

## LA LITTÉRATURE COMME « ESPACE DE MOUVEMENT »

### La crise du sujet moderne et son dépassement kinesthésique chez Proust

Si nous partons de l'histoire que Proust fait raconter par son *Je* narrateur, on peut voir qu'elle mène ce dernier par des chemins tortueux, des détours et des sentiers égarés à travers la *selva oscura* d'une vie, tiraillé entre « souffrance » et « joie ». On a là d'un côté le besoin qu'a le *Je* en tant qu'écrivain de leur trouver une identité : c'est sa « vocation » (*Recherche*, t. IV, p. 478). Mais d'un autre côté, il est guidé dans cette entreprise par une exigence qu'il abandonne ensuite d'une manière mémorable : cette reconstruction littéraire devait faire du contenu de sa vie un « sujet philosophique » élevé au rang d'une « vérité abstraite » (*Recherche*, t. I, p. 176). En réalité, Proust met ici en scène un problème qu'il avait déjà écarté dans son étude préparatoire à la *Recherche*, dans *Contre Sainte-Beuve*<sup>1</sup>. Mais, tel qu'il est repris ici, c'est précisément en tant que condition préalable nécessaire qu'il est mis en lien avec la réussite de sa *Recherche*. Du début à la fin s'accomplit ainsi un processus par lequel, de manière exemplaire, une seconde époque moderne se substitue à une première. La *Recherche* se donne alors à voir comme un *Discours de la méthode* fondamental. Certes, elle ne s'exprime pas de manière aussi bruyante, impétueuse et provocatrice que les avant-gardes qui l'entourent. Pourtant, comme le montre l'attrait qu'elle exerce précisément sur les esprits à la pensée systématique du xx<sup>e</sup> siècle, elle a durablement fait entendre la voix d'une reconsidération fondamentale de l'époque. Elle stipule que le temps de l'orientation positiviste comme idéaliste de la pensée est révolu. La décadence est remplie de leurs chants d'adieu. Dès

---

1 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971, p. 211 *sq.* Par la suite, cité sous la forme *CSB*.

lors, comment peut-on « connaître l'homme », une question que Proust a reprise du *Contre Sainte-Beuve*<sup>2</sup> ? Cette question en tout cas ne peut plus longtemps être posée d'un point de vue philosophique, elle doit être posée d'un point de vue esthétique. Autrement dit, dans la seconde époque moderne, c'est l'art qui se chargerait de la philosophie.

Au vu du long parcours rédactionnel de la *Recherche*, on peut mesurer combien il y avait de traditions à dépasser dans ce processus. L'effort s'est traduit par une série de parricides. En plus de Sainte-Beuve, cela concerna aussi Mallarmé, Ruskin et bien d'autres de ses pastiches. Dans le fond, cela vaut aussi pour Henri Bergson. Qui lit parallèlement ses *Essais sur les données immédiates de la conscience* et la *Recherche* verra que Proust se réfère à lui abondamment, entre rapprochement et distanciation. Certes la critique que fait Bergson, qui participe du courant appelé « philosophie de la vie », rejette aussi comme inappropriées les notions de la vie du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais il reste jusqu'au bout tributaire d'une notion élargie de la scientificité philosophique : « l'intelligence reste le noyau lumineux autour duquel l'instinct [...] ne forme qu'une nébulosité vague » – pour cependant reconnaître dans la même lancée ce que cet engagement a de déficitaire : « L'intention de la vie, le mouvement simple qui court à travers les lignes, qui lie les unes aux autres et leur donne une signification, lui [i.e. à l'intelligence] échappe<sup>3</sup> ». Puis il formule une phrase qui non seulement le dépasse lui-même, mais envisage une *Recherche* qui en réalité n'esquisse rien moins que le projet d'écriture de Proust : « C'est cette intention que l'artiste vise à ressaisir en se plaçant à l'intérieur de l'objet par une espèce de sympathie, en abaissant [...] la barrière que l'espace interpose entre lui et le modèle [i.e. l'objet]<sup>4</sup> ».

2 CSB, p. 220.

3 Henri Bergson, *Œuvres*, éd. André Robinet et Henri Gouhier, Paris, PUF, 3<sup>e</sup> tirage, 1970, p. 645. Par la suite, cité sous la forme *B*.

