauté d'une telle voix. Dans le passage en question, nous avons la mise en scène du désir de la lecture : la mère ne devient lectrice que pour « son petit serin ». Nous avons aussi l'évocation du désir œdipien, puisque le petit François tombe amoureux de sa mère adoptive. Enfin, la lecture dans la chambre de l'enfant, la nuit, en l'absence du père,

semble reproduire la situation immémoriale de la caverne sensorielle où la mère et l'enfant ne faisaient qu'un : « [...] c'était aussi, pour les ouvrages où elle trouvait l'accent d'un sentiment vrai, une lectrice admirable par le respect et la simplicité de l'interprétation, par la beauté et la douceur du son. [...] De même, quand elle lisait la prose de George Sand, qui respire toujours cette bonté, [...] attentive à bannir de sa voix toute petitesse, toute affectation qui eût pu empêcher le flot puissant d'y être reçu, elle fournissait toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité. Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue.²⁸ »

Le secret du ton proustien pourrait donc se trouver dans la voix de la mère lectrice décrite au début de la *Recherche*. Cette description pose les jalons d'une série de critères esthétiques valables bien au-delà de l'œuvre de George Sand. Comme le jeune narrateur trouve de la douceur dans le style de son romancier préféré, Bergotte, Jean Milly remarque : « Le mot-clé de l'écrivain, lorsqu'il veut faire l'éloge d'un style, est celui de *doux*. C'est aussi celui qui convient au sien propre, avec celui d'*harmonieux*.²⁹ » À propos de la suavité de l'harmonie vocale, Ivan Fónagy affirme : « L'harmonie, c'est-à-dire la régularité (la redondance), base de toute technique de versification, nous ramène à la personne de la mère, à l'unité duelle avec la mère avant et après la naissance, à une époque où le principe de répétition s'exerçait encore librement.³⁰ » Seule la mère semble maîtriser, aux yeux du narrateur, le ton qu'il faut pour déchiffrer les textes car elle est capable de retrouver cet « accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ». L'écriture créatrice est ainsi comparée à une dictée, comme si le scripteur remplissait une page blanche de signes qu'une mélodie lui aurait suggérés à haute voix, indépendamment de sa volonté. C'est cette musique, précédant les mots, qui détermine leur sélection. Même si les mots ne l'indiquent pas, ils incorporent dans leur matérialité phonique cette mélodie et ils en portent les traces.

Ivan Fónagy souligne l'intérêt que Proust a porté à la façon de parler des personnes et des personnages, ainsi que la finesse de ses remarques³¹. Cet accent mélodieux est un phénomène préverbal, parasitaire et archaïque, de la communication : « Les messages stylistiques communiqués à l'aide de la "manière de parler", de la "façon de s'exprimer" ont un caractère préverbal, malgré le fait qu'ils sont parfaitement intégrés à l'acte verbal proprement dit. [...] Le caractère dépendant, *parasitaire*, des messages stylistiques est l'expression manifeste de leur caractère auxiliaire. [...] Ceci facilite l'expression des attitudes et vellétés préconscientes ou inconscientes. [...] C'est avant tout cette dévaluation sémiotique qui assure leur anonymat et leur permet d'exprimer, d'une façon plus ou moins vague, l'indicible.³² »

Le style vocal véhicule donc un message secondaire qui peut parfois déformer la portée sémantique de la phrase. Dans tout phénomène de communication, à la fonction dénotative du signe linguistique, dont le caractère est arbitraire, discontinu et conceptuel, se superpose la fonction connotative du signe vocal et gestuel qui est motivé, continu et préconceptuel. À cause de ces caractéristiques préverbales et archaïques, l'interprétation vocale peut dévoiler le côté obscur, inconscient de l'écriture poétique, exprimer le contenu latent du poème. En donnant sa propre lecture orale, l'interprète concrétise l'une des versions que le texte écrit implique. Ainsi « l'interprétation, même la plus fidèle, transforme et remanie – sans le vouloir – l'œuvre interprétée³³ ».

En lisant le texte de George Sand, grâce à sa maîtrise du ton, c'est comme si la mère interprétait *François le Champi* pour son fils, le "réécrivait vocalement", en lui apprenant les secrets de l'écriture

créatrice. D'après le narrateur, les phrases de George Sand semblent écrites pour la voix de sa mère et tiennent tout entières dans le registre de sa sensibilité : la mère lectrice et l'auteur du roman se superposent. Donc le premier modèle que le narrateur va imiter pour satisfaire sa vocation d'écrivain, ce n'est pas la prose écrite de George Sand mais l'interprétation orale de *François le Champi* faite par la mère. Ces phénomènes d'identification à « l'objet œdipien tyrannique » contribuent à la genèse du style vocal individuel : « *L'incorporation* par identification joue, sans aucun doute, un rôle très important dans la formation du style vocal. Par imitation vocale, on ingurgite, sinon l'objet, sa voix, donc une manifestation essentielle de sa personnalité.³⁴ » Ainsi avons-nous dans ce passage de la *Recherche* l'énonciation d'une poétique fondée sur l'expérience préalable de la musicalité vocale : les signes sont d'abord des sons harmonieux émis par la voix humaine. Cette voix chargée de douceur et de mélancolie est chez Proust la voix archaïque de la mère. La connotation de cette mélodie supra-segmentale véhicule les sèmes qu'à maintes reprises Debenedetti a employés pour définir le ton proustien : douceur et mélancolie³⁵.

Le ton de la mère lectrice organise le sens caché, la syntaxe profonde du discours de George Sand. D'après le narrateur, elle censure certaines parties du texte, notamment les passages sur la relation entre la mère adoptive et l'enfant, d'où un certain mystère qui entrave chez le jeune narrateur la compréhension de l'histoire. La mère refait le chemin de l'écrivain dont elle partage la sensibilité. Mais son interprétation vocale transfigure aussi la prose commune du roman car elle dirige la phrase en pressant ou ralentissant la marche des syllabes pour leur imposer un rythme uniforme. Bref, la mère insuffle à cette prose une vie sentimentale et continue qui lui fait défaut. La prose proustienne en revanche possède ce rythme uniforme, cette vie : « [le lecteur] perçoit la présence d'une "voix", qui reprend constamment certaines tonalités phonétiques, certains mots, certains thèmes, certaines constructions mentales, qui est celle d'un *je* omniprésent qui transparaît à travers le récit. Ainsi, il est entraîné par le *continuum* caractéristique du verbe proustien.³⁶ »

La musique latente, que le poète fait résonner dans son œuvre, doit faire « respirer [au lecteur] le parfum de la terre natale ». Cette synesthésie de l'ouïe et de l'odorat désigne l'ineffable poétique chez Proust. Cet ineffable n'est pas volatil mais contraignant : c'est un signe motivé et marqué par la « francité ». Le ton proustien est donc difficile à traduire puisque son « parfum » est étroitement lié à la langue-culture du texte original. Déjà en 1928, après avoir traduit un extrait tiré du *Temps retrouvé*, Debenedetti affirme que parmi les « fragrances inoubliables³⁷ » du roman, il y a le ton mélancolique et tendre de l'élégie qui caractérise les descriptions de Paris. L'amour du narrateur pour sa ville natale se dégage de la toponymie comme un parfum intense et délicat : « les rues, les quartiers, les boulevards de Paris sont à la *Recherche*, ce que les jardins d'Orient sont aux *Mille et Une Nuits*³⁸ ».

Le signe proustien est inscrit dans une riche tradition intertextuelle. Sauf les emprunts à Ruskin, cette tradition est surtout française ou francisée³⁹. Langue maternelle, voix de la mère et modèles littéraires classiques sont entremêlés. La grand-mère et la mère du narrateur sont deux ferventes lectrices de M^{me} de Sévigné qu'elles imitent et citent à profusion : « Marcel est doté d'une mère on ne peut plus classiquement française et talentueuse, mettant la marquise en position de déesse tutélaire de l'écriture.⁴⁰ » Des remarques précieuses à ce sujet sont celles de Yasuko Kawada, qui part d'une lecture à haute voix du texte de Proust et vise à en saisir le rythme⁴¹. Il constate que la rime n'est une condition ni nécessaire ni suffisante pour expliquer les effets prosodiques. Par contre, le nombre de syllabes et notamment les accents rythmiques lui semblent pertinents pour distinguer, quantitativement, le rythme de la prose de celui de la poésie. C'est le rythme tétrapode de l'alexandrin que l'on retrouve chez Proust dans les passages les plus méditatifs et lyriques. Or le langage de la mère, tel qu'il est mis en scène dans la « Conversation avec Maman » du *Contre Sainte-Beuve* de 1954⁴², est à ce propos éloquent. Dans ces premiers projets d'essai critique et romanesque à l'origine de la *Recherche*, la Maman du narrateur, avec le M écrit en lettre majuscule, incarne un personnage fondamental. Elle est décrite, peut-être avec un brin

d'ironie, par une mosaïque de citations. La grandeur tragique française de cette Maman polyphonique est dévoilée lors de son dernier colloque avec le narrateur. Malgré son agonie, et frappée d'aphasie, la mère s'adresse au fils en citant des vers classiques. Le modèle vocal de la prose proustienne, la voix maternelle, s'exprime ainsi en alexandrins jusque dans le moment de la séparation ultime : « [...] elle ne parlait jamais qu'avec douceur et esprit. Elle est morte en me faisant une citation de Molière et une citation de Labiche. [Elle m'a dit de la garde qui sortait un instant, nous laissant seuls :] "*Son départ ne pouvait plus à propos se faire.*" "Que ce petit-là n'ait pas peur, sa Maman ne le quittera pas. *Il ferait beau voir que je sois à Étampes et mon orthographe à Arpajon !*" Et puis elle n'a plus pu parler. Une fois seulement elle vit que je me retenais pour ne pas pleurer, et elle fronça les sourcils et fit la moue en souriant et je distinguai dans sa parole déjà si embrouillée : *Si vous n'êtes Romain, soyez digne de l'être.*⁴³ »

La forme métrique de l'alexandrin est adaptée au récit d'une histoire écoutée par un auditoire. C'est pourquoi « le style de Proust est plutôt oratoire et auditif en dépit d'une voix très basse⁴⁴ ». La musicalité de sa phrase, ce rythme doux, apaisant et méditatif n'est qu'un aspect spécifique de la francité qui connote l'écriture de la *Recherche*. Les lois génératives du roman constituent des contraintes que le traducteur ne saurait escamoter sans dénaturer la structure profonde de la *Recherche*. Le nom propre, étant autoréférentiel, devient intouchable⁴⁵. Il est alors impossible de camoufler l'opération de la traduction par une annexion forcée du système onomastique. Comme le souligne par ailleurs Roland Barthes, le mot poétique classique n'est ni éclatant ni transgressif parce que l'originalité de l'écriture qui l'exprime réside dans sa capacité d'établir des connexions nouvelles, au niveau syntaxique (et partant sémantique) du discours⁴⁶. Le rythme tétrapode de l'alexandrin, du vers qui est selon Barthes le plus relationnel de la littérature française, caractérise le style vocal de cette mère narrative.

Ton proustien et voix de la mère constituent alors le sésame poétique que tout grand traducteur proustien doit réussir à transposer dans sa propre langue.

Viviana AGOSTINI-OUAFI

-
- 1 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, J.-Y. Tadié (éd.), Paris, Gallimard, « Pléiade », 1987-1989, Vol.IV, p.469. Nous indiquerons dorénavant cette édition par RTP, suivi du numéro du volume et de la page citée.
 - 2 M. Proust, *Lettres de Marcel Proust à Bibesco*, Lausanne, La Guilde du livre, 1949, p. 131-132. C'est nous qui soulignons.
 - 3 M. Plantevignes, *Avec Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1966, p. 179-180. Extrait cité par J. Milly (cf. *La Phrase de Proust* [1975], Genève-Paris, Slatkine reprints, 1983, p. 39-41).
 - 4 Cf. W. Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971, p. 275.
 - 5 Cf. notre étude : *Poetiche della traduzione. Proust e Debenedetti*, Modène, Mucchi Editore, 2010, p. 73-91.
 - 6 M. Proust, « Contre l'obscurité », in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et articles*, P. Clarac (éd.), Paris, Gallimard, « Pléiade », 1971, p. 392-393.
 - 7 C'est nous qui soulignons. Même dans ses pastiches, Proust s'applique à retrouver le rythme et l'accent de l'auteur parodié (cf. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve...*, op. cit., p. 303). Sur la question du pastiche chez Proust, cf. V. Agostini-Ouafi, *Proust et Michelet. Descente aux Enfers et résurrection du passé*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2012, p. 17-22 et *passim*.
 - 8 Georges Mounin souligne cette « grande intuition » de Proust (cf. *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 1992, p. 60). Cf. *ibid.*, p. 91, la définition que le linguiste donne de la connotation dans le sillage d'A. Martinet.
 - 9 Cf. G Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 143-153.
 - 10 *Ibid.*, p. 150.
 - 11 G. Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milan, Mondadori, 1982, p. 205.
 - 12 E. Bizub, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1991, p. 26.
 - 13 *Ibid.*, p. 28-30, 119.

- 14 Cf. J.-M. Gardair, « À la gloire immortelle de la France », *L'Arc*, numéro spécial : *Marcel Proust*, n° 47, 1971, p. 84-87 ; M. Proust, *RTP*, Vol. I, p. 169-176.
- 15 Cf. à ce sujet J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 295-297.
- 16 E. Bizub, *La Venise intérieure*, *op. cit.*, p. 39.
- 17 *Ibid.*, p. 36.
- 18 *Ibid.*, p. 193.
- 19 Cf. G. Henrot, « Marcel Proust et le signe "Champi" », *Poétique*, n° 78, avril 1989, p. 139 ; A. Bouillaguet, *Marcel Proust. Le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du Titre/Nizet, 1990, p. 102.
- 20 J. Kristeva, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, p. 288-294.
- 21 Cf. G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 189-203.
- 22 J. Kristeva, *Le Temps sensible...*, *op. cit.*, p. 294. Pour les citations suivantes, *ibidem*.
- 23 *Ibid.*, p. 286.
- 24 *Ibid.*, p. 133.
- 25 Cf. J.-L. Pautrot, *La Musique oubliée*, Genève, Droz, 1994, p. 183.
- 26 N. Deschamps, « Compte rendu : J.-L. Pautrot, *La Musique oubliée* », *Bulletin Marcel Proust*, n° 45, 1995, p. 174.
- 27 G. Debenedetti, *Rileggere Proust...*, *op. cit.*, p. 83.
- 28 M. Proust, *RTP*, Vol. I, p. 42.
- 29 J. Milly, *La Phrase de Proust...*, *op. cit.*, p. 47.
- 30 I. Fónagy, *La Vive Voix. Essais de psycho-phonétique* [1983], Paris, Payot, 1991, p. 81. Cf. *ibid.*, p. 117-120.
- 31 *Ibid.*, p. 16, 156.
- 32 *Ibid.*, p. 21-22.
- 33 *Ibid.*, p. 316. Cf. aussi *ibid*, p. 318.
- 34 *Ibid.*, p. 192.
- 35 Cf. aussi sur cette mélodie J. Kristeva, *Le Temps sensible...*, *op. cit.*, p. 262.
- 36 J. Milly, *La Phrase de Proust...*, *op. cit.*, p. 203.
- 37 G Debenedetti, *Rileggere Proust e altri...*, *op. cit.*, p. 145.
- 38 *Ibidem*.
- 39 Cf. A. Bouillaguet, *Marcel Proust...*, *op. cit.*, p. 14-17.
- 40 J. Kristeva, *Le temps sensible...*, *op. cit.*, p. 161.
- 41 Y. Kawada, « Le style de Marcel Proust. Phrases tétrapodes : calme, sonorité, majesté », *Études de Langue et Littérature Françaises*, n° 22, mars 1973, Tokyo, p. 118-134.
- 42 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Préface de B. de Fallois, Paris, Gallimard, 1954, p. 141-149. L'édition publiée en 1971 chez Gallimard est différente. La « Conversation avec Maman », par exemple, n'y apparaît pas.
- 43 *Ibid.*, p. 142-143. Entre crochets, l'ajout que nous avons pu apporter à la version de B. de Fallois grâce à la lecture du Cahier 4, folio 68 v °, que Nathalie Mauriac et Pyra Wise (ITEM-CNRS, Équipe Proust) nous ont très aimablement permis de consulter. La citation de Corneille (*Horace*, II, 3) est exacte, celles de Molière (*Le Misanthrope*, III, 4) et de Labiche (*La Grammaire*) sont légèrement remaniées.
- 44 Y. Kawada, « Le style de Marcel Proust. Phrases tétrapodes », *op. cit.*, p. 130.
- 45 Cf. R. Barthes, « Proust et les Noms », in *To Honour Roman Jakobson*, La Haye, Mouton, 1967, Vol. I, p. 150-158 ; cf. aussi notre étude, « Lo statuto narrativo del nome proprio proustiano e le traduzioni italiane di *Du côté de chez Swann* », *Quaderni proustiani*, n° 7, 2013, p. 11-12.
- 46 Cf. R. Barthes, « Y a-t-il une écriture poétique ? », in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 61-76.

L'AIR(E) TRANSITIONNEL(LE) DE COMBRAY

On le sait, une des tâches assignées par Proust à *Du côté de chez Swann* est celle de raconter l'expérience d'un accès progressif et tumultueux à la réalité du monde extérieur. Le héros affronte et assimile ce lot d'objets étrangers d'une façon créatrice, dont il rend compte par le truchement d'un système métaphorique particulièrement riche, constant et cohérent. C'est ce témoignage d'une analyse originale et précoce d'expérience cognitive qui retiendra ici notre curiosité.

Le héros de la *Recherche* perçoit longtemps, dans son turbulent éveil au monde de la Réalité, l'interposition, entre lui et son objet, d'une *marge* prudente et circonspecte qui diffère le moment du contact nu. C'est que la confrontation entre *l'idée-de-la-chose* et la *chose-en-elle-même* s'avère toujours problématique et périlleuse. Qu'il regarde, qu'il aime ou qu'il lise, le narrateur proustien ne figure-t-il pas sa pensée comme prudemment lovée sous un abri ? « [M]a pensée n'était-elle pas aussi comme une autre crèche au fond de laquelle je sentais que je restais enfoncé, même pour regarder ce qui se passait au-dehors ? Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait *entre moi et lui*, le bordait d'un *mince liséré spirituel* qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière ; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une *zone d'évaporation*. Dans l'espèce d'*écran diapré* d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, ce qu'il y avait d'abord en moi, de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fut le livre. [...] Après cette croyance centrale, qui, pendant ma lecture, *exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité*, venaient les émotions que me donnait l'action à laquelle je prenais part, car ces après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie » (1, 83)¹.

Le nid, la guérite ou la crèche fournissent des représentations métaphoriques explicites de la réalité intérieure du sujet : en même temps qu'elle en trace le volume comme une enveloppe ovale (œuf, nid, chambre² ou guérite), l'enceinte s'en dessine comme un cercle *non clos* mais partiellement ouvert sur l'extérieur, exactement comme Freud « dessinait » le Moi. La pensée, domiciliée dans l'intériorité du sujet, n'en demeure pas moins mise en contact avec l'extérieur. Mais cette « prise » sur le réel objectif n'advient pas sans intermédiaire, ni sans embûches. La perception consciente s'interpose entre l'objet et la pensée, afin d'en traiter les radiations et d'en amortir le choc. Cette opération tampon nous est décrite dans l'extrait ci-dessus par le biais de trois images successives : le *mince liséré spirituel*, la *zone d'évaporation* et l'*écran diapré*. Il s'ensuit que pour Proust, cette aire de contact entre la pensée intérieure et la réalité extérieure, de par sa substance *spirituelle*, se rapproche davantage de la pensée elle-même qu'elle n'est de connivence avec l'objet, et, partant, sous-tend le produit d'un travail de l'esprit Tandis que *zone d'évaporation*, par son nom d'action, révèle le caractère actif et dynamique du phénomène, propre à agir sur la matière au point de la transmuier : comme l'eau « s'immatérialise » en vapeur, de même l'objet objectif se « volatilise »-t-il sans doute en objet subjectivement perçu, sans

doute est-il phagocyté et métabolisé par la pensée³. Enfin *l'écran diapré* ajoute aux deux précédentes images la subtile et mouvante chorégraphie des couleurs, telle que la réalité se présente à l'esprit comme enrobée d'une sublimation esthétique. Si l'abeille récolte au-dehors un fin granulé de pollen, tout se passe comme si, dans la ruche, elle ne pouvait faire filtrer *qu'une liquidité de miel*.

L'AIRE TRANSITIONNELLE SELON D.W. WINNICOTT

Trois espaces : une intériorité subjective, une extériorité objective et une zone de transition qui *s'interpose entre les deux* assurant un contact médiatisé, un va-et-vient continu entre dedans et dehors, une dynamique d'expansion teintée de confiance et de *croyance*, font de ce passage une version narrativisée de ce que D.W. Winnicott a décrit naguère sous le terme d'« aire transitionnelle⁴ ». Voyons brièvement comment s'articule son concept.

Pour Winnicott, l'expérience de la réalité, dont la « tâche humaine interminable consiste à maintenir à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure⁵ » s'arrose un entre-deux « neutre », ambassadeur, une zone intermédiaire « potentielle » vouée à ménager la rencontre et à adoucir ses chocs : c'est « l'aire transitionnelle ». Celle-ci désigne, non point *l'objet* (transitionnel), mais *l'espace en jeu* où advient l'utilisation de l'objet (réel) en vue de son accommodement dans la réalité subjective. Cette *troisième aire*, scène de rencontre entre l'aire subjective et l'aire objective, délimite ce « royaume de l'illusion qui est à la base de l'initiation de l'expérience⁶ ». « Instaurée dès les premiers stades de développement de tout être humain, du mode de relation à l'objet et de formation du symbole, elle constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera *tout au long de la vie*, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif.⁷ » De même que l'objet transitionnel n'est pas un objet interne mais une possession, de même l'aire transitionnelle n'est pas une propriété intérieure mais une annexion mitoyenne : c'est l'« aire allouée à l'enfant qui se situe entre la créativité primaire et la perception objective basée sur l'épreuve de réalité⁸ ». « Nous supposons ici – poursuit Winnicott – que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors ; nous supposons aussi que cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas contestée (arts, religion, etc.) ».

On voudra montrer ici comment ce processus d'appropriation subjective de la réalité s'exprime chez Proust par le truchement d'images qui donnent corps au phénomène cognitif et donnent à voir cette aire transitionnelle à l'œuvre dans la fiction : une dynamique cognitive⁹ pousse le moi à sortir de son intériorité et à conquérir l'aire objectale dans un mouvement d'expansion ; cette sortie aboutit à la perception d'une dissonance, d'un « jeu » intercalé entre la réalité intérieure de la pensée, produit d'une fantasmagorie, et la réalité extérieure de l'objet, pure objectivité ; d'où se fait jour la nécessité d'une sublimation de l'objet réel, afin de le rendre assimilable ; cette opération s'effectue moyennant l'interposition d'une aire de contact intermédiaire fonctionnant par contiguïté, comme un chantier de transformation.

L'AIR(E) TRANSITIONNEL(LE) DE COMBRAY

Dans la mouvance de la scène de lecture au fond de la guérite en sparterie, nombreuses sont, dans la *Recherche*, les mises en scène de rencontre entre sujet et réalité, qui révèlent l'interposition entre eux d'un espace virtuel de transition. Le « jeu » qui s'interpose par ce biais entre le sujet et l'objet relève du

mental, en ce qu'il tient – comme dit Proust – à la « variabilité de certains états interposés entre cet être et nous ». Il métaphorise en « espace transparent et azuré¹⁰ », en « milieu translucide et changeant » comme la vitre d'une fenêtre, la démarche subjective qui maintient entre le sujet et le monde une sorte de marge de sécurité, fut-elle cristalline, où le réel tenu à distance se laisse d'abord prudemment ruminer, métaboliser par le travail de l'imaginaire. Toute chose s'enveloppe alors d'un « vaste halo » tangible quoique transparent (ou mieux, translucide) : grisaille de l'atmosphère, nimbe duveté des peaux ou voiles vestimentaires, « transparents filets » de la pluie, « nuée opaque et douce », « rideaux ajourés de givre » enrobent d'un limbe mystérieux tout objet d'attention, qu'il rehausse de la « beauté des espaces interfères ».

Mais ici, dans l'univers enfantin de Combray, la rencontre entre la subjectivité intérieure et l'objectivité extérieure s'exprime souvent, sur le territoire entre-deux *d'une aire* (transitionnelle), par l'action *d'un air*, moteur d'une approche et ambassadeur d'une rencontre. Tantôt cet air provient d'un vent qui pousse le héros à la découverte (I, 154), tantôt il *apporte* au héros les objets convoités par son esprit (I, 143), tantôt il transporte l'onde sonore d'un nom, lui-même « talisman » de la personne désirée, tantôt encore il colporte une phrase musicale, elle-même métaphorisée en jeune fille porteuse d'un don.

Mais reprenons à son début l'algorithme de l'opération transitionnelle : saisie, dissonance, entreprise de sublimation, incorporation.

DYNAMISME DE SORTIE ET D'EXPANSION DU MOI VERS L'AIRE OBJECTALE

On peut se risquer à dire bien des choses du héros proustien, mais la plus malencontreuse serait de hasarder qu'il manifeste une position dépressive. Son appétit de découverte, sa très vive sensibilité aiguïlée à l'égard des choses et des gens, son enthousiasme face à toutes les manifestations du monde extérieur, sa profonde curiosité et son appétit de plaisirs peignent un être empli d'un désir inépuisable et constamment poussé à la rencontre : « Je faisais un mérite de plus à tout ce qui était à ce moment-là dans mon esprit, au reflet rose du toit de tuile, aux herbes folles, au village de Roussainville où je désirais depuis longtemps aller, aux arbres de son bois, au clocher de son église, de cet émoi nouveau qui me les faisait seulement paraître plus désirables parce que je croyais que c'étaient eux qui le provoquaient, et qui ne semblait vouloir que me porter vers eux plus rapidement quand il *enflait ma voile d'une brise puissante, inconnue et propice* » (I, 154).

Dans un autre passage de Combray, Proust formule très clairement à la fois le mouvement de projection ek-sistentielle qui pousse le moi hors de son intériorité à la rencontre de la réalité extérieure, et cette aire-tampon qui constitue un entre-deux ni intérieur ni extérieur, une marge d'âme servant au moi de tapis ambassadeur ou de parapet protecteur : « Car si on a la sensation d'être toujours entouré de son âme, ce n'est pas comme d'une prison immobile : plutôt on est comme *emporté* avec elle dans un *perpétuel élan pour la dépasser* » (I, 85).

Ce « perpétuel élan » est le moteur premier de la connaissance : il s'exprime en clé d'expansion, de projection, de conquête, comme dans cette active contemplation plongeant vers la campagne du haut de la petite pièce sentant l'iris : « Et mon imagination reprenant des forces au contact de ma sensualité, ma sensualité *se répandant* dans tous les domaines de mon imagination, mon désir *n'avait plus de limites* » (I, 154). Comme le dit Pierre Fédida, « si exister signifie littéralement un mouvement hors de soi [*ek-sistere*), la subjectivité du soi est affirmée non comme repli monadique mais comme une poussée venant du fond et le jet d'un bondissement¹¹ ».

Cependant, l'élaboration subjective, sollicitée par ce même désir d'exister qui propulse le moi vers la réalité, en a devancé la perception par une confection fantasmagorique, et par là biaisé l'aperception : le moi se trouve bien en peine d'apercevoir objectivement cet objet qu'il a d'abord vêtu intérieurement de perceptions imaginaires ; d'où son « découragement », sa « déception » intermittente : les somptueuses rêveries des noms bretons ne débouchent-elles pas sur de cruelles déceptions ? Le héros fait très tôt l'expérience de l'écart qui sépare l'objet subjectif façonné par le désir de connaître et l'objet objectif tel qu'il est tenu à distance dans le monde extérieur : « On cherche à retrouver dans les choses, devenues par là précieuses, *le reflet que notre âme a projeté sur elles* ; on est déçu en constatant qu'elles semblent dépourvues dans la nature, du charme qu'elles devaient, dans notre pensée, au voisinage de certaines idées ; parfois on convertit toutes les forces de cette âme en habileté, en splendeur pour agir sur des êtres dont nous sentons bien qu'ils sont situés en dehors de nous et que nous ne les atteindrons jamais » (I, 86).

Que l'acceptation de la réalité « objective » consiste pour le héros de la *Recherche* en une tâche toujours à recommencer, on en pourrait fournir maints exemples. Mais à Combray déjà, le choc entre l'*idée* de M^{me} de Guermantes et la *vue* de la duchesse dans l'église Saint-Hilaire, avec un petit bouton au coin de son grand nez (I, 172), illustre bien cette difficulté : « J'essayais d'appliquer l'*idée* : "C'est M^{me} de Guermantes" sans parvenir qu'à la faire manœuvrer en face de l'*image, comme deux disques séparés par un intervalle* » (I, 173). Sur le mode humoristique, les mythiques sources de la Vivonne subissent le même choc en retour de la réalité, lorsqu'à l'imaginaire entrée de l'Hadès se substitue un tout prosaïque « lavoir où montaient des bulles » ; ou la princesse de Parme, quand la déité royale est anéantie par la vue d'« une petite femme noire » (II, 720) en « robe de laine et bonnet de dentelle ». Un tel labour cognitif est périodiquement mis à rude épreuve, en raison de l'énergie subjective même qui l'appelle de ses vœux. La cognition agit chez Proust comme un char attelé à deux chevaux qui tirent chacun de son côté : l'imaginaire et le réel travaillent en sens opposé, et finir par les concilier demande l'intermédiation d'un appareil aménageur de la perception, cette surface transitionnelle qui se déploie, chez Proust, entre la conscience du héros et son objet.

INTERPOSITION D'UNE AIRE DE CONTACT FONCTIONNANT PAR CONTIGUÏTÉ

L'aire transitionnelle selon Winnicott tient précisément à cela : pour faciliter une rencontre à l'amiable entre le réel subjectif et le réel objectif, cet entre-deux ambassadeur aménage un terrain de médiation blanche (comme un drapeau de pourparlers), afin que le moi ait le temps, le lieu et le loisir d'appriivoiser la surprise du réel et d'en extraire un savoir assimilable. Chez Proust, l'aire transitionnelle se métaphorise tantôt en tapis miraculeux qui amortit l'avancée de l'objet, tantôt en écran flatteur, qui atténue une vision autrement trop directe, et dont le flou accorde comme un sursis (ou une seconde chance) à la reddition de l'imaginaire. La matérialisation de cet espace intermédiaire est confiée tour à tour à l'appareil visuel (comme les lisérés de lumière, aura ou épiderme, ou les écrans de fleurs ou de feuillage), mais aussi à l'appareil sonore (comme la Sonate), tactile (comme les tissus, duvets et fourrures) ou encore olfactif, comme le grand chausson aux pommes qu'est la chambre de la tante Léonie (I, 48). Ou même météorologique, comme ces rideaux de pluies, bruines et brouillards providentiels¹². Mais aussi, très souvent, à cet *air* de Combray qui, messenger d'un horizon lointain et partant invisible, pousse en rafale, en phonèmes ou en mélodie, vers le héros, tout un monde à découvrir.

Maître incontesté de Méséglise, le vent est le premier intermédiaire qui dégage dans l'expérience du héros *une aire d'air* vouée à médiatiser, pour l'appriivoiser, un réel réticent. Ce « chemineau invisible » qui parcourt sans fin les sayons des plateaux agit comme le trait d'union entre le Moi et l'Autre, entre l'univers intérieur fait de rêve et de désir et le monde extérieur, peuplé d'inconnu : « Je savais que M^{lle} Swann allait souvent à Laon passer quelques jours et, bien que ce fût à plusieurs lieues, la distance se trouvant compensée par l'absence de tout obstacle, quand, par les chauds après-midi, je voyais *un même souffle*, venu de l'extrême horizon, abaisser les blés les plus éloignés, se propager comme un flot sur toute l'immense étendue et *venir se coucher*, murmurant et tiède, parmi les sainfoins et les trèfles, *à mes pieds, cette plaine qui nous était commune à tous deux semblait nous rapprocher, nous unir*, je pensais que ce souffle avait passé auprès d'elle, que c'était quelque message d'elle qu'il me chuchotait sans que je pusse le comprendre, et je l'embrassais au passage » (I, 143-144). Or, l'approche de Gilberte continue par la suite de s'inscrire dans le champ de l'aérien.

LE NOM DE GILBERTE « PASSA PRÈS DE MOI »

Comme le vent de Combray, qui *transporte vers* le héros la présence de Gilberte (I, 143-144), le signifiant proféré s'offre comme un réceptacle où est assurée la stratification des sens intérieurs (produits de l'imagination du héros à partir des sonorités du signifiant) et des perceptions extérieures contiguës (le contexte d'expérience). La prise de conscience du héros à l'ouïe du Nom est significative elle aussi du processus d'élaboration transitionnelle voué à concilier réalité subjective (la rêverie sur le nom) et réalité objective (l'apparition de Gilberte) : « Ainsi *passa près de moi* ce nom de Gilberte, donné *comme un talisman* qui me permettrait peut-être de retrouver un jour celle dont il venait de faire une personne et qui, l'instant d'avant, n'était qu'une image incertaine. Ainsi passa-t-il, proféré au-dessus des jasmins et des giroflées, aigre et frais comme les gouttes de l'arrosoir vert ; *imprégnant, irisant la zone d'air pur qu'il avait traversée* – et qu'il isolait – du mystère de la vie de celle qu'il désignait pour les êtres heureux qui vivaient, qui voyageaient avec elle ; *déployant* sous l'épinier rose, *à hauteur de mon épaule*, la quintessence de leur familiarité, pour moi si douloureuse, avec elle, avec l'inconnu de sa vie où je n'entrerais pas » (I, 140).

Ce fragment, déjà commenté pour sa participation au thème de la mémoire involontaire¹³ et à la pragmatique du nom propre dans la *Recherche*¹⁴, illustre également dans son inépuisable richesse le fonctionnement de l'aire transitionnelle. Ce « passager céleste » qu'est le nom proféré reflète l'être réel qui le porte, en même temps qu'il se prête aux transformations promises à l'intégration de la connaissance. Tout se passe comme si « l'ouverture ou l'éclatement de l'objet trouvait dans l'articulation phonique élémentaire un jeu corporel en prise sur la forme de l'objet et sur sa capacité de transformation imaginaire¹⁵ ». Comme l'affirme encore Pierre Férida, « la *corporité de la parole* – le plaisir de chose des phonèmes et des mots qu'elle produit – est *comme la racine subjective des choses*. C'est aux choses que revient la capacité de la parole d'être *métaphore*. Et la métaphore suppose cet espace de rencontre et de jeu entre les mots et les choses.¹⁶ »

Rien d'étonnant que, *consolidé* par la métaphore, cet « air » ait plus tard à « se déchirer », lorsque ce même nom de Gilberte annonce l'apparition de l'aimée aux Champs-Élysées (I, 387-8) : le nom prononcé, comme à Combray, lance vers le héros « la courbe de son jet », « transportant à son bord » et laissant « flotter dans l'air », « passager céleste », « l'émanation délicieuse qu'il avait fait se dégager, en les touchant avec précision, de quelques points invisibles de la vie de M^{lle} Swann ». Sa matérialité inspire cette autre métaphore atmosphérique du « petit nuage d'une couleur précieuse », cependant que

son atterrissage au pied du Narrateur réactive celle du tapis merveilleux, sans doute la métaphore la plus fidèle à la notion winnicottienne d'aire transitionnelle : « – *jetant* enfin, sur cette herbe pelée, à l'endroit où elle était un morceau à la fois de pelouse flétrie et un moment de l'après-midi de la blonde joueuse de volant [...], *une petite bande merveilleuse et couleur d'héliotrope impalpable comme un reflet et superposée comme un tapis sur lequel je ne pus me laisser de promener mes pas attardés, nostalgiques et profanateurs* » (I, 387-8).

LA PETITE PHRASE DE LA SONATE

Le plaisir de ce jeu à transgresser les limites de l'objet revient également à la musique. *L'alter ego* du Narrateur, Charles Swann, doit à la Sonate de Vinteuil d'opérer par un semblable transport sonore, « dans le velouté d'une lumière interposée » (I, 125), la négociation d'une noble alliance entre vérité intérieure et opacité première de l'objet d'amour : « Mais ils se turent ; sous l'agitation des trémolos de violon qui la *protégeaient* de leur tenue frémissante à deux octaves de là – et comme dans un pays de montagne, *derrière l'immobilité apparente et vertigineuse d'une cascade*, on aperçoit, deux cents pieds plus bas, la forme minuscule d'une promeneuse – la petite phrase venait d'apparaître, lointaine, gracieuse, *protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore*. Et Swann, en son cœur, s'adressa à elle comme à une confidente de son amour, comme à une amie d'Odette qui devrait bien lui dire de ne pas faire attention à ce Forcheville » (I, 260). La fluidité de l'enveloppe externe (ici l'eau) qui métaphorise le bénéfice transitionnel de la musique s'allie à celle des brumes, brouillards, pluies, vapeurs du climat, cependant que sa demi-transparence rejoint celle des voiles, voilettes, vélums, tulles, et autres toiles à large trame dans lesquelles le sujet proustien découpe un premier brouillon du monde, qu'il s'agira ensuite pour lui d'installer dans son intériorité subjective.

Ces quelques illustrations stratégiques du système d'images mis en place dans le *Combray* de Proust ont montré combien, dans le processus d'apprentissage cognitif du jeune héros, l'aire transitionnelle est volontiers figurée, dans son rôle médiateur entre réalité extérieure et vérité subjective, comme *un air* qui agite un champ de blé, boursoufle une voile, gonfle une bouche ou s'échappe d'un violon en direction d'un Sujet aux aguets.

Geneviève HENROT SOSTERO

-
- 1 C'est moi qui souligne, ici et plus loin.
 - 2 Pour un approfondissement de ce thème et de ses motifs, voir Geneviève Henrot Sostero, « Portrait de l'artiste en chambre(s) », in *Peaux d'âme*, Paris, Champion, 2009, p. 197-216.
 - 3 Ce processus d'incorporation de l'objet de connaissance dans un contenant trouve dans le concept de Moi-peau de Didier Anzieu une clé d'interprétation féconde : voir Geneviève Henrot, « Proust et les savoirs archaïques », in Annick Bouillaguet (dir.), *Proust et les moyens de la connaissance*, Strasbourg, Presses universitaires, 2002, p. 127-137.
 - 4 D.W. Winnicott, *Playing and Reality*, Routledge, Tavistock, 1971 ; trad. française par Claude Monod et Jean-Baptiste Pontalis, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1975. Toutes les citations renvoient à cette édition.
 - 5 *Ibid.*, p. 30.
 - 6 *Ibid.*, p. 49.
 - 7 *Ibid.*
 - 8 *Ibid.*, p. 44.
 - 9 *Ibid.*, p. 176.

- 10 Respectivement : II, 212 ; II, 186 ; III, 655 ; II, 412 ; II 315 ; II, 643 ; II, 299-300 ; 577 ; II, 699 ; II, 380 ; II, 502 ; III, 672 ; III, 538 ; II, 349.
- 11 P. Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, p. 129-130.
- 12 La très large extension de la palette sensorielle de la *Recherche* se manifeste en première instance dans les épisodes de mémoire involontaire, où la vue joue un rôle congru qui reste même inférieur à celui de chacun des autres sens. Voir Geneviève Hennot Sostero, *Réminiscence*, in Annick Bouillaguet et Brian Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Champion, 2004, *sub voce*.
- 13 Geneviève Henrot, *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, CLEUP, 1991 et *Id.* « Le Fléau de la balance. Poétique de la réminiscence », *Poétique*, n° 113, février 1997, p. 189-210.
- 14 Geneviève Henrot Sostero, *Pragmatique de l'anthroponyme dans « À la recherche du temps perdu »*, Paris, Champion, 2011, p. 101-122.
- 15 P. Fédida, *op. cit.*, p. 147.
- 16 *Ibid.*, p. 152.

SAINT-LOUP HÉRAUT DE LA MODERNITÉ

Que Robert de Saint-Loup paraisse, aux yeux d'un lecteur d'*À la recherche du temps perdu*, comme un moderne ne fait guère de doute. Il est aisé de voir en lui l'un des personnages les plus en phase avec son temps, celui dont le comportement et le mode de vie semblent le mieux refléter la vie d'un jeune homme aisé de la Belle Époque. Son histoire d'amour avec Rachel, sa vie de réserviste à Doncières, sa fougue et son désir en sont autant d'illustrations. Mais la modernité de Saint-Loup ne s'inscrit pas seulement dans l'adhésion à son époque, et se doit d'être cherchée dans le rapport dual et complexe que celui-ci entretient avec la beauté. Souvenons-nous, en effet, qu'aux yeux de Baudelaire, le beau est ontologiquement ambivalent, et qu'il « est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion¹ », la modernité, représentant cette seconde moitié de l'art Saint-Loup concilie à merveille, en l'incarnant, ce « paradoxe de la modernité² », en ce qu'il trouve son originalité dans une dialectique du passé et du présent, de la tradition et de la rupture, de l'éternel et du transitoire.

La première apparition de Saint-Loup, dans la salle à manger du Grand-Hôtel de Balbec, donne lieu à une longue description qui permet d'apercevoir la dualité de ce personnage, la cohabitation contradictoire – mais complémentaire – en une même personne, de ce qui relève de la tradition et du moderne. L'évocation du titre de marquis de Saint-Loup-en-Bray, le port du monocle et l'attitude altière contrastent avec la vivacité de ce personnage insaisissable, en constant mouvement. Le héros voit ainsi passer Saint-Loup, « le col haut équilibrant perpétuellement les mouvements de ses membres autour de son monocle fugitif et dansant qui semblait leur centre de gravité³ ». Toute l'énergie de Robert et du mouvement qu'il génère, se concentre sur ce monocle « qui voltig[e] devant lui comme un papillon⁴ ». Mais en réalité, Saint-Loup n'est pas insaisissable ; il s'agit davantage d'une perception de fugacité que d'une instabilité ontologique.

Le jeune marquis ne nous apparaît pas en soi et dans l'absolu, dans la salle à manger du Grand-Hôtel, mais par le truchement du héros, aux yeux duquel il jaillit comme une silhouette prise et croquée au plein cœur d'un paysage moderne, qui présente de nombreuses similitudes avec la peinture d'Elstir.

Il traversa rapidement l'hôtel dans toute sa largeur [...]. Il venait de la plage, et la mer qui remplissait jusqu'à mi-hauteur le vitrage du hall lui faisait un fond sur lequel il se détachait en pied, comme dans certains portraits où des peintres prétendent sans tricher en rien sur l'observation la plus exacte de la vie actuelle, mais en choisissant pour leur modèle un cadre approprié, pelouse de polo, de golf, champ de courses, pont de yacht, donner un équivalent moderne de ces toiles où les primitifs faisaient apparaître la figure humaine au premier plan d'un paysage.⁵

La métaphore picturale est explicitement convoquée et anticipe les développements sur les marines d'Elstir représentant les environs de Balbec⁶. La description qui est faite de Saint-Loup se fige soudainement dans un portrait, qui l'immobilise et le saisit comme un instantané. C'est une vision « moderne » qui s'impose alors, et qui propose un « portrait en pied », comme on en trouve de nombreux dans la collection de tableaux du baron de Charlus – et dans laquelle sont représentés, par les plus grands maîtres, ses lointains aïeux – ou dans les bustes des anciens seigneurs de Guermantes qui sont rassemblés dans le château de Combray. Saint-Loup est une figure de son temps, ou à tout le moins, est saisi dans son

temps, par un œil extérieur. Se pose alors la question de la focalisation : est-ce le héros qui, dans un éclair de lucidité, parvient à faire abstraction d'un cadre esthétique qu'il est censé, à cette époque, dénigrer ? Ou bien, est-ce le Narrateur qui, fort des leçons d'Elstir et de l'amitié qui le liera à Saint-Loup, recompose cette scène de première rencontre et imagine, sur nouveaux frais, cette première apparition, en cadrant son ami dans un paysage qui lui sied ?

L'étude de la genèse de ce passage met au jour une composition en plusieurs temps, qu'a décrite Tomoki Woo⁷, et nous permet de voir comment la scène s'est progressivement construite à l'aune du moderne et de la modernité. La scène de première apparition de Saint-Loup survient en 1908-1909, dans le Cahier 31 puis dans le Cahier 32 ; ces deux passages sont encore elliptiques et s'en tiennent à la seule évocation de « l'air insolent » du jeune « reçu à St-Cyr ». Une seconde phase de réécriture (1909-1911) survient dans les Cahiers 28, 65 et 48, sans qu'apparaissent d'éléments nouveaux à ce sujet. Il faut attendre la reprise dans le Cahier 70, autour du mois d'avril 1912, pour constater une véritable réécriture de ce passage et une mise en scène de l'apparition de Saint-Loup. Le motif de la modernité apparaît alors progressivement, et par touches ; la description de Saint-Loup dans un portrait en pied survient dans un ajout marginal au verso du folio 98. Il est intéressant de voir comment le portrait prend peu à peu forme, et de noter une composition en plusieurs temps, dans la mesure où, dans les premiers états du texte, il n'est pas spontanément fait mention du portrait de Saint-Loup sur un fond maritime. Le cadre initial est alors celui d'un jardin.

Dans la fenêtre vitrage de Derrière lui le vitrage du hall Son corps se détachait sur le/la jardin vitre du hall, laquelle était derrière lui, remplie à demie moitié du j et la mer l'encad Comme il venait de la plage, et la mer qui remplissait le vitrage du hall jusqu'à mi-hauteur le vitrage du hall lui faisait un fond sur lequel il se détachait en pied, comme dans ces portraits d'aujourd'hui où des peintres intelligents prétendent, sans tricher en rien sur l'observation la plus exacte de la vie actuelle mais en choisissant un cadre approprié, donner un équivalent moderne de ce que faisaient les primitifs.⁸

Les motifs « pelouse de polo, de golf, champ de courses, pont de yacht » n'apparaissent que plus tardivement, et renforcent la couleur elstirienne de ce portrait. Se produisent ainsi trois étapes, ou trois expansions, qui inscrivent, pour chacune d'elles, davantage Saint-Loup dans un cadre moderne. Celui-ci apparaît au gré d'une surimpression d'une image moderne et contemporaine (trains et chemins de fer, yachts, gare, vapeurs, golf, polo) sur un élément invariant et naturel (le ciel, la mer). La modernité tient dans cette dualité et cet alliage : l'un ne saurait aller sans l'autre ; le transitoire a besoin de l'immuable, et la pelouse de golf, de la mer.

À SON CORPS DÉFENDANT

Mais au-delà de cette scène de première rencontre, c'est la nature même de Saint-Loup qui semble appeler cette dualité intrinsèque. Saint-Loup a, dans sa complexion intime, la marque indélébile de son passé et la mémoire plusieurs fois séculaire de sa famille et de ses ancêtres. Le héros prend d'ailleurs bien le soin de retrouver en son ami toute une lignée d'aïeux, qui sourdent au moindre de ses gestes.

Dans l'agilité morale et physique qui donnait tant de grâce à son amabilité, dans l'aisance avec laquelle il offrait sa voiture à ma grand-mère et l'y faisait monter, dans son adresse à sauter du siège quand il avait peur que j'eusse froid, pour jeter son propre manteau sur mes épaules, je ne sentais pas seulement la souplesse héréditaire des grands chasseurs qu'avaient été depuis des générations les ancêtres de ce jeune homme qui ne prétendait qu'à l'intellectualité, leur dédain de la richesse qui, subsistant chez lui à côté du goût qu'il avait d'elle rien que pour pouvoir mieux jeter ses amis, lui faisait mettre si négligemment son luxe à leurs pieds ; j'y sentais surtout la certitude ou l'illusion qu'avaient eu ces grands seigneurs d'être « plus que les autres », grâce à quoi ils n'avaient pu léguer à Saint-Loup ce désir de montrer qu'on est « autant que les autres », cette peur de paraître trop empressé, qui lui était en effet vraiment inconnue et qui enlaidit de tant de raideur et de gaucherie la plus sincère amabilité plébéienne.⁹

Saint-Loup parle à son corps défendant. Le héros en est bien conscient, puisqu'il se fait un plaisir de

retrouver ce qui, en Saint-Loup, évoque les riches heures de son passé et en trahit la permanence : « À retrouver toujours en lui cet être antérieur, séculaire, cet aristocrate que Robert aspirait justement à ne pas être, j'éprouvais une vive joie mais d'intelligence non d'amitié.¹⁰ » Saint-Loup, à proprement parler – le personnage et non plus la perception que peut en avoir le héros – se révèle, toutefois, moins moderne que moderniste, moins en phase avec son temps qu'à la recherche d'une rupture caractérisée avec la tradition et ce que représente l'héritage de sa famille. On trouve en lui une passion du nouveau, une quête quelque peu forcenée de la nouveauté. Cet effort d'émancipation de la part de Saint-Loup se manifeste dans des fréquentations et des goûts singuliers, peu « fidèles à la sociologie de Combray¹¹ ». Il en va ainsi de son goût pour le mobilier *modern style* des Lebourg et des Guillaumin pour lequel il sacrifie les admirables boiseries de l'hôtel de Guermantes, qu'il avait en héritage¹². Saint-Loup cultive un décalage social et culturel, qui le place là où l'on ne l'attend pas. Il lit Proudhon et soutient Dreyfus ; d'ailleurs, ses « aspirations socialistes¹³ » ont pour objet la défense d'une pensée de la société, qui prône l'universalité et renonce à l'égoïsme médiocre. Ces positions, en rupture franche avec celles des membres de sa famille ou de sa classe sociale, sont une illustration de sa volonté de se distinguer, de jouer la carte du nouveau ; en d'autres termes, elles font de lui un moderniste.

Aussi Saint-Loup dénigre-t-il sa classe, et son souci de rompre avec la tradition passe par un rejet de la généalogie : « Mais je comme je ne suis pas comme [mon oncle], vous n'allez pas me faire parler généalogie, je ne sais rien de plus assommant, de plus périmé, vraiment l'existence est trop courte.¹⁴ » Et lorsque le héros évoque devant lui la galerie de bustes, Saint-Loup ne les juge qu'avec mépris : « Oui c'est un beau spectacle, dit ironiquement Saint-Loup. Entre nous, je trouve toutes ces choses-là un peu falotes. Mais il y a à Guermantes, ce qui est un peu plus intéressant ! un portrait bien touchant de ma tante par Carrière. C'est beau comme du Whistler ou du Velasquez.¹⁵ »

La seule œuvre qui trouve grâce aux yeux de Saint-Loup, est un portrait d'Eugène Carrière – artiste que l'on rattache à la peinture moderne, si l'on en juge le rapprochement que Saint-Loup fait avec Whistler, ou bien encore ses portraits de Mallarmé, Verlaine ou Daudet. Cette adhésion à la peinture moderne est profondément différente de celle, par exemple, du duc et de la duchesse de Guermantes, pour qui Elstir, Whistler ou Carrière ne sont appréciés qu'à l'aune du marché de l'art et de ses fluctuations. Le goût de Saint-Loup est d'abord celui d'un homme cultivé qui prend les œuvres pour ce qu'elles représentent.

Mais Saint-Loup n'en reste pas moins un moderne par réaction ou par provocation ; il fait de l'adhésion au moderne un *modus vivendi*, ou plutôt trouve dans la modernité une manière d'exister, de donner corps et consistance à un individu écrasé par l'histoire de sa famille, et qui redoute d'être enseveli sous le poids du passé.

L'OBJET D'UN ÉCRIVAIN EN DEVENIR

Si Saint-Loup est moderne, c'est donc avant tout par la perception qu'a le héros-Narrateur, d'un personnage en qui s'incarne la modernité. S'exprime à travers lui une nature qu'il convient d'éprouver et de découvrir.

[P]our que le corps de Saint-Loup fut habité par tant d'aristocratie, il fallait que celle-ci eût déserté sa pensée, tendue vers de plus hauts objets, et, résorbée dans son corps, s'y fût fixée en lignes inconscientes et nobles.¹⁶

Aussi est-il possible de voir en Saint-Loup un objet, parmi d'autres, à l'image des aubépines ou, plus tard, de la madeleine, à partir duquel le héros extrait un plaisir esthétique. Ce que celui-ci ressent à l'endroit de Saint-Loup ne relève pas seulement du plaisir d'amitié, mais d'un « plaisir intellectuel et désintéressé, une sorte de plaisir d'art¹⁷ ». Ce sentiment s'avère intuitif, dans la mesure où il apparaît très tôt dans l'esprit du héros. Peu de temps après leur première rencontre à Balbec, le héros se faisait déjà

une remarque analogue : « Quelquefois je me reprochais de prendre ainsi plaisir à considérer mon ami comme une œuvre d'art, c'est-à-dire à regarder le jeu de toutes les parties de son être comme harmonieusement réglé par une idée générale à laquelle elles étaient suspendues mais qu'il ne connaissait pas [...].¹⁸ »

La modernité de Saint-Loup tient pour beaucoup au regard que porte le héros sur cette personnalité qui résiste à la taxinomie. C'est bien le regard du héros qui sublime le survol des tables, lorsqu'il décrit les mouvements « aussi intelligibles et charmants que ceux de cavaliers sculptés sur une frise¹⁹ ». Thierry Laget et Brian Rogers ont signalé que, derrière cette allusion, se trouvait une référence aux frises du Parthénon, représentant la procession des Panathénées²⁰ ; Proust fait, en effet, explicitement mention de ces frises en marge du folio 23v° du Cahier 48. Ce même cahier contient également une ébauche de ce qui deviendra l'épisode du « soir de l'amitié » ; on y retrouve déjà le principe d'esthétisation du corps de Saint-Loup et la projection artistique du regard du héros. Mais ce phénomène est précisément renforcé dans la mesure où le corps de celui qui s'appelle encore Montargis est comparé à une « œuvre d'art » et à un « texte²¹ ». Cette *lecture* peut être considérée comme l'une des premières tentatives du héros, voire sa première réalisation, comme écrivain en devenir.

Tandis qu'il retournait dire un mot au prince de Foix [...], je goûtais encore le plaisir que j'avais tout à l'heure à le voir s'avançant vers moi au petit galop, avec la grâce d'un jeune cheval touchant au but. [...] N'y lisait-on pas, comme si au lieu de présenter l'aspect opaque, ennuyeux d'un texte obscur, son corps se trouvait écrit en une langue connue et claire derrière laquelle la pensée transparissait [...].²²

Il s'agit bien d'un effort de transcription, de la découverte derrière la réalité apparente, d'une vérité plus profonde. La description du corps de Saint-Loup fonctionne comme l'un des épisodes initiatiques figurant les tentatives qui conduisent le héros sur la voie de l'écriture. Cet épisode représente une nouvelle étape, qui succède à la tentative relatée à propos des arbres d'Hudimesnil, mais dont le fonctionnement diffère fondamentalement. Le héros ne cherche plus dans une nature qui lui paraît inspirante, une source d'écriture et une beauté cachée. Celle-ci s'impose désormais à lui, comme une évidence, dans le quotidien même. Ainsi, à son insu en quelque manière, c'est par la modernité que le héros entre dans l'écriture.

Au sentiment d'amitié qui lie le héros à Saint-Loup, s'ajoute un sentiment d'ordre esthétique qui lui permet de faire du marquis le support de son regard, le film sur lequel s'imprime sa vision instantanée. Cette métaphore photographique a déjà été proposée par Mieke Bal, qui fait de Saint-Loup « le personnage le plus “photographique” de la *Recherche*²³ », non seulement parce que celui-ci prend beaucoup de photos mais aussi parce qu'il est constamment saisi sur le vif, comme photographié en plein mouvement :

[J]e vis qu'un monsieur assez mal habillé avait l'air de lui parler d'assez près. J'en conclus que c'était un ami personnel de Robert ; cependant ils semblaient se rapprocher encore l'un de l'autre ; tout à coup, comme apparaît au ciel un phénomène astral, je vis des corps ovoïdes prendre avec une rapidité vertigineuse toutes les positions qui leur permettaient de composer, devant Saint-Loup, une instable constellation. Lancés comme par une fronde ils me semblèrent être au moins au nombre de sept. Ce n'étaient pourtant que les deux poings de Saint-Loup, multipliés par leur vitesse à changer de place dans cet ensemble en apparence idéal et décoratif. Mais cette pièce d'artifice n'était qu'une roulée qu'administrait Saint-Loup, et dont le caractère agressif au lieu d'esthétique me fut d'abord révélé par l'aspect du monsieur médiocrement habillé, lequel parut perdre à la fois toute contenance, une mâchoire, et beaucoup de sang.²⁴

La vitesse du mouvement, la superposition de « points différents²⁵ » illustrent, non seulement, la fugacité du personnage, sa volatilité, mais également l'acuité du regard du héros, qui, avant de voir et de comprendre la violence de la scène, relève prioritairement la dimension esthétique du moment et « l'instable constellation » que décrit le corps de Saint-Loup. Avant de passer par l'écriture, l'expression artistique du héros passe par la vision, par le champ d'un regard qui saute et transforme la réalité au gré de ses perceptions. On peut lire dans ce passage, comme l'a proposé notamment Marion Schmid²⁶, une

influence de la peinture d'avant-garde, qu'elle soit cubiste ou futuriste. Sans parvenir à une telle conclusion, qui nous paraît tirer excessivement Proust vers le modernisme, il nous semble néanmoins que ce passage illustre la capacité du héros à saisir l'instant, à se montrer sensible à ce qui, dans le fugitif, garde trace de la beauté ; la comparaison cosmique (« ciel », « astral », « corps ovoïdes », « constellation ») vient créer un contrepoint à la fugacité des gestes et du moment, et constitue le versant éternel, la dimension immuable qu'évoque Baudelaire dans sa définition du beau.

DU PRÉSENT AU PASSÉ, ET RÉCIPROQUEMENT

Saint-Loup apparaît ainsi comme un personnage qui se prête particulièrement à une lecture moderne, en ce qu'il parvient à maintenir toujours en lui un passé lointainement enseveli – moments que l'on croyait perdus et oubliés – et une irréductibilité profonde, qui tient à son énergie, sa vivacité et sa fugacité. À l'image d'Albertine, Saint-Loup est un personnage insaisissable, qui dans l'instant même, ne saurait être réduit à ce qu'il est Saint-Loup trace le trait d'union qui relie le passé au présent, et souligne la continuité qu'il est possible de trouver entre les époques.

Cohabitent en lui et au même moment deux individus distants dans le temps, deux êtres qui se font écho, tout en étant différents. Ce trait d'union procède selon le même principe de soustraction au temps, dont il est question lors de la matinée de la princesse de Guermantes, lorsque le Narrateur évoque, à propos des Guermantes, « leur essence commune en les réunissant l'[un] et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps²⁷ ». Saint-Loup est l'incarnation du principe nodal de la *Recherche* et se trouve au cœur d'un système narratif et diégétique qui conduit le héros vers la révélation et l'épiphanie du *Temps retrouvé*. En lui, existent, de manière concomitante, le présent et le passé, comme deux éléments indissociables : l'un appelant l'autre, solidaires et complémentaires. Sorti du présent, le passé n'est que fantasme et recomposition. C'est le principe de la mémoire involontaire et de la réminiscence.

Mais les traits propres à Saint-Loup sont également ceux, d'une manière plus générale, de la gent aristocratique. La figure de l'aristocrate forme, en effet, un terreau favorable à l'apparition de cette réalité duale. Le narrateur de *Jean Santeuil* faisait déjà mention, en évoquant l'aristocratie, de l'existence de « réminiscence inconsciente » que l'on tient de « son père ou de ses pareils²⁸ », allant jusqu'à faire de ce trait une particularité de cette « race ». Se retrouvent ainsi dans l'aristocratie – là encore à son insu – les traits caractéristiques de la modernité artistique, en ce qu'elle contient en elle un passé perdu à tout moment actualisable. L'atavisme représente une disposition essentielle, en ce qu'il permet de maintenir réunis le passé et le présent, en ce qu'il témoigne d'une résurgence toujours possible d'un passé lointain. L'hérédité n'est pas à entendre au sens physique ou physiologique, mais au sens d'une mémoire. Dans le corps, les gestes, les habitus de l'aristocrate, est nichée une pleine mémoire, qui attend un fait particulier, une circonstance pour renaître et se révéler.

L'aristocrate peut ainsi avoir un caractère moderne, au sens baudelairien où nous l'entendons, si l'on considère qu'il est facilement sujet à l'anachronisme ; il porte en lui, de manière ontologique, une partie de son passé. Il ne faut pas pourtant en induire que la plupart des aristocrates dans la *Recherche* soient des modernes ; bien au contraire, ils apparaissent souvent comme des êtres passéistes, nostalgiques d'une grandeur perdue. Leur rapport au passé est plutôt celui de la conservation. Mais par-delà ce culte volontaire et obstiné du passé, la gent aristocratique témoigne des rémanences du passé, à travers notamment la permanence de traits ancestraux : celle-ci relie les générations les unes aux autres et crée un effet de cycle, à partir duquel se retrouve invariablement le passé dans le présent.

Admirable puissance de la race qui du fond des siècles pousse en avant jusque dans le Paris moderne, dans les couloirs de nos théâtres, derrière les guichets de nos bureaux, à un enterrement, dans la rue, une phalange intacte stylisant la coiffure moderne, absorbant, faisant oublier, disciplinant la redingote, demeurant, en somme, toute pareille à celle des scribes assyriens peints en

Saint-Loup est une figure d'autant plus typique de ce phénomène, qu'il s'efforce de le rompre, et tâche de renoncer à ce qui le ramène invariablement à sa famille. Mais sa « race » est comme toujours déjà là : « chacun des mouvements développés le long du mur, sur la banquette, avait sa signification, sa cause, dans la nature individuelle de Saint-Loup peut-être, mais plus encore dans celle que, par la naissance et par l'éducation, il avait héritée de sa race.³⁰ »

Saint-Loup porte les couleurs de la modernité, non parce qu'il aime s'entourer de mobilier *modern style*, mais en ce que les réminiscences du passé sont, chez lui, fortuites, et en ce sens, plus décisives. À l'image de la mémoire involontaire, la résurgence du passé n'est opératoire qu'à la condition qu'elle ne soit pas recherchée. Le geste de remémoration anéantit le passé ; il prive celui qui s'engage dans cette voie, d'une saisie authentique et de la possibilité tout aléatoire de retrouver « ce qui ne se retrouve jamais³¹ ».

« Œuvre d'art », « texte », « morceau [de musique] inconnu », les comparaisons ne manquent pas pour évoquer l'étendue de l'aura dont le héros pare son ami. Il découvre à son contact le principe de la beauté duale, d'une beauté qui ne renonce ni à l'actuel ni à l'atemporel. Aussi Saint-Loup est-il tout autant le héros de la vie moderne que son héraut ; il la porte en lui et la diffuse. Il est moderne à son insu, au gré du regard – moderne pour le coup – que le héros porte sur lui. C'est bien ce regard qui nous le présente comme un individu anachronique, duquel n'apparaît toute l'épaisse histoire de sa famille, qu'au contact de la circonstance, du moment léger, labile, qui échappe à l'attention. C'est dans sa simplicité, dans son décalage, dans son inscription dans le présent, plus que dans son temps, que se révèle aux yeux du héros la beauté de Saint-Loup.

Matthieu VERNET

1 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. II, p. 685.

2 Expression empruntée à Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Éditions du Seuil, 1990.

3 *JF*, II, p. 89 (les citations extraites d'*À la recherche du temps perdu* sont faites à partir de l'édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, désormais abrégé en *JF* pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *CG* pour *Le Côté de Guermantes*, et *TR* pour *Le Temps retrouvé* ; les chiffres romains renvoient à la toison des volumes en Pléiade).

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, nous soulignons.

6 Le héros, en contemplant des marines d'Elstir, comprend soudainement « que des régates, que des meetings sportifs où des femmes bien habillées baignent dans la glauque lumière d'un hippodrome marin, pouvaient être pour un artiste moderne motifs aussi intéressants que les fêtes qu'ils aimaient tant à décrire pour un Véronèse ou un Carpaccio » (*JF*, II, p. 252) et retrouve précisément les éléments évoqués dans le portrait de Saint-Loup.

7 Tomoko B. Woo, « Les homosexuels en puissance. Une étude génétique de la formation du personnage de Saint-Loup », dans Bernard Brun, Masafumi Oguro et Kazuyoshi Yoshikawa (dir.), *La Revue des Lettres modernes. Marcel Proust*, n° 7, 2007 : « Proust sans frontières. 2 », p. 85-122.

8 Nous avons seulement rendu compte des hésitations du début du passage ; la seconde moitié de l'extrait est en transcription simplifiée.

9 *JF*, II, p. 96.

10 *Ibid.*

11 *JF*, II, p. 97.

12 *JF*, II, p. 116.

13 *JF*, II, p. 97.

14 *7E*, II, p. 114.

15 *Ibid.*

16 *CG*, II, p. 708.

- 17 Ibid.
- 18 *JF*, II, p. 96.
- 19 *CG*, II, p. 707.
- 20 Note 1 (p. 707), *RTP* II, p. 1738.
- 21 Voir à ce sujet le commentaire de Liza Gabaston (*Le Langage du corps dans « À la recherche du temps perdu »*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2011, p. 264-266).
- 22 « Esquisse XXX », *RTP* II, p. 1224 ; Cahier 48, fo 28ro-27v°.
- 23 Mieke Bal, « Instantanés », dans Sophie Bertho (dir.), *Proust contemporain*, Amsterdam, Rodopi, « CRIN », 1994, p. 121.
- 24 *CG*, II, p. 480.
- 25 Un autre passage décrivant Saint-Loup en mouvement rend à nouveau cette sensation de vitesse, ce brouillage des lignes et des points, que décrit le corps en action.
« Quelque chose pourtant me frappa qui n'était pas sa figure, que je ne voyais pas [...] mais la disproportion extraordinaire entre le nombre de points différents par où passa son corps et le petit nombre de secondes pendant lesquelles cette sortie, qui avait l'air de la sortie tentée par un assiégé, s'exécuta. » (*TR*, IV, p. 389)
- 26 Marion Schmid, *Proust dans la décadence*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2008, p. 229-235.
- 27 *TR*, IV, p. 468.
- 28 *Jean Santeuil*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 451.
- 29 *CG*, II, p. 488.
- 30 *CG*, II, p. 706.
- 31 Charles Baudelaire, « Le cygne », dans *Les Fleurs du Mal*, v. 45.

AU ZOO AVEC MARCEL PROUST

Création romanesque et point de vue zoologique

UN POINT DE VUE D'ÉPOQUE

Dès les premières pages de la *Recherche*, trébuchant entre la veille et le sommeil, le protagoniste est le sujet de quatre métamorphoses successives : en livre (d'histoire), en enfant (celui qu'il fut et que le lecteur va bientôt connaître), en femme (biblique et originaire), en animal enfin dans lequel frémit, « dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence¹ ». Ce qui, avec la mise en scène du sommeil et du songe, se joue en cet *incipit* est bien davantage qu'une entrée dans le monde du romanesque et de l'imaginaire : Proust nous présente d'emblée un sujet intermittent, inassignable, en déconstruction / reconstruction permanentes, d'une certaine façon un sujet qui n'en est plus un, en tout cas au sens où la psychologie classique pouvait l'entendre², puisqu'il n'est plus définissable par des états, mais s'avère en prise sur des « transversales », des « vitesses » et des « intensités³ ». Le lecteur, assis sans qu'il le sache sur un « fauteuil magique » qui décollera dès les premières pages, se retrouve dans la peau d'un « je » singulièrement labile, dans lequel se vivent tout à la fois des expériences d'ubiquité interne (le kaléidoscope des chambres) ; des métamorphoses corporelles genrées et spécifiques ; des oscillations entre le dedans et le dehors, l'intime (« un homme qui dort ») et le cosmique (« les mondes désorbités ») ; des surimpressions du spirituel (un texte historique, la Genèse) et de la chair (le corps devient « ce dont parlait l'ouvrage », secrète une Ève nouvelle) ; une réversibilité du temps. Cette réversibilité s'effectue à plusieurs niveaux : dans le temps de l'Histoire, dans celui de la vie personnelle, mais aussi et surtout dans la longue durée de la biologie et de la zoologie, puisque notre dormeur, en proie à un dénuement ontologique total, se trouve relié à une chaîne animale primordiale qui le fait même passer par-dessus « l'homme des cavernes ».

Les sciences du vivant constituent pour Proust une ressource romanesque indéniable, que ce soit comme réservoirs de mots justes, de comparaisons voire de personnages (la servante-guêpe, l'« homme-insecte⁴ », l'« homme-oiseau », le vieil inverti-requin⁵, la monstrueuse femme-baleine⁶, le Juif-« larve préraphaélite⁷ », le vieillard-chrysalide⁸), ou comme arts de la description et du récit bref (que d'aventures et de retournements vitaux dans une seule saynète des *Souvenirs entomologiques* de Jean-Henri Fabre !). Elles sont aussi l'occasion d'une relation privilégiée et incontournable entre étude de la nature et réflexion philosophico-morale sur l'humain. Il est vrai que Proust baigne dès son enfance dans un milieu familial au fait des découvertes biologiques et plus généralement scientifiques les plus récentes, et dans une époque charnière pour l'histoire naturelle. On se souvient qu'il fut élevé par un père médecin bien décidé à ne pas « passer sous silence les notions fondamentales désormais acquises de la science⁹ », notamment transformistes, tout en refusant les implications trop « hardies¹⁰ » puisqu'il s'insurge contre l'idée darwinienne d'un « organisme élémentaire primitif¹¹ » « inférieur¹² » et penche, en humaniste soucieux de « progrès », pour une évolution téléologique de l'espèce humaine¹³. D'autre part, Proust eut

pour professeur au Lycée Condorcet Georges Colomb, qui deviendra le sous-directeur du laboratoire de botanique, discipline qui fut la première à accueillir positivement les travaux de Darwin¹⁴ et pour laquelle l'écrivain témoignera de l'intérêt tout au long de sa vie¹⁵. Il appartient donc à un « moment¹⁶ » (difficile à assumer, la rhétorique emberlificotée d'Adrien Proust le suggère) où l'humain perd sa place prééminente dans la chaîne du vivant, où différents déterminismes, décryptés par Balzac, Taine ou Zola, reconduisent l'individuel vers le général¹⁷. Des bouleversements majeurs transforment la paléontologie, la préhistoire et l'anatomie comparée en sciences modernes qui décentrent l'homme et le font tomber de son piédestal, tandis que la biologie et la génétique trouvent dans les notions darwiniennes d'évolution et de mutation un ancrage pour leur propre développement.

Pour compléter cet arrière-plan scientifique qui vient légitimer la prétention du narrateur de la *Recherche* à s'envisager comme un « naturaliste humain¹⁸ », l'étude des animaux a passionné celui pour lequel la démarche zoologique, à la fois observatrice, comparatiste et philosophique, a fondamentalement partie liée avec la démarche romanesque. Par-delà son admiration pour *La Comédie humaine*, fondée sur « une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité¹⁹ », de nombreuses lectures en témoignent. Françoise fait ainsi les « plus grandes découvertes²⁰ » sur le milieu dans lequel elle travaille, à savoir la bourgeoisie ; pourtant, pas plus que Fabre cité en guise de comparant à propos des mœurs des insectes, elle ne dispose « d'aucun laboratoire, de nul appareil » pour alimenter son intuition. L'entomologiste était déjà associé à Françoise lorsque celle-ci, comparée à une « guêpe fouisseuse²¹ », déployait des ruses cruelles pour empêcher toute nouvelle domestique de la supplanter dans sa niche combraysienne. Si Buffon est relié à la question du style plutôt qu'à sa production de naturaliste²², ce n'est pas le Michelet historien, mais l'auteur de *L'Insecte* (1857) ou de *La Mer* (1861) qui apprend au narrateur à ressaisir la beauté et la complexité du vivant en dehors des préjugés traditionnels, et à comprendre le lien qui se tisse entre ces deux grands domaines de la pensée que sont l'« histoire naturelle » et l'« esthétique » – Proust se chargeant de tisser celui de l'histoire naturelle et du roman. Michelet conduit le narrateur à renouveler sa vision de la méduse, devenue « délicieuse girandole d'azur²³ », et lui permet, comme le suggère Yuji Murakami, de décrypter avec la passion du savant « la dualité existentielle du poète et de l'homosexuel²⁴ » ou de se comparer à ces génies du XIX^e siècle qui ne cessent, tels des oiseaux nidifiant, de faire et de refaire leur œuvre. De même concernant Maeterlinck, l'intérêt de Proust pour son théâtre se double plus profondément d'un engouement précoce pour son œuvre naturaliste. Proust le baptise le « Virgile des Flandres²⁵ », lit et relit *La Vie des abeilles* (1901), *La Sagesse et la Destinée* (1900) ou *Le Double Jardin* (1904), utilise *Le Temple enseveli* (1902) pour rédiger ses préfaces aux ouvrages de Ruskin *La Bible d'Amiens* et *Sésame et les Lys*. Quant au long début de *Sodome et Gomorrhe I*, où se déroule la « conjonction » Jupien-Charlus décrite du point de vue d'un « botaniste moral²⁶ », il est alimenté non seulement par *L'Intelligence des fleurs*, qui valut à Maeterlinck un immense succès en 1907, mais par *Des différentes formes de fleurs dans les plantes de la même espèce²⁷* de Darwin, ouvrage augmenté d'une préface d'Amédée Coutance dont la propension à appliquer les théories du savant à l'espèce humaine a joué un rôle patent sur certains développements proustiens.

L'ensemble des disciplines et des auteurs évoqués fournissent donc au romancier un socle épistémologique qui lui permet d'élaborer une approche de l'humain adossée à l'histoire naturelle. Me focalisant tout particulièrement sur la zoologie dans *Du côté de chez Swann*, j'examinerai les usages de la référence animalière selon trois biais. Je montrerai tout d'abord qu'il n'y a pas seulement un bestiaire allégorique chez Proust, mais bien des bêtes qui, telles le nouveau chien de M. Galopin, se baladent de page en page, sans égard aucun pour l'animal humain dont le point de vue diffère radicalement. Je reviendrai ensuite sur la question narratologique du point de vue, pour montrer que la transformation, majoritairement satirique, des humains en bêtes de tous poils, écailles et plumes, permet une narration distancée qui vient contrebalancer ce que le parti-pris d'un récit à la première personne aurait de trop claustrant, de trop partial : il y a bien une fonction conjointement romanesque et épistémologique du

recours à la zoologie, qui confère un pouvoir d'objectivation indispensable à celui qui veut établir les « loi[s] d'histoire naturelle humaine²⁸ ». Enfin, j'examinerai quels animaux viennent doubler le « je » du héros et du narrateur, pour construire un portrait à la fois diffracté et naturaliste de l'écrivain.

CES « ANIMAUX QUI NE PENSENT À RIEN »

Mis à part certains usages qui seront abordés plus loin (rares cas d'anthropomorphisation outrée ou de compassion modalisée par l'ironie, bestiaire allégorique), les bêtes chez Proust sont étrangères à la sphère humaine. Plus nombreuses qu'on ne croit de prime abord, on n'y rencontre en outre pas forcément celles qu'on attendait : nulle vache, nul âne, nul chat à Combray, mais en revanche, nombre de bestioles, du têtard à la salamandre, de la mouche à la guêpe, auxquels on rajoutera, quand même, quelques chevaux attelés, un chien presque errant, un malheureux poulet. Parce qu'ils sont rarement familiers ou domestiques, il serait cependant erroné d'affirmer que Proust se désintéresse des animaux. Ce qui ne l'intéresse pas, ce sont les « communautés hybrides²⁹ » qui ont tant fasciné à la même époque Colette ou Pergaud, et qui renvoient à ces négociations, ces échanges de sens et d'affects qui relient bêtes et hommes vivant ensemble, partageant non seulement un territoire, mais aussi des activités et des émotions. Les bêtes proustiennes vivent leur vie sans entrer en relation avec les hommes (les rares vaches de Balbec qui « s'intéress[ent] [...] à l'humanité » se contentent de « tourner leur attention vers [ses] voitures³⁰ »), ont des réactions purement instinctuelles (le fameux poulet tué par Françoise présente « une résistance désespérée et bien naturelle³¹ »). Appartenant à la sphère du vivant et plus largement de la nature, elles diffèrent peu finalement du mode d'être des pierres, du vent, de l'eau, des arbres ou des fleurs. La grande beauté comme la pertinence paradoxale de la référence animale chez Proust tient sans doute à cette distance qui permet aux bêtes d'occuper une place qui leur est propre et qui ne dépend pas des humains, de s'insérer dans un vitalisme général sans être ramenées et réduites à ce que nous pouvons en comprendre. Cette distance contraste singulièrement avec la compassion exprimée par les auteurs que Proust aimait tant, Michelet qui s'est déclaré très tôt en faveur de nos « frère[s] inférieurs³² », Maeterlinck qui pleure la mort de son « petit chien » : « J'ai perdu ces jours-ci un petit bouledogue. Il venait d'accomplir le sixième mois de sa brève existence. Il n'a pas eu d'histoire. Ses yeux intelligents se sont ouverts pour regarder le monde et pour aimer les hommes, puis se sont refermés sur les secrets injustes de la mort.³³ » Proust est loin aussi du lyrisme de Hugo célébrant la bonté du crapaud, auquel pourtant le narrateur fait sans doute allusion lorsqu'il rappelle que « sale bête ! », formule employée par M^{me} Verdurin à propos de Swann qu'elle assassine (ou presque) sont « les mots qu'arrachent les derniers sursauts d'un animal inoffensif qui agonise, au paysan qui est en train de l'écraser³⁴ ». On relèvera que se superpose bien entendu sur ce crapaud hugolien et ce cygne/Swann martyrisé la figure du poulet christique sacrifié par Françoise, lui aussi traité de « sale bête !³⁵ ».

Cette propension à éloigner l'animal, qui va à contre-courant d'une vision actuelle, parfois irénique, des empathiques rapports hommes/bêtes³⁶ permet à Proust de lui conserver son énigme (il s'interroge sur le mystère doublement fascinant de « la folie d'une chienne, la folie d'un cheval³⁷ », êtres qui étaient déjà radicalement autres dans leur mode d'être normal). Elle lui permet aussi de l'intégrer dans ces « forces sans pensée » que sont les « forces éternellement vivantes » de la nature : « La mer aveugle, le vent sourd, les animaux qui ne pensent à rien, le boa qui digère pendant dix jours, la marmotte qui dort un hiver, la baleine qui vit trois cents ans, la mouette qui vole un mois sans se fatiguer [...]³⁸ », renvoient à l'étrangeté radicale des bêtes (notamment dans leur rapport au temps) et à une puissance vitale qui écrase les « penseurs épuisés » plus qu'elle ne constitue pour eux une ressource ou l'occasion d'une relance.

Cette altérité conjointe de l'animalité et de la nature se retrouve de façon ponctuelle et discrète tout au long de « Combray », comme si elle était acquise, dans des passages relevant moins du sublime. Les

corbeaux, vus en focalisation externe, forment un agencement avec les pierres du clocher de l'église et « [tournoient] en criant³⁹ » sans qu'une seule interprétation soit proposée pour expliquer leur envol ou leurs cris ; il en est de même, du côté de Roussainville, du corbeau traité à l'instar d'une feuille ou d'un nuage, que le vent fait envoler et « qui [retombe] un peu plus loin⁴⁰ ». Les têtards de la Vivonne, qui constituent une sorte de limite externe de la matière, ne se distinguent tout d'abord pas de l'eau dans laquelle ils semblent « en dissolution » ; leur apparition est due non à leur attirance pour le pain que leur présente l'enfant, mais à un processus subit de « cristallisation⁴¹ », tandis que la salamandre artialisée⁴², au « corps allégorique et fuselé », semble un « relief » de la « pierre fruste⁴³ » sur laquelle elle se tient.

L'altérité absolue des bêtes n'empêche cependant par la compassion. Le narrateur éprouve par deux fois le sentiment de sa lâcheté : en riant avec les rieurs de la peine de sa grand-mère voyant son mari boire un cognac qu'on lui sait néfaste ; puis, c'est dire l'importance de la bête, en enterrant son émotion pour déguster le poulet mis à mort par Françoise. Si les animaux « ne pensent à rien⁴⁴ », ils n'en souffrent pas moins, et le narrateur ira faire promettre à sa cuisinière « pacifiste mais cruelle, qu'elle ne ferait pas trop souffrir le lapin qu'elle avait à tuer » ; c'est alors qu'il apprendra qu'il y a bien un « langage bêtes » : « Attendez un peu voir, me dit Françoise indignée de mon ignorance, si les lapins ne crient pas autant comme les poulets. Ils ont même la voix bien plus forte.⁴⁵ »

DU POINT DE VUE ÉTHOLOGIQUE AU POINT DE VUE POLITIQUE

De la scène fameuse des monocles dans « Un amour de Swann » au Bal de Têtes dans *Le Temps retrouvé*, en passant par les baignoires de l'Opéra dans *Le Côté de Guermantes I*, le Monde se signale comme un vaste « Jardin d'Acclimatation⁴⁶ » ou un aquarium aux potentialités satiriques et farcesques infinies. On se souvient que celui qui se définit comme un « zoologiste⁴⁷ » de l'humain et un « amateur d'ichtyologie humaine⁴⁸ » se moque de « l'esprit Guermantes » qu'il a tout d'abord idéalisé, et dont il se rend compte que certains membres de l'espèce « selon la chair, selon le sang » ne le comprennent pas plus que « s'ils eussent été une bande de lapins⁴⁹ » (il s'agit des Courvoisier). L'éthologie appliquée aux humains prend même un tour prophétique, comme en témoigne cette parenthèse, rien moins qu'anecdotique, qui vient potentiellement faire éclater la salle à manger lumineuse du Grand Hôtel de Balbec : « (une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger)⁵⁰ ».

Cette dimension politique du comportement « naturel » humain concerne l'ensemble des rapports de classe développés dans la *Recherche* : domesticité et mondanité, dont les apparences sont pourtant les plus caricaturalement sociales et culturelles, sont toutes deux renvoyées à des lois de développement et de transformation de type darwinien. Contrairement à Flaubert⁵¹, Proust n'est pas spencérien, puisqu'il étudie les relations maître/domestique et le Monde comme des « milieux⁵² » singuliers, sans justifier ou conforter, bien au contraire, les prééminences hiérarchiques dans l'échelle sociale (la supériorité des membres de la Confédération générale du travail sur ceux du Jockey Club n'est plus à démontrer⁵³). Dès lors, les rapports entre Françoise et Tante Léonie peuvent tout aussi bien être analysés en termes sociologiques d'étiquette de cour (Versailles et Saint-Simon) qu'éthologiques (elles finissent par se comporter « comme la bête et le chasseur », en tentant de « prévenir les ruses l'une de l'autre⁵⁴ »). Quant aux mondaines qui, « avec les beaux yeux d'une bête », déambulent dans un Bois de Boulogne transformé en un de ces « jardins zoologiques » peuplés d'hippopotames, de zèbres, de crocodiles et autres lapins russes, si elles sont pour le jeune protagoniste le centre de l'attraction, c'est à l'instar de « l'otarie » qui « transporte de joie les enfants⁵⁵ ».

L'extraordinaire soirée Saint-Euverte dans « Un amour de Swann » préfigure de son côté les baignoires de l'Opéra, où évolueront les plus insolites spécimens humains. Cette « suite de tableaux » nous renvoie en effet à de nombreuses descriptions animalières, qui permettent de mettre en regard nature et culture – le développement de celle-ci étant pour Proust un aboutissement de l'évolution – et d'établir un rapprochement inattendu entre art (pictural en l'occurrence) et zoologie, tous deux associés à une faculté d'observation distancée. Ainsi, à « la meute éparse, magnifique et désœuvrée de grands valets de pied » dotés de « profils aigus de lévriers », à l'un des « aides » nouveau qui « [roule] en tous sens des regards furieux » en montrant « l'agitation d'une bête captive dans les premières heures de sa domesticité⁵⁶ » succèdent les « invités », qui redonnent rapidement à Swann « le sentiment de la laideur masculine⁵⁷ » : le regard de M. de Bréauté, confiné sous le monocle, grouille « comme une préparation d'histoire naturelle sous un microscope⁵⁸ », tandis que la « grosse tête de carpe » de M. de Palancy semble transporter « un fragment accidentel [...] du vitrage de son aquarium⁵⁹ ». Plus mutine mais non moins stupide, la future duchesse de Guermantes, qui cherche le regard de Swann parce qu'il est « de sa coterie », est assimilée à « une souris blanche apprivoisée à qui on tend puis on retire un morceau de sucre⁶⁰ ». L'éthologie comparée est ici mise au service d'une satire au comique impitoyable, qui touche l'ensemble des classes sociales – Albert Cohen s'en souviendra dans *Solal* comme dans *Belle du Seigneur*⁶¹.

CHIEN, HIBOU, POULE ET GUÊPE : PORTRAITS DE L'ÉCRIVAIN EN ÊTRE D'INSTINCT

La volonté que nous avons repérée de maintenir l'animalité hors du champ de compréhension de l'humain explique les très rares moments de transfert anthropomorphique (à distinguer bien sûr de l'animalisation satirique qui vient d'être abordée) : pour s'en tenir à *Du côté de chez Swann*, on relèvera « deux ou trois guêpes » qui passent leur « journée à herboriser⁶² » et une carpe qui, « pressée par l'ennui », se dresse, par grand soleil, « hors de l'eau dans une aspiration anxieuse⁶³ ». Il arrive au contraire que l'anthropomorphisation soit hyperbolisée ; le procédé de la surenchère a alors pour fonction d'indiquer ironiquement que la description a une valeur burlesque, et non scientifique. Le « nouveau chien que M. Galopin a rapporté de Lisieux » fait ainsi l'objet d'une description qui indexe moins le tempérament du canidé en question, que celui, moqueur, de Théodore profitant de la naïveté de Françoise et, par ricochet, de celle de tante Léonie :

— Il paraît que c'est une bête bien affable, ajoutait Françoise qui tenait le renseignement de Théodore, spirituelle comme une personne, toujours de bonne humeur, toujours aimable, toujours quelque chose de gracieux. C'est rare qu'une bête qui n'a que cet âge-là soit déjà si galante.⁶⁴

L'ironie peut cependant s'avérer plus retorse et complexe. La lettre de Proust adressée au petit « chouen⁶⁵ » de Reynaldo Hahn, en 1911, à l'époque de la rédaction de *Du côté de chez Swann*, n'est pas qu'un simple amusement. Il s'agit certes d'une tentative de réconciliation suite à une brouille, peut-être liée au différent de Proust et Hahn sur la musique⁶⁶. Il s'agit surtout d'opérer un rapprochement entre l'homme et la bête inattendu chez Proust, parce que fondé sur une communauté d'émotions. L'animal, dont l'anthropomorphisation ne fait pas long feu puisqu'il est bien incapable de lire la lettre qui lui est adressée, y apparaît comme la proie d'un enfermement dans une vie sourde, nocturne, inconsciente d'elle-même, qui l'empêche de fuir et son corps et ses affects. Cette pesanteur du rapport de soi à soi, où aucune fuite dans la signification ou le symbolique n'autorise l'intervention d'une salutaire distanciation, rapproche paradoxalement l'homme (pourtant réputé être de raison) de la bête à un double niveau, émotionnel et créatif. D'une part, « Un amour de Swann » tout comme *La Prisonnière* le développeront à l'infini, des moments de révélation subite viennent confronter l'amant jaloux et délaissé à la vie réelle de

l'aimée, et faire pièce à ses permanentes tentatives de rationalisation, de diversion et d'autopersuasion : le chagrin, comme le vit le chien Zadig, devient alors un coup de poignard pratiquant « une incision en pleine chair⁶⁷ ». D'autre part, cette lettre peut se lire comme une sorte de portrait de l'écrivain en chien souffrant : « il n'y a que quand je suis redevenu chien, un pauvre Zadig comme toi que je me mets à écrire et il n'y a que les livres écrits ainsi que j'aime⁶⁸ ».

Si les bêtes sont dépourvues de capacité de projection, puisqu'elles sont enfermées dans « la vie tout entière » et qu'il leur est donc impossible de jouir dans l'instant tout en jouissant « en même temps par l'imagination⁶⁹ », il n'en faut pas moins, pour créer véritablement, rejoindre en soi ce moi profond et poétique qui est antérieur aux catégories du jugement⁷⁰, en bref, écrire en étant en phase sur l'émotion, qui possède un pouvoir heuristique et cognitif majeur – « les idées sont des succédanés des chagrins⁷¹ ». L'enquête d'ordre personnel et intime fonctionne exactement comme la recherche scientifique qui examine les « caractères qui en histoire naturelle définissent une espèce⁷² » : Gilberte peut ainsi être classée « en une fille du genre de celles à museau pointu⁷³ » – pas forcément les plus fiables ! L'amour en général relève d'une organisation naturelle qui n'a rien de logique, et s'étonner qu'un homme d'esprit puisse souffrir à cause d'une femme idiote, « c'est à peu près comme s'étonner qu'on daigne souffrir du choléra par le fait d'un être aussi petit que le bacille virgule⁷⁴ ». L'obsession amoureuse, la jalousie apparaissent dès lors comme le développement romanesque de l'enquête naturaliste. On me rétorquera que l'œuvre de Proust, réputée pour ses analyses nuancées qui nous présentent des jaloux en proie tantôt à l'aveuglement, tantôt au délire de surinterprétation, peut être envisagée comme le parangon de la démarche introspective, voire un apprentissage des signes et une hyper-herméneutique (Deleuze). Force est cependant de constater qu'elle développe un art poétique fondé sur la souffrance et l'amour, voire sur notre part animale la plus brute et la plus obscure, sur ce qui en nous relève de ce que j'ai pu appeler ailleurs une « infra-animalité⁷⁵ ». Les artistes développent en effet « une sorte d'instinct qui, comme celui des insectes, est doublé d'un secret pressentiment de la grandeur de leur tâche et de la brièveté de leur vie⁷⁶ ».

Le devenir-chien, le devenir-poule, le devenir-insecte, le devenir-oiseau⁷⁷ renforcent la critique de l'intelligence exprimée au début du *Contre Sainte-Beuve*. Ils suggèrent surtout que la littérature véritable et que la création, analogue à la procréation (je renvoie à l'image germinale du texte-œuf que pond le narrateur dans « Combray⁷⁸ »), prennent leur élan à partir de notre « versant animal⁷⁹ » – à savoir la joie pure de l'engendrement, l'intempestivité du désir, l'inquiétude⁸⁰, la hantise de la mort, l'attention extrême aux éclairs dans la nuit : « moi l'étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres⁸¹ ».

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 proto-humaine, 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 (Antoine Compagnon l'a bien relevé, en matière de création, la pensée de Proust « demeure foncièrement indéterministe⁸² »). En témoigne une lettre poignante que Proust écrit très peu de temps avant sa mort à son éditeur Gaston Gallimard, pour se plaindre de la mauvaise qualité de diffusion de *Le Côté de Guermantes I* et de *Sodome et Gomorrhe II*. L'ultime métamorphose s'y accomplit, l'auteur tentant, telle la guêpe aveugle, de survivre dans sa création : « D'autres que moi, et je m'en réjouis, ont la jouissance de l'univers. Je n'ai plus ni le mouvement, ni la parole, ni la pensée, ni le simple bien-être de ne pas souffrir. Aussi, expulsé pour ainsi dire de moi-même, je me réfugie dans les tomes que je palpe à défaut de les lire et j'ai à leur égard la précaution de la guêpe fousseuse sur laquelle Fabre a écrit les admirables pages citées par Metchnikoff et que vous connaissez certainement. Recroquevillé comme elle et privé de tout, je ne m'occupe plus que de leur fournir à travers le monde des esprits l'expansion qui m'est refusée⁸³ »

- 1 L'édition de référence d'*À la recherche du temps perdu* de Proust est celle dirigée par Jean-Yves Tadié (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1.1 à IV, 1987 à 1989). Les citations non référencées renvoient à RTP, I, p. 3 à 5. Cet article s'intègre dans les activités du programme « Animots », soutenu par l'Agence nationale de la Recherche. Je remercie Pyra Wise (ITEM-Proust), pour ses indications documentaires.
- 2 Sur cette rénovation de la psychologie à l'époque, voir Jean-Yves Tadié, *Le Lac inconnu : entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 2012. Sur l'inversion qui, « mélangeant la psychiatrie et le darwinisme », se découvre comme processus de réincarnation et de télescopage darwinien entre les deux temporalités hétérogènes de l'imitation et de l'innovation, voir Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 275-278.
- 3 Gilles Deleuze, *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minit, 1980, p. 332-333 et p. 392-393 ; voir aussi « S comme Style », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet [1988], réal. Pierre-André Boutang et Michel Pamart, Sodaperaga, 1995.
- 4 RTP, III, p. 8 ; *ibid.* pour la citation qui suit.
- 5 *Ibid.*, p. 709.
- 6 RTP, IV, p.521 : « La vieillesse est quelque chose d'humain ; elles étaient des monstres, et elles ne semblaient pas avoir plus "changé" que des baleines. »
- 7 On reconnaît M. Nissim Bernard, in RTP, II, p. 586.
- 8 RTP, IV, p.501 : M. d'Argencourt est devenu une « molle chrysalide, plutôt vibratile que remuante. »
- 9 Adrien Proust, *Traité d'hygiène publique et privée* [1877], rééd. 1881, Paris, Masson, p. 10.
- 10 *Ibid.*, p. 12.
- 11 *Ibid.*
- 12 *Ibid.* ; p. 10 pour la citation qui suit.
- 13 *Ibid.*, p. 9 (première phrase de la première partie).
- 14 Voir Patrick Tort, « Darwinisme français », *Dictionnaire du darwinisme et de révolution*, vol. 1, Paris, PUF, 1996, p. 923.
- 15 Voir Rina Viers, « Évolution et sexualité des plantes dans *Sodome et Gomorrhe* », *Europe*, n° 502-503, 1971, p. 100-113, et Anne Chevalier, « Flore », *Dictionnaire Marcel Proust*, Annick Bouillaguet et Brian G Rogers dir., Paris, Champion, 2004, p. 385-388.
- 16 Cf. *Le Moment 1900 en philosophie*, Frédéric Worms dir., Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2004. Voir aussi Sandrine Schiano-Bennis, « L'incidence idéologique de la pensée de Darwin au sein du discours littéraire à la fin du dix-neuvième siècle », in Louise Dumasy et Hélène Spengler dir., *Interpréter, juger, soigner. Herméneutique et clinique dans la représentation littéraire du médecin et de la médecine (XIX^e-XXI^e siècles)*, vol. 3, Genève, Droz, 2012.
- 17 Cf. Margaret Mein, « Le thème de l'hérédité dans l'œuvre de Proust », *Europe*, n° 502-503, 1971, p. 83-99 ; sur Taine comme intermédiaire darwinien, voir p. 96.
- 18 RTP, II, p. 165.
- 19 Honoré de Balzac, « Avant-propos » *La Comédie humaine*, 1.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 8.
- 20 RTP, II, p. 653.
- 21 RTP, I, p. 122.
- 22 Voir Luc Fraisse, « Discours sur le style. Proust et Buffon », *La petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2011, p. 135-160.
- 23 RTP, III, p. 28.
- 24 Yuji Murakami, « La méduse et le nid », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 43, à paraître en septembre 2013.
- 25 Dans « "Les Éblouissements" par la comtesse de Noailles », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 538. Voir Anne Simon, « Proust lecteur de Maeterlinck : affinités sélectives », in *Marcel Proust 4/Marcel Proust au tournant des siècles*, vol. 1, Paris, Minard, 2004, p. 145-160.
- 26 RTP, III, p. 30.
- 27 Charles Darwin, *Des différentes formes de fleurs dans les plantes de la même espèce*, trad. Éd. Heckel, préface d'A. Coutances, Paris, C. Reinwald, 1878. Proust avait eu connaissance de *De la fécondation des orchidées par les insectes et des bons résultats du croisement*, trad. L. Rérolle, Paris, C. Reinwald, 1870 et *Des effets de la fécondation croisée et de la fécondation directe dans le règne végétal*, trad. Éd. Heckel, Paris, C. Reinwald, 1877 (voir note 1 de la p. 4 de RTP, III, p. 1268-1269).
- 28 RTP, IV, p. 228.
- 29 Dominique Lestel, « Les communautés hybrides homme/animal », *L'Animal singulier*, Paris, Seuil, 2004, p. 15-33.
- 30 RTP, III, p. 422.

- 31 RTP, I, p. 120.
- 32 Jules Michelet, *Le Peuple*, Paris, Flammarion, « Champ historique », p. 175.
- 33 Maurice Maeterlinck, « Sur la mort d'un petit chien », *Le Double Jardin*, Paris, Eugène Fasquelle éditeur, 1904, p. 1.
- 34 RTP, I, p. 281.
- 35 *Ibid.*, p. 120.
- 36 Pour un contre-exemple, voir Gérard Wajcman et Tania Mouraud, *Les animaux nous traitent mal*, Paris, Gallimard, 2008.
- 37 RTP, I, p. 211.
- 38 Jean Santeuil, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 369-370.
- 39 RTP, I, p. 63.
- 40 *Ibid.*, p. 148.
- 41 *Ibid.*, p. 166.
- 42 Je reprends cette notion d'« artialisation *in visu* » à Alain Roger, qui l'utilise pour expliquer comment notre regard, « saturé d'une profusion de modèles latents, insoupçonnés », transforme un pays naturel en paysage humainement configuré (*Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997, p. 15).
- 43 RTP, I, p. 71.
- 44 Jean Santeuil, éd. cit., p. 369.
- 45 RTP, I, p. 475.
- 46 RTP, II, p. 60.
- 47 *Ibid.*, p. 174 et IV, p. 520.
- 48 RTP, II, p. 42. Voir aussi RTP, III, p. 645, où voisinent « ornithologues » et « ichtyologues ».
- 49 *Ibid.*, p. 752.
- 50 *Ibid.*, p. 41-42. Sur la richesse herméneutique de l'« aquarium », voir Anne Simon, *Dictionnaire Marcel Proust*, éd. cit., p. 71-72.
- 51 Cf. Stéphanie Dord-Crouslé, « Le darwinisme de Flaubert », in *L'idée de « race » dans les sciences humaines et la littérature (XVIII^e et XIX^e siècles)*, Sarga Moussa dir., Paris, L'Harmattan, 2003, p. 283-297.
- 52 Le terme est utilisé comme un comparant dans RTP, I, p. 410. Cf. Jacob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, trad. par Charles Martin-Freville, Paris, Payot et Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2010.
- 53 RTP, IV, p. 467. Sur le spencérisme chez Proust, voir Anne Simon, « De l'histoire naturelle aux histoires surnaturelles : hybridités proustiennes », in *Hybrides et Monstres : transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Lucile Desblache dir., Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, p. 19-32.
- 54 RTP, I, p. 116.
- 55 *Ibid.*, p. 409-410.
- 56 *Ibid.*, p. 318.
- 57 *Ibid.*, p. 320.
- 58 *Ibid.*, p. 321.
- 59 *Ibid.*, p. 322.
- 60 *Ibid.*, p. 329.
- 61 Cf. *Cahiers Albert Cohen*, « Animal et animalité dans l'œuvre d'Albert Cohen », n° 18, Le Manuscrit, nov. 2008.
- 62 RTP, I, p. 163.
- 63 *Ibid.*, p. 168.
- 64 *Ibid.*, p. 58. Voir aussi RTP, II, p. 475, à propos du lapin déjà évoqué : « J'ai jamais vu une bête comme ça ; elle est morte sans dire seulement une parole, vous auriez dit qu'elle était muette. »
- 65 Peu après le 3 novembre 1911, *Lettres de Proust à Reynaldo Hahn* [1956,] éditées par Philip Kolb, Paris, Gallimard, 1984, p. 215.
- 66 Voir Raymonde Coudert, « Marcel Proust et Reynaldo Hahn : littérature et musique. Commentaire de la lettre de Proust à Zadig », communication au séminaire d'Antoine Compagnon, « Morales de Proust », Collège de France, 25 février 2008.
- 67 RTP, III, p. 757.
- 68 *Lettres de Proust à Reynaldo Hahn*, éd. cit., p. 215.
- 69 Jean Santeuil, éd. cit., p. 369.
- 70 Voir Elstir qui tâche de peindre « la nature telle qu'elle est, poétiquement », RTP, II, p. 192.
- 71 RTP, IV, p. 485.
- 72 RTP, I, p. 394.
- 73 *Ibid.*
- 74 *Ibid.*, p. 337.

- 75 Anne Simon, « Portrait de l'artiste en hibou : de l'usage anthropologique de la zoologie chez Proust », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 2, Routledge, avril 2005, p. 139-150.
- 76 [Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau], *Contre Sainte-Beuve*, éd. cit., p. 672.
- 77 Sur l'« homme-oiseau » et l'« homme-insecte », voir *RTP*, III, p. 8.
- 78 *RTP*, I, p. 80.
- 79 Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal*, Paris, Bayard, 2007.
- 80 Cf. Florence Burgat, *Liberté et inquiétude de la vie animale*, Paris, Kimé, 2006.
- 81 *RTP*, III, p. 371.
- 82 Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 291.
- 83 *Correspondance de Marcel Proust : 1922*, Philip Kolb éd., t. XXI, vers le 3 octobre 1922, Paris, Plon, 1993, p. 494. Cf. Aude Le Roux, « La gûpe fousseuse ou l'imaginaire entomologique de Proust », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 31, 2005, p. 123-130.

LE BESTIAIRE PARRICIDE DE PROUST

À la fin du mois d'août 1922, lisant un article de Paul Léautaud, Proust rêve de prendre chez lui des chatons. « J'ai trouvé sa chronique sur les chats délicieuse », écrit-il à une connaissance. « Pendant une heure, je viens de mettre en balance les délices d'avoir des animaux si charmants et l'horreur de les faire mourir dans une chambre où brûle sans cesse la poudre anti-asthmatique Legras : la pitié l'a emporté. Céleste a frémi à la seule pensée que j'avais pu penser avoir, dans une chambre qu'on ne peut jamais nettoyer puisque je ne me lève jamais, des animaux qui font pipi, etc. Elle a raison, c'était un moment de folie... Pour me consoler des chats vivants, je vais me procurer les *Dialogues* de Colette, que je ne connais pas.¹ »

Le bestiaire littéraire de Proust est habituellement moins tendre. Le réseau qui relie, au bout de bien des années et des textes, les très nombreux animaux qui ont traversé son œuvre et sa vie a des revers si constamment cruels qu'il mérite d'être examiné de près – en particulier là où Proust en enfouit sous des allusions voilées les aspects les plus indicibles.

FABLES

Pour la fin de l'année 1895, Proust reçoit en cadeau de Montesquiou une « plaisanterie vulgaire » : un *lapin de garenne* ou, peut-être, un poème obscène sur le lapin – le terme a remplacé avec le temps l'ancien français *connil* ou *connin*, du latin *cuniculus* ; Montesquiou joue à évoquer le sexe féminin : *con*. Proust remercie de l'étréne par un télégramme dans lequel, pour la première fois, il est question, dans un texte équivoque, de rats. Proust regrette de ne rien pouvoir offrir « en échange de ce lapin » – « à moins que ne se présente le cas de la fable du rat² ». *Le lion et le rat* est une fable de La Fontaine (II, 11) dans laquelle le rat rend service à rien de moins qu'au roi des animaux : rongéant le filet dans lequel le lion est emprisonné, il le libère (« On a souvent besoin d'un plus petit que soi »). Les rats de La Fontaine vont réapparaître dans *Le Temps retrouvé*, non sans avoir subi une épouvantable métamorphose.

En réalité, du bestiaire de La Fontaine ne sont guère mentionnés, dans la *Recherche*, que les rats. La seule exception est constituée par *Les deux pigeons* (IX, 2), la fable la plus tendre du recueil – elle sert à montrer, dans les *Jeunes filles en fleurs*, la « sensibilité féminine » de Charlus : le baron, dont nous ignorons encore la pédérastie, s'émeut d'une amitié si profonde et exclusive entre deux hommes (qui « s'aimaient d'amour tendre »). On voit reparaître, dans *Le Temps retrouvé*, *Les deux pigeons* et leur tendrissime, pédérastique école des sentiments³. Mais, à travers les vers de La Fontaine, c'est un fantasme bien plus profond de Proust qui trouve son chemin. Proust avait découvert des antécédents littéraires à son obsession privée, qui le fit appeler l'« homme aux rats », dans la *Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert. Le premier acte sadique du saint avait été de transpercer « une petite souris blanche » avec une épingle et de fixer, fasciné, la goutte de sang (« une goutte de sang tachait la dalle »). On sait que Proust, dans les dernières années de sa vie, se faisait apporter des rats en cage, et qu'il les faisait libérer et rouer de coups ou embrocher par les garçons de l'hôtel Marigny, la maison de plaisir pour homosexuels – acte « compliqué » par l'exposition de la photographie de sa mère⁴. Or, dans

Le Temps retrouvé, une édition illustrée de La Fontaine datant du XVIII^e siècle, dont n'est citée que la vignette – une mer onduleuse et chargée de vaisseaux – permet à Proust d'évoquer *Le rat et l'huître*, qui met en scène un rat égorgé par une huître. Précédemment, cachée dans un jeu de mots sur un parti politique, on entrevoit une autre fable, *Le chat et un vieux rat*. Proust parle de la chambre *bleu horizon*, couleur de l'uniforme français pendant la Grande Guerre. Aux élections de 1919, dans le climat patriotique de l'après-guerre, entrent au parlement de nombreux généraux héros de guerre : le victorieux « Bloc national » fait dire à Proust que c'était un *bloc enfariné*, parce que s'y étaient infiltrées de vieilles canailles de la politique : *bloc enfariné* est une citation de la fable de La Fontaine, où un chat se dissimule à l'aide de farine pour mieux attraper les rats. Dans la fable *Le chat et un vieux rat* (III, 18), sévit en effet encore plus explicitement un chat exterminateur, un Attila, « fléau des rats » (« Il voulait de souris dépeupler tout le monde »)⁵.