4 Déjà dans son premier ouvrage, *Essais sur les données immédiates*, il avait esquissé pour ainsi dire le concept d'un art futur : « Que si maintenant quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale [...], nous le louons de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissons nous-mêmes (*B*, p. 88). – Proust lui-même, de la perspective opposée : « nous avons peine à croire que la science [...], puisqu'il n'y a pas de science que du général, puisse jamais se confondre avec l'art qui a pour mission [...] ce particulier, cet individuel, que les synthèses de la science laissent échapper » (*CSB*, p. 495).

Proust prend position très tôt dans ce sens. La *Préface* du *Contre Sainte-Beuve* déjà avait repris de Bergson la théorie psychologique de la connaissance, pour la compléter radicalement : « l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême [...] ; l'instinct doit occuper la première place<sup>5</sup> ». Sur quoi s'appuie la réévaluation capitale de la hiérarchie traditionnelle des valeurs opérée par Proust ? Pour son roman, elle n'était plus (dans le sens scientifique du mot également) une question d'application mais de *Recherche*. Vu de la fin notamment, le début du roman apparaît comme l'inauguration d'une réduction phénoménologique dans ce but. Le point de départ est un *Je*, seul, dans une pièce à peine ébauchée, n'ayant pas de situation bien définie, qui suit le fil de ses souvenirs. La ville où on pourrait situer le *Je* biographique est totalement passée sous silence. À l'extérieur, il y a du mouvement, qui n'est éprouvé en tant que tel – à travers une symbolique spatiale – qu'à l'intérieur ; c'est l'une des expériences fondamentales de *La Prisonnière*. À la fin, le *Je* se trouve à nouveau dans une chambre sans contours, mais c'est désormais pour graver par l'écriture ce qu'il a appris par le prisme du souvenir. Proust a longtemps aspiré à cette entrée en matière<sup>6</sup>. Elle est ainsi mise en relief comme début programmatique. Si le *Je*, racontant, se rappelle la manière dont il s'est alors abandonné au sommeil et au réveil, c'est pour prendre conscience à présent de la signification de ce seuil. Cette scène initiale du roman se trouve prise dans un contraste clair-obscur. Visiblement, le *Je* cherche à s'assurer de l'allègement thérapeutique de l'obscurité – tandis que lui-même se trouve *a contrario* dans l'état pesant de la clarté. Le texte garnit cette scène de valeurs symboles chargées de tradition : le *Je* sait qu'il se trouve dans la lumière de l'« esprit » ; puisqu'il cherche à se familiariser avec l'obscurité, c'est la conscience claire, l'esprit, qui est le problème. Apparemment, il n'y a que ce type obscur de perception qui puisse suspendre une pensée recherchant les « cause[s] », voulant les rendre « compréhensible[s] » (*Recherche*, t. I, p. 3).

Cela ne semble pas être l'indice le moins important d'une critique orientée contre le traitement rationnel de nos perceptions. Mais pourquoi faire commencer son histoire dans une pièce fermée ? Proust reprend ainsi de manière imagée un vif débat qui remet en question de manière

5 CSB, p. 63.

6 Voir aussi Winfried Wehle, « In der Arche Noah der Kunst. Prousts Roman als Recherche », *Proustiana* XXIII (2005), p. 9-43, avec les passages concernés.

fondamentale la représentation dominante de l'espace, mais suppose la possibilité d'une justification positiviste d'une « vérité logique » (*Recherche*, t. IV, p. 458). George Henry Lewes avait mis celle-ci en doute avec *Problems of Life and Mind*<sup>7</sup>. Ernst Mach<sup>8</sup> l'a minée au moyen de la psychologie physique : Georg Simmel, des théories de la société<sup>9</sup> ; Edmund Husserl, de la phénoménologie<sup>10</sup> ; Bergson, au moyen de la philosophie de la vie<sup>11</sup> (entre autres<sup>12</sup>). Proust s'insère aussi dans ce contexte. Ses remarques dans la partie finale *Le Temps retrouvé* ne font qu'exposer de manière explicative ce qui est déjà indiqué au début de manière imagée à travers une fleur de papier japonaise. Le doute méthodique avait un dénominateur commun : que l'espace n'est pas donné objectivement, mais se fait subjectivement, en rapport avec le propre corps de quelqu'un et les mouvements de ce corps. Comment est-on arrivé à une représentation erronée ? Parce qu'on prenait l'effet pour la cause. La discussion de l'époque a, en gros, posé le rapport correctement, c'est-à-dire en l'inversant. Ce qui vaut désormais : les perceptions sensibles n'offrent que le matériau perceptif brut à partir duquel les espaces sont<sup>13</sup>. Ce qu'ils nous communiquent de manière averbale, non mentale, afférente, est enregistré doublement, d'après les registres anthropologiques de l'intellect et de l'instinct, et est déposé dans nos propres zones mémorielles : dans les deux « mémoires » de Proust. La capacité de compréhension extrait des données sensibles ce qui se