Une même métamorphose s'applique aux *Mille et Une Nuits*, les fables qui ornaient les assiettes de Combray et dont la tante Léonie déchiffrait la légende, assiettes dans lesquelles le Narrateur mangeait les « œufs à la crème ». Dans *Le Temps retrouvé* ne sont subrepticement citées que les fables dans lesquelles apparaissent des humains et des animaux flagellés. Dans les nuits de Paris assombri par la guerre, le Narrateur erre comme le calife Haroun-al-Rachid (comme ailleurs Charlus à la chasse de jeunes garçons ; et Montesquiou, déguisé en Haroun-al-Rachid au bal de Madame Lemaire du 9 juin 1903). Une fois arrivé dans la maison de rendez-vous pour homosexuels, il fait au tenancier, Jupien, des allusions fortuites à certaines fables très particulières qui nous transportent directement dans l'univers de l'homme enchaîné. « J'avais cru comme le calife des *Mille et Une Nuits* arriver à point au secours d'un homme qu'on frappait, et c'est tout un autre conte des *Mille et Une Nuits* que j'ai vu réalisé devant moi, celui où une femme, transformée en chienne, se fait frapper volontairement pour retrouver sa forme première » (IV, 411). Dans la huitième nuit, le calife s'attendrit en effet sur un jeune homme qui dit d'une ensorceleuse débauchée : « Chaque jour elle vient à moi et me déshabille de mes habits et me frappe de cent coups de fouet pendant que, moi, je pleure et je crie ». Le calife assiste en réalité à la scène : « Elle déshabilla le fils de son oncle et prit un fouet et l'en frappa. Alors il cria : "Aïe aïe ! Ça suffit !" [...] Alors elle lui mit l'habit de poil de chèvre », qui adhère aux blessures. Dans la dixième nuit, le calife, se promenant déguisé dans Bagdad, entre dans l'accueillante maison de Zobéide ; sous ses yeux, la maîtresse de maison se fait amener « deux chiennes de l'espèce des chiens noirs et qui avaient des chaînes passées autour du cou [...]. La maîtresse du logis [...] releva ses manches, prit un fouet [...] la chienne se mit à pleurer et à lever la tête vers la jeune fille. Mais la jeune fille, sans en tenir compte, lui tomba dessus en la frappant avec le fouet sur la tête, et la chienne criait et pleurait ; et la jeune fille ne cessa de la frapper que lorsque ses bras furent las. Alors elle jeta le fouet de sa main, et prit la chienne dans ses bras, la serra contre sa poitrine, essuya ses larmes et lui embrassa la tête en la tenant entre ses deux mains [...] puis elle [...] fit s'approcher la [seconde] chienne : et la jeune fille la traita comme elle avait traité la première. » Pendant ce temps, tandis que le calife s'interroge sur la signification de cette scène, Amina, une sœur de Zobéide, après un chant d'amour désespéré, arrache ses vêtements et perd connaissance : « Elle tomba évanouie, et son corps mis à nu parut tout couvert de l'empreinte de fouets et de verges. » Ce n'est que dans la dix-septième nuit que le calife apprend qu'Amina a été fustigée par son mari jaloux : « Il donna des ordres aux nègres qui, aussitôt, me dépouillèrent de mes vêtements et m'exposèrent ainsi toute nue. Alors il prit un rameau flexible de cognassier, et me tomba dessus, et se mit à fustiger tout mon corps et spécialement mon dos, ma poitrine et mes flancs, et tellement et si fort et si furieusement que je perdis connaissance. » Mais le passage que le Narrateur cite comme étant le plus intéressant – celui qui représente la vision de Charlus fustigé – est l'explication des chiennes fouettées. Dans la même dix-septième nuit, le calife a en effet appris que les deux chiennes sont deux sœurs de Zobéide qui, pour l'avoir trompée, ont été transformées en bêtes par une fée. La fée exige que Zobéide leur inflige ce cruel traitement quotidien, sous peine d'être elle-même transformée en chienne. Le Narrateur change tout à fait cette fin : être fouetté

est la punition qui permet de retrouver la forme originelle de femme. Comme souvent, Proust enfouit à l'intérieur d'une référence énigmatique, d'une allusion furtive, les significations explicites du texte. Et il faut relire la totalité des *Mille et Une Nuits* dans l'édition de Mardrus pour trouver le sens du masochisme et de la flagellation du *Temps retrouvé* : la peine à purger pour pouvoir assumer en pleine conscience sa propre féminité⁶. Comme l'a démontré Mario Lavagetto, Proust laisse entrevoir grâce à quelques indices l'identification entre Charlus et le Narrateur – lequel se fait apporter une orangeade dans la même chambre 43 où gisait l'homme aux chaînes⁷. Et, d'ailleurs, déjà dans ses dessins griffonnés dans ses cahiers préparatoires, Marcel, qui est depuis 1894 le « poney » de son bien-aimé Reynaldo Hahn, représente des dompteurs avec de longs fouets à la main⁸. L'imaginaire masochiste pourrait avoir déjà un long cours au moment où l'on entre dans la maison de passe pour homosexuels du *Temps retrouvé*, et être enraciné dans la rancœur créée par le moralisme de parents faiseurs de sermons – comme dans le cauchemar de Guermantes, où « nos parents qui sont morts viennent de subir un grave accident qui n'exclut pas une guérison prochaine. En attendant nous les tenons dans une petite cage à rats, où ils sont plus petits que des souris blanches et, couverts de gros boutons rouges, plantés chacun d'une plume, nous tiennent des discours cicéroniens.⁹ » Il n'est pas difficile de reconnaître la petite souris blanche et les gouttes rouges de sang de l'acte sadique de saint Julien le parricide : le récit flaubertien à propos duquel Proust écrit, dans le premier cahier préparatoire de la *Recherche*, le *Carnet 1908* : « Saint Julien l'Hospitalier, le citer dans van Blarenberghe. S'en souvenir toujours.¹⁰ »

TRAGÉDIE GRECQUE : LES TROUPEAUX ÉGORGÉS

Henri van Blarenbeighe est le protagoniste d'un fait divers dont Proust parle dans un article paru dans le *Figaro* du 1^{er} février 1907 sous le titre :

Sentiments filiaux d'un parricide. Blarenberghe était, comme l'on sait, une connaissance de Proust qui avait de profonds sentiments filiaux ; mais il avait tué sa mère, et s'était ensuite tiré une balle dans la tête – apparaissant à la police avec un œil (Œdipe !) qui « pendait sur l'oreiller ». Au milieu de l'article, Proust ne parle pas de saint Julien mais d'un autre tueur en série d'animaux, Ajax, fils de Talamon. Dans la tragédie de Sophocle, Ajax, rendu furieux par la perte de son bouclier, veut massacrer les siens ; pour protéger les Atrides, Athéna lui met sur les yeux « un bandeau [...] pour qu'il massacrat pasteurs et troupeaux dans le camp des Grecs sans savoir ce qu'il faisait ». « C'est moi qui ai jeté des images mensongères dans ses yeux », dit Athéna, « et il s'est rué, frappant çà et là, pensant tuer de sa main les Atrides et se jetant tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre » – il faut noter que Proust clôt la citation juste avant les vers les plus importants et terribles pour lui : « Enfin, las de verser le sang, il enchaîne les bœufs et ceux des animaux qu'il a épargnés, et il les emmène dans sa tente pensant tenir non de vils troupeaux mais des guerriers captifs ; et maintenant *il les tient enfermés et les déchire à coups de fouet*.¹¹ » Les « troupeaux égorgés » à la place de ses propres compagnons : c'est ainsi qu'est déplacé sur des animaux le parricide fatal que tout le monde, selon Proust, a en commun – ce qui rendait vénérables, dans le monde classique, d'après la conclusion de l'article, les tombes des assassins de leur propre mère : Œdipe, à Colonne, et Oreste, à Sparte. Toute la *Recherche* est innervée par ce remords matricide : Proust s'accuse d'avoir longuement tué sa mère, épuisée par les soins, les peines, l'honneur profané par l'homosexualité. « Celui qui naît tue », dit Michelet¹². Dans la *Recherche*, Ajax réapparaîtra dans le rêve des *Intermittences du cœur*. Le Narrateur, qui a perdu sa grand-mère il y a un certain temps, est envahi dans son rêve par un sentiment de culpabilité : il l'a négligée, il n'est jamais allé la voir. Mais son père le dissuade de lui rendre visite (« elle est très éteinte, tu sais, très éteinte »), puis il lui dit : « Ajas » – et le mot, dans le rêve, signifie sans doute possible : « Fais attention à ne pas prendre froid »¹³. C'est là l'ambivalence des sentiments parentaux : pour te protéger, ils te castrent. Proust a un regret : la nostalgie

d'un impossible amour licite et heureux. Et il frappe les rats, les animaux qui « symbolisent l'agression anale » (George Painter) pour se venger du moralisme de ses parents (*frappés*, justement, par « un grave accident ») et revendiquer sa propre liberté contre la répression familiale qui faisait obstacle à ses inclinations privées. Les animaux en cage représentent à la fois sa sexualité persécutée, ses parents répressifs, ses sentiments de culpabilité.

VIES DE SAINTS : LA GRENOUILLE DE NÉRON

Le même remords matricide nourrit la grenouille de Néron, au début de *Sodome et Gomorrhe*. Après l'amour, Charlus et Jupien se lavent, par « des soucis immédiats de propreté », « à défaut », précise le Narrateur, « de la peur d'avoir des enfants, ce qui ne pouvait pas être le cas ici, malgré l'exemple peu probant de la *Légende dorée* ». Proust fait référence à la tradition de la grossesse de Néron, répandue au Moyen Âge et recueillie dans la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine, dans laquelle il est dit que Néron se maria avec un homme et que cet homme le prit comme une femme. Poussé par une impulsion infâme, continue l'histoire, Néron fit assassiner sa mère et la fit couper en deux pour voir comment il avait grandi en son sein. Les médecins le blâmèrent d'avoir tué sa mère et lui dirent : « Les lois et la morale interdisent à un fils de supprimer sa mère : elle t'a engendré dans la douleur et t'a élevé avec beaucoup de sollicitude et de peine. » Néron leur demanda alors de lui faire concevoir un enfant puis d'en accoucher, pour pouvoir connaître la douleur de sa mère. Menacés de mort, les médecins eurent alors l'idée de lui faire ingérer dans des potions un têtard qui grandirait dans son ventre. Néron se persuada qu'il était enceint mais, déchiré par les douleurs et « ne pouvant respirer qu'à grand-peine », il demanda à accoucher. Les médecins lui administrèrent un émétique et Néron vomit une grenouille horrible à voir, couverte d'humeurs et de sang. Il demanda s'il avait été ainsi, sortant du ventre de sa mère ; « oui », répondirent les médecins¹⁴. Ceux-ci brûlèrent ensuite la grenouille dans un lieu qui fut depuis lors appelé Latran, *latens rana*. Émile Mâle, plus probable source de Proust, conclut l'histoire en disant que Néron fit élever la grenouille en son palais¹⁵. La grenouille, symbole de la fertilité, exorcise la stérilité des amours homosexuelles avec la procréation mâle ; mais elle rappelle le motif de l'assassinat de la mère.

ESSAIS D'ENTOMOLOGIE

Inoubliable mère assassinée : la guêpe scarificatrice. « Cet hyménoptère observé par Fabre, la guêpe fouisseuse, pour que ses petits après sa mort aient de la viande fraîche à manger, appelle l'anatomie au secours de sa cruauté et, ayant capturé des charançons et des araignées, leur perce, avec un savoir et une adresse merveilleux, le centre nerveux dont dépend le mouvement des pattes mais non les autres fonctions de la vie, de façon que l'insecte paralysé près duquel elle dépose ses œufs fournisse aux larves, quand elles éclore, un gibier docile, inoffensif, incapable de fuite ou de résistance, mais nullement faisandé.¹⁶ » Dans son très beau travail sur l'entomologie et la mort chez Proust, Aude Le Roux-Kieken montre que, par rapport à ses sources – Fabre et Metchnikoff – Proust prétend que la guêpe meurt après avoir mis au monde ses petits ; « attitude testamentaire » qu'il s'attribue dans sa lettre du 3 octobre 1922 : « Je n'ai plus ni le mouvement ni la parole ni la pensée [...] Ainsi, [...] je me réfugie dans les tomes que je palpe à défaut de les lire et j'ai à leur égard les précautions de la guêpe fouisseuse sur laquelle Fabre a écrit les admirables pages citées par Metchnikoff [...] Recroquevillé comme elle et privé de tout, je ne m'occupe plus que de leur fournir [...] l'expansion qui m'est refusée.¹⁸ » Mais la guêpe, qui assassine par amour pour ses petits et qui meurt après avoir pourvu à leur survie est un thème

déjà présent dans son *Contre Sainte-Beuve* : l'écrivain peut mourir sans regrets « comme l'insecte qui se dispose à la mort après avoir déposé tous ses œufs¹⁹ ». Proust a lu des choses sur la guêpe scarificatrice dans *L'Insecte* de Michelet : « Celle qui n'a pas de temps, qui meurt ce soir, aime le temps qui ne sera pas le sien [...] elle dévoue à l'enfant de demain son seul et unique jour [...] c'est original et sublime. » « L'amour implique la mort », souligne encore, dans Michelet, Aude Le Roux-Kieken ; « Engendrer et enfanter, c'est mourir²⁰ ».

MYTHE DE TÉRÉE : L'OISEAU CANNIBALE

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide (VI, 412-674) est racontée l'histoire du roi de Thrace, Térée, qui viole sa belle-sœur Philomèle et lui arrache la langue pour qu'elle ne révèle pas la violence qui lui a été faite à sa sœur Procné, épouse de Térée. Mais Philomèle brode la révélation sur un tissu. Procné tue alors Itys, le fils qu'elle a eu de Térée, « qui lui tendait les bras et l'appelait : Maman ! » ; aidée de sa sœur, elle le déchiquette et le donne en pâture à son mari. Poursuivie par Térée, elle s'enfuit ensuite avec sa sœur, se transformant en rossignol, l'oiseau qui – selon la tradition grecque – continue à répéter avec son cri, « itu, itu », le nom de l'enfant. Le père, cannibale involontaire de son propre enfant est transformé en huppe, qui répète « pou, pou » – en grec : « où » : « Où est ma femme ? » (Où est Albertine ?). En effet, Alberto Beretta Anguissola, qui a signalé la présence constante de délits parentaux dans le sous-sol des citations proustiennes, a révélé cette toile de fond possible au passage où le Narrateur, une fois Albertine disparue, est obsédé par son nom : « Elle n'existait guère en moi que sous la forme de son nom [...]. Si j'avais pensé tout haut, je l'aurais répété sans cesse et mon verbiage eût été aussi monotone, aussi limité que si j'eusse été changé en oiseau, en un oiseau pareil à celui de la fable dont le cri redisait sans fin le nom de celle qu'homme, il avait aimée.²¹ »

ANIMAUX INDÉCENTS

Ce sont, comme l'on voit, des animaux enracinés dans les préoccupations les plus profondes de l'écrivain ; des animaux non pas indicibles mais indécents, formellement inadaptés à la surface du roman. Pour douloureux et inélégants qu'ils soient, Proust ne les écarte toutefois pas totalement : il y fait allusion et passe. Et il laisse dans le roman bien peu d'animaux réels (« quasi inexistantes », précise Florence Godeau) ; poulets et corbeaux à Combray, pigeons et canaris à Paris, mouettes, mésanges, un lévrier et un petit chien à Balbec²². Dans les métaphores : hirondelles, poissons, insectes, phénix, oiseaux exotiques, cygnes de Lohengrin et paons ; il est plutôt rare, dit Elias Ennaïfar, qu'ils soient « mis au service d'une cause négative²³ ». Il n'y a que le rêve des *Intermittences du cœur*, au réveil duquel le Narrateur lance les mots : « Cerfs, cerfs » ; c'est, réitérée, l'accusation de matricide que le cerf adresse à saint Julien chez Flaubert : « Maudit ! Maudit ! Maudit ! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère. »

Daria GALATERIA

1 Lettre inédite à Gustave Tronche, partiellement transcrite dans *Bulletin d'informations proustiennes* n° 31 (2000), p. 167.

2 Proust, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, I, Plon, 1970, p. 458-459 ; « Société des Amis de Marcel Proust » 55 (2005), p. 9-13.

- 3 La fable *Les deux pigeons* est citée trois fois : H, 121 ; IV, 579 et 580. La *Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf* – et qui est en réalité une *grenouille en couches*, enceinte (« image drôle [...] j'avoue n'avoir jamais vu de grenouille en couches », II, 508) – est peut-être à rapprocher de l'homme enceint de la *Légende dorée* (cf. *ultra*). Un âne sert, dans *Le Côté de Guermantes* (éd. sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, « La Pléiade », II, 1988, p. 827), à évoquer un fameux bon mot mondain. *Le lion et le rat* revient aussi dans *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 824 (et cf. *Corr.* XI, p. 103 ; XII, p. 265 ; XIII, p. 229).
- 4 George Painter, *Marcel Proust*, Feltrinelli, 1965, p. 497. Proust avait identifié, dans cet acte sadique, un nœud entre le fantasme d'agression anale et les sentiments contradictoires de culpabilité, de rébellion et de revendication qu'il nourrissait à l'égard de ses parents morts ; le détail de la photo est une indiscretion de Le Cuziat, ex-valet de la haute société parisienne, tenancier du bordel dont parle Cocteau dans *Le Passé défini* (Gallimard, 1983, p. 288-289).
- 5 Pour le bestiaire littéraire proustien tiré de *La Fontaine et des Mille et Une Nuits*, voir nos annotations dans *Alla ricerca del Tempo perduto*, éd. sous la direction de Luciano De Maria, Mondadori, t. IV, 1993, respectivement aux p. 930-932, 998-999, 941-942, 1004-1005 (et cf. Philippe Willemart, « De l'*Histoire de Zobéide* à la *Recherche* », *Bulletin d'informations proustiennes* n° 31 (2000), p. 131-142).
- 6 *Les Mille et Une Nuits*, Paris, éd. Joseph Charles Mardrus, Laffont, 1985, vol. I, p. 40, 51, 98, 92-93.
- 7 Mario Lavagetto, *Chambre 43. Un lapsus de Marcel Proust*, trad. À Pasquali, Belin, 1996.
- 8 Les dompteurs sont dessinés dans le Cahier 3, f 47 v° et dans le Cahier 44, f 7 r°, in Philippe Sollers, *L'Œil de Proust*, Stock, 1999, p. 100 et 141.
- 9 *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, II, 386.
- 10 Marcel Proust, *Carnets*, éd. Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, 2002, p. 60.
- 11 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Gallimard, « La Pléiade », 1971, p. 156, 155 et 786. Sophocle, *Ajax*, 51-60, en traduction française : « C'est moi qui, offrant à ses yeux de trompeuses visions, le privai de cette horrible jouissance, et tournai sa rage sur les troupeaux [...]. Il s'élança sur eux, et en fit un grand carnage, en frappant à coups redoublés, et croyait tantôt égorger de ses mains les deux Atrides, tantôt poursuivre un des autres généraux [...]. Enfin, las de verser le sang, il enchaîne les bœufs et ceux des animaux qu'il a épargnés et les emmène dans sa tente, pensant tenir non de vils troupeaux mais des guerriers captifs ; et maintenant il les tient enfermés et les déchire à coups de fouet » (souligné par nous ; Proust ne cite que les premiers vers), in *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 155 et note 5 à la p. 785.
- 12 Jules Michelet, *L'Insecte*, Hachette, 1876, p. 352.
- 13 *Sodome et Gomorrhe I*, Gallimard, « La Pléiade », vol. III, 1988, p. 11.
- 14 Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Édouard Rouveyre éditeur, Paris, 1902, t. II, p. 198, 187-189.
- 15 Émile Mâle, *Art religieux du XIII^e siècle*, L. VI, chap. V, p. 298. Cf. nos annotations dans l'édition italienne citée de la *Recherche*, vol. II, 1986, p. 1164-1165.
- 16 Aude Le Roux, « La Guêpe fousseuse ou l'imaginaire entomologique de Proust », *Bulletin d'informations proustiennes* n° 31 (2000), p. 123-130, et *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Honoré Champion, 2005, p. 299-308 – mais voir surtout le chapitre ; « Le monde animal et la mort », p. 247-338.
- 18 Lettre à Gaston Gallimard, 3 octobre 1922, *Corr.*, *op. cit.*, XXI, p. 494.
- 19 *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 421.
- 20 Jules Michelet, *L'Insecte*, *op. cit.*, p. 348 et 352 ; cité dans Aude Le Roux, *op. cit.*, p. 307-308.
- 21 *Albertine disparue*, Gallimard, « La Pléiade », IV, 1988, p. 21. Alberto Beretta Anguissola, *Alla ricerca...*, *op. cit.*, t. IV, 1994, p. 801.
- 22 Florence Godeau, « Quelques réflexions sur l'animalité dans *À la recherche du temps perdu* », *Bulletin Marcel Proust* n° 61 (2011), p. 63-72 (citation à partir de la p. 64).
- 23 Elias Ennaïfar, « La représentation ornithologique dans *À la recherche du temps perdu* », *Bulletin Marcel Proust* n° 52 (2002), p. 61-83 (citation à partir de la p. 53 : sur les animaux liés à la jalousie et à la mort – chevaux, pieuvres, guêpes, salamandres, baleines et saumons – cf. aussi *Imaginaire et culture de la mort*, de Aude Le Roux, *op. cit.*, p. 46 sq.).

SOUVENIRS DE RIVAGES

Proust, Colette, Woolf, Nabokov

Lieu d'une expérience singulière de sociabilité ou d'aventures estivales, théâtre ensoleillé d'une idylle amoureuse ou territoire à demi sauvage propice aux rêveries solitaires, le séjour balnéaire, né à la fin du XVIII^e siècle, devient au XIX^e siècle un loisir à la mode, pour quelques privilégiés. Aux récits d'aventures maritimes ou de voyages exotiques, viendront désormais s'ajouter des récits situés au bord de la mer, où les « touristes » occupent le premier rôle et relèguent les « indigènes » à une fonction purement décorative, selon le « modèle courant, vulgarisé par la chromophotographie et l'instantané¹ ».

Proust (né en 1871), Colette (née en 1873), Woolf (née en 1882), et Nabokov (né en 1899) ont tous quatre dépeint des séjours et des paysages balnéaires « vers 1900 ». Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et dans *Sodome et Gomorrhe*² dans le fragment intitulé « En baie de Somme » des *Vrilles de la vigne* (1908)³, dans *To the Lighthouse (La Promenade au phare, 1927)* et *The Waves (Les Vagues, 1931)* et enfin dans *Autres rivages* (1961) de Nabokov, ils sont associés à l'enfance et à l'adolescence, en villégiature sur des rivages où le mode de vie et la sociabilité citadines se voient « déplacés » dans un cadre naturel aménagé pour le loisir et l'hygiène des classes sociales les plus favorisées. Les récits que nous avons retenus se situent dans des cadres variés : la région de Cabourg, en Normandie (la station naquit en 1853, et connut son apogée entre 1880 et 1914), St-Ives et « Talland House », en Cornouailles (où Virginia passait l'été en famille, jusqu'à la mort de sa mère en 1895), Biarritz ou encore Abbazia, en Croatie. Quant à Colette, quelques-unes de ses plus belles pages ont pour cadre la baie de Somme (*Les Vrilles de la vigne*), la Côte d'Azur, la Bretagne ou le Cotentin. Néanmoins, dans tous les textes ici retenus⁴, l'évocation de ces riants séjours est associée à un deuil ou à un exil : la mère de Marcel Proust mourut en 1905, quelques années avant la rédaction et la publication d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, et l'on sait le traumatisme que représenta pour Virginia Woolf, à l'âge de 13 ans, la disparition de celle qui prêterait certains de ses traits à M^{rs} Ramsay. Pour Colette, l'évocation des séjours au bord de la mer coïncide avec la fin désenchantée des « années Willy ». Pour Nabokov, enfin, la longue genèse d'*Autres rivages* permet de retrouver ce « passé parfait⁵ » dont l'exil l'a éloigné pour toujours.

Par ailleurs, l'œuvre de Marcel Proust est une référence essentielle pour Colette aussi bien que pour Nabokov et Virginia Woolf, même si elle demeure implicite, hormis dans leurs essais théoriques ou leurs correspondances privées. C'est donc en rayonnant autour du « terminus » de Balbec que nous musarderons de p(l)ages en p(l)ages, à la recherche des détails qui les relient aussi bien que de leurs singularités, sensibles dans l'évocation des premières amours ou dans l'expression des sensations propres à cette atmosphère estivale et saline.

REFLETS LITTÉRAIRES D'UN PHÉNOMÈNE SOCIOCULTUREL

Les plages européennes furent le théâtre de bien des plaisirs pour ceux qui eurent l'heur d'en goûter les

charmes à l'époque déjà lointaine des premiers bains de mer, où, pour reprendre une expression nabokovienne, elles avaient encore « gardé [leur] quiddité⁶ ».

Dans un ouvrage qui fit date, l'anthropologue Jean-Didier Urbain⁷ analysait, à la suite d'Alain Corbin⁸, le développement des séjours balnéaires, d'abord conçus sur le modèle « hygiéniste » des *spas*, stations thermales anglaises célèbres dès le XVIII^e siècle, telle la prestigieuse Bath, où se déroulent quelques épisodes de *Moll Flanders* (Daniel Defoe, 1721). C'est également en Angleterre que naquirent les premières villégiatures maritimes, à Weymouth et à Brighton, et c'est de l'Angleterre que s'inspirera l'Europe continentale, lorsque s'y développeront, dans les années 1820-1830, les premiers grands établissements de bains, en Allemagne d'abord, puis en France (Boulogne-sur-Mer, 1790). Une relation nouvelle s'instaure entre l'homme et le littoral, devenu objet de contemplation esthétique et espace de loisir, alors que les rivages marins étaient jusqu'alors le domaine quasi exclusif des « travailleurs de la mer ».

Le succès des bains océaniques s'amplifie après 1820, servi par le développement du réseau ferré et des petits trains « d'intérêt local » qui rejoignent les côtes et traversent la littérature. Chez Proust et chez Nabokov, par exemple, le voyage en train, vers la mer, occupe une fonction narrative et poétique essentielle. Il ouvre, telle une initiation soulignant la rupture avec le cocon familial, la seconde partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, et, dans *Autres rivages*, le premier segment du chapitre VII est tout entier consacré à l'évocation des merveilleux voyages qui menaient les Nabokov de Saint-Pétersbourg à Biarritz, ou encore à Beaulieu-sur-Mer, sur la Côte d'Azur, par le Nord-Express, puis le Sud-Express « qui, au cours de son trajet en direction de Madrid, [les] déposait vers dix heures du soir à la gare La Négresse de Biarritz, à quelques kilomètres de la frontière espagnole⁹ ». Par surcroît, chez Proust, ce voyage était préparé par une randonnée au gré des « Noms de pays » jalonnant l'horaire des chemins de fer, dont la magie permet au protagoniste, tel un bernard-l'hermite (ou *coenobita...*), de se défaire « comme d'une carapace sans objet de cette atmosphère marine, indicible et particulière comme celle des rêves, que [mon] imagination avait enfermée dans le nom de Venise¹⁰ ». Une Venise qui ne sera découverte que bien des années plus tard¹¹, à travers le souvenir de Balbec, tel un reflet juvénile sur l'antique lagune où se mire le Temps.

Les vertus thérapeutiques de l'air iodé furent confirmées dès 1861 : les motifs qui conduisent les parents du Narrateur à lui faire passer un été sur la Manche témoignent de cette préhistoire des bains de mer. Reste que, pour la plupart, les premiers émules de la thalassothérapie ne savaient pas nager... On se trempait tout habillé, en marchant dans la mer, ou encore solidement maintenu par un maître-nageur. De cela aussi, nos récits portent la trace, telle cette comparaison proustienne évoquant un épisode de la petite enfance : « comme, au temps de mes premiers bains de mer, pour me donner du plaisir à plonger, elle remettait en cachette à mon guide baigneur de merveilleuses boîtes en coquillages et des branches de corail¹² que je croyais trouver moi-même au fond des eaux¹³ ».

La même circonspection que celle qui préside aux bains de mer caractérisera jusqu'aux Années Folles les préventions contre le hâle, qui trahit l'indigène et le peuple... Les gens du monde s'abritent sous d'élégants chapeaux de paille, les enfants portent un « Jean-Bart » unisexe (tels, à Biarritz, la petite Colette et son jeune prétendant), et Elstir, comme Helleu, Manet ou Renoir, peint d'exquises ombrelles.

On s'installait, à l'époque, sur un « pliant », non loin d'une « cabine » attitrée, mais, au bout du compte, on ne restait guère sur la plage : tennis, casinos, promenades aménagées le long du front de mer, hippodromes, luxueux hôtels et « chalets » balnéaires dotés de terrasses ensoleillées et de jardins ombreux, offraient aux désœuvrés bien d'autres distractions. Les lectures et les promenades, certes, mais aussi la danse, les concerts et quelques *sports – so british* – réservés à de riches *happy few*, tels le *polo* et le *tennis*. Au début du XX^e siècle, le *cinéma* complète le panorama des loisirs : celui de Biarritz, durant l'été 1909, semble avoir été le refuge d'une passion enfantine pour certaine petite fille prénommée Colette, au terme d'une touchante et romanesque fugue évoquée au chapitre V de l'autobiographie de

Ma mémoire garde la vision de Colette mettant avec obéissance ses espadrilles à semelle de corde contre une tente claquant au vent, du côté abrité, pendant que je fourrais un filet à papillons repliable dans un sac en papier d'emballage. La vision suivante est celle de la mise à exécution de notre évasion en pénétrant, près du Casino (toute cette région, naturellement, nous était interdite), dans un cinéma où il faisait noir comme en un four. Nous nous assîmes là [...], et nous vîmes une course de taureaux à Saint-Sébastien, saccadée, clignotante, mais passionnante comme tout.¹⁴

Chaque rivage, en dépit des aménagements urbains et systématiques que sont les casinos, les digues, les cabines, les restaurants et les promenades, présente ainsi ses ambiances particulières... Les randonnées méditatives et les promenades en bateau se pratiquent plus volontiers sur les rives anglaises de la Manche, comme en témoigne *To the Lighthouse*, récit poétique inspiré par les séjours à St-Ives, mais situé sur l'île de Sky, dans les Hébrides. Sur les plages de Normandie comme sur les côtes atlantiques, on peut, à la Belle Époque, se soumettre aux soins d'un « baigneur », terme qui désignait à l'époque aussi bien celui qui se baignait que celui qui baignait les citadins en villégiature, et soucieux d'améliorer leur santé. En revanche, dans un texte plus tardif comme *Le Blé en herbe*, Phil et Vinca vont à la plage sans chaperon, nagent excellemment, et pratiquent assidûment la pêche à pied et au « crochet » (crabes et crevettes)... Cette dernière activité était, avant 1914, l'apanage des adultes les plus audacieux. Elle sera par la suite de plus en plus souvent pratiquée par les « estivants », alors qu'elle avait été longtemps réservée aux « petites gens ». Une toile de Guillaume Fouace intitulée « Retour de pêche, plage de Réville » (1880), conservée au Musée de Cherbourg, représente une famille manifestement misérable, et peut être comparée à la célèbre illustration du *Petit Journal* où les « Parisiennes » s'initient à la pêche aux crevettes, à Sainte-Cécile, en chapeaux et délicates espadrilles lacées de rouge... La joyeuse troupe des jolies pêcheuses, en costumes de plage rivalisant de sophistication, s'oppose à la représentation naturaliste des pêcheurs et des pêcheuses en haillons et pieds nus.

Les jeunes enfants ont leurs propres divertissements, telle l'érection de châteaux de sable et la chasse aux trésors dont la mer est prodigue. Jamais évoquées par Proust, ces activités occupent en revanche une place importante chez Woolf, Colette et Nabokov, qui se plaisent à retracer cette passion enfantine pour la chasse et pour la cueillette dont les fruits rejoignent les « souvenirs de vacances » et autres babioles. Chacun à leur manière, en effet, ils reflètent une sensibilité, une manière de voir, dont seront redevables l'adulte et l'écrivain. C'est ainsi que Virginia Woolf évoque par le biais d'une inoubliable figure maternelle les chambres d'enfant serrées les unes contre les autres, sous les toits, comme des nids d'oiseaux, traversées par les rayons du soleil qui font sourdre des algues suspendues au mur « une odeur de sel et d'herbes que l'on retrouvait dans les serviettes rendues râpeuses par le sable des bains¹⁵ ». Ces mansardes abritent les trésors de chacun, tous différents les uns des autres, tels, pour la petite Rose, les coquillages, les roseaux et les pierres. Ainsi de Nabokov enfant, glanant des tessons polis par la mer, qui déclinent en camaïeu ses couleurs, ou serrant précieusement le *porte-plume* en écume de mer recélant « une miraculeuse vue photographique de la baie et de la ligne de falaise aboutissant à un phare¹⁶ ». L'objet, vecteur et métonymie du souvenir, devient, sous la plume de l'autobiographe, allégorie esthétique. Le héros proustien, quant à lui, pour n'être point collectionneur et tenir moins aux objets du monde qu'aux sensations qui leur furent associées, n'est pas en reste pour autant. Car l'enfant rêveur, qui semblait ne penser à rien, recueillait pourtant, lui aussi, des impressions subjectives, qui se déposaient lentement en lui, comme sur le sable des grands fonds. Le « fétiche » peut être un simple coquillage, souvenir d'un lointain été, ou le son qu'il nous laisse entendre. Et la mer, et la baie, et les mouettes, et les jeunes filles, et Albertine, faisant halte, les yeux brillant sous son polo, et tout Balbec et ses environs, tout cela, qui semblait englouti sous les eaux, noyé dans la mémoire pluvieuse des hivers parisiens, tout cela d'un coup se désancre et remonte, d'un seul trait, au beau milieu d'un livre. Le nuage se déchire, le soleil reparaît, et le malade, du fond de sa chambre, ouvre un instant les yeux.

Il fera beau, demain.

De leur propre aveu, la lecture de Proust a profondément influencé Woolf, Colette et Nabokov. Qui plus est, les séjours balnéaires évoqués dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et dans *Sodome et Gomorrhe* sont aussi, sans doute possible, les plus originaux.

Jamais, par exemple, n'est évoquée chez Proust une promenade sur la plage, ou un moment passé sur le sable, ou bien au bord de l'eau... Contre toute vraisemblance, certes, mais aussi à l'encontre de tous les poncifs associés dès cette époque aux séjours balnéaires, tout se passe comme si le protagoniste ne se promenait *que* sur la digue, ou sur les routes côtières, lors de ses excursions dans la voiture de M^{me} de Villeparisis...

Le protagoniste de la *Recherche* ne jouit donc guère des plaisirs de la plage... Mais ceux-ci, du reste, l'ont-ils jamais vraiment attiré ? C'est avec un profond désarroi que, peu avant le départ pour ces rivages longtemps rêvés, il apprenait, par M. de Norpois, qu'on y avait, tout récemment construit de « coquettes villas »... La moderne Balbec-Plage n'a que peu de rapports avec la Balbec imaginaire, mêlant réminiscences orientales (préfigurant le rapprochement ultérieur avec la cité des Doges), souvenirs ruskiniens et fantasmagories celtiques. Pour le dire autrement, c'est un nouveau monde que découvre notre voyageur, depuis le vaisseau du Grand-Hôtel, pour toujours amarré dans la baie.

Les vitrines, les livres et la mer se confondent, et, dans l'éclat d'une lumière très pâle, vibrante et propice aux mirages, Balbec devient un théâtre, un théâtre en plein air. En ce microcosme surexposé, doté d'une toile de fond constamment changeante, rivalisent Anciens et Modernes. Sur les planches, se joue chaque jour le vaudeville, tandis que le patois des vieilles aristocrates se frotte à l'argot des « gommeux » et des jeunes parvenues. Aux snobismes *up to date* teintés de chic anglais, dont se targue la « petite bande », relayée par le bel Octave, aux sportives performances des jeunes cyclistes et de leurs fringants cavaliers, s'opposent l'éblouissement, et la jouissance scopique, passive, mais néanmoins passionnée, des « phénomènes » culturels incrustés dans ce décor naturel.

Lors du second séjour, en revanche, la Manche (jamais désignée par son nom) est presque systématiquement dépeinte depuis des points de vue surplombants, ou de nuit, nouveauté marquant la maturation du protagoniste, l'évolution de ses loisirs, et de ses plaisirs. La station balnéaire des *Jeunes filles* s'oppose ainsi à la cité plus ambiguë de *Sodome*. Balbec est retrouvée sous des traits prosaïques et boudeurs : encore dépouillée de ses jeunes filles, elle languit devant une mer « rurale », par un temps maussade où le vent fait claquer le drapeau du casino, en une saison indéfinie symbolisée par le nouvel « établissement » de Maineville, « première maison publique pour gens chics qu'on eût l'idée de construire sur les côtes de France¹⁷ » ... De manière très significative, c'est lors de cet épisode, où se déploient les motifs de la jalousie et du désenchantement (qui seront bientôt grevés de nouveaux savoirs liés pour partie aux casinos et aux cabines de plage) que le protagoniste se voit attribuer, au style direct, cette équivoque réplique : « Voyez-vous, *lui dis-je* en remontant dans le wagon, la vie de bains de mer et la vie de voyage me font comprendre que le théâtre du monde dispose de moins de décors que d'acteurs et de moins d'acteurs que de "situations"¹⁸ »

Néanmoins, sur la plage, une interaction s'instaure entre la mer, le ciel, et la pensée. La rencontre, le jeu, l'expansion hédoniste aussi bien que la méditation solitaire seraient-ils stimulés par l'air du large ? Une nouvelle de Maupassant, intitulée « Adieu » (1884)¹⁹ semblait déjà le suggérer. La posture adoptée par le protagoniste et le choix des éléments descriptifs (la caractérisation des falaises suggérant le corps féminin) font de la célèbre plage d'Étretat un décor pictural enchâssant une scène explicitement érotisée :

Rien de gentil comme cette plage, le matin, à l'heure des bains. Elle est petite, arrondie en fer à cheval, encadrée par ces hautes falaises blanches percées de ces trous singuliers qu'on nomme les Portes, l'une énorme allongeant dans la mer sa jambe de géante, l'autre en face accroupie et ronde ; la foule des femmes se rassemble, se masse sur l'étroite langue de galets qu'elle couvre d'un éclatant jardin de toilettes claires, dans ce cadre de hauts rochers. Le soleil tombe en plein sur les côtes, sur les

*ombrelles de toute nuance, sur la mer d'un bleu verdâtre ; et tout cela est gai, charmant, sourit aux yeux. On va s'asseoir tout contre l'eau, et on regarde les baigneuses.*²⁰

Les textes qui nous occupent évoquent quant à eux des expériences sensibles gravées dans la mémoire des écrivains et déterminantes dans leurs choix esthétiques, de sorte que, même dans un roman de facture classique tel que *Le Blé en herbe*, c'est moins l'intrigue sentimentale que l'écriture de la sensation et la perception poétique de l'atmosphère marine et saline que retient le lecteur. Le contact physique avec l'environnement marin, avec le sable et l'eau, affleure constamment dans l'écriture de Colette et de Virginia Woolf, qui intitule *The Waves* l'un de ses textes les plus aboutis, où les « arias » s'orchestrent sur fond de « Marines » retraçant la succession des heures, de l'aube au coucher du soleil. Hasard poétique, ou signature cryptée ? Les initiales V.W. forment des « Waves », et se lisent en elles... En revanche, les « effets de réel » et les caractéristiques morphologiques d'un site particulier, dont relevait encore la description maupassantienne, importent peu, finalement, à ces fervents lecteurs de Proust que lurent Virginia Woolf, Colette et Nabokov. Le paysage est saisi à travers le regard et la sensibilité poétiques d'un personnage-réflexeur :

Lily Briscoe dans *To the Lighthouse*, le « je » autobiographique dans *Autres rivages*, ou, dans « Les Vrilles de la vigne », la promeneuse attentive que révèle la voix narrative. William Bankes et Lily Briscoe, chaque soir, s'en vont contempler « les eaux bleues de la baie ». L'éblouissement toujours renouvelé face à l'incontestable splendeur du site, se double d'une sensation physique, d'une joie du corps tout entier : « On aurait dit que cette eau détachait, faisait voguer des pensées qui, sur la terre ferme, auraient été stagnantes et même qu'elle donnait à leurs corps une sorte de détente physique. » Sensations euphoriques révélant une fusion entre le sujet et son environnement naturel, étrangères, en revanche, au protagoniste proustien, dont la volupté est toujours médiatisée – notamment par la contemplation des jeunes filles vouées aux caresses du grand air, comme pouvait l'être, à la même époque, l'hédoniste et sensuelle Colette :

Mes orteils fouillent le sable pour trouver, sous cette cendre blonde et brûlante, la fraîcheur salée, l'humidité de la marée dernière...

Midi sonne au Crotoy, et mon ombre courte se ramasse à mes pieds, coiffée d'un champignon...

*Douceur de se sentir sans défense et, sous le poids d'un beau jour implacable, d'hésiter, de chanceler une minute, les mollets criblés de mille aiguilles, les reins fourmillant sous le tricot bleu [...]. Mort délicieuse et passagère, où ma pensée se dilate, monte, tremble et s'évanouit avec la vapeur azurée qui vibre au-dessus des dunes...*²¹

Au fil de ces pages éblouissées de soleil, le lecteur musarde, suivant le cours intermittent d'une rêverie où se perdent ses propres souvenirs, tandis que tombe de son livre un peu de sable oublié, qui sent l'algue sèche et l'enfance.

C'est ainsi que, telle une Délos fleurie²², Balbec affleure sur d'autres rivages où, bien des années plus tard, notre imaginaire poétique la cherchait sans la retrouver. Les sites autrefois si tranquilles que fréquentèrent en leur temps Marcel Proust, Colette, Woolf, Nabokov et tant d'autres, peinent à conserver la trace de cette « culture toute littéraire » dont Anne Cauquelin identifie la rhétorique « dans le moindre de nos gestes “paysageants”²³ ». Le mouvement par lequel nous tentons de nous réapproprier ces références, ou de retrouver, grâce à elles, l'« essence précieuse » de moments surannés, illustre et confirme les constats du *Temps retrouvé* : seule l'œuvre d'art donne accès à un monde en soi²⁴, à travers une lecture qui, chaque fois, le recrée. Mais, entre l'instant de l'impression vécue et l'expression esthétique de celle-ci, une maturation, ou, pour mieux dire, un deuil, s'avère toujours nécessaire. Dès lors, il ne suffit plus de partir en « vacances » en croyant savoir où l'on va. Telle est la leçon proustienne, que déploie *Le Temps retrouvé*. Il s'agit de descendre en soi, de quitter ces « lieux-dits », où l'on ne vit qu'en dépit de soi. Seul compte cette vérité intérieure, cette joie, enfouie sous le sable. La plage de notre enfance est *cosa mentale*, diffractant nos « journées de lecture ».

Comme Proust, Woolf, Colette ou Nabokov, comme les artistes, les enfants et les poètes, il faut ne pas

-
- 1 Colette, « En Baie de Somme », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », volume 1, 1984, p. 1040.
 - 2 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », édition établie par J.-Y. Tadié, 4 volumes, 1987-1989. Ici volume 1, 1987, et volume III, 1989.
 - 3 D'autres textes de Colette, notamment *Le Blé en herbe* (publié en 1923, et qui se déroule dans la région de Cancale et de Saint-Malo, où Colette séjourna à l'époque de sa liaison avec Bertrand de Jouvenel) ont pour décor le bord de la mer. Une étude tout entière pourrait d'ailleurs être consacrée aux rivages chers à l'auteur, de Roz Ven en Bretagne, à La Treille-Muscate, à Saint-Tropez (évoquée dans *La Naissance du jour* et *Bella Vista*), jusqu'à ce que l'en éloigne l'affluence croissante des touristes, après l'instauration des congés payés en 1936. Mais Colette n'a pas connu, durant son enfance berrichonne, les séjours balnéaires privilégiés qui furent l'apanage des trois autres écrivains, issus de milieux beaucoup plus aisés.
 - 4 Le présent article poursuit une réflexion inaugurée par deux études consacrées à la représentation des rivages et des paysages maritimes : « Rivages et marines chez M. Proust et V. Woolf » (*Correspondances : vers une redéfinition des rapports entre la littérature et les arts*, Presses Universitaires de Valenciennes, éd. numérique, 2007) et « La promenade au bord de la mer : variations sur un *topos* littéraire au tournant des XIX^e et XX^e siècles en Europe » (*Carnets I, La mer... dans tous ses états*, Revue électronique d'études françaises, janvier 2009, p. 117-129), dont le *corpus* comprenait des nouvelles de Maupassant, Tchekhov et Thomas Hardy, ainsi que les romans *Effi Briest* (1895) de Theodor Fontane, *Senilità* (1898) d'Italo Svevo, *Tonio Kroger* (1903) de Thomas Mann et *The Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce (1914-1915).
 - 5 « Passé parfait » (« *Perfect Past* ») est le titre que l'auteur donna à ce texte lors de sa première publication dans le *New Yorker* le 15 avril 1950. La locution « *perfect past* » est très proche de « *past perfect* », qui renvoie au système verbal anglais (le plus-que-parfait du passé entièrement révolu).
 - 6 V. Nabokov, *Autres Rivages*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 186.
 - 7 J.-D. Urbain, *Sur la plage*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2002.
 - 8 A. Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*, Paris, Flammarion, « Champs », 1988.
 - 9 V. Nabokov, *op. cit.*, *ibid.*
 - 10 M. Proust, *op. cit.*, vol. I, *Du côté de chez Swann*, p. 386.
 - 11 M. Proust, *op. cit.*, vol. IV, voir *Albertine disparue*, ou *La Fugitive*.
 - 12 Nous retrouverons ce « corail » dans la description des bijoux ornant les déités de l'Opéra dans *Le Côté de Guermantes* : sa couleur orangée s'assortit merveilleusement, qui plus est, à la dernière syllabe du nom des Guermantes, et semble rehausser la nuance blond vénitien de leur chevelure.
 - 13 M. Proust, *op. cit.*, vol. I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « Autour de Mme Swann », p. 492.
 - 14 V. Nabokov, *op. cit.*, p. 192.
 - 15 V. Woolf, *La Promenade au phare*, traduction de M. Lanoire, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio », 1968, p. 22.
 - 16 V. Nabokov, *op. cit.*, p. 192.
 - 17 M. Proust, *op. cit.*, volume III, p. 181.
 - 18 *Ibid.*, p. 255. Nos italiques.
 - 19 Ce texte est aussi une réflexion douce-amère sur le vieillissement : le narrateur, Pierre Garnier, raconte comment il eut un jour la « révélation de [sa] décadence », en rencontrant par hasard, dans un wagon de chemin de fer, douze ans après leur brève liaison estivale, une femme mariée qu'il présente à son ami comme sa plus belle histoire d'amour.
 - 20 Guy de Maupassant, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », vol. 1, 1976, p. 1247.
 - 21 Colette, *op. cit.*, p. 1042.
 - 22 M. Proust, *op. cit.*, vol. I, p. 182 : « Parfois ce morceau de paysage amené ainsi jusqu'à aujourd'hui se détache si isolé de tout, qu'il flotte incertain dans ma pensée comme une Délos fleurie, sans que je puisse dire de quel pays, de quel temps – peut-être simplement de quel rêve – il vient. ».
 - 23 A. Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, « Quadrige », 2000 [Plon, 1989], p. 22.
 - 24 « Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial. » (M. Proust, *op. cit.*, vol. IV, p. 474).

UTOPIES GRISANTES DE L'ALCOOL

et navrants dégrisements dans
quelques œuvres littéraires du xx^e siècle

On partira de la célèbre remarque de Freud selon laquelle le surmoi est une substance soluble dans l'alcool, magnifiquement illustrée dans les quelques grands œuvres du xx^e siècle qui seront abordées ici : la nouvelle « Contreparties » de Joyce (dans *Gens de Dublin*), la pièce de théâtre *Maître Puntila et son valet Matti* de Brecht, le roman de l'écrivain autrichien Joseph Roth, *La Marche de Radetzky*, le récit autobiographique de Pierre Michon, *Vies minuscules*, sans oublier un ou deux passages d'*À la recherche du temps perdu*, moins attendus dans un tel corpus mais sans doute seulement parce que la place du porto dans la vie fictive du Narrateur de la *Recherche* et de la bière dans la biographie de son auteur a été grandement sous-évaluée...

Alcoolisme et ivrognerie, endémiques dans cette Irlande moyenne ou populaire du début du siècle qu'évoquent les quinze nouvelles écrites par Joyce entre 1904 et 1907, imprègnent l'ensemble des *Dubliners*, qui furent seulement publiées en volume en 1914 au terme d'une longue odyssée éditoriale après que leur parution en revue dans l'*Irish Homestead* eut été interrompue par le courroux de lecteurs furieux de la mystification qui avait consisté, de la part de Joyce, à substituer aux nouvelles rurales, patriotiques et vivifiantes commandées par le rédacteur en chef de la revue, ces brûlots qui donnaient une image particulièrement sombre de la vie « paralysée » – comme l'est devenu le prêtre emblématique de la première nouvelle du recueil – et aliénée que menaient selon lui ses compatriotes à Dublin. L'alcool, qui joue un rôle important dans ce désastre quinze fois répété, pourra par exemple être indifféremment associé dans ce recueil : à l'impuissance politique et à l'hypocrisie, dans « Ivy day dans la salle des commissions » où les nostalgiques du leader nationaliste irlandais Parnell célèbrent, avec un attendrissement d'ivrognes, à grand renfort de libations, le grand homme qu'ils ont néanmoins renié en son temps (après que les Anglais eurent révélé la liaison adultère qu'il entretenait) tout en se préparant à accueillir dignement le roi d'Angleterre parce que « les affaires sont les affaires » ; à la tyrannie cléricale, dans « La grâce » qui relate une petite conspiration ourdie par la famille et par les prêtres pour faire revenir à la piété religieuse M^r Kernan à la faveur d'un petit accident qui l'a privé d'un bout de sa langue un jour où il était pris de boisson ; à la bonne conscience conjugale ébranlée, dans « Les morts » : le littérateur Gabriel Conroy, grisé à la fois par le vin et par son discours à une grande fête de famille, tombe de haut en découvrant au retour qu'il n'est pas le grand amour de sa femme, laquelle a aimé avant son mariage un jeune homme qui est mort à cause de la passion qu'il avait conçue pour elle ; au snobisme social, dans « Après la course » : dans cette nouvelle, la seule à se passer dans un milieu aisé, le fils d'un commerçant irlandais enrichi se fait « plumer » en jouant et en buvant jusqu'à l'aube avec les vrais fils de famille venus de toute l'Europe pour disputer l'une des premières courses automobiles ; à l'amour malheureux qui conduit à la déchéance, dans « Un cas douloureux » : M^r Dufly, comptable à la vie étriquée, a repoussé les prudentes avances de M^{rs} Sinico et ne l'a plus revue ; quatre ans après, il apprend par le journal qu'elle s'est fait renverser par un train en errant ivre sur les voies. Mais c'est

« Contreparties » qui, dans *Gens de Dublin*, est la nouvelle la plus centrée sur l'alcoolisme, de la manière la plus imprégnée d'humour noir, la plus pathétique et la plus impressionnante, en l'occurrence sur l'alcoolisme de « contrepartie », de compensation. Farrington, un modeste gratte-papier porté sur la bouteille qui bâcle son travail et l'agrément de fréquentes visites au pub voisin, se rebiffe, un jour où il vient de se faire réprimander de façon particulièrement humiliante par son chef sadique et s'exclame simplement : « I don't think, sir, that that's a fair question to put to me.¹ » Selon les codes hiérarchiques en vigueur dans ce bureau, il s'agit là d'une insolence inouïe dont Farrington pense qu'elle pourrait bien lui valoir d'être renvoyé sous peu. Il y a donc urgence pour « son grand corps » à « retrouver le réconfort du pub² », et pour son esprit fruste à donner une dimension épique à son unique réplique en la racontant, amplifiée et démultipliée, durant toute une soirée de beuveries, à dépenser l'argent du foyer jusqu'à son dernier sou et, pour finir, à battre comme plâtre celui de ses enfants qui lui tombe sous la main au retour sous prétexte qu'il a laissé s'éteindre le feu.

Maître Puntila et son valet Matti (1939-1940), qui est peut-être le chef-d'œuvre du théâtre de Brecht, amalgame de manière particulièrement réussie : une variante du mythe du double puisque M. Puntila, philanthrope en état d'ivresse, devient impitoyable à jeun ; une brillante variation reprenant la très ancienne tradition théâtrale du couple maître/serviteur ; une fable didactique politique dénonçant comme mystificatrice l'utopie de la fraternisation entre les classes ; enfin une mise en scène d'une figure épico-grotesque déjà devenue mythique d'alcoolique truculent et théâtral, le grand propriétaire terrien Jean Puntila de Lammi qui engloutit allègrement aquavit sur aquavit (nous sommes en Finlande), mais aussi du punch, du schnaps en quantité phénoménale en se faisant gloire d'avoir néanmoins toujours le pied marin (« Regarde, je sors sur le liquide (*il mime*), je me promène sur l'aquavit, et est-ce que je coule ?³ »). Cependant, quand il se confie à son chauffeur Matti qui l'écoute avec un mélange d'amusement et de méfiance hostile, Puntila se représente aussi sous les traits d'un homme malade qui, une fois par trimestre environ, est terrassé par des accès de sobriété ; alors, au lieu de voir deux fourchettes, il n'en voit plus qu'une seule !

Autre figure mythique pour son alcoolisme – par la biographie réelle de l'écrivain et peut-être aussi par le titre, pour l'auteur à peine oxymorique, de son dernier livre : *La Légende du saint buveur* –, celle de l'écrivain autrichien et juif de Galicie, Joseph Roth, mort de *delirium tremens* en 1939 après avoir foi le nazisme qu'il aura énergiquement combattu en exil dans ses écrits et avoir tenu salon aviné pour toute une partie de l'intelligentsia de l'émigration au café de Tournon à côté du Luxembourg. Dans son roman *La Marche de Radetzky* (publié en 1932), se trouvent magnifiquement réunis les trois principaux mythes liés à la vie et à l'œuvre du dernier Joseph Roth : celui du déracinement ; celui de la nostalgie de l'ancien socialiste anarchiste pour l'Empire austro-hongrois défunt ; celui de la destruction par l'alcool. Que les utopies grisantes de l'ivresse aient pu se combiner dans son cas aux engagements politiques de l'entre-deux-guerres est démontré par cette histoire exemplaire que raconte son ami Soma Morgenstern dans ses souvenirs⁴ : durant l'été 1938, Joseph Roth, qui était devenu un symbole pour l'émigration autrichienne monarchiste, commence, devant un parterre élégant de fervents partisans de la restauration des Habsbourg encore vaguement convaincus, même à cette date, que leur cause avait l'avenir pour elle, à énumérer, dans l'ordre protocolaire, tous les titres de l'Empereur. Roth veut naturellement se montrer enthousiaste et déférent mais, malheureusement, comme cela lui arrive souvent à cette époque, il est aussi en état d'ivresse ; soudain il ne peut plus y tenir et fait un geste étrange, qui entend rendre compte de tous les autres titres à la fois, accompagné des mots « etc., etc., etc. », qui révèle au public son état (et qui lui plut d'ailleurs tellement qu'il le fit après son discours mimer à plusieurs reprises par Soma Morgenstern). Joseph Roth était ivre, l'empire était définitivement mort et l'utopie politique de la restauration du passé procédait, elle aussi, d'une sorte d'ivresse collective !

Parmi les écrivains français, contemporains, Pierre Michon est celui qui a acquis la plus grande notoriété dans le domaine en question..., lequel donne lieu dans ses romans à des scènes admirables, en

particulier dans *Vies minuscules*, son premier roman, publié en 1984, qui se distingue, comme les œuvres de Flaubert, que Michon admire et auxquelles il a consacré de petits essais, par un contraste marqué entre la beauté et la pureté constantes de la langue et le prosaïsme ou le sordide des sujets évoqués (dont justement, en bonne place, l'alcoolisme). On peut considérer que cette « addiction » (comme on dit à présent) se trouve placée dans ce roman ou plutôt dans ces récits – puisqu'il s'agit d'un montage de chapitres plus ou moins autonomes qui se rapportent à toutes sortes de vies connues du narrateur et pas seulement à la sienne propre – au point de convergence de plusieurs traditions, sociales ou générationnelles, la première étant celle de l'alcoolisme populaire en France (Pierre Michon est en effet issu d'une famille rurale de la Creuse, comme on commence à l'avoir trop souvent répété à son gré !), la seconde étant celle des « poètes maudits », de Marlowe à Verlaine, qui a bercé les mythologies du narrateur des *Vies minuscules* au moment où celui-ci ne faisait encore que rêver de devenir écrivain à l'aide de subterfuges dont un certain nombre de ces mimétismes biographiques, la troisième enfin étant celle de toutes les transgressions provocatrices ou désespérées de ces années post-soixante-huitardes qui représentent l'arrière-plan idéologique de la vocation littéraire entrevue, irrémédiablement – a-t-il pu sembler durant un temps – perdue, puis miraculeusement retrouvée dont, à l'instar du grand roman de Proust, *Vies minuscules* raconte l'histoire. Sont en particulier mémorables deux des scènes les plus alcoolisées et les plus hallucinantes de ce livre : la rixe d'ivrognes avec le Don Juan de village une nuit dans une brasserie de Clermont-Ferrand qui a failli coûter au narrateur la vie (comme jadis au poète élisabéthain Marlowe, sa rixe de taverne) ou du moins la vue ; le « meurtre du lapin » ébloui par les phares dans la forêt que le narrateur des *Vies minuscules* en état d'ébriété force sa compagne (qui conduit) à commettre, cruauté gratuite que suivra quelques jours plus tard, émanant de la conductrice écœurée, la lettre de rupture.

On ne se serait peut-être pas attendu à trouver *À la recherche du temps perdu* en si imbibée compagnie. Aussi scrutées qu'aient été la vie et l'œuvre de Marcel Proust, le rôle qu'y joue l'alcool a été en effet curieusement passé sous silence. On doit se contenter par exemple d'une incidente dans la biographie de référence de Jean-Yves Tadié⁵ signalant que, curieusement, ce fils de médecin hygiéniste ne semble jamais avoir vraiment mis en rapport la quantité considérable de café et de bière qu'il absorbait journalièrement et ses insomnies ! Il est vrai que le rôle de certains médecins pouvait être, en matière de lutte contre l'alcoolisme, à l'époque de Proust, assez suspect, si l'on en juge par cette évocation dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* de l'étrange prescription suivante : « Depuis longtemps déjà j'étais sujet à des étouffements et notre médecin, malgré la désapprobation de ma grand-mère, qui me voyait déjà mourant alcoolique, m'avait conseillé outre la caféine qui m'était prescrite pour m'aider à respirer, de prendre de la bière, du champagne ou du cognac quand je sentais venir une crise. Celles-ci avorteraient, disait-il, dans "l'euphorie" causée par l'alcool.⁶ »

Et pourtant, la fascination de l'œuvre de Proust pour le mot « ivresse » est patente, un terme qui peut désigner dans *À la recherche du temps perdu* des enivresments d'ordres très différents : snobisme social (ivresse de connaître x ou y, d'être reçu dans tel cercle, etc.), exaltation amoureuse ou sexuelle, joie de l'inspiration créatrice mais souvent aussi état d'ébriété au sens propre et prosaïque, par exemple consécutif, dans le cas du Narrateur, à l'absorption de « 7 à 8 verres de porto⁷ » (la boisson reine dans le roman devant la bière, le cognac et le champagne). Cet état fait l'objet en plusieurs endroits de la *Recherche* de ce type d'analyse sensorielle très fine et très précise dont on a pu dire qu'il était phénoménologique avant la lettre. Que le Narrateur reconnaisse à cette ivresse éthylique le pouvoir de réaliser « pour quelques heures l'idéalisme subjectif⁸ » suffit déjà à montrer quelle fascination un tel envoûtement a dû exercer sur ce philosophe de « l'idéalisme subjectif » qu'a précisément toujours voulu être Proust, même si le faux infini de l'ivresse se trouve explicitement dévalorisé dans *Le Temps retrouvé* par référence au seul, au vrai, au « bon » infini, à la fois individuel et universel enfin découvert, de l'extase épiphanique et de la création artistique.

Du point de vue justement d'une subjectivité à fortes tendances autarciques, seront mis en scène dans ces textes : une sorte de délire de toute-puissance philanthropique (chez Brecht) ou haineuse et sarcastique (chez Joyce ou chez Pierre Michon), un sentiment d'invulnérabilité et d'indifférence aux obstacles, aux rapports sociaux réels, au danger, à la mort, une mauvaise théâtralité ostensible à l'égard des autres ou même, comme chez Proust, à l'égard de soi-même, enfin des incarnations sous l'effet de l'ivresse (en particulier dans les deux œuvres germaniques à dimensions fortement politiques et sociales) du topos, psychologique en même temps que sociopolitique, du « monde renversé ».

Dans la nouvelle de Joyce, Farrington se propose, grâce à l'alcool, d'inverser les rapports de pouvoir réels durant la soirée avinée qui le conduit, buvant, pérorant et dépensant sans cesse (trois « pulsions partielles » souvent liées l'une à l'autre), de pub en pub, jusqu'à ce que lui semble accompli le souhait qu'il avait formé au début de la soirée : « Il se sentait assez fort pour flanquer le bureau dehors à lui seul.⁹ » À *la recherche du temps perdu* contient également, accompagnées comme toujours d'un commentaire de portée théorique et généralisante, des évocations, fines et drôles, du sentiment de toute-puissance subjective que donne l'ivresse, qui permet de souffler sur les gêneurs « comme sur des bulles de savon » : « Tout n'est plus qu'apparences et n'existe plus qu'en fonction de notre sublime nous-même¹⁰ ». Et Proust rejoint une fois encore la psychanalyse – qu'il ne connaissait pourtant pas – pour affirmer ensuite en ternies presque freudiens qu'en même temps qu'il flatte « sa Majesté le Moi », l'état d'ivresse représente aussi pour le psychisme un délicieux état « d'inquiétante étrangeté » à soi-même. Le sourire et la compagnie de ce double hideux, entrevu dans la glace dans ces moments-là, ont aux yeux du narrateur des charmes puissants et canailles dont il ne dissimule pas l'intensité :

Or, étant à ce moment-là ce buveur, tout d'un coup, le cherchant dans la glace, je l'aperçus, hideux, inconnu, qui me regardait. La joie de l'ivresse était plus forte que le dégoût ; par gaieté ou bravade, je lui souris et en même temps il me souriait. Et je me sentais tellement sous l'empire éphémère et puissant de la minute où les sensations sont si fortes que je ne sais pas si ma seule tristesse ne fut pas de penser que le moi affreux que je venais d'apercevoir était peut-être à son dernier jour et que je ne rencontrerais plus jamais cet étranger dans le cours de ma vie.¹¹

En revanche, en fonction même des analyses phénoménologiques qu'il propose de l'ivresse en insistant beaucoup sur ses pouvoirs solipsistes, Marcel Proust fera preuve d'autant de scepticisme que Bertolt Brecht – bien que pour d'autres raisons – envers les sentiments prétendument philanthropiques des ivrognes, ainsi qu'en témoigne le rôle de comparant ironique et dérisoire qu'il fait jouer à ceux-ci dans ce début de phrase du *Côté de Guermantes* : « Comme un homme ivre plein de tendres dispositions pour le garçon de café qui l'a servi [...] ¹² ».

C'est dans *Maître Puntila et son valet Matti* – puisque toute la fable de la pièce repose sur ces inversions – que les *topoi* du dédoublement durant l'ivresse et du monde inversé que l'ivresse engendre apparaissent de la manière la plus constante, la plus drôle et la plus didactique. Puntila « guéri », c'est-à-dire selon lui revenu à l'état d'ivresse, est un philanthrope qui prétend vouloir se dépouiller de tous ses biens, donner sa fille en mariage « à un homme » (c'est-à-dire à son chauffeur Matti et pas à cette mauviette d'attaché d'ambassade de bonne famille auquel elle est promise) et qui, accessoirement, veut absolument caresser les souris blanches qui suivissent devant ses yeux ; c'est aussi quasiment un communiste extrémiste qui dit vouloir abolir partout la propriété privée, qui fraternise ostensiblement avec les gens du peuple, provoque des altercations avec les nombreux riches de son entourage et tient les discours les plus enflammés sur ce que mériterait selon lui que l'on fit au grand propriétaire terrien Jean Puntila – puisque le dédoublement grammatical se greffe alors dans son cas sur les autres formes de dédoublement dues à l'ivresse (« Tais-toi, ne parle pas de ce Puntila qui est notre ennemi commun, ce Puntila s'est noyé cette nuit dans une bouteille de punch, le sale individu !¹³ »).

Dans *La Marche de Radetzky* de Joseph Roth, le topos du monde inversé – inversé en partie à cause de l'ivresse – revêt une dimension à la fois psychologique et politique insolite lors de l'exploit héroï-comique de Charles-Joseph von Trotta – le petit-fils du héros de Solférino, anobli pour avoir sauvé la vie

de l'empereur sur le champ de bataille de Solférino – lors de l'annonce de l'attentat de Sarajevo qui survient au beau milieu d'une fête d'officiers bien arrosée ; les officiers hongrois, qui détestent l'héritier du trône, et plus généralement l'Autriche, laissent alors libre cours à une joie indécente ; mais, galvanisé à la fois par l'alcool qu'il a absorbé au cours de la soirée et par l'identification soudaine au héros de Solférino, le petit sous-lieutenant intime aux officiers de grades bien plus élevés qui l'entourent, l'ordre de se mettre au garde-à-vous et d'observer le silence, ce qu'ils font ; transgression inouïe et tragico-comique de l'ordre militaire traditionnel au nom de cet ordre impérial supérieur qu'incarne à cet instant, malgré sa déchéance personnelle entre autres symbolisée depuis quelque temps par l'alcool et par des dettes colossales, Charles-Joseph von Trotta (« Depuis qu'il y avait une armée autrichienne, c'était la première fois qu'un sous-lieutenant donnait l'ordre de se taire à des capitaines, des commandants, des colonels¹⁴ »).

Enfin, dans le récit autobiographique de Michon, s'opèrent, dans l'esprit brumeux du narrateur à chaque fois provocateur pour des raisons confuses (« La mémoire ne peut fidèlement restituer les épais caprices de l'ivresse, et se lasse à s'y efforcer¹⁵ »), une inversion insensée, au moment de la scène de provocation du Don Juan de village athlétique qui parade dans une brasserie ouverte la nuit pour les beaux yeux et pour « la chair blanche » de jeunes coiffeuses, entre rapports d'hostilité et de fraternité, victoire éclatante par le Verbe et défaite subalterne par la force brutale, ainsi qu'une identification esthétisante (de lui-même cette fois-ci) au plus illustre Dom Juan de Molière raillant le commandeur avant d'être par lui foudroyé :

...je lui désignai narquoisement le plus proche café où nous parlerions plus à l'aise : le Commandeur voulait-il boire un verre à mes frais ? Un poing de pierre m'atteignit au visage. Je ne fis pas un geste ; au reste, l'alcool me rendait insensible. Mais je parlai : je ne sais quels mots il entendit, que coup sur coup il m'enfonçait dans la bouche ; ses poings m'étaient un baume, mes mots et mon rire, croyais-je, lui étaient un gril ; j'exultais [...] il frappa du pied mon visage tordu de douleur et de rire, à coups redoublés : je suppose qu'il m'aurait tué, et que je voulais qu'il me tue pour consacrer notre commune victoire, notre commune défaite.¹⁶

On envisagera brièvement à présent la suite, l'humour noir du retour en force du « principe de réalité » chez des auteurs qui sont des virtuoses du perspectivisme théâtral ou narratif : état des lieux établi sous un angle tout différent le lendemain ou les jours suivants, énumération des désastres en tout genre : argent dilapidé, corps défiguré, compagne en partance, renversements de point de vue qui laissent entrevoir le cauchemar que peuvent représenter la violence ou les extravagances de l'ivresse pour les proches ou même simplement retour à une réalité objective entretemps inchangée, prosaïque et triviale.

Le bilan catastrophique de l'après-midi au bureau et de la soirée dans les pubs est laconiquement établi en monologue narrativisé par Farrington (en état de parfaite lucidité puisqu'il s'aperçoit – comble de l'horreur pour lui et terrible notation finale d'humour noir – que, malgré toute la quantité d'alcool absorbée, il n'est même pas parvenu à se saouler ce soir-là) :

Il s'était sabordé au bureau, il avait mis sa montre en gage, dépensé tout son argent ; et il ne s'était même pas saoulé. Il commençait à avoir de nouveau soif et il brûlait de retrouver la chaleur et les relents du pub. Il avait perdu sa réputation d'hercule après avoir essuyé deux défaites face à un gringalet. La rage lui gonflait le cœur [...]¹⁷

Ce qui se passe ou plutôt ce qui ne se passe pas le lendemain constitue, sur un mode plus humoristique, la chute de ce passage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* dans lequel la puissance de néantisation par l'alcool des obstacles et des gêneurs du monde extérieur avait été d'abord quasiment célébrée. « Le lendemain » marquera la revanche de la réalité et des autres qui ne se sont nullement laissés impressionner par le petit théâtre subjectif de l'alcool :

Malheureusement le coefficient qui change ainsi les valeurs ne les change que dans cette heure d'ivresse. Les personnes qui n'avaient plus d'importance et sur lesquelles nous soufflions comme sur des bulles de savon reprendront le lendemain leur densité ; il faudra essayer de nouveau de se remettre aux travaux qui ne signifiaient plus rien. Chose plus grave encore, cette mathématique du lendemain, la même que celle d'hier et avec les problèmes de laquelle nous nous retrouverons inexorablement

aux prises, c'est celle qui nous régit même pendant ces heures-là, sauf pour nous-même. S'il se trouve près de nous une femme vertueuse ou hostile, cette chose si difficile la veille – à savoir que nous arrivions à lui plaire – nous semble maintenant un million de fois plus aisée sans l'être devenue en rien, car ce n'est qu'à nos propres yeux, à nos propres yeux intérieurs que nous avons changé. Et elle est aussi mécontente à l'instant même que nous nous soyons permis une familiarité que nous le serons le lendemain d'avoir donné cent francs au chasseur, et pour la même raison qui pour nous a été seulement retardée : l'absence d'ivresse.¹⁸

Et c'est un rythme constamment cyclique, celui de l'alcool et du dégrisement mais aussi celui de la bonté et de la méchanceté, de la philanthropie et de l'inhumanité, qui régit la pièce de Brecht : Puntila, précédemment en état d'ivresse philanthropique, boit un ou plusieurs cafés, se dégrise et redevient – soudain ou peu à peu – un grand propriétaire terrien antisocial de choc. Tout rentre alors dans l'ordre impitoyable de la lutte des classes la plus brutale : il chasse les femmes du peuple qu'il a invitées sur son domaine ; jette à la rue l'épouse et les enfants de Surkkala le rouge ; intime à sa fille l'ordre d'épouser sans faire d'histoire l'attaché d'ambassade ; rudoie et menace son chauffeur Matti et, pour finir, accuse de vol ceux à qui il a confié son portefeuille pour éviter de le perdre quand il était en état d'ivresse ou ceux auxquels il a alors promis la moitié de ses biens !

Dans *La Marche de Radetzky*, après la scène qui voit l'unité de l'Empire des Habsbourg mythiquement et alcooliquement restaurée durant quelques instants par le petit-fils après l'annonce de l'attentat de Sarajevo, on en revient vite aussi à la réalité, c'est-à-dire au délabrement d'un état multinational qui court à sa perte et qui aura cherché son salut dans la fuite en avant vers la guerre durant l'été 1914, ainsi qu'au désespoir existentiel personnel du protagoniste du roman, Charles-Joseph von Trotta ; celui-ci annonce le lendemain à son père qu'il quitte l'armée, nouvelle qui produit un peu sur le préfet le même effet que « si l'armée impériale et royale l'avait informé qu'elle était prête à procéder elle-même à sa dissolution¹⁹ ».

Dans le roman de Pierre Michon, au terme des deux principales scènes de violence dues à l'ivresse, ce sera le surgissement soudain du visage bouleversé de la compagne Bonne Samaritaine (« Avant de m'évanouir, je vis le visage atterré, le visage de douleur de Marianne tassée contre le mur dans sa petite robe de toile mauve que j'aimais tant²⁰ ») qui représentera l'irruption pathétique, au sein du désastre, de la réalité non travestie par l'alcool, de la vie d'avant dévastée par ce qui est en train de se passer et qui aura été vécue jusqu'à ce moment par le buveur de manière presque onirique. Sur un mode plus burlesque, une simple chute d'ivrogne, celle de l'inoubliable abbé Bandy des *Vies minuscules*, ce « théologien séduisant et roué [...] devenu un paysan alcoolique confessant des cinglés²¹ », succédera aux efforts désespérés et superbes que l'abbé a longtemps faits pour garder sa dignité et son équilibre sous le regard des étoiles, qu'il imagine, avec un orgueil tout à la fois mystique et aviné, fixé sur lui : « Il pédala pour lancer le moteur ; la pétrolette fit un maigre zigzag, il tomba [...] les étoiles n'avaient pas vacillé ; la chute d'un ivrogne n'entre pas dans leur infinie narration.²² »

On pourra remarquer enfin, sans avoir pour autant pour intention de servir la cause antialcoolique, que, dans tous les cas, la fin de ces récits semblera sceller le triomphe des « vraies valeurs » (dans ces œuvres et pour ces auteurs) qui se substitueront aux euphories fallacieuses de l'ivresse avec lesquelles ces états n'auront eu qu'une ressemblance illusoire : vraie bonté, vraie justice, vraie égalité dans la perspective engagée du théâtre brechtien, vrai retour à l'ordre impérial de l'enfance dans *La Marche de Radetzky*, vraies révélations épiphoniques chez Joyce, vraie puissance créatrice dans les romans de formation de l'artiste de Marcel Proust ou de Pierre Michon.

La leçon politique martelée dans la pièce didactique de Brecht est claire : les bons sentiments velléitaires de certains membres des classes dominantes ne servent à rien d'autre qu'à leur donner meilleure opinion d'eux-mêmes, ils procèdent d'un double jeu hypocrite et aggravent plutôt qu'ils ne soulagent le sort de ceux qu'ils oppriment. Brecht prend d'ailleurs soin de glisser dans les tirades de Puntila, même quand celui-ci est en état d'ébriété, des propos qui glacent, qui détonnent ou plutôt qui révèlent la continuité profonde derrière le contraste apparent des deux moi, par exemple telle injonction à

boire formulée ainsi : « Un valet qui serait aussi paresseux à la charrue que toi à la bouteille, je le renverrais à l'instant Chien, je lui dirais, je vais t'apprendre à faire ton devoir par-dessous la jambe !²³ » Il est également bien souligné tout au long de la pièce que Puntila sait toujours s'arrêter à temps dans ses velléités philanthropiques et que, même en état d'ivresse avancée, il se gardera bien de signer le moindre contrat de travail. Du reste, Matti cesse vite de s'amuser des bouffonneries truculentes ou sentencieuses de son maître qui lui semble bien plus dangereux pour ses subordonnés, avec ses foucades humanitaires suivies de volte-face et de reniements, qu'un patron dur mais « réglo » avec qui l'on saurait au moins à quoi s'en tenir. Des metteurs en scène de gauche comme Georges Wilson ou comme Marcel Maréchal qui ont monté la pièce et tenu le rôle étaient donc parfaitement en phase avec l'auteur quand ils se mettaient eux-mêmes en garde contre l'inévitable tentation de gommer cet aspect capital du personnage en transformant Puntila aux yeux du spectateur en simple ivrogne pittoresque, bon vivant truculent et sympathique. La morale de la pièce, énoncée dans la chanson finale de Matti, est que la vraie justice, la vraie égalité, le vrai combat pour l'émancipation n'ont rien à voir avec les protestations de foi humanistes de maître Puntila ivre :

*Tu n'es pas le pire de ceux que j'ai connus
Car tu deviens presque un homme après avoir bu.
Le pacte d'amitié était un faux contrat. [...]
Il est temps que tes valets te tournent le dos.
Un bon maître, ils en auront un,
Dès que chacun sera le sien.²⁴*

Mais on peut dire aussi qu'au-delà des intentions de l'auteur et de ses cibles politiques flagrantes, qui sont bien évidemment au premier chef les capitalistes paternalistes ainsi que les petits patrons au style « popu » ralliés au nazisme – et non les alcooliques –, la pièce de Brecht peut tout de même aussi être perçue aujourd'hui comme une dénonciation satirique du double jeu des ivrognes, de leurs griseries philanthropiques, de leur imprévisibilité, de leur mauvaise théâtralité truculente et volubile, de leur absence de fiabilité et de leurs promesses sans valeur ; de leur égoïsme ; de leur vanité, de leur dangerosité, à bien des égards, pour les autres ; de leur enfermement dans le présent (Proust le dit aussi très bien), tout cela étant aux antipodes de la vraie fraternité, de la vraie générosité...

Même s'il existe dans toute l'œuvre de Joseph Roth une proximité paradoxale des « saints buveurs » comme Andréas ou des buveurs chevaleresques comme Charles-Joseph avec l'héroïsme ou avec la sainteté à travers une espèce d'hébétude sacrée et de renoncement sacrificiel à la vie (« Et résolu à se laisser sombrer lentement et inexorablement, tous les buveurs sont prêts à cela et les gens sobres ne sauront jamais ce que c'est²⁵ »), néanmoins le véritable retour aux sources s'effectuera au début de la guerre à jeun pour Charles-Joseph et ce sont deux seaux d'eau qu'il transportera – pas deux barriques de vin – au moment où il mourra en entendant retentir en lui, sous forme d'une musique intérieure resurgie de l'enfance, les premières mesures de « La Marche de Radetzky », hymne personnel, familial et impérial retrouvé, alors que, mobilisé à la déclaration de guerre tout de suite après avoir démissionné de l'armée, il s'est exposé aux balles en tentant de rapporter d'un puits situé sous le feu de l'ennemi de l'eau à ses soldats assoiffés. Et le dernier récit de Joseph Roth, *La Légende du saint buveur*, raconte une histoire de rédemption dostoïevskienne qui passe par ce qui est présenté comme le miracle d'un renoncement de dernière heure à l'alcool par amour de Dieu : l'ivrogne Andréas est terrassé dans une sacristie au moment où il s'apprête à payer sa dette à sainte Thérèse au lieu d'aller boire l'argent au café comme à l'accoutumée après que toute une série de subsides financiers, marqués au sceau du conte et de la providence, l'ont miraculeusement renfloué.

Dans les trois autres œuvres, les rapports de ressemblance / dissemblance sont surtout ceux qui rapprochent et opposent ivresse éthylique et ivresse créatrice chez trois auteurs de romans de formation de l'artiste et dans trois romans d'une vocation qui succède à une espèce de traversée initiatique de

fausses illuminations et d'états extatiques illusoire (dont l'euphorie provoquée par l'alcool) alternant avec des états de prostration dépressive. Aux signes mensongers répertoriés par Gilles Deleuze dans *Proust et les signes*²⁶, qui s'opposent aux signes pleins de la contemplation ou de la mémoire involontaire et aux signes de l'art, il faudrait d'ailleurs ajouter les signes de l'ivresse, qui sont rapprochés par Proust lui-même des signes de l'amitié, de l'amour et de la mondanité selon toute une hiérarchie de l'insignifiance croissante dans laquelle l'ivresse n'arrive du reste pas au dernier rang : « Je me répétais : "Comme elle est gentille, quel être adorable !" dans une exaltation moins féconde que celle due à l'ivresse, à peine plus profonde que celle de l'amitié, mais très supérieure à celle de la vie mondaine.²⁷ »

On sait d'autre part que *Gens de Dublin* et *Portrait de l'artiste en jeune homme*, commencés en même temps, forment une sorte de diptyque qui oppose ceux qui restent à Dublin, paralysés et pétrifiés (par l'alcool, par la religion, par la famille, par la médiocrité ambiante, etc.) – les anti-héros ou les anti-héroïnes des quinze nouvelles des *Dubliners* – et le héros auto-fictionnel du roman, Stephen Dedalus, qui quittera lui, volontairement l'Irlande à la fin de son roman d'apprentissage pour un exil créateur et libérateur à l'issue de plusieurs scènes épiphaniques dans lesquelles la boisson ne joue vraiment aucun rôle !

La tendresse de Michon pour les « saints buveurs » est sensible au plus haut point dans un autre de ses meilleurs romans, *Vie de Joseph Roulin*, dont le protagoniste est ce facteur anarchiste « mieux peint par Van Gogh que les rois et que les reines », qui aura attendu sa vie durant le Grand Soir – lequel ne sera bien entendu jamais venu ; Joseph Roulin aura beaucoup bu pour patienter, ce qui explique sans doute, à la chute du récit, la survenue de son Grand Soir personnel sous la forme d'une apoplexie foudroyante sur la grand-route au moment où le soleil se couche. Mais, même si la parenté de cette attente avinée avec celle de la vocation artistique ne fait aucun doute (elle est suggérée à travers l'entrelacement de la vie de Van Gogh et de la vie de son modèle ou à travers cette vérité générale énoncée à propos de l'abbé Bandy mais aussi du narrateur des *Vies minuscules* – inhibé autant qu'imbibé : « les ivrognes croient volontiers que Dieu, ou l'Écrit, sont derrière le prochain comptoir²⁸ »), le roman de Michon narre bien sûr aussi en filigrane l'histoire de cet arrachement progressif aux extravagances tristes de l'alcool et de la dépression qui fut pour l'auteur-narrateur-personnage la condition *sine qua non* de l'avènement d'une œuvre véritable.

Justement, dans un passage important du *Temps retrouvé*, le Narrateur de la *Recherche* prend soin de bien distinguer le sentiment illusoire de toute-puissance ou de gratitude philanthropique qu'il a déjà connu grâce à l'alcool, à l'instar de maître Puntila ou déjà, chez Proust, du héros de la nouvelle des *Plaisirs et les jours* intitulée « Un dîner en ville » (« Il se sentait une joie extrême » [...] « Chaque personne à qui il pensait lui devenait aussitôt irrésistiblement sympathique²⁹ ») et son état actuel d'émotion intense et de certitude euphorique uniquement lié à sa ferme décision de commencer enfin à écrire son livre : « ... je me rappelais que souvent déjà dans ma vie, il m'était arrivé dans des moments d'excitation intellectuelle où quelque circonstance avait suspendu chez moi toute activité physique, par exemple quand je quittais en voiture, à demi-gris, le restaurant de Rivebelle pour aller à quelque casino voisin, de sentir très nettement en moi l'objet présent de ma pensée, et de comprendre qu'il dépendait d'un hasard non seulement que cet objet n'y fût pas encore entré, mais qu'il fût, avec mon corps même, anéanti. Je m'en souciais peu alors. Mon allégresse n'était pas prudente, pas inquiète. Que cette joie finît dans une seconde et entrât dans le néant, peu m'importait. Il n'en était plus de même maintenant ; c'est que le bonheur que j'éprouvais ne venait pas d'une tension purement subjective des nerfs qui nous isole du passé, mais au contraire d'un élargissement de mon esprit en qui se reformait, s'actualisait ce passé, et me donnait, mais hélas ! momentanément, une valeur d'éternité.³⁰ »

-
- 1 James Joyce, *Dubliners*, « Counterparts », Bantam Classics, 1990, p. 69.
 - 2 James Joyce, *Gens de Dublin*, tr. de l'ang. par Benoît Tadié, Garnier Flammarion, 1994, « Contreparties », p. 127.
 - 3 Bertolt Brecht, *Théâtre complet* 5, *Maître Puntila et son valet Matti*, traduit de l'allemand par Michel Cadot, L'Arche, 1967, p. 47.
 - 4 Soma Morgenstern, *Fuite et fin de Joseph Roth Souvenirs*, traduit de l'allemand par Denis Authier, Liana Levi, 1997.
 - 5 Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Gallimard, « Biographies », 1996.
 - 6 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 487.
 - 7 *À la recherche du temps perdu*, *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 232.
 - 8 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 173.
 - 9 « Contreparties », p. 125.
 - 10 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 173.
 - 11 *À la recherche du temps perdu*, *Le côté de Guermantes*, II, p. 469-470.
 - 12 *Ibid.*, II, p. 837.
 - 13 *Maître Puntila et son valet Matti*, p. 112.
 - 14 *La Marche de Radetzky*, traduit de l'allemand par Blanche Gidon et revu par Alain Hurriot, « Points » Seuil, 1995, p. 361.
 - 15 Pierre Michon, *Vies minuscules*, Gallimard, « Folio », 2008, p. 143.
 - 16 *Ibid.*, p. 144.
 - 17 « Contreparties », p. 132.
 - 18 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 173-174.
 - 19 *La Marche de Radetzky*, p. 289.
 - 20 *Vies minuscules*, p. 144.
 - 21 *Ibid.*, p. 199.
 - 22 *Ibid.*, p. 197.
 - 23 *Maître Puntila et son valet Matti*, p. 46.
 - 24 *Ibid.*, p. 132.
 - 25 Joseph Roth *La Légende du saint buveur*, tr. de l'allemand par Dominique Dubuy et Claude Riehl, Seuil, 1986, p. 33.
 - 26 Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1969.
 - 27 *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 409.
 - 28 *Vies minuscules*, p. 199.
 - 29 Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, « Un dîner en ville » p. 102.
 - 30 *À la recherche du temps perdu*, *Le Temps retrouvé*, IV, p. 613.

LA CHAUSSETTE RETROUSSÉE

Benjamin, lecteur de Proust

Les deux analyses les plus importantes que Walter Benjamin a consacrées à l'œuvre de Proust figurent dans deux textes écrits à dix ans de distance l'un de l'autre et pourraient parfaitement servir d'indice au changement de perspective subi au cours des années trente par son travail sur *Paris capitale du XIX^e siècle*. Le philosophe allemand se consacre à ce travail de recherche tout au long de cette décennie. Après avoir mis en perspective le *Trauerspiel* baroque avec le théâtre impressionniste, Benjamin s'est intéressé aux avant-gardes esthétiques et en particulier au surréalisme, qui aurait dû constituer la clé de lecture de la modernité. Mais sous l'influence de Brecht, blâmée pour des raisons opposées et convergentes tant par Gershom Scholem que par Adorno, le philosophe semble être ensuite passé à une interprétation économique et sociale de la société moderne. Dans cette interprétation, où l'accent est mis sur le triomphe du marché, les prestations spirituelles, au lieu d'être vues comme une forme de résistance à la domination capitaliste, sont considérées comme l'expression plus ou moins immédiate des rapports de classes.

À nos yeux, ces changements de centres d'intérêt ou de clés de lecture n'apparaissent pas comme des dissonances ou, pire, comme des options à la fois différentes et contradictoires. Ils semblent être plutôt les pôles opposés ou les deux extrêmes d'une dialectique qui articule la modernité, tout en indiquant ses virtualités émancipatrices et révolutionnaires. Pour le Benjamin de la deuxième moitié des années trente, tout comme pour Georges Bataille dans la même période, il s'agit de réussir à conjuguer la demande de bonheur subjectif, l'instance de la rédemption de la vie – côté surréaliste –, avec la transformation objective, économique et sociale, des rapports de production – côté marxiste –, sans laquelle, par ailleurs, l'exigence même de rêve et d'ivresse formulée par les avant-gardes esthétiques risquait d'être perdue¹. Entre la fin des années vingt et le début des années trente, contrairement à ce qu'a cru une bonne partie de la critique, influencée de façon générale tant par Scholem que par Adorno, l'adhésion au matérialisme historique n'a jamais signifié pour Benjamin l'abandon de ce qui avait été le motif dominant de sa recherche intellectuelle depuis ses écrits de jeunesse : « sauver les phénomènes ». Ce « philosophème » d'origine platonicienne a été emprunté par Benjamin à la sphère théorique dans laquelle il avait fait ses premiers pas et a été catapulté dans la sphère éthique : cette pratique de l'écriture, qui a reçu le nom de philosophie et qui ne dédaigne pas de se présenter parfois sous les apparences de l'exégèse littéraire, se laisse guider par l'impératif pratique de « sauver les phénomènes » ; en d'autres termes, délivrer la vie qui, contrainte de se perdre dans les labyrinthes du mythe puis de l'histoire pour pouvoir durer dans le temps, risque toujours d'être dépossédée de son droit originel au bonheur.

Au demeurant, comme nous essaierons de le montrer d'ici peu, les deux motifs – le bonheur et la transformation matérielle de la production économique – sont l'un et l'autre présents dans les deux approches proustiennes de Benjamin, bien qu'avec une accentuation différente. Dans la première, l'essai *Pour le portrait de Proust* (1929), c'est le bonheur qui domine, alors que la critique sociale, bien que

présente, n'occupe qu'une place secondaire². Dans la seconde – réduite à une séquence de l'essai *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1939) – le thème du bonheur ne concerne pas directement Proust, traité uniquement comme exemple de la crise radicale de l'expérience produite par les formes de vie propres au capitalisme. Le bonheur, en effet, se réfère plutôt à la poésie de Baudelaire dans laquelle, comme le montre en particulier l'analyse du sonnet *À me passante*, transparaît de façon unique le sort que la vie métropolitaine fait subir au bonheur, étroitement assimilé dans le poème au plaisir sexuel (« La douceur qui fascine et le plaisir qui tue »). Selon Benjamin, « le ravissement du citadin est moins l'amour du premier regard que celui du dernier³ », ce qui signifie que l'unique forme de plaisir dans les conditions de la modernité est celle qui confine avec l'embarras, c'est-à-dire l'angoisse⁴, et avec l'impossibilité. Les vers de Baudelaire, poursuit Benjamin, « font apparaître les stigmates dont l'amour est marqué dans la vie des grandes villes⁵ ». Et comme pour servir de contre-épreuve à ce que nous voudrions souligner – que le propos sur Baudelaire s'étend à Proust sans solution de continuité –, le philosophe rappelle, immédiatement après ces mots, le passage de *La Prisonnière*, dans lequel Proust, selon Benjamin, cite le sonnet de Baudelaire, en identifiant l'apparition d'Albertine dans sa chambre avec celle de l'inconnue dans les mes de Paris⁶. À Benjamin l'honneur de la conclusion : « C'est ainsi qu'apparaît, chez Proust encore, l'objet d'un amour que seul peut connaître l'habitant des grandes cités, d'un amour que Baudelaire a gagné à la poésie et dont on pourra souvent dire que l'accomplissement lui en a été moins refusé qu'épargné.⁷ » Ce plaisir, dès lors qu'il eût été obtenu dans les conditions dictées par la modernité capitaliste, n'aurait pu être l'indice du bonheur finalement réalisé, mais seulement le témoin de la domination incontestée du Surmoi, inscrit dans l'apparence fétichiste. Mieux vaut donc le suspendre, le reporter à un futur meilleur, plutôt que de permettre au présent de le dénaturer. Le bonheur reste le but de la vie même s'il est ajourné. Le différer est la seule façon de le garder vivant.

À mi-chemin entre le Bergson de *Matière et mémoire* et le Freud d'*Au-delà du principe de plaisir*, le roman proustien est, dans les pages de l'essai sur Baudelaire, le témoin de la crise irréversible que l'expérience subit dans le monde moderne et des difficultés que rencontre celui qui, à travers l'art de la narration, tente de la restaurer. Selon Benjamin, il existe un lien profond entre l'expérience et le récit, tel que la crise de l'une entraîne la crise de l'autre. Certes l'expérience – dans le sens de l'allemand *Erfahrung* – signifie se retrouva expédié dans un territoire inconnu, où les habitudes acquises et les savoirs hérités ne servent plus ; c'est la syncope qui frappe l'individu en le déstabilisant, en l'expulsant de ses horizons d'attente et en rendant vaines ses anticipations perceptives. Mais, c'est aussi le processus de l'enregistrement, de la mémorisation de la nouveauté et donc, une fois surmontés les dangers, la capacité de raconter – à soi-même en premier lieu – le parcours ou l'épreuve qui fut affrontée. De ce point de vue, l'expérience est une véritable traversée et, bien que la rupture frappant la psyché de l'individu puisse être fulgurante et exténuante, le rapport entre la nouveauté qui s'avance et la mémoire, dispositif qui l'enregistre et la conserve, ne peut jamais se disloquer totalement. Toutefois, cette assimilation du présent et du passé dans la vie individuelle serait impossible si elle n'était pas soutenue par un dispositif équivalent dans la sphère de la vie collective et, en dernière instance, dans celle de l'espèce. De ce point de vue, de même que l'ontogenèse récapitule la phylogenèse, Benjamin affirme : « Là où domine l'expérience au sens strict, on assiste à la conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif.⁸ » Ce qui, au plan de l'individu, correspond au récit de sa propre vie, est représenté, au plan des communautés historiques, par les rituels et les fêtes, par les formes de récit public permettant aux collectivités entières de transmettre leur origine et le dessein auquel elles sont destinées, et consentant par ailleurs à l'individu de trouver sa propre consistance et sa propre identité.

La domination du marché, l'avènement de la grande industrie, la transformation des villes en métropoles, la diffusion du formalisme juridique affirmant l'égalité là où règnent asymétrie et excès, tout ce qui en bref incarne la modernité, entraîne le collapsus de l'expérience : le présent interrompt tout

rapport avec le passé, la perception actuelle se détache du souvenir, une grande partie de la vie psychique sombre dans l'inconscient. Parallèlement, l'art de la narration tombe en désuétude et c'est l'information journalistique qui s'impose : les « nouvelles », par définition, ne doivent plus avoir aucun rapport avec la tradition. Elles doivent être comprises à l'instant, *just in time* : aucun effort, aucun bruit, peu de redondance. Une nouvelle doit être à effet immédiat et à oubli rapide, brève et isolée.

Cette situation serait déjà en soi assez grave si elle n'était pas minée de surcroît par le fait que la philosophie, selon Benjamin, au lieu de considérer les causes de la crise de l'expérience, a entrepris depuis la fin du XIX^e siècle « toute une série de tentatives pour ressaisir la “véritable” expérience, par opposition à celle qui se manifeste dans l'existence normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation⁹ ». C'est ici que transparait l'aspect idéologique et régressif de cette variante de la philosophie prenant le nom de « philosophie de la vie » et dont Bergson est l'un des principaux représentants. En premier lieu, cet aspect idéologique et régressif amène à définir comme fausse, inauthentique et même inexistante l'expérience propre des masses, produite par la civilisation moderne ; ce qui compromet non seulement la possibilité de sa compréhension et de sa déconstruction, mais empêche aussi que se fasse jour son éventuel ferment émancipateur et révolutionnaire. En second lieu, la « véritable » expérience préserve le sujet de l'effet à la fois déstabilisant et structurant contenu dans l'expérience déposée dans la vie des masses, quand bien même serait-elle placée sous le signe de l'impossibilité de l'expérience. Qu'elle soit traditionnelle ou moderne, l'expérience comme *Erfahrung* conserve toujours un certain rapport avec « l'extérieur », avec autrui, avec le « réel » et avec l'inconscient qui transforme l'individu malgré lui. Ce n'est donc pas un hasard si l'expérience « véritable » se traduit par une radicale intériorisation de la vie subjective dans sa plus complète conscientisation : la psyché humaine n'est plus la surface d'enregistrement des expériences externes – externes, même lorsqu'elles proviennent du fond de l'individu – mais d'une série de vécus psychiques entremêlés – les *Erlebnisse* dont parle Dilthey – faisant de l'individu une monade sans portes ni fenêtres.

Selon Benjamin, bien que Bergson reconnaisse l'écart moderne entre perception et souvenir, présent et passé, matière et esprit, vie active et vie contemplative, il n'en tire pas pour autant toutes les conséquences nécessaires : en fin de compte, la vie psychique, calibrée sur le concept de la durée, ne présente pas de ruptures proprement dites. Cette supposition est prouvée, selon Bergson, par le fait que « l'adoption d'une attitude contemplative, permettant l'intuition du courant vital » – soit l'actualisation du passé – « serait affaire de libre choix », c'est-à-dire toujours possible et à disposition de l'individu. De ce point de vue, si *À la recherche du temps perdu* peut être considéré « comme une tentative, faite dans les conditions de la société actuelle, pour donner réalité par voie de synthèse à l'expérience telle que l'entend Bergson, (car il faut de moins en moins escompter qu'elle puisse s'instaurer par des voies naturelles)¹⁰ », on doit constater que l'œuvre se révèle, en fait, comme « une critique immanente de Bergson » : la mémoire pure de Bergson devient, en effet, mémoire involontaire chez Proust. Chaque effort subjectif pour pénétrer dans la mémoire afin d'y puiser un souvenir, en détachant l'attention du présent et de l'action, est vain : c'est seulement par hasard et à cause d'expériences totalement marginales et oubliées telles que le goût d'une madeleine trempée dans du thé ou la perte d'équilibre sur des pavés disjoints, que des morceaux et des bribes de la vie passée peuvent revenir à la – et de la – mémoire.

Ainsi, Proust se révèle ne pas être un fidèle disciple de Bergson mais plutôt un quasi précurseur de Freud : l'expérience à partir de laquelle naît son roman s'éclaire davantage en regard de la théorie de la psychanalyse qu'en regard de la réflexion philosophique. En effet, il remet en question non seulement la description topologique de la psyché, divisée entre conscience et traces mnésiques inconscientes, mais surtout son aspect dynamique – et en dernière instance son économie –, d'où il ressort qu'une bonne partie de l'expérience subjective doit être considérée dès le début comme inconsciente, dès lors qu'elle n'est jamais passée à travers la conscience et n'a jamais fait l'objet d'une perception actuelle. Si

d'aventure l'expérience subjective devient consciente, c'est seulement de façon bouleversée et surtout par hasard. Entre la mémoire involontaire et le retour du refoulé, il existe, plus qu'une simple correspondance, une réelle identité conceptuelle. Le passé revenant à la mémoire involontaire et se répétant – c'est bien là le lien profond entre Proust et l'*Au-delà du principe de plaisir* freudien – n'a jamais été présent : quand il a été, quand il s'est inscrit sur la surface de la psyché, il s'est inscrit directement dans l'inconscient, il est devenu immédiatement mémoire, donc mémoire inconsciente. Les images de la mémoire involontaire ne surgissent pas seulement sans avoir été appelées, dit Benjamin, « *il s'agit d'images que nous n'avons jamais vues avant de nous souvenir d'elles*¹¹ ». Le rapport entre la mémoire, le souvenir et l'oubli change complètement : si le souvenir conscient coïncide en définitive avec la perception actuelle¹², la mémoire inconsciente, ne pouvant jamais devenir objet du ressouvenir volontaire, ne fait qu'un avec l'oubli. La mémoire c'est tout ce dont nous ne pouvons nous souvenir, tout ce qui appartient à l'oubli.

Dans l'essai de 1929, cette étrange dialectique entre mémoire et oubli est thématifiée explicitement. Benjamin met tout d'abord en évidence que même la genèse empirique d'une œuvre telle que la *Recherche* – c'est-à-dire les conditions matérielles « malsaines » qui en ont rendu possible la conception et la rédaction, « une maladie rare, une richesse peu commune, et une inclination anormale » – témoigne de « la discordance croissante entre la poésie et la vie » qu'on remarque dans la modernité. Benjamin prend ensuite à cœur la question principale que pose le roman proustien : « On sait que, dans son œuvre, Proust n'a pas décrit une vie telle qu'elle a été, mais telle que s'en souvient (*erinnert*) celui qui l'a vécue (*erlebt*).¹³ » Bien que la première partie de cette phrase puisse être considérée comme une critique de l'attitude historiciste – on pense au slogan de Leopold von Ranke selon lequel l'historien doit présenter « ce qui s'est réellement passé » (*wie es eigentlich gewesen*) –, la deuxième partie n'en est pas pour autant satisfaisante aux yeux de Benjamin : la façon dont la question est posée reste encore trop imprécise et non dégrossie. Dans le cas de la *Recherche*, en effet, « pour l'auteur qui se souvient, le rôle principal n'est pas du tout joué par ce qu'il a vécu, mais par le tissage de sa mémoire (*das Weben seiner Erinnerung*), par le travail de Pénélope (*Penelopearbeit*) du souvenir (*Eigendenkes*)¹⁴ ».

Avec cette précision, Benjamin commence à couper le lien entre Proust et la philosophie de la vie selon Bergson : le souvenir n'est pas la vie, ni décolorée ni accentuée, l'existence remémorée ne coïncide en rien avec l'existence vécue. Nous nous souvenons non pas du vécu, mais du non vécu ; non pas du présent-passé, mais de ce qui n'a jamais été présent, pas même dans le passé. Le produit du tissage de la mémoire, du travail de Pénélope du souvenir, n'a rien à voir avec le souvenir conscient du vécu. Cela ne suffit toutefois pas encore, la rectification du rapport entre le souvenir et la vie ne saisit pas encore l'essentiel : il est nécessaire de spécifier que, pour l'auteur qui se souvient, le rôle principal n'est pas joué par le tissage de la mémoire – travail de Pénélope du souvenir – mais bien par « l'œuvre de Pénélope (*Penelopewerk*) de l'oubli », par une œuvre en somme improductive, voire désœuvrée. La mémoire involontaire de Proust, ajoute Benjamin, n'est-elle pas plus proche de l'oubli que de ce que nous nommons « souvenir » (*Eingedenken*) ? Au fond, cette œuvre (*Werk*) du souvenir (*Eingedenken*) spontané dans lequel « la mémoire (*Erinnerung*) est la trame et l'oubli la chaîne¹⁵ » est plutôt le contraire du travail de Pénélope que son analogue.

La Pénélope homérique défait de nuit ce qu'elle a tissé de jour et, de cette façon, elle reste fidèle à la mémoire d'Ulysse. Pour le narrateur moderne, au contraire, c'est le jour qui défait, en le recouvrant d'expériences et de souvenirs vécus, ce que l'oubli – c'est-à-dire l'ensemble de tout ce qui n'est pas remémoré car non vécu dans le présent d'une conscience – a tissé de mémoire spontanée, donc involontaire¹⁶. La métaphore du tissage – qui, comme toute métaphore, n'est pas un simple ornement du concept, mais en est l'armature voire la matrice – ouvre à la compréhension du temps dans l'expérience proustienne telle qu'elle est reconstruite par Benjamin. Le temps n'est pas la séquence infinie d'une série d'instantanés tous égaux entre eux, ni le flux d'un courant d'expériences vécues enchâssées l'une dans l'autre

comme des poupées russes : il semble que le temps, dans l'expérience littéraire de Proust, n'est pas soumis à la dimension temporelle si cette dernière correspond à une ligne sans début ni fin. Le temps proustien a plutôt toutes les caractéristiques attribuées depuis toujours à l'espace, et à un espace non euclidien mais topologique, riemannien. Chaque texte est un « tissu¹⁷ », écrit Benjamin, c'est-à-dire le résultat d'un travail de tissage : cela signifie que pour en avoir la trame, axe horizontal le long duquel se déroule l'action, il est nécessaire d'avoir prédisposé d'abord la chaîne, axe vertical des renvois et des correspondances. Dans l'image du texte comme produit du rapport entre trame et chaîne, ne pourrions-nous pas voir une déclinaison de la théorie jakobsonienne des deux axes du langage – métonymique et métaphorique, syntagmatique et paradigmatic –, reprise ensuite par Lacan, afin de rendre plus claire la rhétorique de l'inconscient ? Ce qui est certain, c'est que le temps proustien est un temps « tressé » avec l'espace, puisqu'il est en soi spatial : le temps – temps perdu et retrouvé dans la mémoire involontaire – est la chaîne entière à laquelle renvoie la trame ; non pas ce qui la précède ou la suit dans le temps linéaire, mais tout ce qui, se disposant au-dessus et en dessous de cette dernière, s'y reverse comme si la trame en était presque le revers externe, le revers visible.

Autrement dit, dans le temps-espace proustien, non seulement il n'y a ni avant ni après, mais il n'existe pas non plus de différence entre dedans et dehors, endroit et envers, haut et bas, devant et derrière. Le temps ressemble plutôt aux figures étudiées par la géométrie topologique, tel le ruban de Möbius sur lequel une fourmi pourrait passer de l'endroit à l'envers sans jamais devoir rencontrer d'interruption, d'angle et de limite. Tout ceci est profondément proustien : dans un passage du *Temps retrouvé*, citant des vers de Hugo, Proust remarque que « le poète a eu raison de parler des fils mystérieux que la vie brise. Mais il est encore plus vrai qu'elle en tisse sans cesse entre les êtres, entre les événements, qu'elle entrecroise ces fils, qu'elle les redouble pour épaissir la trame si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres, un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications.¹⁸ » Puis, quelques lignes plus loin, face à l'expérience selon laquelle le Temps dispose la vie sur de multiples plans, Proust évoque la nécessité d'abandonner « la psychologie plane dont on use d'ordinaire » pour adopter « une sorte de psychologie dans l'espace¹⁹ » ; comme il l'affirme en novembre 1913 dans un entretien paru dans le quotidien *Le Temps*, cette dernière n'est autre que l'application à la sphère subjective, à la vie psychique, de la différence « entre une géométrie plane et une géométrie dans l'espace²⁰ ».

Le temps-espace proustien est habité par les analogies, par les « correspondances » baudelairiennes : c'est l'analogie qui tresse les multiples fils de la chaîne pour épaissir le plus possible la trame. L'analogie, toutefois, n'est pas l'identité logique, l'identité du concept²¹ : comme l'affirme Benjamin, l'analogie est le règne de la ressemblance. Mais, lorsque nous affirmons que les choses, les objets, les qualités et les événements qu'elle met en relation sont rapprochés au nom de leur ressemblance, nous voulons dire en réalité que chaque chose se dédouble entre elle-même et son semblable ; que chaque chose est étrangement, insondablement, semblable à elle-même tout en étant double et tout en conservant la différence. L'exemple auquel Benjamin a recours pour illustrer la nature du temps-espace proustien est celui de la chaussette rangée dans un tiroir, enroulée sur elle-même, retournée et enfilée à l'intérieur d'elle-même. La chaussette est à la fois enveloppe et contenu : c'est toujours la même, mais pas dans le sens de l'identité logique ; comme enveloppe, elle est semblable à elle-même comme contenu.

La chaussette enroulée est une figure de la géométrie topologique, il est impossible d'en distinguer le dedans du dehors, ou l'endroit de l'envers. Mais, étant donné que c'est aussi l'image de l'espace-temps tel que Proust l'expérimente et le conçoit – comme on l'a vu, Proust en appelait à une psychologie élaborée sur le mode de la géométrie dans l'espace –, la seule conclusion possible est que, pour Proust et Benjamin, pour le Proust de Benjamin, la psyché – la vie subjective – est étendue. Ainsi, Benjamin rejoint à nouveau Freud, le Freud selon lequel la psyché est étendue et représentée à travers une géométrie topologique, et l'espace n'est autre que la projection externe de l'extension paradoxalement

interne de la psyché²².

Cette idée est encore renforcée par le fait que, pour Benjamin, la chaussette enroulée, le règne de la ressemblance, possède la même « structure que le monde du rêve²³ » : c'est l'expérience du rêve qui nous met en contact – quotidiennement et à bon marché pourrions-nous dire – avec cet espace dans lequel les choses ne sont ni identiques ni contradictoires, mais semblables bien que différentes. S'il s'avère que le rêve est la projection externe de l'appareil psychique, c'est-à-dire que l'espace onirique est l'une des quelques façons – pour la plupart indirectes – d'expérimenter le caractère étendu de la psyché²⁴, cela confirme le propos que nous soutenons. Ainsi, la mémoire involontaire réveillée par le démon de l'analogie – comme, par exemple, le goût d'une madeleine et la vie à Combray – est la porte qui nous permet d'accéder à l'espace psychique inconscient, à la mémoire oubliée, de la même façon que le contenu manifeste du rêve est le revers chiasique du contenu latent. Espace littéraire et espace onirique sont homologues.

Sa vie durant, Benjamin a conservé l'habitude de noter ses rêves. Et à propos de rêves, dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, il relève un détail frappant : c'est le dysfonctionnement incongru et déconcertant des portes, ces éléments de l'habitat humain séparant, d'une part, l'intérieur de l'extérieur et permettant, d'autre part, les passages et les échanges. « Chacun connaît, pour l'avoir vécue dans ses rêves, l'horreur des portes qui ne ferment pas », écrit-il. Ces portes qui ne font pas leur devoir sont semblables à des barrières mobiles laissant tout passer, même ce qui devrait rigoureusement rester dehors. Précisant sa remarque, Benjamin ajoute que ces portes semblent verrouillées sans l'être. Puis il passe au bref récit d'un rêve au cours duquel il a connu ce phénomène « sous une forme plus intense » : il marchait dans la rue en compagnie d'un ami quand un spectre apparut à la fenêtre du rez-de-chaussée d'une maison qui était à leur droite. « Et tandis que nous avançons, il nous suivait à l'intérieur des maisons en passant de l'une à l'autre. Il traversait tous les murs et restait toujours à notre hauteur.²⁵ » Benjamin voyait tout cela, bien que dans son rêve il fût aveugle. Rien n'empêche le spectre d'être vu, ni l'étrange pénétrabilité des portes et des murs porteurs, ni même le barrage de la cécité. Le fantôme ignore les portes closes, les paupières baissées, les yeux sans vision ; il envahit l'espace que l'individu cherchait à jalousement protéger des chausse-trapes extérieures.

Pendant, le contraire aussi est envisageable : si le fantôme n'était pas en mesure de traverser les murs, les portes et les fenêtres, s'il restait bloqué dehors et relégué dans l'oubli, comment pourrions-nous avoir ne serait-ce que le soupçon de ce qu'il peut représenter pour nous ? Peut-être que, au-delà de l'horreur, voire à travers celle-ci, un désir refoulé tente désespérément de venir au jour, peut-être qu'un passé chargé d'expériences non encore vécues insiste pour être enfin remémoré. Le rêve possède un côté démoniaque, ambivalent, dont nous ne pouvons pas nous débarrasser en haussant les épaules : le retour des fantômes est la condition pour que nos désirs puissent espérer être un jour exaucés.

Si nous faisons maintenant appel à la thèse fondatrice de la psychanalyse freudienne, selon laquelle le rêve est l'accomplissement déguisé d'un désir réprimé ou refoulé, nous pourrions considérer comme clos le cercle de l'interprétation de Proust par Benjamin. Quelle raison avait poussé Marcel Proust à se soumettre à tant d'efforts infinis pour terminer l'œuvre de sa vie, à s'enfermer dans une pièce tapissée de liège, à ne plus distinguer le jour de la nuit, à remplir d'ajouts, jusqu'à la fin, les pages de son livre, comme s'il nouait des fils nouveaux à la trame de son tissage ? La réponse de Benjamin est univoque et impérieuse : c'était « une aspiration au bonheur, aveugle, insensée, fanatique²⁶ ». Proust est loin d'être un vieux moraliste fatigué, convaincu que la création littéraire implique « du renoncement, de l'héroïsme, de l'ascèse », ou l'un de ces élèves modèles de la vie pour lesquels une grande œuvre ne peut être que le fruit exclusif « de l'effort, de la détresse et de la désillusion ». Il croit, au contraire, que « le bonheur aussi peut avoir part au beau²⁷ », voire que la beauté est l'enveloppe dans laquelle le bonheur peut être protégé dans l'attente de temps meilleurs, où il pourrait être enfin réalisé.