7 George Henry Lewes, *Problems of Life and Mind*, Londres, Trübner, et Boston, Osgood, depuis 1874/75.

8 Ernst Mach, « Eine biologisch-teleologische Betrachtung über den Raum » (1903), *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt, WBG, 1985, p. 148-160.

9 Georg Simmel, « Soziologie des Raumes », *Georg-Simmel-Gesamtausgabe* VII, éd. Rüdiger Kramme et al., Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1995, p. 132-183.

10 Edmund Husserl, *Ding und Raum, Vorlesungen* (1907), éd. Ulrich Claesges, Berlin, Springer, 1973.

11 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, F. Alcan, 1889.

12 C'est une discussion qui détermine depuis des problématiques en civilisation. Voir notamment Dagmar Reichhardt (édit.), *Räumliches Denken*, Zurich, vdf Hochschulverlag AG, 1996 ; Wolfgang Kaschuba, *Die Überwindung der Distanz : Zeit und Raum in der europäischen Moderne*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2004 ; Jörg Dünne et Stephan Günzel (édit.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2006 ; Kathrin Dennerlein, *Narratologie des Raumes*, Berlin, de Gruyter, 2009.

13 Voir de manière générale Michaela Ott, « Raum. Ein heteronomisierender Relationsbegriff », *Ästhetische Grundbegriffe* V, édité. K. Barck et al., Stuttgart, Metzler, 2003, p. 113-149.

maintient généralement, ce qui reste identique, ce qui est constant, ce qui relève du type et du genre, et le met en lien avec ce qu'il sait déjà, identifiant ainsi des zones notionnelles de l'intelligence pratique. Leur fixation par la parole ne joue pas le moindre rôle à cette occasion. Un nom, par exemple, fixe une personne à un format qui la maintient au-delà de toutes les vicissitudes d'une vie. Le « Bal de têtes » de la *Matinée* de Guermantes démasque de manière intransigeante cette structure de préjugés comme « représentations spatiales<sup>14</sup> ». Elles ne peuvent que simuler une personnalité, parce qu'il n'existe pas d'original contraignant derrière elles. Proust va même jusqu'à supposer à la réalité même ce caractère d'apparence : « la réalité ne se forme que dans la mémoire [*i.e.* de l'intelligence] » (*Recherche*, t. I, p. 182) et cela veut dire : d'après ses critères (habituels). D'un autre côté se forme un *Je* d'après des images avec lesquelles d'autres réagissent à mon sujet : détermination de soi par autrui. Proust : « notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres » – donc également un « acte intellectuel » (*Recherche*, t. I, p. 19) dans le sens proustien. Moi et l'autre sont ainsi des espaces de projection psychophysiques, que nous meublons avec la solidité d'une « notion immobile » (*Recherche*, t. I, p. 153) qui se trouve alors en circulation.

Partant de cet aspect, l'intelligence envoie donc nos perceptions sensibles dans ses espaces de stockage. Elles obéissent, comme le dit Proust, aux « nécessités de la vie » (*Recherche*, t. I, p. 42). À l'opposé se trouve leur traitement très différent par l'instinct, la faculté de désirer. Elle y réagit non pas de manière pensante, mais de manière sensitive, ne cherche pas dans leur variété l'unité, mais l'exceptionnalité de l'« impression » (*Recherche*, t. IV, p. 477)<sup>15</sup>. Par conséquent, elle n'enregistre pas ce qui participe d'une identité stable au-delà du moment, mais ce qui momentanément remue une personne au plus profond d'elle-même. L'« excitation » est, d'après Bergson<sup>16</sup> et Proust (*cf. Recherche*, t. I, p. 4), son trait distinctif. C'est elle encore qui met l'imagination en mouvement, « seul organe pour jouir de la beauté » (*Recherche*, t. IV, p. 450).

14 Tout comme Bergson qualifie la condition des idées abstraites (*B*, p. 1285).

15 « L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après » (*Recherche*, t. IV, p. 459).

16 *B*, p. 295.