Mais de même que le temps n'est pas une ligne infinie, le bonheur pour Proust ne coïncide pas avec un

moment ponctuel, hors du temps, ni avec un éternel présent où plus rien ne se passe ; en réalité, le bonheur se soumet à son tour à un mouvement temporel qui l'articule en différents moments et le dédouble. Il est d'ailleurs vrai que le temps chez Proust se divise en un temps perdu et un temps retrouvé, qu'il n'est donc pas une durée continue comme chez Bergson, mais supporte – voire induit – la plus extrême des différences, telle que celle séparant la jeunesse et la vieillesse ou, de façon encore plus péremptoire, la vie et la mort. Le temps est avant tout déstabilisant, il métamorphose jusqu'à les rendre méconnaissables les personnes et les choses que nous avons rencontrées et peut-être aimées. L'expérience décisive du *Temps retrouvé* n'est pas une expérience de continuité mais de perte : la vérité du temps est le fait qu'il passe et détruit. La découverte de l'existence de réalités extratemporelles et l'action destructrice du temps sont contemporaines et s'impliquent l'une l'autre : « Mais une raison plus grave expliquait mon angoisse ; je découvrais cette action destructrice du Temps, au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une œuvre d'art, des réalités extratemporelles.²⁸ »

Si la permanence du nom inscrit à l'état civil n'était pas là pour témoigner de l'identité d'une personne, l'action du temps nous pousserait à ne plus la reconnaître, à croire que nous ne l'avons jamais vue ni connue. Le temps remplace jusqu'à la plus petite cellule d'un individu – même les neurones et les cellules cardiaques dont le renouvellement est très lent –, à tel point qu'il le rend finalement totalement différent. Face aux spectres qui viennent à sa rencontre pendant la réception chez les Guermantes, le narrateur est pris de frayeur : il avait « connu des personnes portant le même nom, mais si différentes qu'[il] ne pouvai[t] croire que ce fussent les mêmes²⁹ ». Cependant, ce n'est pas le temps qui transforme les individus, les rend méconnaissables ou les fait disparaître complètement ; c'est le changement, ce devenir des organismes vivants incluant aussi le trépas³⁰. Le temps n'est que l'unité de mesure de ce changement irréversible ; mais cela ne signifie pas que le temps ne fait que passer ou est lui-même irréversible. Le temps est plutôt celui de la répétition : certes le temps témoigne de la transformation des individus et même du remplacement, à l'intérieur même des individus, d'un « moi » par un autre « moi », comme si le premier était mort et qu'un autre avait pris sa place ; mais le narrateur avait vu aussi que « [l]es cellules morales qui composent un être sont plus durables que lui » ; il avait vu « les vices, le courage des Guermantes revenir en Saint-Loup, comme en lui-même ses défauts étranges et brefs de caractère, comme le sémitisme de Swann ». De façon générale, « en écoutant parler Cottard, Bichot, tant d'autres », le narrateur avait senti que « par la culture et la mode, une seule ondulation propage dans toute l'étendue de l'espace les mêmes manières de dire, de penser, de même dans toute la durée du temps, de grandes lames de fond soulèvent des profondeurs des âges les mêmes colères, les mêmes tristesses, les mêmes bravoures, les mêmes manies, à travers les générations superposées, chaque section, prise à plusieurs niveaux d'une même série, offrant la répétition, comme des ombres sur des écrans successifs, d'un tableau aussi identique, quoique souvent moins insignifiant, que celui qui mettait aux prises de la même façon M. Bloch et son beau-père, M. Bloch père et M. Nissim Bernard et d'autres que je n'avais pas connus.³¹ »

Le temps ne mesure pas uniquement le changement, l'interruption qui divise l'individu, le lacérant entre la disparition définitive de l'ancien et l'inauguration du nouveau ; le temps mesure aussi le rythme des retours et des répétitions. En utilisant la différence entre les genres poétiques comme élément de comparaison, Benjamin peut affirmer la double nature du bonheur, dont la figure est tantôt celle de l'hymne, tantôt celle de l'élégie : « L'une : l'inouï, ce qui n'a encore jamais existé, le sommet de la béatitude. L'autre : l'éternel encore une fois, l'éternelle restauration du bonheur originel, du premier bonheur.³² » L'hymne – celui de Pindare, par exemple – célèbre par le chant l'unicité de l'événement (comme l'apparition du dieu ou la victoire aux olympiades), son caractère imprévu, ni annoncé ni préparé, et pour cette raison, encore plus chargé d'ivresse et de bonheur. L'élégie, au contraire, en faisant de la perte l'objet de son chant, en obtient un bonheur supplémentaire : celui qui dérive de la conscience

de l'importance qu'avait pour nous ce qui nous avait accablé, au premier impact, au point de nous laisser sans conscience et sans mots. Benjamin définit l'idée proustienne du bonheur comme « élégiaque » et « éléatique », en ajoutant que Proust avait, pour ce bonheur-là, systématiquement transformé l'existence vécue en « forêt protectrice du souvenir », allant jusqu'à lui sacrifier, « non seulement, dans sa vie, amis et société, mais dans son œuvre, intrigue, unité de la personne, cours du récit, jeu de l'imagination³³ ».

Mais, afin d'éviter une méprise, toujours présente dans la critique proustienne, Benjamin précise, quelques pages plus loin, que l'éternité recherchée par Proust n'est pas du tout « platonique ou utopique », qu'il ne s'agit pas d'une éternité idéale. C'est une éternité qui est « une sorte d'ivresse », non pas une éternité de l'idée du bien, mais une éternité de la jouissance imprimée dans les corps et étendue dans l'espace. Benjamin se contredirait-il alors ? Ou bien faudrait-il voir, dans cette référence parménidienne, une interprétation surréaliste de la tradition philosophique transformant le philosophe de l'identité de la pensée et de l'être en un anticipateur du narrateur moderne ? Parménide élégiaque ? Peut-être, avec cette référence à un modèle élégiaque de bonheur, Benjamin voulait-il tout simplement soutenir que le seul être dont il est possible d'affirmer l'unicité et l'immobilité, c'est l'être remémoré, alors que l'être « vivant », soumis à l'inévitable contamination du non-être, ne peut finalement que sombrer dans la vieillesse, puis dans la mort. Peut-être, déjà pour le philosophe d'Élée, la philosophie naît-elle seulement quand le temps a passé et a produit la destruction des êtres. Ne reste alors que le souvenir ; la seule éternité possible, c'est son éternelle répétition.

Le seul bonheur est le bonheur retrouvé, le bonheur du souvenir. Pour cette raison, il est nécessaire de devenir vieux ; sans solution de continuité, après avoir affirmé que l'éternité de Proust n'est pas l'éternité de l'idée mais celle de l'ivresse, Benjamin revient sur le concept de temps chez Proust et le relie au mouvement produit par « le contrepoint du vieillissement et du souvenir ». Plus nous vieillissons extérieurement, plus grandit en nous la moisson du souvenir – ou plutôt c'est nous qui croissons en lui. Mais qu'est-ce donc que la vieillesse, si ce n'est l'amas de tout ce que nous avons vécu au moment où cela se passait ? Si nous vieillissons, c'est parce qu'aucun de nous n'a « le temps de vivre les vrais drames de l'existence qui nous est destinée ». Les rides et les plis sur notre visage ne sont-ils pas les cartes de visite « des grandes passions, des vices, des savoirs qui sont venus nous trouver », alors que « nous, les maîtres du logis, nous n'y étions pas » ? Si l'insistance et l'éternelle répétition du souvenir n'existaient pas, tout serait perdu. Mais si cela est avéré, si c'est seulement en vieillissant que se libère l'éternité du souvenir, alors il vaut mieux vieillir au plus vite : Proust, ajoute Benjamin, « a réussi ce tour de force : dans un instant faire vieillir le monde entier de la durée de toute une vie d'homme³⁴ ».

Benjamin est resté proustien jusqu'à la fin ; le bonheur est pour lui toujours tourné vers le passé, élégiaque ; il se réalise dans la tentative d'une restauration. Dans sa deuxième thèse « Sur le concept d'histoire », Benjamin écrit d'ailleurs que nous ne pouvons être envieux que du passé, jamais du futur ; ce qui « conduit à penser que notre image du bonheur est tout entière colorée par le temps dans lequel il nous a été imparti de vivre. Il ne peut y avoir de bonheur susceptible d'éveiller notre envie que dans l'atmosphère que nous avons respirée, avec des hommes à qui nous aurions pu parler, des femmes qui auraient pu se donner à nous. Autrement dit, l'image du bonheur est inséparable de celle de la rédemption.³⁵ » C'est en nous souvenant de la vie que nous la sauvons.

Bruno MORONCINI

Traduit de l'italien par Marjolaine Biensan

- 1 Benjamin a participé pendant son exil parisien à certaines des réunions du Collège de Sociologie et souscrivait, selon nous, sinon à toutes, du moins à une bonne partie des thèses qui y étaient soutenues, beaucoup plus que ce que laissent supposer les allusions critiques faites publiquement. Sur la relation entre surréalisme et communisme chez Bataille, je me permets de renvoyer à mon livre *La comunità e l'invenzione* (Napoli, Cronopio, 2001), en particulier p. 83-110.
- 2 Benjamin rappelait déjà dans ce texte la thèse de Marx selon laquelle la bourgeoisie, face à l'émergence du prolétariat industriel, cesserait de lutter contre la classe aristocratique pour la considérer au contraire comme un modèle de comportement. Dans le roman de Proust, c'est l'analyse du snobisme qui constitue le point culminant de sa critique sociale : il faut en effet y voir la forme pure de la consommation comme réalisation de l'exploitation. Selon Benjamin, la classe des privilégiés serait pour Proust « un clan de malfaiteurs, une bande de conjurés à laquelle aucune autre ne peut se comparer : la camarilla des consommateurs ». Dans le monde des Verdurin, singeant celui des Guermantes, il n'y a aucune trace de la dureté de la production. (Cf. W. Benjamin, « L'image proustienne », dans *Œuvres II*, trad M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, « Folio », 2000. Cette traduction française, à laquelle nous renverrons par la suite, est celle d'une version du texte ultérieure à la première, parue en 1929 dans *Die literarische Welt*. Le titre original allemand, « Zum Bilde Prousts », a été traduit diversement en français, selon les traducteurs et les éditions : « Pour le portrait de Proust », « L'image proustienne », et « Pour l'image de Proust » dans la dernière traduction en date, due à Robert Kahn [W. Benjamin, *Sur Proust*, Éditions Nous, 2010]).
- 3 W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 351.
- 4 Sur le lien entre embarras et angoisse, voir J. Lacan, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse 1962-1963*, Paris, Seuil, 2004.
- 5 W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *art. cit.*, p. 351.
- 6 Voir M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome VI, vol. 1, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 27^e éd., 1924, p. 138 : « Quand Albertine revint dans ma chambre, elle avait une robe de satin noir qui contribuait à la rendre plus pâle, à faire d'elle la Parisienne blême, ardente, étiolée par le manque d'air, l'atmosphère des foules et peut-être l'habitude du vice, et dont les yeux semblaient plus inquiets parce que ne les égayait pas la rougeur des joues. »
- 7 W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *art. cit.*, p. 351-352 (trad. modifiée).
- 8 *Ibid.*, p. 335.
- 9 *Ibid.*, p. 331.
- 10 *Ibid.*, p. 332-333.
- 11 W. Benjamin, « Extrait d'un petit discours sur Proust que j'ai prononcé le jour de mon quarantième anniversaire », dans : *Rêves*, éd. B. Lindner, trad Ch. David, Paris, Le Promeneur, 2009, p. 106. Je souligne.
- 12 Selon le schéma augustinien, diltheyen et husserlien, le passé est un présent-passé et le souvenir est donc une conscience actuellement présente à soi d'un présent-passé.
- 13 W. Benjamin, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 136 (trad modifiée).
- 14 *Idem*. *Das Weben* signifie exactement « tissage » et l'activité de Pénélope est définie par le terme générique « travail » puisque tout lecteur sait qu'elle tissait. Quant au lexique de la mémoire, en accord avec les considérations contenues dans l'essai *Le Narrateur* de Benjamin, *Erinnerung* correspond à la « mémoire », *Eigendenken* à la « réminiscence » ou au « souvenir conscient » et *Gedächtnis* au « souvenir ». En effet, l'*Erinnerung* est la mémoire comme espace d'immanence dans lequel sont placées et liées entre elles toutes les histoires, c'est la mémoire comme transmission de génération en génération de l'histoire de l'espèce ; c'est la muse de la poésie épique. Le *Gedächtnis* est le souvenir permettant au narrateur de passer d'une histoire à une autre ; c'est la muse du récit L'un des meilleurs exemples du rapport entre mémoire et souvenir est celui des *Mille et Une Nuits*. Enfin, l'*Eigendenken*, s'opposant aux deux précédents, est la réminiscence ou le souvenir intérieur permettant au romancier de se consacrer à un seul héros, à une seule adversité ou à une seule lutte ; c'est la muse du roman. Or l'avènement du roman, autrement dit de la modernité, suppose la disparition définitive du niveau d'immanence de la mémoire, en faveur du souvenir intérieur : Benjamin évoque à ce propos le Lukacs de la *Théorie du roman* et sa thèse sur le roman comme « forme de l'expatriation transcendantale ». Toutefois, Benjamin ouvre aussi la voie à la thèse de la survie de la mémoire comme dispositif inconscient et à l'invention du souvenir involontaire (voir W. Benjamin, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Essais*, vol. II, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, ch. XIV. Ce texte, traduit sous le titre « Le conteur », figure également dans le volume *Œuvres III*, Gallimard, « Folio », 2000).
- 15 W. Benjamin, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 136 (trad. modifiée).
- 16 Voici un passage du *Temps retrouvé* qui aurait pu inspirer à Benjamin cette image d'une Pénélope « inversée » : « Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs, où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous, qu'il nous fera suivre ». Voir M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome VIII, vol. 2, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1927, p. 49-50.
- 17 W. Benjamin, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 137.
- 18 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome VIII, *op. cit.*, p. 236-237.
- 19 *Ibid.*, p. 237-238.
- 20 M. Proust, « À la recherche du temps perdu », *Le Temps*, Paris, 13 novembre 1913, p. 4.
- 21 Voir à ce sujet le travail monumental d'Enzo Melandri : *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet, 2004.

- 22 Je me permets d'indiquer à ce sujet mon article : « La psiche è estesa e di ciò non sa nulla. Il problema dello spazio in psicoanalisi », dans R. Conforti (éd.), *La psicoanalisi tra scienze umane e neuroscienze. Storia, alleanze, conflitti*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 561-588.
- 23 W. Benjamin, *Œuvres II, op. cit.*, p. 140.
- 24 Je me réfère aux travaux théoriques de Virginia Finzi Ghisi et de Sergio Finzi : V. Finzi Ghisi, *Isaggi. 1968-1988*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1999, en particulier p. 207 ; S. Finzi, *Il mistero di Mister Meister*, Bari, Dedalo, 1983, p. 93-115.
- 25 W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 3^e éd., 1997, p. 427. D'autres rêves sont relatés dans : W. Benjamin, *Sens unique*, précédé de *l'Enfance berlinoise*, Paris, M. Nadeau, 1998. Voir aussi « Rêve du 11-12 octobre 1939 », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 403-412. Sur le thème des rêves chez Benjamin, relié à l'interprétation urbanistique de la métropole moderne comme espace onirique, je me permets de renvoyer à mon « Apparenze e risveglio. Benjamin, Freud e il sogno collettivo », dans *La lingua muta e altri saggi benjaminiani*, Napoli, Filema, 2000, p. 163-186. Voir également G. Gurisatti, « Parigi, capitale del XIX^e secolo. Walter Benjamin e la soglia della modernità », dans M. Vegetti (éd.), *Filosofie della metropoli*, Roma, Carocci, 2009, p. 79-117.
- 26 W. Benjamin, *Œuvres II, op. cit.*, p. 138.
- 27 *Ibid.*, p. 139.
- 28 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome VIII, p. 98.
- 29 *Ibid.*, p. 98-99. Le nom correspond à la mort : « En effet, "reconnaître" quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas, c'est avoir à percer un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est, du reste, comme la préface et l'annonciateur » (*Ibid.*, p. 110).
- 30 Voir à ce propos A. Masullo, *Il tempo e la grazia*, Roma, Donzelli, 1995, en particulier p. 17-21.
- 31 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome VIII, p. 112-114.
- 32 W. Benjamin, *Œuvres II, op. cit.*, p. 139.
- 33 *Ibid.*
- 34 *Ibid.*, p. 150 pour toutes les citations de ce paragraphe (trad. modifiée).
- 35 W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III, op. cit.*, p. 428.

IMAGE PREMIÈRE, IMAGE DERNIÈRE

Marcel Proust, Samuel Beckett

L'Image, de Samuel Beckett, texte d'une minceur ascétique, fut écrit dans les années cinquante, marquées par le choix du français, du dépouillement et de l'empêchement. Variation née d'un passage de *Comment c'est*¹, le texte se présente sous la forme d'un monologue ou plus exactement d'un discours intérieur à la première personne (sans ponctuation, ni majuscule, ni distinction typographique quelconque), épousant le mouvement de la conscience d'un sujet anonyme. Sans être pour autant, bien évidemment, un pastiche ou un hypertexte, *L'Image* est hantée par la *Recherche*. Restait à mettre en évidence cette présence latente, qui ne se manifeste pas sous la forme de citations explicites ou même implicites, mais comme une ombre portée, à travers un réseau de significations diffuses impliquant l'œuvre proustienne dans son ensemble plus que dans son détail. Ce lien essentiel et paradoxal met au jour des analogies profondes et des antinomies radicales : on peut lire *L'Image* comme une parabole critique, ou comme une réflexion sur la réminiscence, contrevenant à l'euphorie des extases proustiennes. Car, chez Samuel Beckett, l'épuisement affecte les pouvoirs du langage et de la mémoire : si la saveur de la madeleine mêlée de thé et fondant sous la langue pouvait tenir tout ensemble le monde, le moi et l'œuvre, l'image née de la boue ne donne à voir qu'un reste, les miettes dérisoires d'un sujet délité.

Cette comparaison entre la réminiscence proustienne (source de l'œuvre et de l'euphorie) et l'exhumation forcée d'une image illusoirement heureuse dont est le siège un sujet en voie d'extinction, prendra pour viatique l'essai sur *Proust* de Samuel Beckett, *terminus ad quem* dans lequel le jeune écrivain esquisse, en lisant Proust, sa propre vision du temps, de la mémoire et de l'oubli.

LA « LEÇON » PROUSTIENNE :

BECKETT, LECTEUR DE LUI-MÊME

Au début du mois de juin 1930, Beckett apprend qu'un concours récompensant le meilleur poème de moins de cent vers ayant pour sujet le temps a été proposé par Richard Aldington et Nancy Cunard, directeurs des éditions Hours Press, à Paris. Le problème est que Beckett apprend cette intéressante nouvelle le jour même de la date limite de dépôt des textes... Qu'à cela ne tienne : en quelques heures, il écrit *Whoroscope*, poème de 98 vers sur la vie de Descartes, en pastichant un ouvrage d'Adrien Baillet publié en 1691. Le poème, achevé dans la nuit et déposé au point du jour dans la boîte aux lettres de Nancy Cunard, obtient le premier prix : *Whoroscope*, qui paraîtra en septembre 1930, sera la première publication du jeune écrivain en volume séparé. Mais l'histoire ne s'arrête pas là : ayant appris que les éditions Chatto & Windus, à Londres, envisagent de publier une monographie sur Proust, Nancy Cunard et Richard Aldington proposent ce travail à Beckett, qui accepte.

Outre la rapidité avec laquelle il fut écrit, la pertinence et l'acuité de l'essai publié à Londres en 1931 sont absolument remarquables. Ce texte est le fruit d'une lecture systématique de l'œuvre de Proust, en

fiançais (la traduction n'était d'ailleurs à cette date disponible que partiellement : Scott-Moncrieff travaillait au dernier volume au moment de sa mort, survenue en janvier 1930). Beckett, comme il le précise dans le préambule plein d'humour où il présente son travail, a traduit lui-même en anglais les passages qu'il mentionne². Il est possible, par ailleurs, qu'il ait eu connaissance de l'essai du critique allemand Hans Robert Curtius, paru en France en 1928. À l'instar de Curtius, l'un des premiers et des meilleurs lecteurs de Proust³, Beckett parle du « Narrateur » et n'assimile jamais le « Je » et Marcel Proust, à l'encontre de la plupart de ses contemporains, qui considéraient la *Recherche* comme une autobiographie cryptée.

L'objet de la présente étude n'étant pas l'analyse détaillée de l'essai sur *Proust*, on rappellera simplement, en manière de transition, la citation (de Leopardi) que Beckett place en exergue : « *E fango è il mondo* », non traduit dans le texte original anglais, mais (avec ajout d'une négation restrictive) dans l'édition française : « Le monde n'est que boue⁴ ».

À LA RECHERCHE D'UNE IMAGE PERDUE

1959 : Beckett est nommé Docteur ès lettres *honoris causa* par Trinity College, *La Dernière Bande* paraît dans *Les Lettres nouvelles*, et la revue *X* édite *L'Image*.

Dans le texte de Beckett, non seulement il est extrêmement difficile de « faire l'image », mais il est impossible de la retenir ; telle une passante fugitive, elle apparaît :

et les yeux que font les yeux fermés assurément eh bien non puisque soudain là sous la boue je me vois je dis me comme je dis je comme je dirais il parce que ça m'amuse je me donne dans les seize ans et il fait pour comble de bonheur un temps délicieux ciel bleu d'œuf et chevauchée de petits nuages je me tourne le dos et la fille aussi que je tiens par la main (I, 11)

Puis elle disparaît :

bref brouillard et nous revoilà qui nous éloignons de nouveau à travers champs la main dans la main les bras se balançant la tête haute vers les sommets de plus en plus petits je ne vois plus le chien je ne nous vois plus la scène est débarrassée quelques bêtes les moutons qu'on dirait du granit qui affleure un cheval que je n'avais pas vu debout immobile échine courbée tête basse les bêtes savent bleu et blanc du ciel matin d'avril sous la boue c'est fini c'est fait ça s'éteint la scène reste vide quelques bêtes puis s'éteint plus de bleu (I, 17)

Quel est donc le « sujet » de *L'Image* ? Un « sujet » anonyme (« je dis me comme je dis je comme je dirais il parce que ça m'amuse », *I*, 11, tout comme celui de la *Recherche*, évoque un gisant (lui, comme un autre ?) étendu face contre terre, dans la boue. « Il » semble vivre ses derniers instants, à la poursuite d'une image perdue : « et les yeux que font les yeux fermés assurément eh bien non puisque soudain là sous la boue je me vois » (*ibid.*). La scène « née » de la boue rappelle donc un moment « heureux », pour peu que l'on affecte à ce mot une solide paire de guillemets – en manière de béquilles. Le « sujet » se revoit jeune homme, boutonneux et fringant (« je me donne dans les seize ans et il fait pour comble de bonheur un temps délicieux », et, un peu plus bas : « le cul que j'ai ! », *ibid.*). Il se promène main dans la main avec une jeune fille : l'image – ou, en d'autres termes, la scène, les deux termes étant quasiment synonymes dans l'esthétique de Samuel Beckett⁵ – est tout à la fois cocasse et idyllique. Ici comme ailleurs, ce doux moment du passé est enceint de toutes les désillusions à venir, orientation mauvaise que le locuteur-parleur-narrateur commente en ces termes : « j'ai envie de crier plaque-la là et cours t'ouvrir les veines » (*I*, 15-16).

Ce moment dérisoire et pourtant essentiel emplit dans le texte une fonction analogue à la scène de la barque, dans *La Dernière Bande*⁶, monologue théâtral exactement contemporain de *L'Image*. Krapp a enregistré trente ans plus tôt (boîte 3, bobine 5) un récit qui lui-même se référait à une époque antérieure, lorsque, sous le coup de ce qu'il considérait alors comme une « révélation », il avait renoncé à l'amour

pour se consacrer à la littérature. Le vieux Krapp de 69 ans (le « dernier » Krapp, celui que nous voyons évoluer sur la scène) réécoute plusieurs fois ce passage, avec une avidité cocasse et bouleversante. En revanche, il fait défiler à toute vitesse les passages où le Krapp de 39 ans, c'est-à-dire le « pauvre petit crétin » (DB, 27) qu'il était alors, développe avec une affectation ridicule les tenants et aboutissants de cette soi-disant vocation. Le titre ambivalent, la consommation régulière de bananes par le personnage en scène, ainsi que les didascalies de *La Dernière Bande* signalent clairement la nature de l'extase produite sur le vieux Krapp par l'audition de la scène de la barque. Et le vieil homme de « commenter » à son tour la fameuse scène (I, 27-28), sur le mode de l'amuïssement minimaliste, par le biais de brèves interjections : la cuistrerie lexicale du jeune Krapp de 39 ans (« viduité », « yeux de chrysolithe », etc.) est remplacée par une exclamation toute simple : « Les yeux qu'elle avait ! », qui suffit à susciter une rêvasserie mélancolique et douce, avatar beckettien de la rêverie romantique.

Or, entre *L'Image*, *La Dernière Bande*, et la *Recherche*, un certain nombre de coïncidences peuvent être observées. Dans *La Dernière Bande*, le moment de la révélation esthétique coïncide avec la maladie et la mort de la mère (même si celle-ci n'est jamais désignée nommément) :

BANDE. – *en arrière vers l'année écoulée, avec peut-être – je l'espère – quelque chose de mon vieux regard à venir, il y a naturellement la maison du canal où maman s'éteignait, dans l'automne finissant, après une longue viduité* (Krapp sursaute) (DB, 19)

Spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre jusqu'à cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée, dans la rafale, je n'oublierai jamais, où tout m'est devenu clair. La vision, enfin. (DB, 22)

Ce détail fait écho au moment où Samuel Beckett décida d'écrire en français, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, après avoir rendu visite à sa mère peu de temps avant sa mort le 25 août 1950. On sait que Proust ne commença véritablement son grand roman qu'en 1909, à l'âge de 38 ans, après la mort de sa mère. Les deux écrivains sont donc entrés relativement tard dans une phase de production intense, décisive et définitive ; ils ont également en commun une évidente fascination pour la question du Temps, et un même souci de maintenir l'écart entre le moi fictif et le moi biographique. Proust, en ce sens, pourrait avoir représenté pour Beckett, inconsciemment ou pas, une *imago* plus féconde que celle de Joyce, trop proche de lui peut-être. MAY B.

Ces quelques observations confirment quoi qu'il en soit entre Beckett et Proust des affinités électives, sans omettre la nécessité vitale, pour le jeune écrivain, d'un travail de séparation et de différenciation, bref, la recherche d'une voix et d'un chemin personnels, irréductibles à quelque modèle que ce soit.

L'IMAGE-SOUVENIR CHEZ PROUST ET SAMUEL BECKETT

Expliciter la nature du lien entre les deux auteurs permet de souligner ce qui les sépare et de mieux décrire, par le biais d'une comparaison différentielle, le scénario de la naissance de l'image mémorielle dans leur œuvre respective.

On peut d'abord souligner le double travail de deuil accompli par Beckett. L'image de la (re)création de Combray, ville et jardins surgis d'une tasse de thé, est, on le sait, tout à la fois conjuration de l'agonie du sujet, jubilation sans mélange, et acte de naissance de l'œuvre tout entière :

*Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.*⁷

Chez Beckett, une fois que l'image est « faite » (dans la double acception du terme : création,

fabrication, mais aussi lâcher prise du corps épuisé), le sujet se tait, et le texte s'achève : « la langue rentre la bouche se referme elle doit faire une ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image » (I, 18).

Par ailleurs, chez Proust, l'image-souvenir permet de rapprocher deux réalités distinctes, séparées dans le temps : le comparant (le moment passé) absorbe le comparé (le moment présent) en une fusion harmonieuse qui restitue une temporalité non seulement intacte, mais chargée d'un sens que l'instant primitivement vécu n'avait fait qu'entrevoir, sans pouvoir le formuler :

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément [...] rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots.⁸

Alors que la capacité de distanciation et la tentation de l'ironie n'abandonnent jamais le personnage beckettien, même au moment où contre toute attente il est parvenu à « faire l'image » et à entrer dans son propre souvenir, l'efflorescence poétique de la *Recherche* dénote une confiance encore possible dans les pouvoirs du langage. La mémoire involontaire semble suspendre (comme le fait la lecture) l'écoulement inéluctable du temps, par un effet de surimposition qui restitue le souvenir dans sa plénitude, sans reste. En outre, contrairement à ce qui se passe dans l'œuvre de Beckett, où ces réminiscences, extrêmement fragiles, et toujours suscitées par un effort conscient et douloureux de remémoration, sont associées au souvenir d'une *compagnie* perdue, et accentuent par ce fait même l'absolue solitude du personnage qui se souvient, chez Proust les réminiscences du *Temps retrouvé* ne sont pas liées (comme l'audition de la Sonate à la soirée Saint-Euverte pour Swann) à un épisode sentimental, mais uniquement à des sensations éprouvées par le « je », de façon absolument solitaire.

Certes, crise du sujet et crise du langage sont réfléchies dans le texte proustien, à travers les analyses de la parlerie mondaine, de l'impuissance créatrice ou de la procrastination, mais la menace qu'elles représentent pour la création littéraire semble ici surmontée. Chez Beckett, la crise du langage condamne à la répétition du même : la seule possibilité qui demeure est l'exercice patient de la combinatoire, la variation sur les mêmes termes, jusqu'à épuisement des possibles. « Faire l'image » implique un effort douloureux, des blancs, des ratés, des brouillages. La scène ainsi conçue se passe de métaphore. Sa valeur n'est jamais explicitée, et semble même déniée par l'ironie, voire le grotesque (la mastication des sandwiches, les démangeaisons du chien, les boutons du protagoniste, les gestes mécaniques accomplis par le couple). L'image n'est que la trace sensible d'une grâce illusoire, à tout jamais perdue. Rien n'exprime mieux cette mélancolie lucide que le sourire, tout à la fois ironique et plein d'indulgence, de celui qui « fait l'image », à partir de ses propres cendres, mêlées de larmes.

Chez Proust, la réminiscence est, certes, une forme de retour à l'origine, mais elle donne lieu, à l'inverse de ce qui se produit chez Beckett, à une parole lumineuse, projetant sens et clarté sur la confusion initiale, grâce à l'analogie, principe fédérateur et ordonnateur capable de réunir des fragments dissemblables, dont pourra naître une forme nouvelle. Ce mouvement heuristique semble, pour le dire vite, l'exact contraire des principes de déconstruction à l'œuvre dans *L'Image*, dont le principe d'écriture n'est autre que la dislocation syntaxique, utilisée comme principe de variations quasi infinies à partir d'un matériau initial dérisoire. Or ce sont bien cette dilution de la phrase en miettes, sa manipulation et sa déclinaison, qui « font l'image », la rupture avec les conventions syntaxiques et avec l'esclavage du sens donnant lieu à de nouvelles configurations, à des trouvailles inédites : la boue fond ensemble des mots que leurs sonorités rapprochent, les paronomases donnent à voir et à rêver, la phrase-image s'épanche et se répand en un flux continu que rien n'interrompt (pas de ponctuation, pas d'alinéas, comme nous le rappelions ci-dessus). Chez Proust, à l'inverse, l'ampleur de la phrase et son étirement

mènent, de proche en proche, de parenthèse en subordonnée, au terme d'une démonstration d'une éblouissante clarté (comme le montre exemplairement la dernière phrase de la *Recherche*, qui s'achève avec le circonstanciel « dans le Temps », écho lointain mais sensible de l'adverbe initial, « Longtemps »). Chez Beckett, la mastication des vocables (dont Krapp donne un exemple cocasse, par exemple en répétant « bo-bbinne ! » avec une authentique jubilation), la reptation hésitante de la phrase, esquissent un mouvement vers quelque chose qui semble ne pouvoir advenir.

Cette différence à la fois stylistique et sémantique participe, à l'origine, d'une réflexion analogue, que Beckett a d'ailleurs développée dans son essai sur Proust en montrant que l'auteur de la *Recherche*, rompant avec la logique purement causaliste, tente d'épouser le mouvement des pensées et des sensations. Beckett applique un principe similaire, mais de façon beaucoup plus systématique, jusqu'à la frontière de la lisibilité, en relevant les impressions visuelles et le commentaire qu'elles suscitent au fur et à mesure de leur production.

L'Image peut donc être lue comme une libre variation sur le thème proustien de la réminiscence. Si l'euphorie prévaut largement dans les épiphanies de la mémoire involontaire, le sourire du locuteur de *L'Image* signale quant à lui une prise de distance ironique et mélancolique. Il traduit la seule forme de jouissance vraiment sensible dans l'univers beckettien, celle-là même que Winnie, dans *Oh les beaux jours*, rappelle sans cesse, de peur de la perdre à jamais, rassemblant vaille que vaille vieilleries, vieux mots, et vieux os, en un mouvement tout à la fois pathétique et gracieux. S'il existe bel et bien chez Proust une distance ironique entre le Narrateur adulte et le personnage *in medias res*⁹, elle ne s'accompagne pas d'une exhibition aussi crue de la différence entre le corps d'aujourd'hui et celui d'autrefois, comme dans *L'Image*, où se voit soulignée, par le biais d'une forme de narcissisme rétrospectif et désespéré, l'impuissance à laquelle est réduit le gisant, face contre terre. Enfin, cette boue dans la bouche, ce sont aussi les paroles brouillées, la bouillie des mots dilués les uns dans les autres, le « charabia ». Dans *L'Image*, c'est le temps passé, mais aussi la fuite du sens, que le texte donne à voir.

Dans son essai, Beckett écrit que les créatures proustiennes sont pareilles à Tantale, la tentation consistant ici dans le désir d'échapper au temps, ce « monstre bicéphale » qui porte tout à la fois damnation et salut¹⁰. Mais si Tantale, chez Proust, est (en un sens) « sauvé » par l'écriture de la réminiscence, chez Beckett, sans pouvoir mourir pour échapper au temps, il ne fait jamais qu'en effleurer les bords.

Florence GODEAU



- 1 Il ne s'agit donc pas simplement d'un « extrait » (*excerpt*) de ce roman, comme le laisse entendre le *Grove Companion to Samuel Beckett* (éd. par J. Ackerley et S. E. Gontarski, New York, Grove Press, 2004, p. 272). La brièveté et la densité de *L'Image*, en regard de la longueur de *Comment c'est* (caractérisé par la décomposition du corps textuel en brefs fragments), requièrent un infléchissement du mode de lecture, en vertu de la différence de rythme et de tonalité des deux textes, que la simple confrontation des clausules permet de mesurer : « seul dans la boue oui le noir oui sûr oui haletant oui quelqu'un m'entend non personne ne m'entend non murmurant quelquefois oui quand ça cesse de haleter oui pas à d'autres moments non dans la boue oui moi oui ma voix à moi oui pas à un autre non à moi tout seul oui sûr oui quand ça cesse de haleter oui de loin en loin quelques mots oui quelques bribes oui que personne n'entend oui mais de moins en moins pas de réponse DE MOINS EN MOINS oui // alors ça peut changer pas de réponse finir pas de réponse je pourrais suffoquer pas de réponse plus souiller la boue pas de réponse le noir pas de réponse plus troubler le silence pas de réponse crever pas de réponse CREVER hurlements JE POURRAIS CREVER hurlements JE VAIS CREVER hurlements bon // bon bon fin de la troisième partie et dernière voilà comment c'était fin de la citation après Pim comment c'est » (*Comment c'est*, Paris, Minuit, 1992, p. 228) ; « je reste là là-bas à droite dans la boue la main s'ouvre et se referme ça aide qu'elle s'en aille je me rends compte que je souris encore ce n'est plus la peine depuis longtemps ce n'est plus la peine la langue ressort va dans la boue je reste comme ça plus soif la langue rentre la bouche se referme elle doit faire une ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image. » (*L'Image*, Paris, Minuit, 1988, p. 18 ; édition de référence, désormais abrégée comme suit : *I*, suivi du numéro de la page citée). Beckett n'a pas traduit lui-même *L'Image* en anglais ; il existe une première version anglaise, controversée (publiée en 1990 chez Calder), *As the Story Was Told*. Édith Fournier a par la suite proposé une autre traduction, reproduite dans Samuel Beckett, *Complete Short Prose 1929-1989*, éd. par S. E. Gontarski, New York, Grove Press, 1995, p. 165-168.
- 2 Le texte sur Proust non plus n'a pas été traduit par Beckett. Comme l'écrit Édith Fournier dans sa présentation du *Proust*, « Ce retour en arrière qu'impliquait la traduction de *Proust*, Samuel Beckett l'eût sans doute fait, comme il le fit pour *Murphy*, pour *Watt* et d'autres œuvres qu'il traduisit ou qui furent publiées longtemps après qu'il les eut écrites. Finalement, il ne refusait pas de regarder ainsi en arrière "avec peut-être – je l'espère – quelque chose de mon vieux regard à venir". Mais la traduction de *Proust* en français présentait à ses yeux un obstacle majeur. C'est si peu une œuvre académique qu'elle ne comporte aucune référence pour les innombrables citations textuelles ou indirectes de *la Recherche* (pas davantage d'ailleurs pour les citations d'autres auteurs, de Sanctis, Calderón, Leopardi, Racine, Baudelaire, Hugo, etc., dont les noms mêmes ne figurent pas, sauf celui de Dante). À peine y a-t-il dans tout l'ouvrage six notes en bas de page ; encore sont-elles de comparaison, non de référence. *Proust* a été publié en de nombreuses langues, mais les citations de Marcel Proust sont chaque fois traduites à partir de la version qu'en donne Samuel Beckett. Il était bien entendu impossible de procéder de la même façon pour une traduction en français. Il fallait retrouver précisément toutes les citations, souvent allusives, dans l'œuvre de Marcel Proust afin de restituer le texte de celui-ci. Samuel Beckett ne voulait pas se lancer dans ce travail de reconstitution ; et nous étions nombreux à estimer qu'il avait en effet mieux à faire. » (*Proust*, Paris, Minuit, 1990, p. 17-18).
- 3 Voir le beau travail de Pascale Fravallo-Tane, « À la recherche du temps perdu » en France et en Allemagne. « Dans une sorte de langue étrangère... », Paris, Champion, 2008.
- 4 Cette boue primordiale et dernière est un motif omniprésent dans l'œuvre de Beckett : voir notamment, sur ce point, deux articles récemment parus dans *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, Des éléments aux traces/Éléments and Traces*, n° 20, 2008 : Mireille Bousquet, « La boue dans *Comment c'est* : "Petits paquets grammaire d'oiseau" », p.71-82, et Michel Bertrand, « L'être de boue ne saurait être un être debout : l'eau et la terre dans *Molloy* de Samuel Beckett », p. 83-95.
- 5 Ce que souligne également la mention de la lumière qui naît avec l'image et disparaît avec elle (« ça s'éteint », *I*, 17).
- 6 Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, Paris, Minuit, 1959 ; désormais abrégé comme suit : *DB*, suivi du numéro de la page citée.
- 7 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », volume 1, 1987, p. 47.
- 8 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*, volume IV, 1989, p. 468.
- 9 Notamment envers le personnage encore enfant et adolescent à Balbec, jusqu'au point d'orgue que constitue la scène de la rencontre Charlus/Jupien, qui marque le dessillement du héros.
- 10 Habitude, mémoire et temps constituent une autre triade, dont Beckett souligne l'importance chez Proust, et que l'on retrouvera dans son œuvre avec d'autres caractéristiques sans aucun doute plus sombres encore et plus dénuées d'espoir.

PROUST ET LE SIÈCLE

Pour Pierre Packet

Il y a cent ans paraissait *Du côté de chez Swann*, le « Tome I^{er} » d'*À la recherche du temps perdu*, le seul publié avant la Première Guerre mondiale. L'œuvre entière, conçue par Marcel Proust avant 1914, imprégnée d'une philosophie idéaliste et d'une religion de l'art qui la rattachent au XIX^e siècle, n'aurait peut-être pas dû entrer dans le XX^e siècle. Elle aurait pu être abandonnée quand la guerre a éclaté, quand son premier éditeur, Bernard Grasset, a été mobilisé. Mais Proust ne renonce pas. Contraint de différer la publication des deux tomes suivants, il continue d'écrire, augmente considérablement la structure et la matière de l'œuvre. Il noue des liens avec un éditeur encore en activité, Gaston Gallimard. Les trois tomes prévus deviennent cinq, six, peut-être sept ou huit si la mort n'avait pas arrêté Proust en 1922. Ironiquement, le deuxième tome ne paraît qu'après la guerre, en 1919. Mais dès 1914, l'écriture est gouvernée par la « différence » qui remet à plus tard la clôture de l'œuvre – c'est-à-dire *Le Temps retrouvé*, prévu d'emblée, quoique réécrit pendant la guerre. Il n'est pas indifférent que la cause de cet atermolement et de cette transformation soit un événement historique qui marque précisément l'entrée dans le XX^e siècle. En 1919, lorsque *Du côté de chez Swann* est réédité chez son nouvel éditeur pour accompagner la parution du deuxième tome, la seule modification significative concerne la localisation de Combray. Le village n'est plus situé près de Chartres comme Illiers, son modèle, mais près de Reims, de sorte qu'il pourra être intégré dans le théâtre de la guerre à la fin du roman. Ainsi, la seule partie du livre entièrement rédigée avant la guerre, dont l'action se déroule plusieurs décennies auparavant, est marquée après coup du sceau de l'événement. Il faut penser l'entrée de l'œuvre dans le Siècle¹, qui n'est pas seulement le fait de l'écrivain mais de ses lecteurs.

Du côté de chez Swann est l'ouverture d'une œuvre ouverte. Son centenaire nous replace à un moment où le champ des possibles n'est pas fermé, où la fin est annoncée – dès la rubrique « À paraître » de ce premier tome – sans être jamais vraiment réalisée. L'inachèvement de l'œuvre a été bien établi par les recherches sur la genèse et l'édition du roman². Proust n'a pas eu le temps de mettre au point le texte définitif des derniers tomes ni même de mener à bien les modifications qu'il continuait d'entreprendre à la veille de sa mort, en 1922. L'inachèvement se concentre dans les dernières parties, mais potentiellement, il s'étend à l'ensemble du livre, car toute modification est susceptible d'avoir des répercussions sur les parties antérieures, comme le montre l'exemple de la localisation de Combray.

L'œuvre est ouverte malgré sa clôture apparente. La *N.R.F.*, à la mort de Proust, s'efforce de donner l'image d'un roman achevé, dont les manuscrits n'attendent que d'être publiés. Ils sont effectivement transcrits, aussi bien que possible, et les tomes posthumes, édités, les uns après les autres, jusqu'au *Temps retrouvé* en 1927. La Grande Guerre, intégrée dans ce dernier tome, ne semble pas affecter profondément la vie du héros-narrateur ni sa vocation d'écrivain. Avec la vie de « l'amère », les amours de M. de Charlus pendant le couvre-feu, les lettres de Gilberte écrites de Tansonville – le « côté de chez Swann » occupé par les Allemands –, l'écho des combats réels semble bien lointain. Les réminiscences déclenchées par les pavés inégaux, la cuiller et la serviette empesée, sont plus importantes que les événements historiques pour la vocation du héros-narrateur. Une fameuse comparaison évoque la beauté des pages inspirées par un simple chant d'oiseau, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, par rapport aux pages sur la Révolution³. Le narrateur du *Temps retrouvé* renvoie dos à dos, de manière expéditive, l'art

patriotique de Maurice Barrès et l'art populaire de Romain Rolland⁴. Mais c'est précisément ce déni ou cet effort pour maintenir la littérature hors des atteintes du Siècle qui donne à l'œuvre plus de prix aux yeux du lecteur, prisonnier de l'Histoire. Si la mémoire involontaire peut être déclenchée par n'importe quelle sensation, si elle peut restituer n'importe quel « paradis perdu » de l'enfance, elle peut *a fortiori* ressusciter le passé emporté par l'Histoire. Le fait est que ces deux passés, celui du héros-narrateur et celui d'une génération frappée par la guerre, sont contemporains, et qu'ils pourront se confondre dans l'esprit des lecteurs. L'œuvre est ouverte, ainsi, non seulement par l'inachèvement mais par l'expérience de lecture qu'elle déclenche. Dès lors que le temps perdu s'étend presque indéfiniment, que la « recherche » ne progresse plus du « temps perdu » au « temps retrouvé » de manière symétrique et perceptible, comme dans le plan initial du roman conçu avant la guerre, la signification devient communication. L'expérience imaginaire du héros-narrateur peut communiquer avec celle du lecteur réel. Walter Benjamin pourra écrire : « Là où domine l'expérience au sens strict, là se rencontrent dans la mémoire certains contenus du passé individuel avec des contenus du passé collectif.⁵ »



Si l'œuvre a survécu à la Première Guerre, il est encore plus surprenant qu'elle ait survécu à la Seconde. Du moins aurait-elle pu passer à l'état de classique, comme celle de Gide, pourtant plus subversive, ou celle de Valéry, peut-être plus radicale. Mais son régime de lectures si particulier, aussi fertile qu'hétérogène, n'est pas celui d'un classique – en témoignent une critique intarissable et une postérité littéraire protéiforme. S'il est difficile d'écrire un poème après Auschwitz, il l'est peut-être encore plus de lire Proust Certaines expériences de lecture – et d'écriture – tendent pourtant à prouver le contraire.

En 1941, Curzio Malaparte, alors correspondant de guerre, en rupture de ban avec le régime fasciste mais encore auréolé de ses fonctions diplomatiques, de son grade d'officier et de ses relations mondaines, parcourt le front oriental, reçu par les dignitaires nazis. Il écrit *Kaputt* en cachant son manuscrit jusqu'à la publication en 1943, après la chute de Mussolini. Proust est cité à plusieurs reprises dans ce texte autobiographique à l'écriture romanesque : dans un dialogue avec le prince Eugène de Suède, dans le récit du pogrom de Jassy ou encore dans une scène de dîner chez l'ambassadeur d'Italie à Berlin. Presque à chaque fois, c'est le « côté de Guermantes » qui est évoqué, comme si le monde de l'aristocratie, anachronique dans ce contexte, était un lieu privilégié pour remémorer et raconter la violence de l'Histoire. Le contraste est le principe fondamental d'une impression profonde restituée par l'écriture. On pense, dans « Combray », à la chambre obscure et fraîche, les volets fermés, qui permet le mieux au narrateur de ressentir et de restituer la chaleur aveuglante de Pété. Malaparte affectionne plutôt l'image de l'aquarium, qui revient plusieurs fois dans la *Recherche*, depuis la soirée Saint-Euverte dans « Un amour de Swann », jusqu'à la soirée à l'opéra dans *Le Côté de Guermantes* et jusqu'à *Albertine disparue*, où elle désigne directement cette fois, à travers la baie vitrée du Grand Hôtel de Balbec, la violence sociale et la lutte des classes. D'autres traits de l'écriture proustienne se retrouvent chez l'écrivain correspondant de guerre : un certain emploi du « je », la ramification de la phrase et surtout la mémoire affective comme procédé de mise en relation non chronologique des événements et comme mise en évidence de leur rapport métaphorique. L'écrivain italien se tourne à nouveau vers Proust quelques années après la guerre, en 1948, lorsqu'il fait jouer à Paris, au théâtre de la Michodière, *Du côté de chez Proust*, dans une mise en scène de Pierre Fresnay – lequel interprète également le rôle de Marcel Proust.

L'auteur de la *Recherche* est représenté de plain-pied avec ses personnages, en l'occurrence Saint-Loup et Rachel. Cette confusion volontaire se distingue de l'amalgame ordinaire entre l'auteur et le héros-narrateur. Il s'agit moins de projeter l'auteur dans son récit que de projeter les personnages dans la réalité, selon un mouvement de sortie de la fiction qui semble imposé par l'Histoire. Déjà dans *Kaputt*, le prince (et peintre) Eugène de Suède disait du Paris de la Belle Époque : « Paris était bien jeune, alors, dit le prince en s'approchant de la toile. [...] C'était le Paris de Madame de Morierval, de Madame de Saint-Euverte, de la duchesse de Luxembourg [...], de ces déesses de Proust [...] qui parlaient avec le délicieux raffinement d'une sécheresse voulue, à la Mérimée ou à la Meilhac, aux demi-dieux du Jockey Club, dans le climat racinien de *Phèdre*. C'était le Paris du marquis de Palancy, qui passait dans l'ombre transparente d'une loge comme un poisson derrière la cloison vitrée d'un aquarium. C'était le Paris de la Place du Tertre, des premiers cafés de Montparnasse, de la Closerie des Lilas, de Toulouse-Lautrec, de la Goulue et de Valentin le Désossé.⁶ » Dans la pièce de théâtre, « Rachel Quand du Seigneur » incarne la « révolution prolétarienne⁷ » en vertu de son origine sociale et de sa sexualité : prostitution, homosexualité, rencontre avec l'homosexualité aristocratique de Saint-Loup. Tous les personnages de Proust, explique Malaparte dans une longue didascalie, baignent dans « l'atmosphère même du marxisme⁸ ». L'auteur redouble ce jeu de miroir proprement théâtral entre la fiction de Proust et la réalité historique, en faisant suivre cette pièce d'une seconde : *Das Kapital*, qui met en scène la vie personnelle de Karl Marx à Londres, en 1851, au moment du coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte.

Deux citations peuvent illustrer la différence entre, d'une part, une lecture politiquement correcte de Proust, qui assigne l'œuvre à son origine sociale, et d'autre part, une lecture attentive à la singularité des personnages et à la complexité du texte, qui ouvre la voie à de nouvelles interprétations politiques. Sartre, dans la présentation des *Temps modernes*, en 1945, critique chez Proust l'esprit d'analyse « bourgeois » qui l'amènerait à identifier, à travers l'amour et la sexualité, une nature humaine universelle : « Pédéraste, Proust a cru pouvoir s'aider de son expérience homosexuelle lorsqu'il a voulu dépeindre l'amour de Swann pour Odette ; bourgeois, il présente ce sentiment d'un bourgeois riche et oisif pour une femme entretenue comme le prototype de l'amour : c'est donc qu'il croit à l'existence de passions universelles dont le mécanisme ne varie pas sensiblement quand on modifie les caractères sexuels, la condition sociale, la nation ou l'époque des individus qui les ressentent⁹ » Selon Malaparte au contraire, « Marcel Proust est un observateur trop attentif et un écrivain trop minutieux pour ne pas avoir voulu marquer, par ces épisodes, le caractère de compromission, de contamination, pour ainsi dire, de complicité entre l'homosexualité aristocratique et l'homosexualité prolétarienne, et par là le caractère social de l'homosexualité, la place qu'elle occupe dans le cadre général des causes et des effets de la décadence de la bourgeoisie, et les mille manières par lesquelles se réalise la dépossession de la classe bourgeoise par le prolétariat.¹⁰ » À la lecture réductrice de *Du côté de chez Swann* par Sartre s'oppose la lecture ouverte du cycle de *Sodome et Gomorrhe* par Malaparte.



D'autres exemples de lecteurs, plus douloureusement encore plongés dans la Seconde Guerre mondiale, permettent de préciser l'importance de la lecture de la *Recherche* à cette époque. Jozef Czapski, peintre polonais qui a découvert l'œuvre de Proust durant ses séjours parisiens pendant l'entre-deux-guerres, officier de l'armée polonaise, est prisonnier des Soviétiques entre 1939 et 1941. Interné dans différents camps successifs, notamment Starobielsk en Ukraine et Griazowietz en Russie, il échappe aux convois

qui mènent à la forêt de Katyn, où sont massacrés plusieurs milliers d'officiers polonais. Il défendra la thèse de la culpabilité des Soviétiques, alors que la propagande stalinienne, cautionnée par les Alliés, incrimine les nazis. Il sera aidé en cela par Daniel Halévy, l'ancien camarade de Proust au lycée Condorcet qui préfacera *Terre inhumaine* (1948). Dans le texte programmatique de la collection « Témoignages », que l'on trouve au début de l'édition originale de *Souvenirs de Starobielsk* (1945), Czapski défend une conception de l'écrivain comme témoin de son temps, et récuse l'usage de la fiction dans le contexte de l'époque. Il écrit notamment : « Il n'y a plus de spectateurs dans les pays frappés par la guerre. Tout le monde y participe, non seulement le soldat de l'armée mais celui du maquis, femmes, enfants des villes bombardées, vieillards déportés de même que tous les écrivains. Les cloisons étanches qui protégeaient la croissance de l'œuvre de Proust pendant la dernière guerre ont été rasées. [...] Le développement tel qu'il est déterminé par la guerre actuelle implique plus d'importance aux faits qu'à la fiction littéraire [...]. Le but de cette collection est de nous faire revivre un monde vécu par les hommes, ressenti et non déformé par les écrivains, pour que nous nous en souvenions en créant des faits nouveaux.¹¹ » La Première Guerre n'a pas empêché Proust d'écrire, elle l'a même aidé, en maintenant des « cloisons étanches » qui lui ont permis d'accroître son œuvre. La Seconde Guerre a détruit ces cloisons. Proust n'est pas rejeté pour autant dans les oubliettes de l'Histoire. En 1941, dans le camp de Griazowitz, Czapski a participé à des conférences organisées par les prisonniers eux-mêmes pour résister à l'anéantissement moral et pour entretenir une forme d'activité intellectuelle. Sans avoir le moindre livre à sa disposition, il prononce plusieurs conférences sur Proust, en français, qui seront publiées sous le titre *Proust contre la déchéance* (1987)¹². La richesse de l'univers proustien qu'il réussit à restituer pour ses camarades prisonniers est étonnante. Mais c'est surtout le choix de Proust, dans une telle situation, qui fait question ici. La résistance à l'oppression stalinienne ne suffit pas à l'expliquer. C'est la puissance de la mémoire à évoquer un monde disparu qui est en jeu. La différence extrême entre l'univers du camp et celui des personnages proustiens n'est pas un obstacle. C'est même, semble-t-il, un facteur favorable au processus de mémoire, comme le « contraste » dont j'ai parlé plus tôt à propos de Malaparte. Czapski n'omet rien de la délicatesse, du raffinement et de la préciosité du monde de Proust, non sans une certaine cruauté à l'égard de ses camarades et de lui-même, victimes du froid et de la faim, passibles d'une exécution sommaire. Dans un manuscrit publié en fac-similé, dans *Proust contre la déchéance*¹³, probablement un manuscrit préparatoire des conférences de Griazowitz, les deux mots « cloison étanche », incompréhensibles sans le texte de 1945, sont au centre d'un schéma qui rassemble tous les souvenirs de la lecture de Proust par Czapski. À l'aide du texte de la collection « Témoignages », on comprend que ces mots signifient le point d'articulation entre l'expérience de Proust et celle du lecteur prisonnier. L'idée formulée à la Libération, le refus de la fiction, le souci du témoignage, sont sans doute déjà en germe dans l'esprit de Czapski en 1941. Cela n'empêche pas une mémoire active de l'œuvre de Proust pendant et après la Seconde Guerre mondiale.

Dans ces expériences de lecture inattendues, où mémoire et Histoire se rejoignent, il faut signaler le rôle médiateur de Daniel Halévy. On connaît les rapports de camaraderie qui l'ont uni à Proust, la complicité qui les a fait collaborer aux mêmes revues de lycéens et d'étudiants, ainsi que les différences affectives et intellectuelles dont témoigne la correspondance et qui les ont éloignés progressivement l'un de l'autre, avant même l'écriture de la *Recherche*. Mais Halévy continue d'évoquer Proust avec ferveur, comme en témoigne *Pays parisiens* (1929). Or, pendant l'entre-deux-guerres, Halévy a connu Malaparte. L'écrivain italien est présenté à Daniel Halévy par Bernard Grasset, il se lie d'amitié avec lui, il est même logé dans l'un de ses appartements entre 1931 et 1933. Directeur de la collection littéraire « Les Cahiers verts » chez Grasset, Daniel Halévy recommande à son collègue Jean Guéhenno *Technique du coup d'État* (1931), le livre qui marque la rupture de Malaparte avec le régime fasciste¹⁴. L'historien apparaît dans *Kaputt*, dans un récit de rêve qui ressuscite le Paris d'avant-guerre, de manière fantomatique, au cours d'une nuit qui précède le pogrom de Jassy. Tout en conservant son esprit

d'historien, Daniel Halévy a sans aucun doute contribué à l'image de Proust qui s'est forgée dans l'esprit de Malaparte.

Le cas de Czapski, aussi improbable qu'il paraisse, n'est pas unique. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Albert Béguin, alors professeur à Bâle et éditeur des « Cahiers du Rhône » pour les éditions de La Baconnière, lance une enquête sur les intellectuels prisonniers, par l'intermédiaire du « Fonds européen de Secours aux Étudiants¹⁵ ». Il reçoit plusieurs centaines de documents en provenance des camps de prisonniers militaires en Allemagne, qu'il s'agisse de *Stalag*, camps pour soldats, ou d'*Oflag*, camps pour officiers. Deux textes consacrés à Proust sont ainsi publiés dans le volume intitulé *Cahier des prisonniers* (1943). Le premier, d'un certain Gabriel Dol¹⁶, s'intitule « Notes sur Proust (extraits d'une conférence) ». Il est comparable à celui de Czapski dans la mesure où il vise à donner une idée de l'œuvre proustienne en s'appuyant sur des souvenirs de lecture, avec une grande force évocatrice. Un passage de la fin du texte laisse penser que l'auteur a connu le frère ou la nièce de Proust : « Dans la maison amie où sont réunies toutes les reliques du disparu, j'ai vu bien souvent, autour du beau portrait de Jacques-Émile Blanche, les murs couverts des cartonniers où sont serrés les immenses et précieux manuscrits, et, souvenirs plus émouvants encore, les petits carnets de bal couverts de notes au crayon, prises sur le vif, témoins de la plus prodigieuse vocation qui fut jamais.¹⁷ » La conférence dans son ensemble est stimulante, voire brillante. Elle est centrée sur le thème du temps proustien conçu comme « temps tragique ». L'interprétation peut être discutée au regard du texte de la *Recherche*, mais le contexte de cette lecture permet de comprendre ce parti pris interprétatif. Le passage le plus frappant, pour le problème qui nous intéresse, semble le confirmer : « Il ne s'agit pas d'un temps abstrait et insensible. Pour nous encore, dans les trente ans dont nous parle Proust, l'écoulement du temps sans retour laisse une amertume vivante. Rien n'y est hors de notre perspective. Les décors de cette vie, les robes, les portraits sont pour nous des souvenirs d'enfance ou de proches reliques, chaque visage ressemble à un visage connu et disparu. Le courant du temps sur lequel cette époque s'éloigne est celui où plonge notre jeunesse, avec le sentiment de notre propre perte.¹⁸ » Les « trente ans dont nous parle Proust » sont ceux de la vie du héros-narrateur, mais trente ans séparent également 1913 de 1943... Le second texte consacré à Proust, dans le *Cahier des prisonniers*, est intitulé « Notes sur le romantisme de Marcel Proust ». D'inspiration plus philosophique et académique, il est accompagné de nombreuses notes de bas de page et de références précises aux différents volumes de la *Recherche*. Son auteur, Maxime Chastaing, prisonnier à l'*Oflag* de « Lübben-Münster » au moment de l'écriture de ce texte, soutiendra en 1951 une thèse de doctorat sur « L'existence d'autrui », ainsi qu'une thèse complémentaire sur « La philosophie de Virginia Woolf ». Certains prisonniers avaient accès, en effet, à des livres voire à des bibliothèques. C'est le cas d'Emmanuel Levinas qui publiera en 1947 un article intitulé « L'Autre dans Proust¹⁹ », dans la revue *Deucalion*. L'édition récente de ses *Carnets de captivité* permet d'éclairer la genèse de cet essai. Levinas, lorsqu'il était détenu dans le *Stalag* de Fallingbomel en Allemagne, avait le droit de se rendre à la bibliothèque en fin d'après-midi, malgré la violence du traitement et la dureté des travaux réservés aux juifs pendant le reste de la journée²⁰. C'est alors qu'il lit *Albertine disparue*. Découvre-t-il le livre à ce moment-là ? En fait-il la lecture intégrale ? C'est Maurice Blanchot qui lui a fait connaître l'œuvre de Proust dès les années vingt²¹. Mais il note plusieurs extraits de ce volume et il y revient avec insistance dans ses réflexions. Il écrit dans le Carnet 2 : « Toute l'histoire d'Albertine prisonnière – est l'histoire de la relation avec autrui.²² » Ce qui deviendra le grand thème philosophique de Levinas est identifié ici à « Albertine prisonnière » ! Pour bien peser le poids d'une telle expression dans ce contexte, revenons brièvement à Czapski. Dans le texte de ses conférences, il semble avoir oublié, déformé le titre de *La Prisonnière*. Il l'appelle *Albertine*, supprimant la métaphore et restituant le nom propre du personnage qu'elle désigne. Cela fait partie des anomalies que l'éditeur de *Proust contre la déchéance*, dans une note liminaire, dit avoir conservées par souci d'authenticité. Peut-être Czapski a-t-il rejeté inconsciemment l'analogie cruelle entre la prison amoureuse et la prison réelle. Levinas, au

contraire, semble en avoir une conscience aiguë. Loin d'être un obstacle, cette différence extrême entre la condition du prisonnier de guerre et celle de l'amoureux oisif favorise la pensée philosophique. On lit au début du même fragment du Carnet 2 : « Chez Proust poésie du social pur. L'intérêt ne tient pas à la "psychologie" mais au thème : le social. » Le philosophe note encore, sans référence explicite au livre de Proust : « Le féminin est autrui avant qu'autrui, soit une autre personne. » Il revient à la *Recherche* dans le Carnet 5 : « Pour Proust, les situations du monde – tout ce qu'il faut cacher, dire sans dire, toutes les implications de la personne, toutes ces réflexions sur elle-même – [...] fournissent à la découverte de l'humanité de l'homme les mêmes possibilités que l'aventure, la situation de l'épreuve, de l'invention gidienne, etc.²³ » Enfin, Levinas reconnaît dans la fin du cycle de *Sodome et Gomorrhe*, et plus particulièrement dans le personnage d'Albertine, le point le plus avancé de la *Recherche* proustienne : « L'œuvre si large de Proust aboutit à ces deux thèmes d'Albertine prisonnière et possédée qui n'est pas distincte d'Albertine disparue et morte.²⁴ » Une fois encore, l'opposition avec Sartre s'impose, elle est même délibérée et explicite dans l'article de 1947²⁵. L'écrivain réellement engagé dans une situation historique, loin de rejeter Proust comme un auteur anachronique et un psychologue « néfaste », reconnaît dans les situations romanesques de la *Recherche* les thèmes qu'il explore au plus profond de lui-même.



Les expériences envisagées ici ne sont en aucun cas exhaustives, ni même représentatives d'un siècle de lectures. Elles contribuent néanmoins à expliquer le régime de lectures spécifique à l'œuvre de Proust, produit par l'œuvre elle-même et par ses lecteurs, dans certaines circonstances historiques décisives. En France, nombreux sont les commentateurs ou les anciennes relations de Proust compromis avec l'extrême droite, avant, pendant et après le régime de Vichy, de Léon Daudet à Maurice Bardèche en passant par Ramon Fernandez ; mais ce ne sont pas les seuls. La Seconde Guerre mondiale apparaît alors comme cet événement déterminant où l'œuvre aurait pu se figer dans un passé révolu ou dans un panthéon littéraire. En dépit du bon sens, elle est alors relue, interprétée, actualisée. Elle représente une source d'inspiration pour des écrivains conscients de leur situation historique et impliqués personnellement dans la tragédie de leur époque. Certains thèmes importants des lectures à venir sont élaborés dans ces circonstances : les frontières de la fiction, le sens philosophique du roman, les rapports entre politique et sexualité. Dans la seconde moitié du siècle, Proust sera un objet privilégié pour la Nouvelle Critique, pour la psychanalyse et la linguistique, plus récemment pour les études de genre. La nouveauté des thèmes abordés et l'originalité des problèmes soulevés, en comparaison de ceux qui pouvaient se poser à l'écrivain lui-même, n'excluent pas une lecture approfondie et une certaine fidélité au texte. L'historicité de l'écriture et celle des lectures se sont étroitement imbriquées, elles ont projeté l'œuvre de Proust dans une dimension toujours ouverte, qui ne s'est pas encore refermée, cent ans après *Swann*.

Guillaume PERRIER

1 Pour reprendre l'expression d'Alain Badiou, *Le Siècle*, Le Seuil, 2005.

2 Voir notamment Nathalie Mauriac Dyer, *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Honoré Champion, 2005.

- 3 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition dirigée par Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987-1989, vol. IV, p. 306.
- 4 *Id.*, p. 467. Sur Proust et Rolland, on pourra se reporter à l'article de Luc Fraisse : « Marcel Proust et Romain Rolland. Discussion au sommet sur la création », *Europe* n° 942, octobre 2007.
- 5 Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » [1939], *Sur Proust*, traduit de l'allemand par Robert Kahn, Éditions Nous, 2010, p. 111.
- 6 Curzio Malaparte, *Kaputt* [1943], traduit de l'italien par Juliette Bertrand [1946], Le Livre de Poche, 1964, p. 37-38.
- 7 Curzio Malaparte, *Das Kapital* et *Du côté de chez Proust*, Roma-Milano, Aria d'Italia, 1951, p. 25.
- 8 *Idem.*
- 9 Jean-Paul Sartre, *Les Temps modernes*, n° 1, 1^{er} octobre 1945, p. 11.
- 10 Curzio Malaparte, *Das Kapital* et *Du côté de chez Proust*, *op. cit.*, p. 21.
- 11 Josef Czapski, *Souvenirs de Starobielsk*, Rome, Témoignages, 1945, feuillet de couleur rose non paginé, collé sur la deuxième page de couverture.
- 12 Une traduction polonaise a été publiée auparavant dans la revue *Kultura*, en 1948, sous le titre « Proust w Griażowcu ».
- 13 Josef Czapski, *Proust contre la déchéance*, Montricher (Suisse), Noir sur Blanc, 1987, p. 62-63.
- 14 Sébastien Laurent, *Daniel Halévy. Biographie*, Grasset, 2001, p. 342, 358. Jean Guéhenno dirige alors la collection d'essais de Grasset, « Les écrits ».
- 15 Albert Béguin, « Avant-propos », *Cahiers des prisonniers*, Neuchâtel, « Les Cahiers du Rhône », Série bleue n° 7, 1943, p. 7. Merci à Mme Carine Trevisan qui m'a fait découvrir cet important ouvrage.
- 16 S'agit-il du même auteur qui signe des articles sur Giraudoux, Morand ou Montherlant, dans la revue littéraire de Montpellier, *L'Âne d'or*, dans les années vingt ?
- 17 *Cahier des prisonniers*, *op. cit.*, p. 170.
- 18 *Idem*, p. 169.
- 19 Emmanuel Levinas, « L'Autre dans Proust », *Deucalion*, n° 4, 1947, p. 149-156 (article repris dans le volume *Noms propres*, Fata Morgana, 1976).
- 20 Danielle Cohen-Levinas, « L'instant littéraire et la condition d'otage. Levinas, Proust et la signification corporelle du temps », dans *Levinas et l'expérience de la captivité*, Lethielleux, 2011, p. 63-64.
- 21 *Idem*, p. 74.
- 22 Emmanuel Levinas, *Carnets de captivité*, Grasset et IMEC, 2009, p. 72 ; cité par Danielle Cohen-Levinas, « L'instant littéraire et la condition d'otage », *art. cit.*, p. 65.
- 23 Emmanuel Levinas, *Carnets de captivité*, *op. cit.*, p. 144.
- 24 *Idem*, p. 145.
- 25 Emmanuel Levinas, « L'Autre dans Proust », *Deucalion*, n° 4, 1947, p. 150. Voir Éric Marty, « Emmanuel Levinas avec Shakespeare, Proust et Rimbaud », *Les Temps modernes*, n° 649, 2008, p. 228 : « le commentaire de Levinas sur Proust » est une « violente explication » avec Sartre. La lecture sartrienne de Proust, dans d'autres écrits, est beaucoup plus subtile et approfondie que ne le laissent penser les déclarations citées ici, mais ce sont elles précisément que Sartre décide de formuler et de mettre en avant dans les circonstances historiques qui nous intéressent.

DANS LES BOIS DE CHAMPOLUC

Ce texte de Mario Lavagetto est la préface à l'édition italienne des essais de Giacomo Debenedetti consacrés à Proust (Bollati Boringhieri, 2005). Giacomo Debenedetti (1901-1967) est l'un des plus éminents critiques italiens du XX^e siècle. Il fut l'un des premiers à prendre en considération les apports de la psychanalyse, de la phénoménologie, de la sociologie et de l'anthropologie culturelle, et l'un des premiers aussi, dans les années vingt, à reconnaître le génie de Proust et l'importance de son œuvre. Dans les années trente, tout en se consacrant à son activité de critique, Debenedetti travailla dans le cinéma comme scénariste. Lorsque le régime fasciste promulgua les lois raciales, qui visaient au premier chef les juifs, il lui fallut se protéger sous un faux nom et vivre caché dans les périodes les plus aiguës de la répression, avant et pendant la Deuxième Guerre mondiale. Après la guerre, Giacomo Debenedetti enseigna successivement à l'université de Messine et à l'université de Rome. Son œuvre, considérable, est peu connue en France, où quelques-uns de ses textes seulement ont été traduits, en particulier Commémoration provisoire du personnage-homme (Les Feuilles de Babel, 1992) et un livre poignant sur la déportation des juifs de Rome : 16 octobre 1943 (Allia, 2001). Mario Lavagetto, l'auteur des pages qu'on va lire, fut l'élève de Giacomo Debenedetti et est devenu à son tour un critique de tout premier ordre. Il a reçu le prix Viareggio en 2011 pour un livre sur Proust. Parmi ses essais traduits en français, on citera Chambre 43. Un lapsus de Marcel Proust (Belin, 1996), La Cicatrice de Montaigne (L'Arpenteur/Gallimard, 1997), Freud à l'épreuve de la littérature (Seuil, 2002) et, tout récemment, Euthanasie de la critique (Inculte, 2013).



Oh ! petit diable noir aux cheveux de geai, ô profonde malice !

Proust

J'ignore si les règles de la bonne critique, dont parle Giacomo Debenedetti, sont respectées, si avant même de faire le premier pas l'on fournit au lecteur un conseil de lecture. Dans la meilleure des hypothèses, on court un risque, mais il s'agit d'un risque calculé, que j'assume entièrement. Le conseil en question est donc de lire ce livre en gardant sous la main la table des matières et en suivant le plus rigoureusement possible la chronologie : ceci suppose une lecture en zigzag, naviguant entre écrits publiés du vivant de l'auteur et écrits posthumes, grâce aux précieuses transcriptions d'abord de Renata Debenedetti puis, pour ce volume, de Vanessa Pietrantonio. Afin d'aider le lecteur, dans la mesure où la chronologie (parfois hypothétique) n'est pas toujours limpide, nous proposerons un aperçu du parcours : *Proust 1925 – Proust et la musique – Commémoration de Proust – Relire Proust – Proust en Italie I – Proust en Italie II – Discours inaugural à Messine – Confrontation avec le diable – Sens de la biographie – L'interrogatoire de la jalousie et les intermittences du cœur – Autour de Jean Santeuil –*

Ce choix présente plusieurs avantages : avant tout d'offrir au lecteur une histoire dramatique et séduisante, un voyage dans le temps qui constitue également, comme le suggérait ailleurs Debenedetti, la « ligne géodésique du récit » et le développement accidenté d'une longue, difficile et interminable recherche paradigmatique. Nous observerons ainsi un critique encore très jeune, rencontrant son auteur, le suivant pas à pas, l'interrogeant, rebroussant chemin pour se reposer les mêmes questions et tenter d'y répondre différemment, se contredisant parfois pour résoudre ensuite la contradiction et enfin éclairer comme nous le verrons, en même temps que le destin de l'écrivain, le reflet projeté par ce destin sur l'histoire d'un homme sans destin. Mais avant d'insister sur ce point, à mon sens le plus intéressant et le plus riche, nous commencerons par diviser ce voyage en quatre étapes fondamentales : d'abord la découverte et la fulgurance ; puis la phase de relecture complète, à la saison des grandes relectures, entre 1943 et les premières années de l'après-guerre ; ensuite, et consécutivement à la découverte et la publication de *Jean Santeuil*, le nécessaire réexamen, Debenedetti révoquant en doute ou corrigeant certaines conclusions qu'il avait tirées ; enfin le moment où, dans le cadre de ses grands cours sur le roman, la *Recherche* apparait comme une véritable clé du XX^e siècle, comme l'axe, le foyer central d'une ellipse, dont l'autre foyer serait l'*Ulysse* de Joyce, œuvre non moins impressionnante, bien que moins aimée. Nous reviendrons plus ou moins longuement sur chacune de ces « stations », quitte à modifier la perspective par trop schématique que nous venons d'établir. Pour l'heure, accompagnons le lecteur à qui nous avons proposé un parcours fléché hâtivement préparé, et voyons quels autres bénéfices il saura en tirer, quelles interrogations et quelles confirmations il pourra en dégager, tout aussi émerveillé par la pertinence des remarques que par la splendeur stylistique du texte.

I. Lors de sa *Commémoration de Proust* en 1928, Debenedetti interroge pour la première fois une anecdote racontée cinq ans plus tôt par Reynaldo Hahn dans le numéro spécial que la rédaction de la *Nouvelle Revue française* avait décidé de consacrer à la mémoire de l'auteur de la *Recherche*, disparu depuis peu. Il s'agit de l'épisode des roses du Bengale, qui avait attiré l'attention de la critique à cette époque, de Curtius à Jacques Rivière. Commençons par écouter la relecture de cette anecdote, proposée avec une certaine liberté, mais également avec son élégance habituelle, par Debenedetti lui-même :

Un jour Proust se promenait avec le musicien Reynaldo Hahn dans les jardins d'un château. L'allée où ils marchaient était bordée d'une haie de roses du Bengale. Proust s'arrêta un moment pour regarder la haie, puis reprit son chemin. Peu après, comme saisi d'un remords¹, il s'arrêta et, « avec cette douceur enfantine et un peu triste qu'il conserva toujours dans le ton et dans la voix », il dit à son compagnon : « Est-ce que ça vous fâcherait que je reste un peu en arrière ? Je voudrais revoir ces petits rosiers. » Hahn eut le temps de faire me assez longue promenade et, chaque fois qu'il se retournait, il voyait Proust immobile devant les roses. « La tête penchée, le visage grave, il clignait des yeux, les sourcils légèrement froncés comme par un effort d'attention passionnée, et de sa main gauche il poussait obstinément entre ses lèvres le bout de sa petite moustache noire, qu'il mordillait. »

Quelques années auparavant, en 1925, alors qu'à tout juste vingt-quatre ans il venait d'écrire son premier essai proustien, Debenedetti ne s'était pas servi de cette anecdote, mais l'avait déjà certainement lue, comme en témoignent les nombreux emprunts clandestins à l'*Hommage à Marcel Proust*, qui n'est jamais cité explicitement. À sa place, on trouve en revanche (ce qui est plus correct, diraient certains) un des épisodes dont cette anecdote (si elle est vraie) ne constituerait « rien d'autre qu'une anticipation dans l'existence » : Debenedetti parle des « aubépines fanées de Balbec », qui « ne se contentent pas de border et d'agrémenter la route où se promène le jeune protagoniste » et « se mettent à dialoguer avec lui, à l'interroger et à lui répondre, l'invitant à revenir à la prochaine floraison ».

Ce déplacement (ce revirement), consistant à fixer l'objectif non plus sur le texte mais sur la

biographie, pose problème, surtout à une époque où un jeune critique ne pouvait s'affranchir de la nécessité d'obtenir l'aval de Benedetto Croce. Tâche d'autant plus épineuse qu'il s'attachait à l'un des auteurs que Croce lui-même allait liquider en quelques lignes, abattant sur lui le couperet de sa sereine et imperturbable compétence : Proust était à ses yeux un épigone – en « plus compliqué et moins génial » – de Maupassant. Il allait plus loin : pour reprendre des termes qu'il utilisa quelques années plus tard, en résumant la distinction qu'il opérait lui-même entre « personnalité poétique » et « personnalité pratique », un critique compétent doit avant tout « mettre de côté les informations et les documents concernant uniquement la vie privée du poète », et se garder de toute contamination possible de l'œuvre par les connotations attachées à son auteur. Un interdit précis, toujours implicite dans le parcours crocien, et difficilement contournable. C'est pour cela que le choix de Debenedetti a le caractère d'une première, encore titubante mais indéniable infraction, accomplie sous la tutelle (peu importe qu'elle soit ou non légitime) de Marcel Proust.

Il est possible que cette infraction ait été induite par la forme publique de la *Commémoration* lue au siège du « Convegno » à Milan. En tout état de cause, Debenedetti n'hésite pas à brosser face à ses auditeurs un « portrait en pied » de Proust. Après une description à grands traits d'une vie « désormais légendaire », il expose – en prenant appui sur le texte proustien – sa thèse centrale : le protagoniste de la *Recherche* « n'est que le théâtre d'une série d'intermittences du cœur, lesquelles créent en se succédant le tissu du roman. Il est passivité continue, passivité à l'état pur », de même que la *Recherche*, qui en dépit de son nom est « un phénomène purement passif et involontaire ».

Puis pour trouver une confirmation de cela, par un mouvement pendulaire qui caractérise souvent sa stratégie d'approche, Debenedetti revient de manière circulaire à la biographie, racontant dans les termes précédemment cités l'épisode des roses du Bengale. Et de commenter :

L'on pourrait bien sûr ne voir dans cette anecdote qu'une anticipation, dans la vie, des nombreux épisodes semblables qui se produisent dans le roman ; l'une de ces rencontres aventureuses, où le vent capricieux du bonheur poétique sème les graines de toutes les églantines et des arbres fruitiers en fleurs, et des aubépines blanches et roses, « arbustes catholiques et délicieux », qui s'épanouiront telle une émouvante décoration florale tout au long des pages de la Recherche. Mais l'attitude de Proust, immobilisé dans une attention passionnée devant les roses du Bengale, ne doit pas nous leurrer. Il ne s'agit pas ici d'un Proust se détachant de son compagnon et des liaisons de la vie quotidienne pour se concentrer et chercher l'essence des mes : il s'agit au contraire de quelqu'un cherchant à se laisser ravir par l'essence de ces roses, ou plutôt – car ce « laisser ravir » contient une idée encore trop active –, d'un Proust s'abandonnant au charme et à la tentation exercés par l'essence séductrice de ces roses.

Il semble à première vue que Debenedetti veuille nous mettre paradoxalement en garde contre la possibilité d'interpréter la biographie à l'aune de l'œuvre littéraire, contre le risque de ne voir dans cette anecdote qu'une anticipation de l'un des épisodes semblables que l'on trouve dans la *Recherche*. Ce qui lui importe, c'est de retrouver Proust immobile face aux roses du Bengale, occupé non pas à capturer l'essence des roses, mais à se laisser tenter et séduire : voici qui éclaire le rapport variable entre l'auteur et le personnage, celui qui dans l'œuvre narre et dit « je », et vit continuellement dans un état de non-résistance et d'attente que Proust a dû conquérir « par une cérémonialité sophistiquée et presque douloureuse ». Revenons un instant sur nos pas et servons-nous d'une sorte d'arrêt sur image pour insister sur un détail de l'anecdote re-racontée par Debenedetti : Proust, dit-il, comme saisi d'un remords, s'arrêta. Or ce remords n'est point présent dans le récit de Hahn. Debenedetti se sert librement de son intuition – de la capacité, aurait dit un philosophe qui lui était cher, de « voir de l'intérieur les états d'autrui » – pour préparer l'anecdote à son interprétation. Le talent narratif de Debenedetti, talent qui lui a souvent été à la fois reconnu et reproché, fonctionne ici comme une sorte d'anticipation de l'expérience de la lecture.

Il n'en faut pas davantage pour que certains dénoncent la violence exercée sur le texte par la biographie, et se dissocient de cette enquête menée, pourrait-on croire, « avec un esprit de délégué à la sécurité publique ou de juge d'inquisition ». Peu importe si en se dissociant de cela on se croira sur les traces de Roland Barthes, dans son refus de « tout questionnement déraisonnable adressé par le critique à

l'auteur, à sa vie et à ses intentions », et non sur celles de Croce, à qui j'ai de nouveau cédé la parole, et qui reste suivi aujourd'hui encore par une foule de disciples souvent réticents et parfois inconscients.

Il fallait en tout état de cause, en 1928, un courage intellectuel à toute épreuve pour entrer en collision avec l'esthétique dominante. Il ne faut pas s'étonner si parfois la démarche de Debenedetti rappelle « la cérémonialité sophistiquée et presque douloureuse » dont Proust se sert pour se libérer de Hahn. Mais Croce était sans aucun doute un compagnon de route plus encombrant, moins léger que Hahn lorsque quelqu'un, « comme saisi d'un remords », voulait se détacher de lui et revenir sur ses pas.

Le lecteur ayant emprunté le chemin de la chronologie verra réapparaître à plusieurs reprises cette anecdote dans les enquêtes de Debenedetti : la dernière occurrence est également la plus significative et se présente dans le cadre des cours sur le roman donnés par Debenedetti pendant l'année universitaire 1962-1963, à l'Université de Rome. Il cite cette fois ses sources sans réserves, renonçant à cette sorte de dandysme critique auquel il a parfois – surtout dans ses essais de jeunesse – élégamment sacrifié.

L'instantané de Proust, immobile et en attente d'intermittences, est mis scrupuleusement en résonance avec celui de Joyce face à l'horloge de la Douane. Debenedetti reprend presque mot pour mot la conférence de 1928 :

Réfléchissons encore un instant à ce Proust immobile devant les rosiers du Bengale. Dès la première lecture de cette anecdote, il nous avait paru qu'il ne s'agissait pas d'un Proust faisant abstraction de ses liens avec le reste de l'existence pour se concentrer dans la recherche de l'essence de ces roses : il s'agit au contraire d'un Proust se laissant ravir par l'essence des roses.

À ce moment, Debenedetti peut s'octroyer le plaisir d'une confirmation et joue une nouvelle carte : le renversement de la situation du poète, que l'on rencontre à la fois dans l'œuvre de Joyce et de Proust correspond – dit-il – « à un renversement parallèle de la conception philosophique de la connaissance », lequel apparaît très clairement dans « la courte et magnifique note » de Jean-Paul Sartre sur « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité » (1939).

Sartre dit en substance : toute la philosophie a été jusqu'à présent une philosophie alimentaire. Il explique : « Il la mangeait des yeux ». Cette phrase et beaucoup d'autres signes marquent assez l'illusion commune au réalisme et à l'idéalisme, selon laquelle connaître, c'est manger [...] Nous avons tous cru que l'Esprit-Araignée attirait les choses dans sa toile, les couvrait d'une bave blanche et lentement les déglutissait... » Il s'agit en somme de digérer, d'assimiler des objets, en les transformant en « contenus de conscience ». Et Sartre de continuer : « Contre la philosophie digestive [...] Husserl ne se laisse pas d'affirmer qu'on ne peut pas dissoudre les choses dans la conscience. Vous voyez cet arbre-ci, soit. Mais vous le voyez à l'endroit même où il est au bord de la route, au milieu de la poussière, seul et tordu sous la chaleur. [...] Il ne saurait entrer dans votre conscience, car il n'est pas de même nature qu'elle. [...] Connaître, c'est "s'éclater vers", s'arracher à la moite intimité gastrique pour filer, là-bas, par-delà soi, vers ce qui n'est pas soi, là-bas, près de l'arbre et cependant hors de lui, car il m'échappe et me repousse et je ne peux pas plus me perdre en lui qu'il ne se peut diluer en moi hors de lui, hors de moi... Cette nécessité pour la conscience d'exister comme conscience d'autre chose que soi, Husserl la nomme "intentionnalité". »

Il est possible que Debenedetti ait été influencé, dans cette relecture, par certains passages du *Diario fenomenologico* [« Journal phénoménologique »] d'Enzo Paci, publié un an auparavant par les éditions II Saggiatore, et explicitement cité dans les cours sur le roman. Reste le fait que la conjugaison qu'il propose, sur les traces de Sartre, est tout à fait personnelle, et comme souvent très acrobatique. L'on pourrait par exemple souligner que dans la *Recherche*, l'attitude du narrateur face aux trois arbres de Hudimesnil (ou encore aux aubépines ou aux clochers de Martinville) ne coïncide pas ou seulement de manière imparfaite avec l'attitude d'un Proust qui « ne recherche pas l'essence des roses », mais s'abandonne à la tentation et à la séduction de l'essence de ces roses. Pour atteindre ces arbres et s'emparer de la vérité qu'ils dissimulent, il faut avant tout rassembler ses forces et les comprimer jusqu'au spasme, puis bondir vers eux, « ou plutôt dans cette direction intérieure au bout de laquelle je les voyais en moi-même ». Ce n'est pas un hasard si Sartre, dans sa note, certes très belle, mais qui fournit une image ni exactement fidèle ni fiable du concept husserlien d'intentionnalité, arrive à une conclusion que Debenedetti est contraint de désamorcer : « Nous voilà délivrés de Proust. Délivrés en même temps de la "vie intérieure". [...] Tout est dehors, tout, jusqu'à nous-mêmes : dehors, dans le

monde, parmi les autres. »

De son côté Debenedetti – lorsqu’il reprend l’épisode, le relit, le confirme et l’interroge grâce à de nouveaux outils – semble suivre, avant même les enseignements de Husserl (ou de Sartre), une tradition que l’on entend résonner sous ses pas à des profondeurs variables : après avoir fait le tour du texte, il part à la recherche de quelque chose que le texte dissimule, d’un sens qui ne peut être remis en lumière qu’à travers un exercice de lecture infinie et une subtile finauderie, une attention méticuleuse, un goût pour l’investigation, la querelle, la polémique, la dissertation et la classification, qui sont le propre des grands talmudistes et supposent, sur un plan théorique, que la Lettre est inépuisable. Je ne crois pas qu’il soit arbitraire de parler dans ce cas (mais en d’autres aussi) d’une « herméneutique de la sollicitation », pratiquée par Debenedetti en toute conscience et avec un magnifique talent de l’interprétation. On peut recourir, pour définir ce phénomène, à une « très belle » métaphore que David Banon, sur les traces de Levinas, a empruntée à la tradition : chaque mot, disait Rabbi Haïm de Volozine, est semblable à une braise dont – en soufflant dessus avec précaution et art – on peut faire surgir une flamme, et plus les mots seront triturés un à un, examinés, plus nos yeux « s’illumineront de leur splendeur et découvriront un contenu inattendu », sans que pour cela – précise Levinas – l’exégèse des textes se réduise « à des impressions et des reflets subjectifs ».

Dans le cas qui nous occupe, la braise, pour reprendre la métaphore de Levinas, est apparemment très faible, et ce que Debenedetti parvient à en tirer est dû à la surprenante et confondante audace avec laquelle il saisit les occasions qui se présentent. À commencer par cette anecdote, qui pourrait apparaître à certains comme suspecte et construite *a posteriori* par Reynaldo Hahn sur les épisodes du grand roman. Et si même le récit de Hahn est vrai (comme je le crois), le doute peut naître que Proust (comme le dira, en d’autres circonstances, Debenedetti) soit en train d’essayer une répétition générale de la *Recherche* : il aurait donc construit intentionnellement, dans sa propre vie quotidienne, une anticipation symptomatique, en se servant sans doute d’un modèle qu’il connaissait et aimait depuis l’adolescence. Il se peut que je me laisse moi-même conditionner par le platonisme implicite, avoué à plusieurs reprises, de certaines parties de la *Recherche*, mais – « dès la première lecture de l’anecdote » – il m’est apparu qu’il existait une ressemblance troublante entre ce Proust demandant à Hahn de le laisser seul face aux roses du Bengale et Socrate qui, se rendant chez Agathon, adresse la même requête à Aristodème, se met à l’écart et demeure, comme à son habitude, immobile, ses grands yeux saillants fixant quelque chose d’indéterminé : finalement, « après avoir laissé passer moins de temps qu’à l’accoutumée », alors que les autres convives en sont déjà à la moitié du repas, Socrate les rejoint et Agathon, plaisantant, l’invite à s’allonger auprès de lui, de manière à profiter à son tour de la sagesse « venue au-devant » de son ami. Si la ressemblance que j’avais cru discerner alors est fondée, et si Proust se conforme, consciemment ou inconsciemment, à un modèle suggéré par Platon, et si encore Socrate se prête à cette « visitation », les conclusions de Debenedetti restent probablement acceptables, mais à la condition de souscrire à ce que disait Oscar Wilde : c’est-à-dire que souvent la vie imite la littérature et non le contraire.

Tout cela, dès lors qu’on l’accepte, ne fera que renforcer l’objection cruciale que nous avons déjà vu affleurer et à laquelle Debenedetti fera face à travers un usage de la biographie déterminé, explicite et très intentionnel. Il suffit pour en avoir la confirmation de quitter l’université de Rome et de revenir quelques années en arrière, quand Debenedetti, s’adressant très probablement aux étudiants de l’université de Messine qui venaient de commencer à suivre les cours sur Proust, disait : « Selon l’esthétique crocienne, et la théorie et la pratique de la critique d’art qui s’ensuivent, le récit de la biographie serait un luxe ou un divertissement purement journalistique, une somme de ragots anecdotiques, en rien indispensables à la compréhension d’une œuvre poétique issue de cette biographie. » Mais Croce, dit Debenedetti, n’a raison que dans la mesure où nous prenons deux vers (« ce que les jeunes écrivains appelaient il y a vingt ou trente ans les “vers suprêmes” ») que nous isolons du reste de l’œuvre. Si au contraire nous voulons étudier l’œuvre dans son ensemble et donc résoudre des

énigmes, alors « la biographie est cruciale ». Certes, il reconnaît ailleurs qu'il n'est pas difficile d'échafauder des objections spécieuses : il suffit de prendre *La Métamorphose* de Kafka pour renverser la situation et faire passer pour superflue la connaissance de la biographie. Apparemment au moins, car « rien ne nous interdit de comprendre davantage, de mieux approfondir ces chefs-d'œuvre à travers les informations que nous possédons sur leur auteur ». Cela revient à dire avec Spinoza, qui affirmait pourtant la nécessité de baser ses interprétations sur la lecture, que l'on peut « d'autant plus facilement expliquer les mots de quelqu'un que l'on en connaît mieux le génie et la mentalité ».

Dans le cas de Proust en outre, la biographie – insiste encore Debenedetti – se révèle d'emblée indispensable et la critique s'en sert depuis ses débuts, obéissant presque « à une sorte de sollicitation mystérieuse » : « La vie de Proust fut considérée, par ceux qui s'en prévalurent pour introduire la *Recherche*, comme une sorte de répétition générale et de première lecture à voix haute, face au cercle le plus restreint des amis et des relations ». C'est ainsi que prit forme « une manière d'hagiographie, de vie d'un étrange et hétérodoxe Saint-Père du roman d'aujourd'hui », lequel, après avoir dissipé sa propre existence, rencontre le triomphe en passant à travers « une épreuve mémorable » et en s'enfermant pendant des années dans une pièce tapissée de liège pour tenir à distance les bruits, et envahie des vapeurs « épaisses et jaunâtres des fumigations, à l'aide desquelles Proust tente de vaincre ses crises d'asthme ». Cette pièce suggère « l'image d'un antre d'invocations où les fantômes resurgissent comme d'un condensé magique de vapeurs » et prend valeur de symbole : blindée contre le déluge des bruits, elle rappelle un voyage dans l'Arche de Noé auquel le jeune Proust comparait la réclusion imposée par la maladie.

Il conviendra de se méfier, dit encore Debenedetti, de cette version des faits intéressée, et de ne pas oublier qu'elle est construite comme un « slogan destiné à lancer Proust » : une mise en scène soignée, à laquelle a collaboré de manière déterminante, plus ou moins subreptice, ce même protagoniste qui a taillé et confectionné la légende sur la base des événements de sa vie réelle, lui conférant en même temps les cadences, le rythme, la netteté, la force de persuasion et l'exemplarité paradigmatique d'un théorème critique. Mais c'est précisément pour cela qu'il n'y a d'autre choix que de se conformer à cette « répétition générale ». « L'utilisation légendaire de la biographie » constitua en effet « un raccourci pour comprendre Proust », lequel disait d'ailleurs : « Nous travaillons à tout moment à donner sa forme à notre vie, mais en copiant malgré nous comme un dessin les traits de la personne que nous sommes et non de celle qu'il nous serait agréable d'être ». Ce qui équivaut à dire – commente Debenedetti – qu'on n'échappe pas à son destin. Et de continuer :

Proust se réalise de manière particulièrement évidente, lorsqu'il est enfin contraint de copier les traits de la personne qu'il est, après avoir copié en vain ceux de la personne qu'il aurait aimé être. Plus encore : toutes les tentatives pour copier la personne qu'il aurait aimé être se réduisent en autant d'incitations – pour lui, invisibles et obscures, mais perçues comme contraires – à copier l'autre dessin, le vrai. Voici que la biographie de Proust nous indique, depuis les profondeurs, cette nécessité de la Recherche dont nous saisissons les signes sur la page, à travers l'« emprise » esthétique que la page exerce sur nous.

Il s'agit d'un passage fondamental, car de cette manière Debenedetti semble avoir constitué une ligne de résistance pour neutraliser le traumatisme qu'aurait pu engendrer la lecture du *Contre Sainte-Beuve* (publié par Bernard de Fallois en 1954) dans lequel Proust, sur le plan de la théorie critique, campe sur des positions qu'il définit lui-même comme idéalistes et qui reflètent d'ailleurs fidèlement ce que formule la *Recherche* à plusieurs reprises à travers quelques figures : Vinteuil, grand musicien et auteur de quelques œuvres fascinantes et novatrices, passe aux yeux de Combray pour une *vieille bête* ; l'écrivain Bergotte ne ressemble en rien à ses livres, et avec sa barbiche noire et son nez en colimaçon force le narrateur à redessiner complètement son profil ; Elstir enfin, cet homme de génie, ce sage, ce solitaire, ce philosophe capable de dominer toute chose, avait été « le peintre ridicule et pervers » du salon Verdurin. Mais si avec Proust nous pouvons affirmer qu'à côté ou que derrière la biographie poursuivie par chaque homme, il en existe une non-intentionnelle, cachée, contrainte, calquée sur ce que

nous sommes et non sur ce qu'il nous plairait d'être, alors on peut également accepter sans effort et sans contradiction insoluble la thèse fondamentale du *Contre Sainte-Beuve* : « Un livre est le produit d'un autre Moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. » La biographie n'est pas délégitimée, à condition qu'elle sache passer derrière les apparences et raconter non la vie du Moi de surface, mais celle du Moi de profondeur. Alors, si celui qui la met en œuvre parvient à la recréer en soi, il pourra nous indiquer, nous révéler « du plus profond », la « nécessité » de la *Recherche*.

Je force peut-être la main à Debenedetti pour trouver une explication au silence, ou plutôt au quasi-silence qui entoure la lecture du *Contre Sainte-Beuve* qui n'est cité, tout au moins dans les documents retrouvés jusqu'à présent, que hâtivement, et dans le corps de ce qui ressemble plutôt à un article de dictionnaire biographique, alors que – nous le verrons plus tard – *Jean Santeuil* est accueilli comme une invitation péremptoire à modifier en partie la lecture de la *Recherche* et à modifier la légende de son auteur. Dans le cas contraire, Debenedetti aurait dû placer Proust lui-même, à partir de 1954, sur le banc des accusés aux côtés de Croce et de Brémond. Malheureusement la chronologie n'est pas suffisamment précise dans ce cas pour nous fournir des indications sûres, même s'il me paraît difficile d'imaginer que dans son Cahier intitulé *Signification de la biographie* Debenedetti ait pu omettre, s'il le connaissait, de faire allusion au *Contre Sainte-Beuve*. La déontologie professionnelle des cours universitaires aurait dû l'obliger à en rendre compte.

En revanche, nous trouvons dans ce Cahier la revendication explicite d'une ligne d'interprétation ayant pris forme de nombreuses années auparavant, à l'époque de la *Commémoration de Proust*. Juste après avoir parlé des « vers suprêmes » et cité à l'appui Leopardi et Racine, Debenedetti affirme l'utilité de la biographie pour résoudre précisément les problèmes que Croce s'est toujours employé à résoudre, « c'est-à-dire les rapports entre poésie et non-poésie ».

Nous ne saurions oublier que De Sanctis, pour comprendre et exprimer le secret de l'Arioste, son détachement (qui n'est pas un rêve), son apparente distraction (qui est une autre manière d'être attentif), s'est servi précisément, dans un point crucial de son discours critique, de détails empruntés à la biographie de Ludovico – le poète, par exemple, oubliant d'enfiler ses chaussures et ses bottes, se rendant de Ferrare à Modène en pantoufles, et autres anecdotes du même acabit. Et de conclure : « Qu'y avait-il dans cette tête ? Il y avait le Roland furieux. »

Mais ainsi, par cette citation et cet exemple, Debenedetti reprenait le discours qu'il avait entamé dans la préface de la première série des *Essais critiques*, écrite en 1929, un an après sa conférence sur Proust, et un an après l'interprétation de l'anecdote d'où nous sommes partis. Debenedetti, qui n'avait pas encore trente ans, disait alors : « Quand, avec l'Arioste, [De Sanctis] saisit son protagoniste – après avoir évacué toutes les méthodes d'analyse littéraire les plus certifiées : comment le poète a grandi, comment il traite la comédie, quels sont ses développements formels, comment il utilise la *terza rima* et commence à adopter l'*ottava rima* – et qu'il en vient, dans un *crescendo* audacieux, à le regarder les yeux dans les yeux – “Il se mit au travail, etc. On raconte bien d'autres anecdotes au sujet de sa distraction. Mais qu'avait-il donc dans la tête ? Il avait le *Roland furieux* !” –, eh bien ça, c'est de la grande critique ! »

On peut bien sûr imaginer que certains n'adhèrent pas à une telle conclusion, à ce *crescendo* qui reproduit des modalités encore crociennes, ni à l'emphase de Debenedetti. Toutefois, au-delà de toutes les objections, et une fois épuisées « toutes les méthodes d'analyse les plus certifiées », quand nous retrouverons Proust (dans les cours sur le roman) immobile devant les roses du Bengale, et son critique aimé d'instruments nouveaux et de nouvelles lunettes, s'attachant à trouver dans cet épisode une dernière confirmation, alors il faudra bien reconnaître la cohérence d'une stratégie et admirer l'immense bénéfice obtenu de la sorte, bénéfice dont nous avons aujourd'hui encore la jouissance.

II. Suivre le parcours accompli par Giacomo Debenedetti à travers l'œuvre de Proust conduit le lecteur à passer de l'écriture des essais à l'écrit parlé des cours, à mettre en parallèle deux styles, deux

rhétoriques et deux stratégies qui coïncident en partie, mais présentent aussi des caractéristiques différentes et bien identifiables. Tous ceux qui dans des temps lointains ont eu l'heur d'écouter, surpris et incrédules (comme l'a deviné Montale), les cours de Debenedetti et qui arrivaient avec leur lot de lieux communs et de préjugés sur la littérature et sur la critique, lurent contraints de modifier radicalement leur point de vue : d'une voix monocorde et basse, trahissant une extraordinaire concentration intellectuelle, évitant scrupuleusement toute séduction facile, Debenedetti construisait sous nos yeux une fabuleuse machine critique, faite de citations imprévisibles provenant de tous horizons, de fascinantes métaphores et de surprenants coups de théâtre : il semblait réellement chercher à nous désorienter ; les outils dont nous étions habitués à nous servir pour donner forme à nos réactions de lecture devenaient inutilisables ; les étiquettes nous étaient poliment mais fermement interdites ; notre désir de nous raccrocher à quelque chose était régulièrement frustré, précisément au moment où il paraissait sur le point d'être comblé ; notre recherche d'une solution univoque à bas prix, d'un passe-partout qui nous eût permis d'ouvrir aisément toutes les portes, était déclarée – de façon indirecte et non moins tranchante – tout à fait inutile. Ce n'est qu'après avoir renoncé à nos convictions, aux lieux communs, à la stéréotypie des idées reçues, que nous pouvions suivre le déroulement d'un fil, délibérément tortueux, nous faisant avancer à tâtons, aimés de doutes et de réticences, tout au long des pages d'un auteur. Ceux qui n'acceptaient pas cette suspension préliminaire des « points de repère », qui cherchaient des cases rassurantes, perdaient (et perdraient encore aujourd'hui) l'occasion d'apprendre *grâce* à Debenedetti : ils tombaient maladroitement d'équivoques en méprises, s'arc-boutaient sur des positions pouvant être contournées ou battues en brèche par un discours qui, dans son développement, pouvait de prime abord paraître fortuit et rhapsodique, avant de se révéler au contraire lucide, voire ironique.

Notre désarroi, je l'ai déjà dit, rentrait dans ses plans. Il est une phrase que Debenedetti aimait à répéter et qui a été enregistrée par l'un de ses plus attentifs lecteurs, Ottavio Cecchi : c'était la phrase que le grand mathématicien Augustin-Louis Cauchy avait coutume de dire à ses étudiants soucieux et sceptiques face aux premières difficultés du calcul infinitésimal : « Continuez, et vous finirez par y croire ».

Quiconque suivait ses cours ne pouvait finalement manquer de lui faire confiance, dans un acte engageant une responsabilité intellectuelle bien précise : Debenedetti ne donnait jamais l'impression d'exposer les acquis d'une recherche achevée dont il aurait connu le résultat par avance ; il mettait en scène une formidable partie de chasse dans laquelle le poursuivant suivait scrupuleusement toutes les pistes possibles ; il s'engageait dans des impasses pour retomber ensuite, avec une assurance sans faille, sur sa trace perdue, la seule pouvant le mener au but ; il se montrait tour à tour prudent et audacieux, prêt à arracher un aveu par la ruse ou la force, à mettre en lumière ce qui se dissimule derrière les choses et à en neutraliser les défenses. « L'honneur d'un critique », semblait penser Debenedetti, consiste à ne pas rendre les armes face au secret qui se dresse devant lui et qui apparaît disséminé dans le texte, dispersé en une infinité de petits fragments, de traces ambiguës et difficiles à classer. Tel qu'il en advient de « certains documents interdits qui, après qu'on en a consenti une vision rapide, sont minutieusement lacérés : c'est là que commence pour nous autres, motivés par une curiosité compliquée d'un ressentiment, le jeu laborieux de reconstitution, consistant à tenter une à une les différentes combinaisons, fragment après fragment. » Il y a au début, dit ailleurs Debenedetti de façon encore plus tranchée, un rapport d'ambivalence, « une simultanité de haine et d'amour : amour envers le poète qui attire indéfiniment vers son enchantement ; haine à l'encontre du mystère du poète qui se referme indéfiniment sur lui-même, défiant les mots qui voudraient le ravir, le faire nôtre, le ré-exprimer ».

Ce n'est pas un hasard si les métaphores auxquelles Debenedetti confie, comme à de petits dispositifs de mise en abyme, la représentation de ses procédures, ont souvent une tonalité agressive : « la vraie critique », déclarait-il, ne saurait jamais être « au service » ou « complice », ni se borner à poursuivre l'écrivain « avec ses lanternes aveugles » : elle est, elle doit être « antagoniste » et l'essai, dans sa forme

la plus élevée et la plus achevée, se présente comme « un dialogue dramatique » visant à « explorer un avant de l'acte accompli » ; la scène est le lieu d'un combat, d'un corps à corps dans lequel le critique doit se mettre en jeu et renoncer à toute prétention d'invulnérabilité : il faut « enfoncer le couteau dans l'huître », « arracher le miel de la gueule du lion », saisir l'adversaire « par le cou » jusqu'à le contraindre à « cracher ses raisons ».

La critique perpétue le mythe de la lutte de Jacob avec l'ange. Le critique est toujours un homme qui se mesure à quelque chose de plus divin que lui-même : le poète. Il voudrait en un sens le vaincre dans les ténèbres. Jusqu'à ce que vienne le jour, que la lumière se fasse et que l'homme qui a combattu voie l'ange et l'adore. Mais il y a eu un moment où il a contesté à l'ange, au poète, son droit à l'existence.

Ceci valait bien sûr pour les essais, mais même dans l'enseignement universitaire la modalité dramatique n'était jamais absente et marquait de son sceau l'ensemble du cours : on le ressent bien, non moins qu'on le ressentait dans le cours oral, dans les leçons écrites, qui obéissent pourtant, comme le j'ai déjà dit, à une rhétorique territoriale différente de celle qui gouverne les essais. Le lecteur évoqué au début, qui suivra patiemment mon invitation à procéder selon la chronologie, aura la possibilité d'accomplir une comparaison point par point en lisant parallèlement le « Discours inaugural à Messine » et l'essai que Debenedetti en retira et qu'il publia en novembre 1952 dans *Il Pensiero critico*, sous le titre « Confrontation avec le diable ».

Partons du « Discours inaugural ». On est frappé par le minutieux agencement académique. Il est probable que les circonstances officielles aient raccourci les distances entre discours écrit et discours effectivement prononcé, s'il est vrai que le texte parvenu jusqu'à nous, amputé de sa conclusion, semble avoir été soigneusement calibré pour occuper une heure pleine.

Nous trouvons au début une allocution aux auditeurs dans un style élevé : un remerciement à la « Faculté des lettres qui m'a accordé l'honneur et confié l'enviable responsabilité de faire partie de cette illustre, docte et florissante institution » ; une pensée adressée aux « maîtres de l'université de Turin, qui m'ont orienté dans mes études » ; une évocation de ces années lointaines, « quand les couloirs résonnaient des débats animés qui prolongeaient les cours en amphithéâtre ». Suit l'exposition rapide du thème que Debenedetti entend aborder : un cours subdivisé en deux parties, la première consacrée à un auteur appartenant à la littérature moderne, Marcel Proust, « un auteur en crise » dont la fortune a connu, au cours des trente dernières années d'alors, une série de phases : « le stade apologétique », celui de la « critique compliquée », et enfin celui du « dénigrement », qui culmine avec les « actes du procès exhumés » par le livre de Charles Briand, *Le Secret de Marcel Proust*, qui semble avoir liquidé ou du moins entamé la légende, celle qui mettait en scène l'homme (que nous avons déjà rencontré) enfermé dans sa chambre envahie par les vapeurs de fumigations et aux murs capitonnés de liège pour l'isoler des bruits extérieurs, acharné à retrouver le temps perdu et à le transformer en admirables pages, celles du temps retrouvé. Mais au-delà des dénigrements, cette légende est désormais insuffisante, et Proust doit être lu différemment, afin d'en jouir davantage encore.

Alors Debenedetti, reculant d'un petit pas, reprend sa formule initiale et lui fait subir habilement une très légère et néanmoins importante variation, qui deviendra le point de départ de son itinéraire de relecture : « Non seulement en crise, Proust est également un auteur de crise ». Jusqu'ici, quiconque entreprend de lire la « Confrontation avec le diable » – texte publié avec le sous-titre « Discours inaugural à Messine » – se trouve face à un itinéraire absolument spéculaire : comme il était prévisible, l'allocution aux auditeurs, supposant la présence d'un public, est coupée, et à plus forte raison l'introduction du thème du cours, alors que les trois phases de la critique proustienne sont reprises et décrites avec force détails. Une fois jouée la carte de *l'auteur de crise*, dans les deux cas Debenedetti fait rapidement allusion à sa défiance vis-à-vis des généralisations et balise son discours, en imputant à Croce les raisons de sa défiance et en faisant porter à Giraudoux la responsabilité de définir cette crise (« un accès des hantises et des attentions »).

À partir de là, les deux itinéraires divergent. Debenedetti, dans le « Discours inaugural », cite le mot d'Alphonse Daudet (« Marcel Proust, c'est le diable »), il le corrobore par une lettre de Proust à Antoine Bibesco, souligne la valeur des métaphores, puis enchaîne sur *Doktor Faustus* ; ensuite il passe de Thomas Mann à Jung, pour enfin décider de clore ce qui « peut passer pour une digression, qui n'aurait jamais de fin ». Il revient alors au mot de Daudet et réfléchit à sa signification. Il ajoute qu'en tout état de cause, Proust réussit à vaincre le diable et « qu'en trouvant une issue préalable à toutes les perplexités de Thomas Mann », il arrive à la conclusion qu'« à travers l'art, il est possible de trouver le salut absolu ». C'est cette thèse qu'il entend démontrer dans son cours : « Et je crois pouvoir promettre qu'elle jettera un nouvel éclairage sur le roman proustien : pas seulement psychologiquement, mais également du point de vue de la critique esthétique. » Une fois clos le discours sur le diable, il ne restait plus à Debenedetti qu'à traiter d'une autre grande question, celle de la maladie dont Proust a porté en lui la « levure poétique », « comme quelque chose de physique, de matériel ».

Nous nous en tiendrons à cela, le lecteur aura la possibilité d'approfondir à loisir le sujet, sans intermédiaire. Cette section suffit à ce que la lecture en parallèle de la « Confrontation avec le diable » soit hautement significative : toute cette matière (Daudet, Mann, Jung, le diable et le pacte qu'il propose pour vaincre la crise d'inhibition) y demeure ; c'est ce que l'on appelait autrefois la *dispositio* qui, en l'absence du public, change radicalement, comme s'il avait manqué à Debenedetti, au moins en partie, la stimulation qui découle de la nécessité de devoir s'exprimer de manière linéaire. Debenedetti, après avoir identifié comme thème le diable et la maladie en tant qu'ingrédients indispensables à l'art moderne, change de perspective. Il aborde le sujet par le biais d'un essai de Claude-Edmonde Magny dont il tire « deux précieux témoignages » : celui de Baudelaire (« La plus belle ruse du diable est de nous persuader qu'il n'existe pas ») et celui de Denis de Rougemont (« Le premier tour du diable est son incognito ») ; viennent ensuite le *Doktor Faustus* et *Psychologie et alchimie* ; Daudet n'arrive que vers la fin, de manière à déplacer le discours sur Proust, resté jusqu'alors en arrière-plan.

La construction apparaît maintenant plus sophistiquée et moins influencée par la nécessité didactique de s'expliquer ; la langue est, comme toujours dans les essais, plus sélective, plus ouvertement métaphorique et travaillée jusque dans les détails, avec un soin maniaque ; elle tend moins directement à la fonctionnalité, et est parfois plus datée, empruntant davantage à un climat culturel, essentiellement celui des années vingt, moment où Debenedetti terminait ses premiers travaux. Cet essai apparaît comme un hybride : il n'oublie pas ses origines, mais en même temps, sans les renier, il s'en éloigne ; les accents sont modifiés, la stratégie argumentative est subvertie. Le résultat n'est pas des plus heureux et la meilleure précision des détails n'aide pas à la clarté de chacune des thèses. Celui qui, lors du discours inaugural, avait pris le temps de parler à ses auditeurs de ce qu'aurait été la suite du cours, est ici contraint de comprimer, d'accélérer, de brûler les étapes, inévitablement au détriment de la respiration, de l'admirable scansion du raisonnement critique.

Debenedetti (peut-être parce qu'aucun diable ne s'était présenté à sa porte pour le libérer des inhibitions qui le hantaient ; par peur, doute, incertitude, manque de confiance en soi et en son travail) préférerait ne pas publier ses propres cours universitaires, « se limitant – écrivait Walter Pedullà – à les réduire en essais. Il avait tort : il ne fallait pas les réduire. Leur destin était d'être laissés tels quels. » Il est difficile de ne pas approuver. Rendons grâce à Renata Debenedetti pour la détermination et la ponctualité dont elle a fait preuve en exhumant et en mettant à notre disposition cet incontournable patrimoine, sans lequel c'est tout le xx^e siècle qui nous apparaîtrait sous un jour différent.

III. 1. Une note de la réédition de 1966 d'*Amedeo*¹ chez Scherwiller nous indique avec précision la date de la rencontre entre Debenedetti et *Du côté de chez Swann*. À l'inverse de ceux qui avaient hâtivement mis ce bref récit dans le cône d'ombre de la *Recherche*, Debenedetti – avant même d'invoquer l'absolue spécificité du ton proustien – rappelle que son texte avait été écrit dans les premiers

mois de l'année 1923. Mais à cette époque, dit-il, « je ne connaissais pas encore Proust, ni même son nom : ce n'est qu'au cours de l'été 1924, dans les bois de Champoluc, que je lus *Swann* pour la première fois, dans un exemplaire que me prêta Guglielmo Alberti. Et en avril de l'année suivante, je publiai dans la revue *Il Baretto* le premier de mes essais proustiens. » Ce qui est certain, c'est que si jamais il est possible de considérer comme « fatale » une rencontre entre un critique et son auteur, ce fut ici le cas. « Le jeune homme – dit quelque part Musil, à travers la voix de son protagoniste – écoute d'une oreille la voix des livres qui façonnent son destin, et déjà s'empresse d'élever sa propre voix ! Car ce n'est pas la vérité qu'il cherche, mais lui-même. » Je ne sais pas si ce fut le cas pour Debenedetti, mais je crois qu'avant d'élever sa voix propre il avait écouté attentivement, de ses deux oreilles, cette voix – profonde, mystérieuse, envoûtante – qui parvenait jusqu'à lui, au pied du mont Rose. On serait même tenté de dire qu'il se perdit, au lieu de se trouver, au moins en tant que narrateur. Proust lui barra la route, lui mit sous les yeux le seul livre qui, pour ce jeune auteur, valait vraiment la peine que l'on écrivît, et qui avait déjà été écrit. « Tu n'as pas encore trouvé – lui dira Umberto Saba, lucide et impitoyable – ton sujet fatal. La psychologie seule ne suffit point. D'ailleurs que dire, qui dans ce domaine n'ait déjà été dit ? De Weininger à Freud, en passant par Proust, tout a désormais été éclairci de l'homme contemporain. » Même en cela, pour reprendre Debenedetti, le destin s'est mis au travail en coulisse et a œuvré avec une habileté véritablement « diabolique ou providentielle ». Ce que Proust exigeait, dira-t-il de nombreuses années plus tard, c'était que l'on déposât les armes. On ne pouvait lui résister, il fallait prendre acte – ce que fera Debenedetti dès son premier écrit, avec une fermeté et une intelligence époustouflantes – du fait que la *Recherche* avait fermé définitivement un chemin, qu'elle avait liquidé à jamais toute possibilité de réaliser son propre petit théâtre, plus ou moins explicitement autobiographique, pour mettre en scène des personnages mus par ce que Saba appelait une « psychologie d'Ancien Testament ».

Ce fut un véritable coup de foudre, que celui de Debenedetti, qui longtemps après l'évoquait avec des accents résonnant encore de cette première rencontre, aussi émouvante que déterminante :

Il nous avait appris une nouvelle manière d'aimer et de désirer la poésie : et lui seul était capable de satisfaire ce nouveau désir. Au point où nous en sommes aujourd'hui, trente ans plus tard, nous pouvons avouer que les autres écrivains étaient simplement des écrivains, de la même espèce que ceux que nous avons étudiés dans les histoires de la littérature, des gens qui travaillaient avec une plume, de l'encre et du papier ; Proust, lui, semblait appartenir directement à notre destin, saisir la durée uniforme de l'existence pour en faire une merveilleuse, fluide et incessante calligraphie de lumière. Albert Camus écrivait récemment que pour Proust chaque minute est privilégiée. Les premiers lecteurs de la Recherche du temps perdu auraient pu dire, en d'autres termes, la même chose : ils adoraient chez Proust la révélation de ce privilège. Face aux autres écrivains, la volonté de comprendre devenait essentiellement une question d'intelligence, et pouvait se conclure par un armistice ; avec Proust il ne pouvait y avoir qu'une reddition sans condition. Il paraissait improbable qu'après lui quelqu'un recommençât à écrire d'une autre manière. Il s'agit certainement des relations les plus dangereuses que l'on puisse avoir avec un artiste : j'en veux pour preuve le drame Nietzsche-Wagner.

Il est aisé d'imaginer les réactions de celui qui avait à son actif *Amedeo* et quelque autre récit encore en gestation : la *Recherche* dut lui apparaître en même temps comme une réalisation miraculeuse et une imprenable forteresse, dont émanaient des interdits impérieux. On pense au roman de Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, où il est question d'un jeune et talentueux pianiste à qui il arrive un jour d'entendre un de ses camarades de conservatoire, Glenn Gould, jouer les *Variations Goldberg* : cela suffit pour qu'il prenne mesure d'un abyssal et inéluctable fossé entre ce qu'il entend et ce qu'il sera jamais capable d'exécuter ; il donne encore quelques concerts, puis, découragé et incapable d'affronter le public, s'éloigne lentement de son instrument et de lui-même.

Comme pour confirmer la piste qui semble ainsi se dessiner, nous trouvons la signature qu'il décida d'adopter, pendant deux années environ, à partir de 1928 : *Swann* « amateur, si délicat et toujours un peu raté au regard de ses espoirs, devant chaque jour encaisser quelque abdication ». À lui-même, à son personnage, Debenedetti consacra quelques pages passionnantes : c'est « un snob », « un frileux d'esprit, tout autant que de corps », « un homme perpétuellement en fuite », et « c'est aussi un juif ; et si

d'une part cela renforce son snobisme, revanche prise sur un antique mépris, cela oppose aussi à l'endurance une fatigue presque *a priori*, et au voyage le besoin d'une maison, d'un refuge, d'un asile ». Il appartient à la même famille anthropologique que celle à laquelle appartient Amedeo, dont il est presque le frère putatif. Mais surtout Swann est dans la *Recherche* une sorte d'horoscope menaçant pour le personnage qui narre et dit *je*. Le destin de chacun d'eux pourrait être le même, si le temps n'était pas aussi « retrouvé » : tous deux pourraient être les auteurs d'un livre non écrit. Mais *je* (ou « Marcel », tel qu'il est hypothétiquement nommé dans *La Prisonnière*) parvient à falsifier cet horoscope, à le détourner – tandis que Swann n'a pas la force d'affronter la douleur et la jalousie, qu'il les éloigne, les cerne, les embaume, ne les transforme pas en connaissance et perd irrémédiablement la partie en ôtant ses lunettes et en passant la main sur son visage, dans un geste hérité de son propre père. C'est précisément là la doublure que le jeune Debenedetti se ménage, d'une façon à la fois symptomatique et transparente : Swann est le personnage qui, sans doute, lui est « le plus cher » dans tout le livre. L'endosser, se charger de son destin de « succombant » signifie, si je ne m'abuse, prendre acte de ce que Debenedetti même aurait pu appeler « une carence de destin ».

Destin, voilà précisément le mot-clé des *Essais*, celui qui revient le plus souvent dans toute l'œuvre critique de Debenedetti, certainement le plus important, le plus souligné, celui sur lequel il insiste le plus, infatigablement, avec acharnement et détermination. Il nous revient à l'esprit une lettre du jeune Lukacs à Léo Popper, du 25 avril 1909 : « Ce dont parlent le plus les gens, c'est de ce qu'ils n'ont pas. Je crois être un homme sans destin. » Puis il ajoute : la forme de « l'homme sans destin » est précisément « la forme-essai ». Je crois qu'il est raisonnable de dire que, face à Proust et à son œuvre, la chance de Debenedetti, est celle d'avoir été « un homme sans destin » et d'avoir trouvé sa réalisation dans la forme-essai. De cette manière, il parvint à échapper à Swann, à falsifier à son tour, tel un horoscope imaginaire, celui qui n'était jamais parvenu à écrire cette étude sur Vermeer maintes fois envisagée. Les essais sur Proust, le premier et le troisième en particulier, révèlent un exceptionnel talent critique qui conduit Debenedetti à devancer très largement son temps et à établir quelques repères inébranlables qui constituent également, sur un autre plan, une manière d'exorciser *h Recherche*, d'éviter qu'elle ne se transforme en tête de Méduse et ne paralyse son adepte. Il pouvait après cela s'octroyer l'habitude de signer Swann (y compris un article sur *Proust journaliste*), geste superstitieux qu'il accomplira jusqu'à ce que, dans les années trente, ce pseudonyme ne paraisse s'éclipser, en même temps que l'auteur et l'œuvre qui lui avait donné le jour.

III. 2. Entre 1942 et 1944, Debenedetti est à Cortona, hébergé par Pietro Pancrazi. Ce sont les « mois nazis », au cours desquels il travaillera à sa traduction de *Un amour de Swann*, et à son livre sur Alfieri, dont il tirera en 1959 les trois chapitres d'ouverture de la troisième série des *Essais critiques*. Le premier de ces trois chapitres s'intitule « Les raisons d'une relecture ». « Ne se pourrait-il pas, se demande Debenedetti, que pour des gens comme nous, si mal tombés sur la planète, à une époque si étouffante, la première invitation d'Alfieri, la plus décisive, tienne à ce mot "liberté" qui ronfle, tonne et vole au fil de ses pages ? » La réponse n'est pas univoque, mais sans doute cette relecture est-elle en partie redevable au climat général dans lequel elle fut entreprise.

Le retour à Proust est, je crois, d'une manière différente, lié aux circonstances du moment. Alors que l'on risque son existence au quotidien, presque à chaque instant, reprendre en main le texte, le relire, le suivre pas à pas, de l'intérieur, de l'œil myope et minutieux du traducteur, cela signifie réaffirmer l'existence (et la résistance) de ce à quoi Debenedetti s'est d'emblée consacré ; dans un temps où tout semble caduc, où les destins du monde sont suspendus à un fil, cela signifie réaffirmer la valeur du plus stable et du plus irrévocable des points de repère ; cela signifie également, guidé par un auteur qui doit tant à ses origines juives, se confronter à la crise que Swann – « victoire triste et passive » – était parvenu à éviter. Dans cette époque tragique de peur et d'incertitude, c'est une sorte de retour aux mères,

une traversée de l'enfer, qui devait bientôt, en marge de la *Recherche*, suggérer à Debenedetti l'une des idées les plus puissantes de la saison qui s'ouvrira avec le retour à la lumière et à la liberté : la *nekuia*² comme lieu de vérification et de confirmation, comme passage indispensable pour pouvoir être touché par des symboles, des images, des préfigurations de ce que le destin nous réserve et de ce que nous devons voir et regarder de la « réalité dans son aspect vivant et sans miséricorde ».

La période passée à Cortona, la traduction de Proust et les écrits qui en découlent directement (« Relire Proust » et « Proust en Italie » I et II) ou indirectement (« Personnages et destin ») constituent un tournant, le fruit d'une descente aux enfers ayant engendré une merveilleuse poussée créatrice. Mais laissons la parole à Debenedetti :

Aujourd'hui, presque vingt-cinq ans après, relire Proust ne signifie pas seulement mettre sa gloire (désormais acquise) face à sa renommée, qui s'illumina soudainement – avec une douce, inéluctable et même calamiteuse insolence – dans le firmament non seulement littéraire, mais aussi humain, dans lequel apparut cette comète à la longue chevelure ; cela signifie aussi mettre sa célébrité face à son immortalité, « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change » ; cela signifie encore nous mettre face à nous-mêmes, le nous d'alors face à ce que l'usure et l'édification, les désastres et les résultats de tant de changements ont fait de nous. Ce qui ne constitue pas d'ailleurs, à notre sens, un résultat trop égoïste, dans la mesure où il apporte sa pierre, aussi modeste soit-elle, à l'édifice de la biographie et du bilan d'une génération qui, dans son ensemble, et aux yeux du Tout-Puissant, comptera même que toute autre ayant eu l'heur de passer sur cette terre.

Dire que Proust nous enchantait – comme on peut le percevoir à travers le témoignage de notre ferveur d'alors – est bien peu dire. Il fut en vérité le seul à nous enchanter : c'est bien lui l'écrivain qui nous donna comme nul autre l'illusion d'être venu manifester tout ce qui nous brûlait la langue. Découvrir Proust, ce fut véritablement le retrouver ; retrouver l'illusion, plus encore, d'avoir percé le secret, d'avoir trouvé la formule magique pour rendre sensible à travers les mots ce qui s'agitait en nous, informe et nostalgique de lumière – mais d'une lumière particulière, qui respectait l'ombre – ; c'était comme retrouver l'inconnue psychologique et sensible, l'inconnue de notre équation personnelle avec la vie, celle que nous avons sur le bout de la langue, mais qui s'évanouit dès que nous tentons de la mettre en mots.

Ce que l'on demande au texte de Proust, c'est une consultation, ou mieux encore, un verdict, une garantie. Le cauchemar est terminé, les fils rompus se renouent Debenedetti interroge la *Recherche* à la lumière de son expérience. Il confirme les points cruciaux de ses lectures de jeunesse et les reprend, les développe, les met sous un jour différent, sous le jour tragique et implacable du *Temps retrouvé* qui, à sa sortie en septembre 1927, n'avait laissé qu'une trace ténue dans ses écrits de l'année suivante. C'est alors, dans la dernière partie, que le roman en vient véritablement au fait, que les événements subissent une vertigineuse accélération et que s'interrompt soudain « la fameuse dilution proustienne des faits, dans un temps marqué par une montre aux aiguilles démesurément allongées ». Face au personnage qui narre et dit « je », tous les chemins se sont refermés, tous sauf un : celui du destin imposant « la dernière bataille », après en avoir choisi « les armes et le champ ». L'on respire dans ces pages, continue Debenedetti, un vent « surnaturel de prodiges et de miracles », celui même qui souffle quand les événements semblent receler « des images psychiques à l'état pur ». L'on marche et l'on entend à chaque pas résonner la région des archétypes et des grandes conversions auxquelles fait inévitablement penser l'aventure humaine de Proust, sa façon acharnée et implacable de se retrancher, après avoir perdu son temps, derrière les murs de son œuvre. C'est à lui, « le plus grand des mondains et le plus fervent des dilettantes », qu'il appartenait « de descendre aux Enfers » et de « réécrire une sorte de *Pilgrim's progress*, d'itinéraire du salut, tel qu'il nous est accordé ».

Ce n'est certainement pas un hasard si, quelques années plus tard, lorsqu'il fut appelé à l'université de Messine, Debenedetti décida de repartir de la *Recherche*, et précisément de là où il s'était interrompu : c'est-à-dire du rapport avec les Démons infernaux que Proust avait victorieusement résolu en donnant corps à son œuvre. Pour Debenedetti en revanche, toute solution était restée en suspens et le diable que Daudet avait entrevu chez le *petit Marcel* fut précisément Proust : il ne lui accorda aucune trêve, le martela, le força – aussitôt après qu'il eut publié l'essai tiré de son discours inaugural – à se remettre sur la sellette, à affronter d'autres questions, dans la lumière inattendue que des publications inédites semblaient jeter sur la vie et l'œuvre de Proust.

En mai 1952, Gallimard publie en trois volumes *Jean Santeuil*, roman de jeunesse que Bernard de Fallois a pu retrouver dans les documents qui lui ont été remis par Madame Mante-Proust, contresigné et « entériné » par la préface d'André Maurois. La vie de Proust – cette « répétition générale » qui s'était avérée si utile à l'introduction de son œuvre, rigoureusement divisée en deux phases : le temps perdu et le temps retrouvé –, revêt alors un aspect différent, et pose problème en tant que modèle herméneutique. Debenedetti s'aperçoit qu'une partie des certitudes qui semblaient acquises, sont susceptibles de s'écrouler : « le spectacle biographique, dit-il, se fait plus discret ».

Pour bien mesurer l'ampleur de la secousse, il suffit de prendre en main ce long fragment qu'on a décidé d'intituler « L'interrogatoire de la jalousie et les intermittences du cœur » : une sorte de *remake* de « Relire Proust », à la lumière des dernières découvertes et des petits et grands ajustements qui ont affecté l'optique de Debenedetti, et qui le conduisent non pas à renier, mais à revoir l'exposition de certaines de ses thèses, en d'autres ternies à rectifier le tir. Alors qu'auparavant Debenedetti, dans une perspective critique et esthétique crocienne – c'est-à-dire à la recherche de l'unité de l'œuvre et d'une formule la contenant tout entière – avait largement misé sur les « intermittences du cœur », et que la *Recherche* dans son entier se présentait à ses yeux comme une gigantesque intermittence (ou, dira-t-il plus tard, comme « une intermittence des intermittences du cœur »), dès 1946, année de « Relire Proust », se fait jour une nouvelle clé de lecture, qui n'abolit pas de fait la première mais bien plutôt la complète.

La Recherche – cette forêt, cette exploration sans fin, à la fois d'infinitésimales parcelles de l'âme et de continents entiers, dont on ne sait si elle est l'aventure d'un chasseur de microbes ou le voyage d'un explorateur de contrées immenses, si elle constitue une découverte réalisée grâce à un microscope ou à un télescope semble nous communiquer le secret de son unité, c'est à dire ce ton, cette attitude, cette conduite constante qui la réengendrent à chaque page, toujours la même et toujours différente, uniforme mais perpétuellement mue par une intense palpitation qui nous rattache sans cesse à elle : elle se déroule comme un interminable interrogatoire de la jalousie.

Debenedetti n'entend pas toutefois renoncer aux intermittences, qui lui apparaissent comme fondamentales et douées d'une fonction structurelle précise et incontournable. Le problème est désormais de trouver ou de bâtir un pont reliant ces intermittences à la jalousie et à sa recherche incessante, fébrile et névrotique d'une vérité en fuite. C'est bien la condition habituelle de Proust que celle consistant à vivre dans une sorte de dépendance forcée vis-à-vis de la réalité qui se manifeste à son regard de manière discontinue et arythmique : la jalousie n'a eu pour effet que de lui confirmer dramatiquement le régime habituel de ses rapports avec le monde. La connaissance est rendue possible par les ouvertures, les interstices, les fissures permettant de briser le mur de défense que les personnes et les choses semblent interposer entre nous et elles : nul ne peut avoir l'illusion de les posséder sans s'exposer à une série de démentis cruels et formels. « La *Recherche*, mue par les “intermittences”, est donc un immense interrogatoire de la jalousie. »

Quand Debenedetti empruntera le même chemin une dizaine d'années plus tard, il proposera la même clé, et cherchera à inclure *Jean Santeuil* dans ce système : « La *Recherche du temps perdu*, seule œuvre d'art possible pour Proust – celle à laquelle il est contraint et même condamné par l'inexorable antécédent humain et artistique que constitue *Jean Santeuil* – est l'immense procédure d'instruction d'un jaloux. Un interrogatoire de la jalousie sur des milliers de pages, au fil de la fuite et de la transformation de la vie dans le temps qui passe, au fil de la dissimulation de son propre secret derrière une fugacité à la fois enchanteresse, émouvante, angoissante et tragique. »

Une fois détenteurs de cette clé, nous parvenons à mieux nous expliquer « ce fameux ton proustien », que nous avons dû jusqu'alors nous limiter à décrire en mettant en évidence le rythme de la phrase et sa souplesse, sa flexibilité, autant d'éléments qui lui permettent de circonscrire les choses et de les contraindre à avouer leur secret : « Ces grandes cadences, ces merveilleuses reprises du fil, sont bien sûr la conclusion d'une enquête, l'atteinte d'un but, mais la rythmique de ces cadences, même lorsqu'elle obéit aux clauses les plus triomphales, est enveloppée de mélancolie... » Et l'on s'explique mieux aussi

les intermittences du cœur, qui sont des « pauses de compensation », des invitations à prolonger l'interrogatoire jusqu'à trouver, au-delà des apparences qui se dissipent, une « permanence, presque l'idée platonicienne, comme une revanche, un dédommagement du moi trahi par la fuite du temps ».

Le déplacement peut sembler infinitésimal, et il l'est ; il sert toutefois à rendre plus précise et plus fonctionnelle la formule échafaudée par Debenedetti lorsqu'il intègre *Jean Santeuil* dans l'histoire de la *Recherche*, « dans la légende biographique véridique que Proust a réellement vécue et agie, jongleur sacré de sa propre mission poétique ». Car dès les premières pages de ce roman de jeunesse affleuraient de manière discontinue et persécutrice les intermittences qu'un jeune auteur, alors pas encore en pleine possession de ses moyens littéraires, avait été incapable de saisir fermement et d'asseoir face à soi pour les interroger.

En tout cas cette légende biographique, bien qu'encore défendue, avait été soumise à des ajustements, puisque l'émergence soudaine de *Jean Santeuil* avait rendu moins convaincant le schéma de conversion que Debenedetti adoptait à la fin de « Relire Proust ». Cette fin se trouve maintenant déviée, axée sur la musique, à laquelle revient le rôle de garante de l'immortalité et de la résurrection des âmes, quand « l'opacité trompeuse des corps a disparu ». Proust a su conquérir cette garantie et obtenir cette résurrection, en touchant « avec les mots » « le corps des choses », et « il a été le dernier à réussir cette entreprise dans le roman, ou plutôt le dernier homme de génie parmi les générations à l'avoir tentée ».

Mais *Jean Santeuil* n'est pas seulement un facteur inattendu, obligeant Debenedetti à repositionner son poste d'observation et à revoir sa copie ; c'est aussi un objet d'enquête de tout premier plan dans la « *Radiorecita*³ » et dans un essai dont il ne reste hélas que des fragments, ce qui est d'autant plus regrettable que les pages qui sont parvenues jusqu'à nous témoignent d'un Debenedetti en pleine possession de ses moyens et au sommet de son écriture : cette œuvre de jeunesse de Proust, inachevée, écrite sans probablement faire l'objet d'une relecture, se perdant en l'absence d'un dessein précis fermement poursuivi, est rythmée par son horloge propre et non par celle de la *Recherche*, car il s'agit véritablement du roman du temps perdu et non du temps enfin retrouvé.

J'ai dit que le texte fragmentaire de Debenedetti est un magnifique exemple d'intelligence critique et de style ; ce n'est pas pour jouer les fâcheux, mais à seule fin d'en tirer de précieuses informations sur la démarche de Debenedetti, que je tiens à souligner un faux pas (que l'on retrouve également dans la « *Radiorecita* ») qui vient de loin, c'est-à-dire d'une des intuitions les plus intelligentes et les plus fulgurantes du jeune critique, lorsqu'en 1925, avant même d'avoir complété sa lecture de la *Recherche*, il avait vu tout de suite, et avec une précision infaillible, que contrairement à ce que beaucoup croyaient alors, et devaient continuer à croire, il ne s'agissait pas d'une autobiographie : si on la considère comme « le roman de la mémoire », écrivait-il alors, on perd inexorablement « un de [ses] caractères les plus fondamentaux », à savoir le fait d'être un « cortège fantasmagorique, une véritable *féerie* de toutes les petites choses et sensations et événements qui ont trouvé leur âme dans les pages de Proust, et sous les auspices de la musique persuasive dont il les a recouverts ». *Jean Santeuil*, à l'inverse, ne parvient pas à s'agencer en féerie ; ce n'est pas un roman, il reste empêtré dans l'autobiographie de son auteur.

Jusqu'ici tout va bien : personne aujourd'hui ne mettrait en doute la plus grande proximité de cette œuvre de jeunesse avec la vie réelle de Marcel Proust. Mais c'est ici qu'advient soudainement un court-circuit dans le fil du discours construit par Debenedetti, que j'ai drastiquement résumé. Écoutons la « *Radiorecita* » :

LA FEMME : *C'est déjà de la divination, cela. Jean Santeuil fourmille de présages : présages à regarder aujourd'hui comme les oracles évidents mais indéchiffrables d'un avenir qui devait se réaliser. Il suffit de lire l'introduction.*

PREMIER LECTEUR : *Où Jean nous est présenté comme un écrivain déjà âgé et célèbre...*

(On entend le ressac de la mer, tout doucement)

...*Il se retire dans un village de bord de mer, pittoresque mais pas encore célèbre, pour travailler. Mais pour composer ses livres, la solitude relative du petit hôtel rustique mais très convenable ne lui suffit pas : il doit se réfugier dans le phare.*

Mais ce n'est pas Proust, ici. Dans l'introduction nous sommes en effet face à un écrivain, baptisé C. par économie, composant un roman qui sera publié à sa mort par deux jeunes admirateurs rencontrés « dans ce village de bord de mer », à qui il avait lu précédemment quelques passages de son manuscrit : formellement donc, *Jean Santeuil* n'est pas l'autobiographie d'un auteur homonyme mais un roman, et le destin de son héros n'est pas celui qui lui est attribué, en l'espèce, par Debenedetti.

Que s'est-il passé ? Comment expliquer cet écart soudain ? Pourquoi un tel lecteur d'exception a-t-il emprunté une fausse piste ? Nous pouvons simplement donner la parole à Proust : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot, chacun de nous met son sens ou du moins son image, qui est souvent un contresens. » Dans le cas qui nous occupe le critique a refermé le cercle de sa démonstration et a transformé l'évidente composante autobiographique de *Jean Santeuil* en autobiographie. Laissons continuer Proust : « Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. » Je crois qu'en fait le faux pas de Debenedetti a bien sa propre signification et son évidence paradigmatique : c'est une vérité sur la *Recherche* qui émerge (et ajoutez-en une sur la stratégie du critique), car « l'erreur – pourrait-on dire en paraphrasant Nietzsche – a combattu pour elle ».

En réalité il serait faux d'imaginer Debenedetti avançant et construisant son parcours critique l'œil rivé à la lettre, au texte auquel s'applique son génie mimétique et herméneutique. Sa façon de procéder est tout autre. Quand nous avons fini de lire un livre, disait Lubbock, il reste en nous des constellations de mots, des nébuleuses à qui nous donnons le nom de paysages, des fantômes que nous appelons par leur nom de baptême et qui sont les protagonistes de l'univers imaginaire que nous avons traversé. Debenedetti, qui a souvent vanté les mérites d'une critique osmotique, a besoin d'introjecter le livre qu'il est en train de lire, ou qu'il a lu, pour pouvoir ensuite travailler sur ce simulacre, sur l'image qu'il en a retirée et qui représente sa possession. Il est très proche de la Nouvelle Critique et de son programme consistant à être « conscience d'une conscience ». Et si quelqu'un, parlant de Du Bos, a comparé sa façon d'« habiter » les écrivains aux habitudes du bernard-l'hermite qui se conforme à chaque fois aux coquillages dans lesquels il décide de s'introduire, nous pourrions sans doute penser à un processus analogue à propos de Debenedetti, mais toutefois inverse, car ce sont les œuvres qui sont appelées à revivre en lui, à revêtir à chaque fois la couleur et la forme d'une intime pénombre que l'intelligence critique finira progressivement par éclairer.

III. 3. Comme toutes les grandes œuvres charnière, situées sur une crête séparant un siècle (ou tout au moins une période) de l'autre, la *Recherche* peut être lue de différentes manières, en soulignant avant tout son caractère d'épitomé, de point final d'une époque, ou en la considérant comme point de rupture, lieu d'ouverture de chemins possibles pour l'avenir et de nouvelles formes d'inquiétude, d'horizons humains, artistiques et philosophique jusqu'alors insoupçonnés. Vers le milieu des années cinquante, il semble que Debenedetti, sans jamais oublier le rôle de guide que l'œuvre proustienne est vouée à revêtir auprès de ses contemporains et des générations à venir, accentue dans ses lectures le poids de l'héritage dont Proust s'est saisi, et auquel il a donné corps par une construction démesurée, exorbitante.

« Aux confins du romantisme » – déclare le « critique » de « *Radiorecita* » – « Proust a érigé un monument, grandiose par sa masse mais très finement orné, infiniment riche de personnages et d'histoires et d'emblèmes et de statues, comme les cathédrales gothiques qu'il aimait. » Ou bien, un peu différemment, dans « L'interrogatoire de la jalousie » : « Nous trouvons chez Proust [...], livrée dans un monument élevé aux confins du monde d'hier, la forme testamentaire du grand rêve romantique, consistant à marier le signe artistique avec l'invisible qui suggère, appelle, exprime et ne s'exprime pas, derrière le regard des choses. » Ou encore, dans les fragments sur *Jean Santeuil* : « Proust avait défini les contours d'une silhouette unique et désespérée, celle du paradigme du destin d'un poète à l'extrême fin du romantisme. » C'est cette ligne qui place la *Recherche* au bout du chemin des grandes cathédrales de la culture érigées au XIX^e siècle par ces prodigieux architectes que furent Hegel, Balzac ou Wagner.

Quelques années plus tard, quand il donnera ses grands cours sur le roman à l'université de Rome,

Debenedetti – sans pour autant oublier les racines de la *Recherche* qui plongent dans le romantisme – verra dans cette œuvre, qui l’avait littéralement « soufflé » en tant que lecteur une trentaine d’années auparavant, le paradigme du siècle nouveau, la clé qui lui permettra d’accéder aux nouveaux destins du monde de la narration, en les lisant à la lumière de ce gigantesque édifice inachevé, radicalement novateur.

Cette poétique précédente, qui permet de rassurer Proust sur le fait que son œuvre serait un vrai roman, c’est la vieille poétique du roman naturaliste. S’il parvenait à écrire une histoire comme celles qu’écrivait Zola, à faire entrer son propre monde dans ces schémas-là, il serait apaisé : il aurait accompli, à sa manière, son devoir d’écrivain, il ne se sentirait pas dénué de vocation, comme « un homme sans qualité », il n’éprouverait plus cette sorte d’abattement contrit et ce sentiment de désolation de celui qui a perdu son temps... Mais cette voie naturaliste, bien que rassurante, ne le satisfait pas. Et au contraire, la voie qui le satisferait ne le rassure point, car elle lui fait de l’œil, le tente, le défie puis s’enfuit : elle résoudrait tous les problèmes, mais elle ne parvient pas encore à s’agencer en solution. Si elle le devenait, ce ne serait plus un roman naturaliste, ce serait le roman nouveau. Le grand paradoxe de Proust est d’écrire le roman nouveau au moment où il dit sa propre impossibilité de le faire, alors qu’il creuse un à un, désespérément, avec une douceur tragique, les instants infinitésimaux de son échec face à son entreprise d’écriture.

C’est grâce à ce paradoxe que Proust deviendra – avec Joyce, en deuxième plan – la clé de voûte du siècle nouveau, et qu’on le convoquera inexorablement comme étalon pour juger de la qualité de l’œuvre des autres auteurs appelés à se mesurer avec cette ombre, avec cette envahissante et menaçante présence qui a désarmé dans les bois de Champoluc le jeune auteur d’*Amedeo*, tout en lui offrant si ce n’est un destin, au moins ce que nous pourrions appeler – sans oublier Lukács – le négatif d’un destin, soit ce qui pouvait être accordé à un essayiste.

J’insiste sur ce point qui me semble capital pour lire aujourd’hui le livre qui est confié au lecteur, dans le dos de Debenedetti certes, mais avec l’intention de ne pas le trahir. Il y aurait, je crois, une façon erronée de lire ce livre, consistant à y chercher les traces, le filigrane d’un livre non écrit. En effet, ces pages sont avant tout le bilan d’un homme poursuivi, traqué par son auteur ; d’un critique revenant inlassablement à la charge pour se mesurer avec l’ange qui le terrasse, dans l’espoir de lui arracher à chaque fois une petite partie de son secret. C’est alors qu’advient quelque chose d’à la fois déchirant, fabuleux et paradoxal : le secret est à chaque fois conquis partiellement, mais il se reconstruit dans son intangible entièreté. Si nous voulons vraiment voir ici les traces d’un livre non écrit, nous devrions alors y chercher celles d’un livre impossible, perpétuellement à venir et échappant toujours à celui qui, l’une après l’autre, multiplie ses tentatives et ses pages lumineuses.

Nous avons donc accompagné Debenedetti, en suivant ses traces, jusqu’aux grands cours sur le roman, qui l’ont occupé pendant quelques années, jusqu’à ce que sa mort, survenue en 1967, soit toute proche et que tout semble conspirer à la défaite de l’homme. Il est arrivé sans doute au point le plus haut qui soit dans sa poursuite de Proust, et ce point pourrait ainsi constituer une excellente conclusion, la fin d’une histoire. Pourtant, il y a une phrase que Debenedetti écrit presque incidemment après avoir achevé sa traduction d’*Un amour de Swann*, et qui est une invitation à la prudence. Alors qu’il parle de « l’inépuisable enchantement », du « délice, du charme et du prestige » qui émanent des pages proustiennes, il ajoute entre deux lignes : « ...dont nous explorerons sans fin les raisons, aussi longtemps que nous aurons des yeux pour lire ». Je ne parviens pas à imaginer que pour Debenedetti ait jamais pu exister une fin et que la *Recherche* – tant que ses yeux lui ont autorisé la lecture – n’ait pas continué à lui tenir compagnie et à lui offrir de nouveaux questionnements, à le tenter par son mystère, son délice et son charme.

Autant dire que l’histoire, si c’en est une, aurait bel et bien continué : que la dernière page est un leurre, que le livre, dans son ensemble, peut être pris comme un modèle exemplaire de la vie, des tourments, des frustrations et des défaites provisoires de l’un des plus grands lecteurs du xx^e siècle. Rien ne nous interdit de penser qu’il ait réussi lui aussi à bâtir son « livre » (non prémédité et impossible), dans la mesure où il a appris chez Proust à surveiller et à fouiller « cette mauvaise conscience de ne pas parvenir à

l'écrire ».

Mario LAVAGETTO
Traduit de l'italien par Gildas Séguineau

- 1 Je souligne (M.L.).
- 2 La première édition de ce recueil de nouvelles de Giacomo Debenedetti date de 1926. *(N.d.l.R.)*
- 3 Descente aux Enfers.
- 4 Il s'agit en l'occurrence de radio-théâtre, et plus précisément, selon les propres termes de Debenedetti, d'« une tentative de donner une forme dialoguée à certaines thèses de critique littéraire sur Marcel Proust ». *(N.d.l.R.)*

QUEL MARCEL !

Entretien avec Mario Lavagetto

Gennaro OLIVIERO.— *Votre récent livre sur Proust, Quel Marcel !, pour lequel vous avez reçu le prix Viareggio, porte en sous-titre : Fragments tirés de la biographie de Proust¹. Avez-vous souhaité établir un lien avec un ouvrage précédent : Chambre 43. Un lapsus de Marcel Proust² ?*

Mario LAVAGETTO.— « Si j'étais écrivain, et mort, – disait Roland Barthes – comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions... » Je n'ai en aucun cas voulu écrire une biographie de Proust ; j'ai tout au plus cherché à être un « biographe désinvolte », en adoptant une stratégie hybride, qui me permettait d'exploiter de petits fragments de la vie de Proust et de les utiliser comme des indices utiles pour traverser son œuvre dans une perspective non conventionnelle. Il s'agit d'une approche différente par rapport à *Chambre 43*, livre dans lequel j'avais concentré mon attention sur un lapsus du narrateur qui l'entraînait brusquement sur la scène, par ailleurs interdite, de l'homosexualité.

Ce qui m'intéressait alors, c'était de voir comment cette grande machine de représentation, construite avec un soin infini, une minutie extrême, qui place toujours l'œil de l'observateur dans une position retranchée, d'où il est possible de voir sans être vu, cédait d'un seul coup sous l'irruption de ce lapsus. Contrairement à ce que certains lecteurs peu attentifs ont pu penser, mon propos n'était nullement d'insister sur l'homosexualité de l'auteur : c'eût été stupide tout autant qu'inutile. Ce n'est pas, je le répète, l'individu Marcel Proust qui est en jeu, mais le narrateur hétérosexuel auquel il avait donné naissance et qui avait construit ce dispositif singulier, afin de mettre en scène quelque chose qui devait l'être à tout prix, mais *autrement* et *ailleurs*. La défaillance révélée par ce lapsus enrayait bien sûr cette machine ; elle en révélait une imperfection, mais elle constituait en même temps un précieux trou de serrure à travers lequel il était donné d'observer ses engrenages et de découvrir à quelles règles et à quelles intentions elle obéissait.

Cela étant, il existe bien une continuité méthodologique entre les deux livres : on part dans les deux cas d'un paradigme indiciaire, avec la conviction qu'il n'est rien de si petit qui ne puisse être révélateur, si on l'emploie à bon escient. Les deux textes sont issus d'une série de lectures et de relectures qui, par effet d'empilement, de superposition et parfois même de collision, ont fini par amplifier certains détails, donnant lieu ainsi à une constellation d'énigmes que j'ai tenté de résoudre, l'une après l'autre.

— *Pour en revenir au problème de la biographie, Walter Benjamin, que vous citez en épigraphe, disait que si la vie de Proust était si significative, c'est parce qu'elle s'était « totalement réglée d'après les nécessités de son œuvre ». Dans quelle mesure partagez-vous une affirmation aussi catégorique ?*

— La position de Benjamin est plus problématique, moins linéaire qu'elle ne le semble au premier abord. Elle renverse d'une certaine manière la perspective biographique : c'est la vie qui se conforme à l'œuvre, dont elle tire ses propres lois. C'est assez proche de la vision de Debenedetti, lorsqu'il affirme que la vie de Proust a été une sorte de « répétition générale » de la *Recherche*. Par ailleurs, pour mieux comprendre la singularité du point de vue de Benjamin, on se souviendra qu'il décèle dans la *Recherche* l'indice de certaines « caractéristiques générales, même si elles sont profondément cachées, du sadisme », à commencer par la méticulosité de Proust, « insatiable dans l'analyse des événements les plus minces. Et aussi sa curiosité, qui en est très proche. Que la curiosité, sous la forme de la répétition d'une question creusant toujours le même état de choses, puisse devenir un instrument effrayant dans la main du sadique (ce même instrument que les enfants manient avec une apparente innocence), c'est ce que l'expérience nous enseigne.¹ »

Il n'en reste pas moins que le moindre recours à la vie de Proust, fut-il discret ou consciemment « désinvolte », nous met face à l'interdit irrévocable que l'on trouve dans *Contre Sainte-Beuve*. Proust condamne sans appel « cette fameuse méthode » consistant à se poser une série de questions préliminaires sur les goûts, les habitudes, les amitiés, l'histoire de l'individu en chair et en os, sans tenir compte du fait que le *moi de profondeur* (au cœur des livres, en cela qu'il les engendre et se trouve par eux engendré) est irréductible au *moi de surface*, qui s'offre dans la vie quotidienne au regard des contemporains. Il modère toutefois à plusieurs reprises cette affirmation tranchée. Dans « À propos de Baudelaire », il écrit que c'est bien la jalousie de Vigny envers Marie Dorval qui lui inspire un vers comme « La Femme aura Gomorrhe et l'Homme aura Sodome » ; et que c'est la menace de l'aphasie qui permet à Baudelaire d'atteindre « cette lucidité dans la souffrance véritable » et les « accents religieux » que l'on trouve dans les « pièces sataniques » ; il serait fort intéressant, dit encore Proust, de savoir comment Baudelaire a choisi et endossé le rôle de médiateur entre Sodome et Gomorrhe, rôle confié à Morel dans la *Recherche* mais enveloppé d'un épais mystère chez l'auteur des *Fleurs du mal*.

Proust écrivait, au temps de *Jean Santeuil*, que « notre vie, quelle qu'elle soit, est toujours l'alphabet dans lequel nous apprenons à lire et où les phrases peuvent bien être n'importe lesquelles, puisqu'elles sont toujours composées des mêmes lettres ». Rien n'empêche de chercher discrètement cet alphabet, de le remettre en lumière, de trouver par exemple dans une lettre écrite un jour à un ami, si ce n'est la trame, du moins quelques lignes de force autour desquelles se construira un épisode de la *Recherche*. L'œuvre d'art, disait encore Barthes, n'abolit pas la biographie de son créateur, elle la détourne, la désorganise, la réduit à un matériau de construction pour un édifice minutieusement conçu.

À cet égard, une note de Proust à propos de sa lecture de quelques lettres d'Alfred de Musset publiées dans *Le Figaro* en 1910, corrobore l'affirmation de Benjamin que vous avez citée : « On sent dans sa vie, dans ses lettres, comme dans un minerai où elle est à peine reconnaissable, quelques linéaments de son œuvre, qui est la seule raison d'être de sa vie, ses amours qui n'existent que dans la mesure où ils en sont les matériaux, qui tendent vers elle et qui ne resteront qu'en elle. »

— Vous accordez beaucoup d'attention à Jean Santeuil. Quelle relation y a-t-il, à votre avis, entre ce roman de jeunesse inachevé et la *Recherche* ? Peut-on dire, pour reprendre les mots de Debenedetti que vous venez de citer, qu'il s'agit dans ce cas aussi d'une répétition générale ?

— Proust commence à écrire *Jean Santeuil* en 1896, alors qu'il corrige les épreuves des *Plaisirs et les Jours* : le projet est ambitieux, il y travaillera pendant quelques années, de manière intermittente, parfois suivant un chemin qu'il s'est fixé, se laissant d'autres fois entraîner par le flux de l'écriture. Il ne semble pas, en tout cas, avoir un plan clair et défini ; il accumule les matériaux puisés dans son existence, de manière plus ou moins réélaborée. Il emprunte à la tradition un schéma aussi largement

qu'exemplairement éprouvé : celui du roman retrouvé, qui voit le jour à titre posthume grâce à l'empressement de jeunes admirateurs.

Plus nous avançons dans la lecture, plus on voit Proust suivre l'un après l'autre des itinéraires tour à tour abandonnés, définitivement perdus ou surgissant de nouveau, ce qui oblige le lecteur à revenir sur ses pas pour s'y retrouver, renouer les fils et les organiser en une mince trame narrative. On a souvent la sensation d'être au centre d'une constellation instable de textes ayant des portées différentes, s'imbriquant parfois difficilement les uns dans les autres, et parfois s'accordant au point de faire apparaître une théorie de livres fantômes, de livres dans le livre, qui donnent quelquefois l'impression de prendre forme et le plus souvent se dissolvent dans le tourbillon d'une écriture inquiète et presque dénuée de mémoire.

Au centre il y a *Jean*, personnage aléatoire et à responsabilité limitée : il s'agit d'une troisième personne instable, toujours susceptible d'être phagocytée par un Je qui la suit comme une ombre, et qui entraîne de soudaines inversions de rôles. René Girard affirme que dans *Jean Santeuil* l'écrivain est incapable d'identifier son destin personnel, puisque c'est la présence de l'autre qu'il s'efforce de reconnaître dans les signes qui lui sont adressés. En fait, c'est précisément parce que Proust n'est pas capable de laisser à l'Autre, à qui il a tenté de donner naissance, son autonomie et sa liberté d'initiative, qu'il est incapable de reconnaître et d'accepter les signes de son propre destin.

Jean a de nombreuses identités, et si Thibaudet disait qu'un roman est toujours une autobiographie du possible, nous nous trouvons bien ici face à un hybride de destins possibles : insaisissable, fuyant, évasif, ambigu, Jean est prêt à s'évaporer pour réapparaître à chaque page. Ainsi, jour après jour, année après année, l'écriture emprunte des impasses et finit par s'éteindre. Le roman (si l'on veut parler de roman) se révèle littéralement impossible, en raison d'un vice inscrit dans ses origines : il a été « rassemblé » par accumulation lente et discontinue, en s'exposant aux infiltrations et contagions d'une autobiographie réelle. L'inversion de cap est radicale dans la *Recherche* : une construction minutieuse, millimétrique (sur laquelle Proust attire à plusieurs reprises l'attention de ses lecteurs) règle désormais le métronome d'une écriture qui n'est plus tachycardique, mais au contraire inspirée par ce calme « suprême » qui suscitera l'admiration de Jacques Rivière ; la troisième personne évanescence, dépourvue de force gravitationnelle, est remplacée par une première personne non autobiographique, permettant d'atteindre l'indispensable exotopie. Le contraste est tel que rien n'interdit, en fin de compte, de considérer également *Jean Santeuil* comme une répétition générale, et en même temps comme une sorte de négatif nous permettant de voir très nettement, à contre-jour, les structures porteuses de la *Recherche*.

— *Un chapitre entier de Quel Marcel ! est consacré à la descente aux enfers. Pourquoi cela a-t-il tant d'importance à vos yeux ? Quelle signification faut-il donner au fil mythologique que l'on voit transparaître dès la première page des Plaisirs et les Jours et qui traverse toute la Recherche, jusqu'au grand rêve de Sodome et Gomorrhe ?*

— L'image de la *Nekuia* s'offre aux yeux du lecteur, vous le rappelez, dès qu'il ouvre *Les Plaisirs et les Jours*, et se représente à intervalles irrégulière, rythmant certains moments cruciaux du chemin qui mène jusqu'au seuil de la *Recherche*, puis au cœur même de l'œuvre. Elle réapparaît une première fois en décembre 1902, dans une lettre à Antoine Bibesco : Proust, qui vient d'abandonner définitivement *Jean Santeuil*, parle des « cent personnages de roman » qui lui demandent de leur donner un corps « comme ces ombres qui demandent dans l'*Odyssée* à Ulysse de leur faire boire un peu de sang pour les mener à la vie et que le héros écarte de son épée ». À ce moment-là, Proust semble sur la défensive. Il doit surveiller ces ombres et les empêcher de boire son sang, car « en défaisant les chaînes » de son intelligence, il s'est donné un maître – « un maître que je n'ai pas la force physique de contenter et qui me

tuerais si je ne lui résistais pas ». L'enjeu est de taille, et Proust n'est pas encore en mesure d'accepter le marché : il s'agit de sa vie contre celle des cent personnages qui le pressent et ne pourront accéder à l'écriture, comme le dit Leiris, qu'à travers une cérémonie sanglante.

Cette image refera surface à plusieurs reprises chez un Proust désormais au seuil de la *Recherche*, mais on la verra se modifier progressivement : l'épée devra chasser les fantômes qui s'interposent, dit-il, « entre ma pensée et son objet », les ombres devront être écoutées et ramenées à tout prix à la vie. Les éloigner comme des importunes serait un acte de « lâcheté » intellectuelle, un abandon au « moindre effort des actes habituels », tentation définitivement vaincue dès lors que tout un monde ressuscite dans une tasse de thé.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, la descente aux enfers se présente sous la forme d'un génial et fulgurant *remake*, comme descente à l'intérieur de son propre corps, dans les artères d'une mystérieuse ville souterraine, dans les veines où le sang coule plus rapidement, tel « un Léthé intérieur aux sextuples replis ». Dans une atmosphère nocturne, battue par un vent fort, *Je s'aventure*, sur les traces d'Ulysse et d'Énée, à la recherche de la vérité du temps et de la mémoire involontaire : il rencontrera, ou devrait rencontrer, à la fin de son voyage, sa grand-mère qui, dans une pièce isolée et inaccessible, mène la vie infime et résiduelle des morts. Non point la mère ou le père, qui avaient accueilli ses prédécesseurs et qui à trois reprises s'étaient dérobés, telles des ombres insaisissables, à l'embrassade de leurs enfants, mais une figure vicariante, la seconde mère, la « mère symbolique » qui – disait Jung – « a les caractères du divin, du surnaturel et en tout état de cause de l'extraordinaire ».

— *Un autre chapitre de votre livre a un titre singulier : « Jouer au golf en robe de soie ». Avez-vous trouvé là encore votre inspiration dans la biographie de Proust ? Et pourquoi insistez-vous autant sur une chose apparemment aussi marginale que « le ridicule » ?*

— Je suis parti d'une lettre que Proust écrivit à son aïeul en 1888, dans laquelle il raconte comment son père, pour l'empêcher de se masturber, avait décidé de lui donner dix francs pour se rendre dans une maison de tolérance ; et d'une anecdote qu'il raconte dans une lettre de 1906 adressée à Robert Dreyfus : à une conférence où tout le monde l'attendait vêtu de vert et de rose, Robert de Montesquiou – qui était capable de faire « œuvre d'art avec son ridicule » – s'était présenté dans un impeccable costume noir, décevant à cette occasion « l'attente du ridicule ».

Je me suis ensuite aventuré dans la *Recherche*, où le ridicule est une sorte d'obsession généralisée qui affecte tous les personnages : de Swann, qui cherche à tout prix à s'immuniser en aseptisant sa propre conversation et en effaçant toute note personnelle, remplacée par la froide neutralité des faits avérés, aux Verdurin, qui bannissent rigoureusement tout ce qui n'est pas conforme aux règles non écrites mais impératives du clan, en passant par les Guermantes, qui acceptent ou excluent sur la base d'un code de conformité rigoureux. Personne n'est à l'abri, personne n'est invulnérable. Pas même celui qui raconte et qui dit « Je ». Toutefois, il est capable lui aussi de faire œuvre d'art avec et à travers son ridicule personnel.

Proust affirme dans *Le Temps retrouvé* qu'avec les gestes, les mots et les sentiments involontairement exprimés, « les êtres les plus bêtes » laissent apparaître des lois dont ils n'ont pas conscience et qui deviennent, entre les mains apparemment cruelles d'un écrivain, de précieux instruments de connaissance. Le ridicule n'est donc plus seulement un prétexte ou le résultat d'un préjugé mondain, ou encore la conséquence d'une petite vengeance, mais l'élément d'une stratégie de la connaissance et de la création extrêmement élaborée. Dans la *Recherche*, les êtres humains, comme l'a souligné fort justement Gilles Deleuze, se présentent comme des vases clos, fermement scellés et indéchiffrables au premier abord : en observer et en révéler les côtés ridicules revient à trouver les points de moindre résistance, les failles à

travers lesquelles il est possible de se glisser au-delà de la surface opaque des apparences. Il faut savoir écouter, dit Proust, non ce que les mots disent intentionnellement, mais ce qu'ils cachent et ce qu'ils manifestent à travers le ton, les inflexions, les accents, par interférences et éclatements. C'est ainsi que derrière le dialogue officiel prend corps une parole bien plus révélatrice, dans sa flagrante non-préméditation.

— *Le personnage qui raconte, qui dit : “Je” (et qui n'est pas moi) » : c'est une formule dont Proust se sert pour opérer une distinction fondamentale entre son identité personnelle et l'identité du narrateur-personnage auquel il a donné vie. Dans quelle mesure peut-on l'utiliser pour évoquer ce qui règle le mécanisme de la Recherche ?*

— Proust emploie pour la première fois cette formule au cours d'un entretien accordé à Élie-Joseph Bois, publié l'avant-veille de la sortie en librairie de *Du côté de chez Swann*. Il la reprendra des années plus tard, dans son essai sur Flaubert, avec toutefois une petite mais importante correction : il parlera cette fois du narrateur « qui dit “je” et qui n'est pas toujours moi ». Qu'entend-il par là ? Il s'agit tout d'abord d'une nette distinction de responsabilités, qui amène à exclure toute lecture autobiographique de la *Recherche* et tout repérage de clés dans la vie quotidienne de « moi ». Mais cette formule nous dit également quelque chose sur le *Je* narrateur et protagoniste : rien ne nous empêche de le considérer pleinement comme un prête-nom du « il », d'une troisième personne à travers la conquête de laquelle – suggèrent Blanchot et Barthes – l'écrivain trouve son identité propre. Proust baptisa « je » cette troisième personne, écartant Jean (perpétuellement aspiré dans l'orbite de « moi ») et donnant de la sorte naissance à l'autobiographie paradoxale d'un autre. Ce qui est proposé au lecteur, c'est donc un pacte : il sera scrupuleusement respecté, mais se révélera fictif. Il faudrait vouloir ressusciter illégitimement la méthode de Sainte-Beuve pour croire que le *Je* de la *Recherche* puisse être Marcel, même si ce nom lui est hypothétiquement attribué dans *La Prisonnière*.

C'est ainsi que Proust réussit à éviter ce que j'ai appelé le destin de Lord Chandos, lequel renonce à écrire parce qu'il ne dispose pas d'une langue (la langue dans laquelle s'expriment « les choses muettes ») qui lui permette de saisir et de conserver les moments privilégiés de l'existence. À défaut de cette langue, il ne reste que le silence, ou le geste de Swann qui, se passant la main sur les yeux, repousse tout appel à s'aventurer au-delà de la surface. Ce n'est qu'à travers cette anamorphose sophistiquée, cette composition rigoureuse, et cette stérilisation définitive de toute tentation autobiographique que Proust est parvenu à s'emparer de cette « langue étrangère beaucoup moins pure qu'on ne le croit », dans laquelle seuls les grands livres sont écrits.

— *Vous présentez votre livre, dans un court avertissement, comme la première partie d'un diptyque dont la deuxième partie – dites-vous – ne sera jamais écrite, même si vous en donnez le titre : Chemins interrompus dans la Recherche. Quel était donc le projet originel ? Et pourquoi y avez-vous renoncé ?*

— La deuxième partie aurait dû mettre en scène la disparition totale et complète de l'auteur au sein de sa construction, qui le phagocyte et finit par en effacer toute trace. Le titre auquel j'avais pensé est celui que j'avais choisi pour certains de mes cours à l'université de Bologne, où j'avais essayé de présenter à mes étudiants l'image d'une œuvre-forêt dans laquelle il leur fallait s'aventurer et chaque fois se perdre. Je voulais que de nouveaux lecteurs comprennent la valeur de l'égarement. Ou, pour utiliser une métaphore qui m'a été inspirée par Henry James dans *L'Image dans le tapis* : si la lecture, si l'exercice critique s'apparente bel et bien à une partie d'échecs avec l'ombre, chaque fois que l'on se hasarde à jouer avec Proust, il convient d'avoir d'emblée conscience qu'il remportera inévitablement la partie et

que rien n'est plus gratifiant que cette inexorable défaite.

J'ai décidé de renoncer à ce projet pour de multiples raisons, essentiellement parce que je n'oublie jamais ce qu'a dit un jour un auteur qui m'est cher : un livre à la fois suffit grandement. D'ailleurs un des essais qui auraient dû en faire partie est déjà écrit : il s'agit du dernier chapitre de *La Cicatrice de Montaigne*². Le reste s'est perdu. Du moins pour l'heure.

Mario LAVAGETTO

Propos recueillis par Gennaro Oliviero

-
- 1 M. Lavagetto, *Quel Marcel ! Frammenti dalla biografia di Proust*, Turin, Einaudi, 2011.
 - 2 M. Lavagetto, *Chambre 43. Un lapsus de Marcel Proust*, trad. Adrien Pasquali, Paris, Belin « L'Extrême contemporain », 1996.
 - 3 W. Benjamin, « Soirée avec Monsieur Albert », dans *Sur Proust*, trad. Robert Kahn, Caen, Éditions Nous, 2010, p. 92. (traduction légèrement modifiée).
 - 4 M. Lavagetto, *La Cicatrice de Montaigne. Le mensonge dans la littérature*, trad. Adrien Pasquali, Paris, L'Arpenteur / Gallimard, 1997.

UN PLATONICIEN SENSUEL

Entretien avec Maurizio Ferraris

Bruno MORONCINI.— *C'est en 1987 que vous avez fait paraître Herméneutique de Proust¹, livre qui rassemble des essais publiés antérieurement de façon dispersée et qui tous sont consacrés à l'auteur de la Recherche. Pourriez-vous nous dire d'où vous vient cet intérêt pour Proust et quels sont les aspects de son œuvre qui vous ont particulièrement marqué ?*

Maurizio FERRARIS.— J'avais dix-sept ans, c'était l'été qui sépare la Première de la Terminale, et j'avais acheté en juin le coffret de la *Recherche* dans la collection de poche « Oscar » des éditions Mondadori. Il s'agissait de la vieille traduction faite à plusieurs mains et à laquelle avaient notamment collaboré Mario Bonfantini et la romancière Natalia Ginzburg. Dans un accès d'obstination folle et héroïque, je m'étais promis de lire cent pages par jour. Et à la fin de ces vacances, j'avais terminé *À la recherche du temps perdu*. Je ne sais même pas pourquoi je l'ai fait. Si je repense à celui que j'étais à l'époque, je dirais que c'est probablement parce que je considérais qu'il était « distingué », voire « chic », de lire Proust, et que cela représentait pour moi le signe d'une certaine maturité culturelle (au cours de l'été précédent, je m'étais employé à lire l'œuvre complète d'Eugenio Salgari, y compris quelques écrits apocryphes). Ensuite j'ai relu sept fois la *Recherche*, dans l'autre traduction italienne, celle du poète Giovanni Raboni. Et il s'est produit un effet qui prouve à mon sens l'exactitude de ce qu'affirmait Proust, à savoir qu'un livre doit être comme une paire de lunettes, comme un outil pour y mieux voir. Au début j'avais cru lire un roman, puis j'y ai vu un essai concernant la vie, la vie de chacun, en tout cas la mienne.

— *Le titre de votre livre sur Proust nous renseigne quant à la koinè philosophique à laquelle vous vous référez, je veux parler en particulier de l'herméneutique heideggerienne et gadamérienne, de la lecture qu'en fait Gianni Vattimo, ainsi que des versions nord-américaines de Paul de Man et de Richard Rorty. Les auteurs auxquels vous avez recours, comme Blanchot, Deleuze, Barthes, Genette, et bien sûr Derrida pour lequel vous affichez une prédilection, vont-ils dans la même direction, pour ce qui est de l'interprétation de Proust, ou bien remettent-ils en discussion le cadre herméneutique ?*

— J'avais choisi ce titre parce qu'il me semblait constituer une sorte de mot-valise. Il s'agissait d'un côté d'une herméneutique de Proust dans le sens le plus ordinaire du terme, à savoir une interprétation de son roman, comme il y en a tant ; mais étant donné que ces essais avaient été composés pendant ma période universitaire, alors que j'étais plus proche de l'herméneutique (au départ je suis en effet un déconstructionniste poststructuraliste, mon intérêt pour l'herméneutique est venu plus tard, au moment où j'ai écrit *l'Histoire de l'herméneutique*²), j'ai voulu également souligner cela, en l'inscrivant dans le titre. Dans les faits, comme vous le faites remarquer, les auteurs auxquels j'avais davantage recours

étaient des structuralistes ou des poststructuralistes (Barthes, Genette, Blanchot, Deleuze), et cela pour une raison banale mais réelle : ils avaient écrit sur Proust, contrairement à Heidegger, qui aurait certainement considéré son œuvre comme un exemple d'art sémitique et dégénéré, et qui d'ailleurs – on ne peut pas l'exclure – ne l'avait sans doute jamais ouverte. Contrairement à Gadamer, qui dit dans des écrits autobiographiques l'avoir lue, guidé par Ernst Curtius, mais qui à ma connaissance n'a jamais rien écrit sur Proust Et contrairement à Gianni Vattimo, dont je sais pertinemment qu'il ne l'a pas lue. D'ailleurs ne pas avoir lu Proust n'est pas le signe d'une infirmité mentale ; je crois par exemple que Derrida ne l'a guère lu, il ne l'aimait pas, il n'en fait mention qu'une seule fois je crois, dans *La Carte postale*, où il dit trouver insupportable la thèse de Proust selon laquelle mettre des théories dans un roman est comme laisser l'étiquette du prix sur un cadeau (il qualifie même cette position de déplorable exemple de « bienséance franco-britannique », si je me souviens bien).

— Depuis la publication d'*Esthétique rationnelle*³, en 1997, vous avez abandonné la perspective herméneutique pour une tradition de l'esthétique entendue comme théorie de la sensation, et non comme philosophie de l'art. En même temps vous avez réhabilité l'ontologie réaliste, contre le constructivisme transcendantaliste, qui depuis Kant s'est propagé jusqu'aux philosophies postmodernes. Proust a-t-il joué un rôle positif dans ce passage, n'en a-t-il joué aucun ou au contraire s'est-il révélé être un poids inutile et nuisible ? Quelle est aujourd'hui votre position sur l'œuvre de cet écrivain ?

— Je doute que Proust ait joué un grand rôle dans tous ces petits revirements, mais je suis certain en revanche que cela ne lui ôte rien ! Je me suis convaincu, avec le temps (et je m'en explique dans *La Fiancée automatique*⁴ qui est sorti vingt ans exactement après le livre sur Proust) du fait que l'importance des œuvres d'art est sentimentale avant d'être conceptuelle. Disons que j'ai appris chez Proust l'importance des sentiments et des sensations, même si – je le reconnais – cette phrase peut paraître étrange. En fait, je dirais que ma position actuelle vis-à-vis de Proust, ou plutôt de la *Recherche*, est pour ainsi dire « existentielle ». Mais c'était déjà le cas au début, lorsque je cherchais à imaginer ma vie à venir à travers ce roman. Avec le temps, il s'est produit un effet inattendu : quand je lisais Proust, adolescent, une des choses pour moi les plus exotiques était la profondeur temporelle, la déformation du temps et la métamorphose des personnes. Cela me semblait quelque chose d'aussi mystérieux, incroyable et lointain que les jungles indiennes que j'avais trouvées dans les romans d'aventures de Salgari. Et cela, je le ressentais encore dans les années quatre-vingt, quand j'écrivais les essais qui sont rassemblés dans *Herméneutique de Proust*, alors que je n'avais pas encore trente ans.

Maintenant que j'ai cinq ans de plus que Proust à sa mort, le charme est tombé, mais la force de vérité du roman s'est raffermie. Simplement, mais radicalement, j'ai pu constater combien Proust avait raison : oui, c'est bien cela, les gens changent et le temps détruit les choses, on peut l'imaginer, mais rares sont ceux qui ont écrit cela avec précision. Et quand je vais à un colloque, à un conseil d'université (ou plutôt de département maintenant, puisque le conseil d'université n'existe plus), ou même, comme cela arrive de plus en plus, pour d'évidentes et implacables raisons, quand je me rends aux obsèques d'un ami ou d'une amie de jeunesse (par exemple Daniela De Agostini, avec qui je m'étais occupé de l'édition d'inédits proustiens chez Mondadori en 1985, et qui est décédée il y a quelques mois), j'ai l'impression d'être à la matinée Guermantes.

— Comme vous le savez, il existe dans la critique proustienne une tradition d'interprétation mettant l'accent sur le côté « sensible » de cet écrivain, c'est-à-dire sur l'importance qu'il attribue aux sensations, sur le pouvoir qu'il accorde aux sens, essentiellement à l'odorat et au goût, pour donner

un fondement à la mémoire involontaire. Ne pensez-vous pas que cet aspect puisse rapprocher Proust de la sphère de l'ontologie réaliste dont vous êtes l'un des plus fervents partisans ?

— Si vous voulez, mais vraiment de façon marginale. Je dirais de Proust que c'est un platonicien sensuel (comme l'était probablement Platon lui-même). Cela m'a toujours surpris de lire des interprétations de Proust comme « maître des aubépines » (pour reprendre cette distinction opérée par Gianfranco Contini entre le « maître des aubépines » et le « maître de l'esprit de Guermantes »), comme s'il s'agissait d'un spiritualiste. Proust est une personne extrêmement sensuelle, attentive au goût de la bière et du champagne, au parfum des fleurs et, bien sûr, au goût des madeleines. L'idée de fond est qu'à travers le sensible on a accès au suprasensible : voilà pourquoi il donne du platonisme – qu'il avait appris au lycée Condorcet avec son professeur Alphonse Darlu – une version très sensualisée. (Nous sommes au temps de D'Annunzio, de Huysmans, et de Wilde, tous « amateurs de sensations »). Une odeur, un gravier irrégulier dans le pavé du château de Guermantes, le tintement d'une cuiller, sont indubitablement des faits sensibles, mais qui donnent accès à quelque chose d'intelligible : l'idée pure du temps.

Maurizio FERRARIS
Propos recueillis par Bruno Moroncini

-
- 1 *Ermeneutica di Proust*, Milano, Guerini e associati, 1987.
 - 2 *Storia dell ermeneutica*, Milano, Bompiani, 1988, 9^e édition 2008.
 - 3 *Estetica razionale*, Milano, Cortina, 1997.
 - 4 *La fidanzata automatica*, Milano, Bompiani, 2007.

AU SOUCI DE SOI

Proust et l'aventure de l'écriture Entretien avec Philippe Vilain

Marco NUTI.— « *Ma grande aventure, c'est vraiment Proust. Que restera-t-il donc à écrire après ça ?* » (Virginia Woolf). Dans un volume de critique de littérature française contemporaine récemment paru en Italie, on vous cite comme l'un des représentants les plus raffinés de la tradition contemporaine du roman d'introspection. On connaît votre admiration pour Marcel Proust que vous citez comme une référence essentielle qui vous a guidé dans votre production littéraire. En quoi consiste pour vous la personnalité de Proust ?

Philippe VILAIN.— Je ne suis pas loin de penser, avec Virginia Woolf, que, non seulement ma grande aventure est Proust, mais que la grande aventure de la littérature moderne demeure la *Recherche*, œuvre totalisante s'il en est, à la croisée de la philosophie et de la sociologie, de la psychologie et de l'histoire ; sans doute, ne fait-on, d'une certaine façon, depuis 1927, fin de la publication de la *Recherche*, qu'écrire « après Proust », quand bien même on chercherait à s'en affranchir, comme s'y sont essayés les Surréalistes, les Nouveaux Romanciers, les Oulipiens, les Céliniens en inventant une autre langue, et tous les déconstructionnistes en mal de nouveauté. D'une certaine manière, même les devanciers de Proust ont plagié Proust, par anticipation si j'ose dire, car la *Recherche*, c'est l'esprit du XVIII^e siècle, synthétisant la littérature du XIX^e, écrit au XX^e par un homme du XXI^e. Il est probable que Proust ait mis un terme à notre façon de concevoir la littérature comme fabrique d'histoire, vectrice d'un savoir sur le monde : en effet, comment écrire après la *Recherche*, qui intellectualise tout, sinon pour en perpétuer l'esprit ou s'en démarquer, c'est-à-dire, continuer de se définir par rapport à elle ? Sans doute la *Recherche* m'a-t-elle donné l'idée la plus achevée de ce que pourrait être une fiction de soi, et, partant, puisque je pouvais me réinventer par le souvenir et l'analyse, le fantasme et l'introspection, puisque je pouvais enfin donner un sens à ma vie qui, avant la découverte Proust, me paraissait si absurde, le sentiment que je ne vivais rien en pure perte, faisant mienne cette pensée du *Temps retrouvé* : « [...] je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir » (IV, 478). La *Recherche* m'a d'emblée rendu vaine la perspective autobiographique et m'a tôt fait renoncer, si jamais j'y tenais, au projet d'écrire sur ma vie sentimentale ; en publiant mon premier roman à la première personne, *L'Étreinte*, dont l'épigraphe empruntait à *La Prisonnière*, je suis entré en littérature avec l'idée non seulement de m'autofictionner, de me constituer en figure fictive, mais de me lancer dans l'aventure de l'écriture afin de faire de mon *je*, si jamais cette tentative est possible, un sujet absolu, je veux dire, le plus impersonnel possible, le plus distant de moi, le plus appropriable pour autrui.

— En 2011 vous avez publié *Pas son genre, un beau roman sur une histoire d’amour impossible entre un professeur de français et une coiffeuse, une relation qui ne peut pas résister au poids des conventions de classe. L’amour occupe une place privilégiée dans la Recherche : la passion de Swann pour Odette, par exemple, est étouffante, possessive, débouchant souvent sur la solitude et les perversions qu’elle entraîne. Au départ, Odette n’est pas le genre de Swann mais l’amour pour elle va s’avérer finalement comme un cancer au cœur. À son amour pour Odette, Swann avait asservi son sentiment esthétique en la faisant ressembler à La Fille de Jéthro de Botticelli. Dans Pas son genre, François Clément, intellectuel célibataire, décrit ses tourments existentiels et ses craintes amoureuses pour Jennifer. Swann et François semblent chercher une nouvelle identité, en passant par la solitude...*

— Vous avez parfaitement raison de mettre en parallèle Swann et François Clément, mon narrateur, qui se placent, en effet, dans des situations similaires en s’attachant à des femmes, Odette la demi-mondaine et Jennifer la coiffeuse, qui n’appartiennent pas à leur milieu social, comme si, pour eux, l’amour pouvait moins s’atteindre dans la recherche du Même que dans la recherche du Différent, culturel et social en l’occurrence ; comme s’il leur fallait, pour croire à l’amour, le précariser encore, le rendre plus fragile et plus incertain qu’il ne l’est, envisager son terme, l’inscrire d’emblée dans une dimension tragique essentielle, qui leur permettra à la fois de l’éprouver pleinement, d’en analyser les tourments, de le poser comme un obstacle destiné à être franchi : en choisissant une femme qui n’est pas leur genre, dont ils sont voués à se séparer tôt ou tard, Swann et François Clément font implicitement l’aveu de leur idéalisme secret : ils attendent que l’amour résiste enfin au poids des conventions sociales, qu’il fasse mentir le préjugé selon lequel le seul amour possible s’avère le produit d’une *mêmeté* et contredise, autant que faire se peut, les invariables lois de la reproduction sociale ; ils espèrent que l’amour, hétérogame, culturellement et socialement mixé, accomplisse, pour une fois, l’irréaliste vœu, le seul qui témoignera de l’amour véritable à leurs yeux, d’une transcendance. On sait que, dans les deux cas, la transcendance n’aura pas lieu, ou plutôt, qu’elle se réalisera d’une manière indirecte, sous la forme, si je puis dire, d’une sublimation singulière, d’une esthétisation de ces femmes : de même que cette Odette sans intérêt ne deviendra intéressante pour Swann qu’à partir du moment, en effet, où il lui trouve une ressemblance avec la botticellienne *Fille de Jéthro*, cette Arrageoise Jennifer Dumont ne présente d’intérêt pour François Clément qu’en tant que représentante d’une communauté populaire qu’il observe avec la distance d’un entomologiste et qu’il nomme, affectueusement et ironiquement, les Brueghel. On peut faire une double lecture de cette esthétisation : positive, d’abord, parce que comparer ces femmes à une Sephora ou à une figure brueghelienne est une manière pour Swann et François Clément de les anoblir par l’art, de les rendre mémorables, non seulement de pouvoir les aimer mais de les aimer durablement, tout en les faisant pénétrer dans leur sphère sociale, ce monde duquel sans cela, sans cette transformation impérative, elles resteraient, au moins le croient-ils, exclues, et méprisées ; négative, ensuite, parce que cette comparaison, qui signe l’insuffisance du réel, reconnaît que ces femmes ne savent qu’être aimées pour ce qu’elles ne sont pas et que la possibilité d’aimer dépend de la condition de transfigurer l’autre, d’en faire une figure fantasmée, une représentation chimérique dont l’imaginaire pourra se repaître, dans les reflets de laquelle on pourra non seulement se réapproprier la femme comme la posséder enfin, mais aussi, surtout, s’admettre et se légitimer amoureux. Car sans doute cette esthétisation n’est-elle qu’un prétexte égoïste, au fond, sinon pour se donner une nouvelle identité comme vous dites, au moins pour se rencontrer soi-même, accéder à un autre état, passionnel, dans lequel seuls l’art et les choses intellectuelles sont susceptibles de les jeter tous deux. Ainsi la jalousie qui tourmente l’indifférent François Clément un soir où Jennifer refuse de le voir devient-elle pour lui l’occasion de se décider enfin à considérer les sentiments qu’il éprouve pour Jennifer, à analyser la nature du rapport qu’il entretient avec elle. Sa jalousie lui permet de théoriser son indécision, sa passion provisoire qu’il appelle ironiquement « *passion décidante* ». À travers ces femmes, c’est encore le triomphe du culturel sur l’affectif, puisque

c'est l'art encore – ces femmes *artialisées*, si l'on peut dire – qui décide d'eux.

— *Le décalage entre soi-même et le monde extérieur est un thème central dans votre production romanesque. Ayant voyagé vous-même récemment en Italie, à quel point votre propre expérience de l'exploration des pays étrangers s'exprime-t-elle dans votre œuvre ?*

— En effet, le trait de caractère commun à mes différents narrateurs est une forme de décalage, de distance, d'étrangeté au monde plutôt qui confine parfois à l'indifférence. Tous mes narrateurs se vivent comme des étrangers, des indifférents qui, s'analysant constamment à l'imparfait, témoignent en même temps un paradoxal souci d'eux-mêmes. L'écriture, c'est-à-dire la poétique de la distance qu'ils mettent en place, leur désir obstiné de trouver l'amour participent, plus que d'une volonté d'explorer l'étrangeté, d'un désir de se dépayser, intellectuellement et imaginativement, physiquement et sentimentalement, en ex-RDA (*L'Été à Dresde*) et en Italie surtout (Venise dans *L'Étreinte*, Turin dans *Paris l'après-midi* et *Faux père*, Naples et Capri dans *La Femme infidèle*). Il s'agit, si l'on veut, d'un profond désir de se désaliéner de soi. Ce qu'ils entendent découvrir en voyageant, en explorant une culture aussi familière que l'est la culture italienne pour un Français, ce n'est jamais sans doute qu'eux-mêmes en autre (voire en *autre-fois*, si je puis dire, passager de son histoire, hôte de son passé), ailleurs, dans un autre contexte. L'étranger est un prétexte pour vérifier qu'ils le sont bien aussi, un moyen d'éprouver leur étrangeté : si l'on n'est jamais comme disait Proust que lecteur de soi-même, mes narrateurs sont, à leur façon, des explorateurs d'eux-mêmes, qui, pour reconnaître leur identité, ne savent lire dans l'étranger que les signes cachés de leur propre étrangeté.

— *L'écriture du moi est à l'origine de vos romans. Franco Cambi, dans son Autobiographie comme méthode formatrice, déclare que chez Proust l'écriture du moi devient rédemption laïque. Qu'en pensez-vous ?*

— L'idée est intéressante, séduisante, quand bien même la question de la rédemption s'avère une des motivations constituantes ordinaires de la pratique de l'écriture du moi – présente, notamment, chez Rousseau par la réconciliation avec la nature ou chez Genet par le vol du style de la bourgeoisie ennemie, etc. Que l'écriture du moi puisse procéder, plus précisément, d'une « rédemption laïque » n'étonnera peut-être pas chez un auteur comme Proust, produit d'un mariage mixte (juif d'une mère appartenant à la grande bourgeoisie juive et chrétien baptisé de père), et tiraillé entre ces deux grandes religions, résolvant le problème de croire en l'une ou en l'autre par un agnosticisme de principe, une position philosophique de neutralité, je veux dire, par une croyance supérieure, plus fiable, dans le doute. Je n'ai pas lu le livre de Franco Cambi et je ne saurais, en conséquence, discuter les arguments que celui-ci avance pour parvenir à cette conclusion, mais j'imagine, puisqu'il n'y a pas de rédemption, à tout le moins de volonté de rachat, sans une conscience intime du péché et de la faute, qu'on ne peut faire l'économie de poser une hypothèse psychologique à cette explication littéraire et d'envisager ce qui pouvait être perçu, et vécu, comme une faute par Proust, notamment, c'est inévitable de le penser, quitte à tomber dans la facilité d'un raisonnement qu'on devine évidemment plus complexe, que la conscience de la faute provient chez Proust d'une homosexualité vécue comme une différence, un vice non assumé, un châtiement imposé par Dieu, non seulement par rapport à une époque où la *gay pride* eût été un délit, mais aussi et surtout, comme une profanation par rapport au judaïsme représenté par la mère tant vénérée ; d'où l'on déduirait sans mal, dès lors, les bienfaits, les vertus réparatrices et libératrices qu'une écriture du moi, profane de nature, n'ayant de religion que la beauté du style, et profondément introspective, analytique, traquant ironiquement les travers humains sur le mode moraliste, visant sans le dire, par la

satire du démiurge Proust, à une forme de perfectionnement moral, serait susceptible d'accorder à son auteur. Sans doute est-ce en partie dans cette explication que la dimension rédemptrice de l'écriture du moi trouve son fondement, qu'elle se fait, au moins dans sa foi en une force transcendante de l'écrit, sa façon de reconstituer son propre mythe personnel et de reconnaître la littérature comme la seule religion possible menant au Bien et à la Beauté, je veux dire comme une écriture déiste.

Je dirais, par ailleurs, puisque vous me faites la gentillesse de mentionner ma pratique d'écriture et me donnez l'occasion de la discuter, d'y réfléchir, sans oser la comparer bien évidemment à celle de Proust, que ma pratique de l'écriture du moi doit, sans doute, elle aussi quelque chose à une tentative du rachat, de la rédemption mais d'une rédemption de nature toute sociale, qui me permet, comme j'ai déjà eu l'occasion de l'expliquer dans *L'Autofiction en théorie*, de réhabiliter le moi de la jeunesse humiliée et honteuse, le moi de l'échec social : rachat qui passerait par l'exercice d'une écriture d'analyse, intellectualisant mon rapport au monde.

— *On vous range du côté de l'intime. Lorsque vous donnez vie à un personnage, s'impose-t-il d'abord à vous par un sens particulier ? Le personnage littéraire est pour vous une fonction, un effet ou une idée périmée ?*

— On me range, effectivement, du côté de l'intime, mais on m'y range trop vite, par facilité, sans être assez intime de ma vie pour affirmer rigoureusement que l'intimité que je décris à la première personne n'est pas en partie inventée, réduisant ainsi mon entreprise littéraire (composé de 9 textes) à 3 textes explicitement autobiographiques (*L'Étreinte*, 1997 ; *La Dernière Année*, 1999, et *Confession d'un timide*, 2009) ; les autres textes, bien qu'écrits à la première personne, étant clairement, et avant tout, des fictions, dont la première personne – les *je* récurrents – s'avère plus ou moins éloignée de moi, l'auteur. Si certains de mes textes s'inspirent de ma vie, d'histoires réellement vécues, je ne raconte jamais les histoires comme elles se sont réellement passées ; systématiquement, le travail de l'écriture instaure une mise en scène, et, par celle-ci, la recréation de souvenirs : mes souvenirs se réinventent en écrivant ; peu à peu, les personnes réelles, qui me servent de modèle, dont je m'inspire, deviennent des personnages. Tout le temps, je change leur nom, leur couleur de cheveux aussi (ce sont des étapes obligées pour que je me sente libre de me les approprier respectueusement), puis, souvent, je leur fais dire des paroles qu'elles n'ont jamais dites, que d'autres ont dites, mais qu'il est important qu'elles disent dans mes romans, pour devenir des « personnages » justement. Ce sont des personnages puzzle, dépossédés de leur véritable identité, qui ne peuvent plus se reconnaître ensuite ni ne s'appartiennent plus en propre, je veux dire, en tant que personnes. Je n'ignore pas que le statut du personnage est tombé en désuétude, à tout le moins que la littérature ne peut plus guère l'envisager ni le concevoir comme on le pouvait au XIX^e siècle encore et jusqu'au début du XX^e, en faisant des personnages représentatifs d'un milieu ou d'une époque, un type auquel on assignait une fonction servant une cause ou illustrant les idées d'un auteur, la thèse d'un roman. L'auto-fiction aura au moins eu le mérite de contribuer au renouvellement du personnage, et, avec Proust déjà qui, dans la *Recherche*, « récoltant » sa vie comme il l'écrivait dans sa préface de *Jean Santeuil* (« Puis-je appeler ce livre un roman ? C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie, recueillie sans rien y mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle. Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté. [...] Écrire un roman ou en vivre un ce n'est pas du tout la même chose quoi qu'on dise. Et pourtant notre vie n'est absolument pas séparée de nos œuvres. Toutes les scènes que je vous raconte, je les ai vécues »), ne faisait que transformer les personnes réelles de son entourage en personnages, transfigurer l'ordinaire de sa vie en une œuvre, un événement d'écriture. Avec Proust, plus besoin d'imagination pure, le personnage peut n'être qu'un prolongement de sa personne : toute personne recelant en elle-même une virtualité de fiction, une propension à devenir personnage. Pour le dire de

façon amusante, il n'appartient qu'aux écrivains de les découvrir, et aux personnes, pour accéder au statut de personnage, de rencontrer des écrivains.

— *Jugez-vous le genre du roman contemporain français épuisé ou inadéquat à la réalité contemporaine ? Pensez-vous qu'on devrait rendre à nouveau la littérature transitive, c'est-à-dire lui redonner des objets pour tenter de renouer avec l'écriture de l'homme dans le monde ?*

— J'ai la faiblesse, et la naïveté sans doute, de croire au roman malgré tout, même après Proust, sinon je ne continuerais pas à écrire, de croire au roman, disais-je, dans un sens général, je veux dire que je crois à la possibilité de raconter des histoires, et que cette possibilité s'appelle, pour moi, « roman », mais peu importe la dénomination à la limite. Je n'en vois pas de meilleures aujourd'hui. Et chacun a beau le remettre en cause, chacun continue de porter la mention « roman » pour qualifier ses textes. Le roman a survécu à toutes les expériences de déstructuration, je ne vois pas pourquoi il disparaîtrait maintenant. On peut l'expérimenter dans tous les sens possibles, on peut vouloir s'en détourner et avoir l'ambition d'explorer d'autres voies : cela créera des modes au pire, des courants au mieux, mais on en reviendra toujours au même principe : que la littérature ne peut se passer de raconter des histoires. Que la littérature fasse l'expérience de ne plus raconter d'histoire ne fait, justement, que mieux la situer par rapport à cette volonté d'en raconter : c'est l'exception qui confirme la règle, un luxe qu'elle peut se permettre seulement parce qu'elle s'échine à faire perdurer son principe.

Il reste que la question du genre romanesque demeure, me semble-t-il, un faux problème, théoriquement intéressant évidemment, mais inapte à résoudre le véritable problème que rencontre aujourd'hui la littérature : le problème n'est plus tant, à mes yeux, de savoir si le roman est obsolète ou non, que de savoir si le roman pourra continuer longtemps encore à se passer du critère principal qui le fondait comme littéraire, lui conférait son identité et sa beauté, je veux parler du style. L'impasse que la littérature contemporaine s'est choisie pour renier le roman n'est pas tant une indéfinition du genre romanesque qu'un renoncement au style – préférant, en cela, s'embarrasser de toutes les fausses questions qui lui évitent de se poser la vraie : raconter des histoires par le biais du roman ou d'autres formes narratives sans faire de la recherche du style la condition du littéraire a-t-il encore un sens à une époque où tout le monde peut fabriquer des histoires ? À une époque où on lit surtout pour se divertir, la littérature contemporaine, sous influence du journalisme (la représentation des journalistes et critiques littéraires dans le paysage ne cesse de croître), prend le parti de *désécrire*, d'écrire à la baisse, en cédant à la solution de facilité qui l'arrange le plus, à savoir en exploitant de plus en plus fréquemment les temps de l'actuel, du *live* (présent), du presque actuel (passé composé), bref les temps du *singulatif* (raconter une fois ce qui s'est passé une fois) qui sont techniquement les plus faciles à trouver, les plus rapides à écrire (j'ai eu l'occasion d'expérimenter cela dans un atelier d'écriture) mais aussi les plus faciles à lire (la littérature a un souci grandissant du lecteur et l'argument que l'on ne peut plus écrire comme autrefois est, évidemment, un prétexte fallacieux pour se donner le loisir et la liberté d'écrire avec moins d'exigence ; puisqu'il ne s'agit jamais tant d'écrire comme autrefois mais d'écrire aujourd'hui en parfaite connaissance de ce qui s'est écrit autrefois), qui ne réclame pas l'effort d'abstraction que réclament les temps de l'itératif (raconter une fois ce qui s'est passé plusieurs fois), comme ceux du passé, par exemple, l'imparfait d'habitudes proustien. La disparition du style fait la part belle à ce que Truman Capote nommait le « tapage à la machine » et une forme de journalisme subjectif (le *gonzo*), d'universel reportage *people*, fabriquant principalement (du moins est-ce la littérature que la critique littéraire promotionne), comme il est simple de le constater, une littérature de biofiction, sorte de biographie romancée, qui produit des romans *sur* des notoriétés : *L'aube le soir ou la nuit* (sur Nicolas Sarkozy) de Yasmina Reza, *Mignonne, allons voir si la rose* (sur Segolène Royal) de Marc Lambron, *Rien ne se*

passé comme prévu (sur François Hollande) de Laurent Binet, *Cinquante ans dans la peau de Michael Jackson* et *Podium* (sur Claude François) de Yann Moix, *Jane Mansfield 1967* de Simon Liberati, *Le rapt de Britney Spears*, de Jean Rolin, *Je suis une aventure* (sur Roger Fédérer) de Amo Bertina, *Théorie de l'information* (sur Xavier Niel, l'inventeur du Minitel) d'Aurélien Bérauger, *Le Grand Cœur* (sur Jacques Cœur) de Jean-Claude Rufin, etc. La *biofiction* donne le sentiment que la littérature, en réécrivant les vies notoirement connues, en les réinventant, en érigeant comme modèles admirables toutes les sortes de célébrités, cherchait à réécrire sa propre histoire, à renouveler son poussiéreux panthéon, à parodier les narrations de l'actuel en feignant de s'assujettir aux modes et de ne pas résister à la gloire ou à la peopolisation, en feignant d'accepter de se réduire à n'être plus qu'un vulgaire carnet de bal, une consécration des puissants, des triomphants et des célébrités, une célébration du monde symboliquement dominant.

Et il en va de même, pour continuer le sombre constat, si je puis dire, pour la littérature de faits divers, dont on ne peut pas manquer de voir derrière son ambition littéraire, derrière son désir de témoigner et de révéler la vérité d'une époque, de se donner comme la mauvaise conscience de la société et de se réapproprier le réel à travers un élargissement poétique et romanesque, la volonté, même inconsciente, de faire de la littérature le terrain d'un immense reportage et, de la sorte, de faire concurrence au journalisme. En témoigne l'expansion de cette littérature – les romans sur le mythomane Jean-Claude Romand dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, sur l'affaire Fritzl dans *Claustria* et sur l'assassinat de Stern dans *Sévère* de Régis Jauffret, sur le gang des barbares dans *Tout, tout de suite* de Morgan Sportès (prix Interallié), sur l'affaire Grégory dans *L'Enfant d'octobre* de Philippe Besson, *Les Merveilles* de Claire Castillon, etc. On me dira que l'intérêt pour le fait divers a toujours existé, et c'est vrai (Balzac, Flaubert, Hugo, Dostoïevski et tant d'autres ne se sont pas fait prier pour l'exploiter), sauf que le traitement du fait divers ne se réalisait pas de façon systématique comme c'est le cas aujourd'hui et qu'il s'inscrivait, pour ces auteurs, dans une œuvre, non dans une stratégie de positionnement littéraire, obéissant à une mode comme à ce que j'appellerais la tyrannie du connu. Sans doute, on le voit sans mal, l'intérêt de cette littérature consiste-t-il à interroger les enjeux mêmes du littéraire tiraillé ici entre une intention historielle et une intention esthétique, entre la volonté de restituer la vérité historique d'un fait et celle de la romancer, entre un devoir de fidélité au fait et l'envie de le transformer, entre un désir d'authentifier pour faire vrai et de rendre, par équivalence, le vrai à partir de l'artifice du langage : tension entre l'objectivité des faits et la subjectivité de l'écrit qui se résout habilement dans la reddition du fait dans l'écrire. Car il y a une dimension nettement parodique, divertissante, dans la littérature actuelle, supplétive du réel, qui se réapproprie les figures et les événements de l'actualité, du « vu à la télé », qui s'inspire de l'atrocité d'une actualité détentrice en elle-même d'un coefficient de fiction, d'une virtualité de romanesque. Manière faussement proustienne de « récolter » la vie, les vies des autres, que l'on n'a pas semées et qui pourtant *rapporteront*. C'est soi-disant ainsi que le littéraire se recycle, c'est soi-disant ainsi qu'après la littérature naît justement la possibilité de la littérature même.

Philippe VILAIN
Propos recueillis par Marco Nuti

SEMENCES PROUSTIENNES

Né à Naples en 1922, Raffaele La Capria a commencé sa carrière de romancier en 1952 avec *Un jour d'impatience*, suivi en 1961 par *Blessé à mort*¹ qui remporta le prix Strega. Associant romans et essais qui tendent à former un seul work in progress à forte dimension autobiographique, son œuvre s'est poursuivie jusqu'au récent *Double mixte* (2012). Raffaele La Capria est également scénariste. Aux côtés du réalisateur Francesco Rosi, il a collaboré à l'écriture cinématographique de *Main basse* sur la ville (Lion d'or à la Mostra de Venise en 1963), *Les Hommes contre* (1970, d'après Emilio Lussu) et *Le Christ s'est arrêté à Eboli* (d'après Carlo Levi, 1979). Lecteur passionné de Proust, il s'entretient ici avec Silvio Perrella, écrivain et critique à qui l'on doit notamment l'édition d'un volume des œuvres de La Capria dans les « Meridiani », prestigieuse collection qui est l'équivalent italien de notre « Pléiade ».



Précaution inutile : c'est sous le signe de cet étrange titre – un extrait de *La Prisonnière* – que se plaça la première rencontre de Raffaele La Capria avec l'œuvre de Marcel Proust. Un ami lui avait prêté ce petit livre, en lui parlant d'un certain « Praust qui n'était pas si mal ». Quand était-ce ? La Capria ne s'en souvient pas avec précision. Mais il se rappelle avoir tenu entre les mains *Du côté de chez Swann*, dans la traduction de Natalia Ginzburg², quelques années seulement après la fin de la guerre.

— Entre Swann et moi, j'ai immédiatement senti une affinité incroyable. Il y avait déjà eu une Odette dans ma vie. Je comprenais jusqu'aux moindres détails de ce livre : le thème de la jalousie, la coquetterie de la femme aimée, sa subtilité dans l'art de fuir et dans sa manière de faire illusion... En somme, c'était l'un des plus beaux romans d'amour que j'aie jamais lu. J'eus l'impression d'entrer dans un monde nouveau. Les écrivains italiens que j'avais lus jusqu'alors me semblèrent soudain rapetisser face à ce géant. »

Inutile de dire que lorsque la première occasion se présenta d'effectuer un voyage à Paris, La Capria en revint avec tous les volumes de la *Recherche*. L'œuvre de Proust allait devenir un repère stable dans son esprit. Si bien que dans son premier roman, *Un jour d'impatience* (1952), il incrusta deux phrases de Proust. « À l'époque, en Italie, rares étaient ceux qui le lisaient », sourit-il, sournois comme un chat. « Je savais que personne ne s'en serait rendu compte, mais dans les éditions ultérieures j'ai supprimé ces emprunts. »

Entre-temps, il avait écrit *Blessé à mort* (1961), où les « semences proustiennes » avaient germé dans une terre napolitaine. Avec ce roman, La Capria se confrontait de façon originale et solitaire à la question de la modernité littéraire. C'est dans *Blessé à mort* qu'il donne vie au mythe méditerranéen de la « belle journée » toujours traversée par une ombre. L'unique journée peinte par Joyce dans *Ulysse*, par Virginia Woolf dans *M^{rs} Dalloway*, se trouve adoucie dans ce livre par un « esprit napolitain » dont l'histoire porte l'empreinte de Giambattista Vico, des Lumières parthénopéennes et de Benedetto Croce.

Avec Raffaele La Capria, depuis que nous nous sommes mis d'accord pour engager un dialogue sur Proust, toute occasion est bonne pour en renouer les fils. Notre échange se poursuit un jour dans le hall d'un hôtel de Mantoue, puis à deux reprises chez lui, à Rome, peu avant et peu après les festivités pour son quatre-vingt-dixième anniversaire et la sortie de son nouveau livre, *Double mixte*. Les volumes anciens de la *Recherche* sont toujours là, à côté des éditions plus récentes. Mais c'est de nouveau la traduction de Natalia Ginzburg que nous sortons des rayonnages pour en lire quelques pages.

— Voyons si j'ai laissé des signes au crayon, dit Raffaele.

Il tourne les pages en quête d'une phrase qui servira d'amorce.

— Celle-ci, je l'ai soulignée, elle pourrait convenir... Mais cette autre est peut-être mieux...

Dans le flux de nos échanges nous voudrions délimiter une zone-Proust et tâcher d'en préciser les contours essentiels. Mais avec Raffaele c'est ainsi : quel que soit le sujet de la conversation, la vie quotidienne filtre le plus naturellement du monde à travers les mots : la sonnerie du téléphone, la déambulation indifférente des chats, l'arrivée d'Ilaria, la lumière mathématique du paysage de Rome que l'on aperçoit derrière les fenêtres.

— Lis plutôt le début, lui dis-je, scande bien le *Longtemps*...

Raffaele ne se fait pas prier. Il suspend sa lecture là où la phrase dit :

« ... il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage ».

— Arrêtons-nous un instant ici, parce que cette phrase correspond au type d'autobiographie qui s'affirme dans le roman de Proust, où le personnage principal, Marcel, porte le même prénom que l'auteur. C'est une manière d'affirmer que l'autobiographie peut être une forme privilégiée de connaissance du monde, tant il est vrai que le xx^e siècle littéraire est dans une large mesure autobiographique : c'est le cas de *Dedalus* de Joyce, de *L'Homme sans qualités* de Musil... Au fond, c'est peut-être la grande différence avec le roman du xix^e siècle. Comme le disait Giacomo Debenedetti, on assiste au passage de l'épique de la réalité à l'épique de l'existence. Dans les romans du xx^e siècle, tout se passe dans la demeure de la conscience individuelle.

— Chez Proust, dès cette première phrase, comment le temps intérieur creuse-t-il et met-il au jour le temps du monde ?

— Proust s'en remet aux intermittences du cœur, aux invasions qui arrivent à l'improviste dans la mémoire, et qui font que le temps n'est pas seulement linéaire, ne se présente pas comme une succession ordonnée d'événements, mais s'offre aussi comme un afflux de moments de vie qui remontent à la surface, de souvenirs inopinés qui sont des révélations de la mémoire, pareilles aux épiphanies de Joyce, et qui nous touchent avec une force d'autant plus grande qu'elles nous saisissent par surprise.

— Ce n'est pas un hasard si Proust parle de la mémoire involontaire, qui est assurément sa grande « invention ». Au demeurant, il n'est pas seulement romancier, il est le théoricien de sa propre narration...

— Chez Proust la théorie fait partie de la narration, elle en devient l'un des sujets. Il me semble qu'il n'y a jamais rien eu de tel dans la littérature italienne...

— Je dirais plutôt que nous avons connu cela sous une forme essentialisée, avec Italo Calvino. En somme, nous l'avons connu sous forme structuraliste, à une époque où la mémoire du monde s'était déjà desséchée et où il y avait peu de choses à raconter. C'était alors la littérature qui se racontait elle-même.

— Il y avait là une certaine aridité. Alors que chez Proust le rôle des émotions et de la sensibilité revêtait une grande importance, chez Calvino il était comme schématisé.

— Oui, cette matière devenait chez lui un splendide algorithme... Mais je voudrais que nous abordions à présent un autre point... La modernité a été décrite comme une fragmentation du temps, alors que Proust, tout en se situant à l'intérieur de ce processus dont il a conscience et dont il tient compte, se livre paradoxalement à une tentative de recomposition.

— C'est en partie dû au fait qu'il a écrit un grand roman circulaire. On part, on accomplit un grand tour

et l'on revient. La fragmentation du temps est rédimée par cette circularité.

— On mesure ici à quel point différent les descriptions de la littérature faites de l'extérieur et la littérature elle-même, où les temps sont multiples, où l'on peut revenir en arrière, s'écarter du temps linéaire. Aujourd'hui même, les grands mémorialistes à la Saint-Simon peuvent nourrir le feu de l'imagination.

— Saint-Simon et ses *Mémoires* sont précisément l'antécédent de Proust. J'oserais même dire que Saint-Simon est le premier Proust de la littérature française.

— Qu'est-ce qui les rapproche ?

— La profonde connaissance du monde où ils vivaient, mais aussi certaines affinités entre leurs univers respectifs. Saint-Simon avait observé la cour du roi de France et les relations au sein de ce milieu fermé devenaient sous sa plume d'incroyables petits romans : romans sadomasochistes, romans sur le pouvoir et les abus de pouvoir, où sont traités tous les sentiments des hommes, l'amour, la haine, les passions sexuelles, les intrigues, les vexations... *Mutatis mutandis*, on retrouve cela chez Proust et l'évocation des salons aristocratiques de son époque n'est pas sans rappeler certaines scènes de la vie à la cour rapportées par le mémorialiste. Et puis il y a cette célèbre page de Proust où Swann se rend chez les Guermantes, pratiquement pour leur annoncer sa mort prochaine, alors que le duc et la duchesse, dont l'esprit n'est occupé que par le bal costumé auquel ils doivent se rendre, le traitent en restant sourds au profond sérieux de son propos. Ce genre de cruauté se trouve déjà chez Saint-Simon.

— Mais Proust ne se limite pas à peindre une seule classe sociale.

— Quand il parle de sa gouvernante et s'attarde longuement sur son langage et sa manière de s'exprimer, il fait en effet place à une classe fort différente. Toutes les classes sociales sont représentées dans la *Recherche*, la bourgeoisie, les parvenus, les gens de basse extrême...

— Dans son *Contre Sainte-Beuve*, Proust écrit : « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art. » Il n'y a chez lui nul mépris de l'intelligence, mais s'agissant de l'écriture, il fait passer au premier plan la sensation, la sensibilité, l'instinct. Plus loin dans le même texte, il affirme : « Cette infériorité de l'intelligence, c'est tout de même à l'intelligence qu'il faut demander de l'établir. Car si l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême, c'est elle seule qui est capable de la décerner. Et si elle n'a dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n'y a qu'elle qui soit capable de proclamer que l'instinct doit occuper la première. » Quelles réflexions vous inspirent ces propos ?

— L'intelligence et la sensibilité me semblent l'une et l'autre nécessaires à la création artistique, car cette dernière ne peut faire abstraction de la préméditation. Il est clair que la réflexion de Proust sur l'intelligence relève elle-même de l'intelligence. Ensuite, tout dépend de la part d'instinct sous-jacente. L'intelligence doit avoir un matériau à sa disposition, et c'est là qu'interviennent nos sens, nos perceptions. Sans eux, je me demande ce que pourrait faire la seule intelligence.

— L'autre jour, au téléphone, vous m'avez lu quelques notes dans lesquelles vous comparez Proust à Leopardi. La comparaison est originale et inhabituelle. Comment vous est-elle venue à l'idée ?

— Dans le *Zibaldone* de Leopardi, il y a toutes les choses possibles qui peuvent venir à l'esprit dans une période donnée de l'Histoire. Non pas comme fantaisies de l'imaginaire, mais en relation avec la société du temps, avec les hommes et les femmes de ce temps. Il y a dans le *Zibaldone* une densité extraordinaire. Combien d'observations Leopardi ne fait-il pas sur l'amour, sur le devoir, sur le caractère des Italiens, etc. C'est d'une finesse si exceptionnelle qu'elle justifie un rapprochement, par-delà la différence des époques, avec la complexité de la page proustienne.

— Dans le cas de Leopardi comme dans celui de Proust, vous soulignez la connaissance qu'ils ont non seulement des hommes, mais de la vie des hommes au sein de la société. Ni l'un ni l'autre ne dissimulent les ombres qui s'infiltrèrent un peu partout...

— Oui, parce que la vie, la vie avec un V majuscule comme disait Schopenhauer, a quelque chose de monstrueux. Elle est comme un animal féroce qui se joue de tous les obstacles pour s'imposer. Elle les ignore et les foule aux pieds avec indifférence. Il faut en avoir conscience : la douleur est un fait humain, mais la vie se fiche complètement de la douleur. Elle passe dessus comme un tsunami. Qu'une grande onde océanique emporte une fourmi ou toute une population, du point de vue de la nature c'est la même chose. Dans *Capri et ce que fut Capri*, j'évoque le regard de la mouette : vitreux, comme celui d'un œil en céramique. C'est la seule forme de regard que cet oiseau peut jeter sur la nature au sein de laquelle il vit, parce que la nature n'est pas moins cruelle avec lui. La seule chose opposable à cette cruauté, c'est la céramique, l'impénétrabilité. »

Tout en écoutant Raffaele, je pense à Ilaria, son épouse, qui depuis quelques années prend soin des mouettes, en plus des chats dont elle s'occupait déjà. Elle attend leur passage dans le ciel de Rome pour leur donner à manger. Elle sait les reconnaître et peut-être ces oiseaux la reconnaissent-ils aussi. Avec elle, la férocité qui s'est développée chez eux ces derniers temps – ils sont capables de dévorer les pigeons – s'efface provisoirement.

Derrière la fenêtre la ville dissémine ses coupoles. On reconnaît le Panthéon à sa bouche ronde toujours ouverte. J'observe le paysage et je pense à la consommation du regard dont parle Raffaele dans un livre sur Capri. Notre œil n'est pas encore un œil de céramique, et quand bien même il nous arrive de feindre l'indifférence, nous ne sommes jamais tout à fait indifférents.

Notre conversation de ce jour touche à sa fin. Nous étions partis de la première page de la *Recherche*. À présent La Capria évoque la fin de l'œuvre. Elle coïncide avec la fin d'une époque, en des pages sur lesquelles on peut laisser descendre la lumière de l'après.

— Comment finit la *Recherche* ?

— La *Recherche* finit avec la guerre, avec les Zeppelins qui bombardent Paris... Les deux guerres mondiales ont brisé tous les rapports antérieurs entre les classes, avec le monde... Mille hommes mouraient en un jour pour s'emparer d'une tranchée. La Grande Guerre marque un premier hiatus, on entre dans la boue de l'enfer et c'est là que finit ce monde, que finit la *Recherche*, que finissent ces choses que l'on pouvait voir unies entre elles, cohésives... C'est là que naît une autre époque...

— Je réalise que vous êtes né précisément l'année de la mort de Proust...

— Oui, en 1922.

— Un monde meurt, mais il faut continuer à vivre, l'avant et l'après n'arrêtent pas le cours du temps.

— Vingt ans après ma naissance, il m'est arrivé ce que je raconte dans *Pausilippe 1942* : la différence entre les deux époques, je l'ai découverte au fond de la mer. C'est aussi dû au fait que jusqu'alors, la mer était celle que je voyais depuis la surface. Quand soudain l'on pénètre dans les profondeurs marines, on découvre davantage que le dessous de la mer : on découvre qu'il y a une autre lune, un autre soleil, et que c'est tout autre chose. En cet été 1942, le monde d'au-dessus, avec sa guerre, ses forteresses volantes, ses bombardements, me semblait loin. Dans la masse silencieuse des eaux, j'ai vécu des jours de bonheur, mais aussi d'adieu au bonheur. L'été a pris fin et j'ai connu la guerre. Après cela, il est vrai que, parfois, l'on peut encore jouir de la « belle journée », mais au-dessus il y a une strate de douleur...

Raffaele LA CAPRIA et Silvio PERRELLA
Traduit de l'italien par Jean-Baptiste Para

1 *Blessé à mort*, trad. Vincent d'Orlando, L'Inventaire, 2006. Parmi les autres titres de Raffaele La Capria traduits en français : *L'Harmonie perdue* (trad. Jean-Marc Mandosio, L'Inventaire, 2001), *La Neige du Vésuve* (trad. V. d'Orlando, L'Inventaire, 2002), *La Mouche dans la bouteille : Éloge du sens commun* (trad. J.-M. Mandosio, Climats, 2005).

2 Natalia Ginzbuig (1916-1991). Écrivain de tout premier plan dont plusieurs romans ont été traduits en français, en particulier *Bourgeoisies* (Denoël) et *Les Mots de la tribu* (Grasset). Elle fut l'épouse de Leone Ginzbuig – intellectuel antifasciste sauvagement torturé et assassiné par la Gestapo en 1944 – et la mère de l'historien Carlo Ginzbuig. On lui doit également la première traduction italienne de *Du côté de chez Swann*, achevée en 1937 et publiée en 1946 chez Einaudi.

« Les Femmes de Proust »

C'est au Maschio Angioino, le « château neuf » de Naples construit au XIII^e siècle, que l'artiste Raffaella Campolieti a présenté à l'automne dernier *Les femmes de Proust*, une série de portraits où se côtoient des personnages de la vie de l'écrivain, qu'il s'agisse de sa propre mère, de sa tante Adèle ou de sa gouvernante Céleste Albaret, et des personnages de la *Recherche*, d'Albertine à Gilberte et à la tante Léonie. À cette galerie de vingt-cinq portraits féminins s'ajoutaient quelques figures masculines : Marcel Proust lui-même, son père Adrien Proust, son ami de jeunesse Lucien Daudet et Alfred Agostinelli.

Dans le catalogue de l'exposition, Gennaro Oliviero écrivait notamment : « On peut se demander quelle alchimie secrète a permis à l'artiste de pénétrer si profondément au sein d'une iconographie proustienne si insaisissable et fugace. [...] Comment représenter et "figurer" des personnages qui ont souffert des changements si profonds dans l'extériorité de leur position sociale, comme Odette de Crécy, qui de cocotte devient comtesse de Forcheville, et Madame Verdurin, pétulante bourgeoise que nous retrouvons à la fin du roman sous les traits de la princesse de Guermantes, sinon en les laissant intacts dans l'ombre de la fiction littéraire, et en les ignorant sagement comme l'a fait Raffaella Campolieti ? Choix délibéré (et peut-être douloureux) d'une artiste qui, depuis le début de sa recherche, a décidé de concentrer son intérêt sur le portrait, en excluant d'autres "genres" généralement considérés comme plus faciles à aborder. La réponse à cette question réside dans le *mimétisme* qui caractérise la construction de la *Recherche* et qui a permis à Raffaella Campolieti de créer un visage – en tant que synthèse des nombreux visages – de chacune des "Femmes de Proust", jamais ni tout à fait la même ni tout à fait une autre. »

Ce n'est qu'après l'exposition napolitaine de ces œuvres sur papier qu'est venu s'ajouter le portrait d'Odette, commenté en ces termes par Gennaro Oliviero : « L'artiste nous la présente sous les traits d'une resplendissante jeune femme à l'épaisse chevelure blonde, avec un visage dont la carnation est celle de la première jeunesse, dans l'attitude pensive d'un être qui va à la rencontre de la vie : une jeune Odette telle qu'elle ne dut jamais apparaître à Swann, qui la fréquenta dans le salon Verdurin, quand déjà les signes d'une jeunesse défleurie l'empêchaient de la trouver attirante, au point de lui faire dire à la fin d'*Un amour de Swann* : "Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre !" »

Raffaella Campolieti aurait-elle peint une « Odette » avant *Odette* ? Plus précisément, ce portrait s'inspirerait-il d'une autre Odette qui apparaît dans un récit de jeunesse de Proust, signé de l'un de ses nombreux pseudonymes, Pierre de Touche, et dans lequel un narrateur anonyme évoque une femme qu'il a aimée autrefois ? Paru dans *Le Mensuel* en 1891, ce récit intitulé « Souvenir » laisse déjà entrevoir, selon Gennaro Oliviero, « l'aura du style proustien, riche de "sentiments et de douleurs" dont l'écho traversera tant de pages de l'œuvre future ». De la justesse de cette observation, un bref extrait de « Souvenir » pourrait à lui seul témoigner : « Ici, en effet, je trouvai Odette étendue sur une chaise longue, enveloppée dans une grande couverture écossaise. Je ne l'aurais, pour ainsi dire, pas reconnue, tant elle avait changé. Ses traits s'étaient allongés, et ses yeux cerclés de noir semblaient perforer son visage blême. [...] Je parcourus ce long vestibule, ce jardin délicieux dont le gravier des allées ne devait, hélas !, plus jamais grincer sous mes pas. Je descendis sur la plage ; elle était déserte. Je me promenai pensif, en songeant à Odette, le long de la mer qui se retirait indifférente et calme. Le soleil avait disparu

derrière l'horizon ; mais il éclaboussait encore le ciel de ses rayons pourprés.¹ »

J.-B. P.

1 « Souvenir », dans : Marcel Proust, « *Le Mensuel* » retrouvé, précédé de *Marcel avant Proust*, par Jérôme Prieur, Éditions des Busclats, 2012, p. 138-140.



RAFFAELLA
2012