L'épisode de la madeleine ou celui des clochers de Martinville ont transposé cela dans le récit. Ils interpellent le *Je*, qui se trouve sinon dans l'état sédimenté de l'intellect, non pas avec les notions d'autrui, mais avec des impressions hautement individuelles. Assurément, ce sont des « instantanés », des captations verbales de l'instant, comme les nomme Proust (cf. *Recherche*, t. IV, p. 444)<sup>17</sup>, des incarnations du caractère fugitif et éphémère du temps. Une expérience de la linéarité, de la causalité ou de la finalité ne se laisse plus déduire de cela. En tant que mouvement intérieur, elles sont inaccessibles à l'intelligence : « tous les efforts de notre intelligence sont inutiles » (*Recherche*, t. I, p. 44). Cependant, leurs éclairs sensoriels (*Sinnesblitze*) peuvent également trouver place, dans un sens très élémentaire, dans une mémoire ayant ses propres lois. Cela, c'est la désormais célèbre « mémoire involontaire » (*Recherche*, t. I, p. 44 sq.) qui le réalise. Conformément à son caractère propre aux créatures, elle est « hors de son [i.e. de l'intelligence] domaine et de sa portée » ; s'est déposée « en quelque objet matériel, [...] dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite » (*Recherche*, t. I, p. 44, 176), envoûtée comme les princesses des contes. Seule une rencontre non-motivée, dépourvue d'intention, car matérielle, est capable pour cette raison de la réveiller. L'intelligence l'écarterait comme fortuite, comme arbitraire. Dans un environnement surréaliste, cela s'appellera « trouvaille », le « Sésame, ouvre-toi ! » des dépôts nocturnes de la conscience<sup>18</sup>. Proust avait lui-même très tôt identifié dans *Le Temps retrouvé* ces « impressions » indisponibles comme étant les fondateurs de « l'inconscient » (*Recherche*, t. IV, p. 458). Là se serait retiré « notre vrai moi ». Sa « vérité », le *Je* qui regarde en arrière ne pouvait commencer à la comprendre qu'en passant par la connaissance négative de la « souffrance » (*Recherche*, t. IV, p. 477). Elle l'avait instinctivement rendu conscient de sa « vie fausse » : « nous vivons détourné de nous-même ; l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude aussi [...] amassent au-dessus de nos impressions vraies [...] les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie » (*Recherche*, t. IV, p. 474 sq.). Ce sont là les suites d'une façon de penser, de sentir et de

17 Alain Robbe-Grillet en a fait un « genre » photo-littéraire expérimental. Voir *Instantanés*, Paris, Minuit, 1962.

18 Il subsiste une généalogie visible concernant le « hasard objectif » dans la poétique surréaliste, qui se décharge sur des objets parlants et déclenche une « trouvaille ». Développé dans : André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

vouloir qui a été soumise à l'impératif pratique de l'intellect. Celle qu'on accuse de cet art de vivre dépossédé (« clichés », *ibid.*) est, dans toute la *Recherche*, « l'habitude » (*Recherche*, t. I, p. 8). Afin d'échapper à son « influence anesthésiante » (*Recherche*, t. I, p. 10), le *Je* se voit confronté à un défi pour ainsi dire paradoxal : essayer, avec les moyens précisément de cette « intelligence » instrumentale et de ses dispositifs de protection de la « mémoire volontaire », de sortir des lieux communs dans lesquels elle s'est elle-même emprisonnée.

Comme nous le savons, le *Je* qui se souvient a réussi cela d'une façon dramatique à la matinée de Guermantes. La clé en était une connaissance de la nature de l'homme, que la littérature a infiltré de manière de plus en plus déterminée depuis la modernité romantique et qui parvint à un statut scientifique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : la kinesthésie, ou la théorie, pour le corps, d'une intelligence du mouvement pré-rationnelle, en-dehors du langage<sup>19</sup>. Elle se doit à elle-même, de son côté, un important processus de purge. Il s'est d'abord séparé de la représentation selon laquelle ce qui fait tenir ensemble le plus intimement le monde et, de façon anthropo-centrique, l'homme, serait à garantir par la transcendance. Longtemps, la notion d'« âme », d'origine métaphysique, a tenu ce rôle en littérature et en psychologie. Il lui était associé une représentation de l'homme qui devait mettre au jour la nature de l'esprit. Lorsque cependant Mallarmé

19 La scientification de ces nouvelles idées provenait des orientations psychologiques et physiologiques les plus différentes. Pour n'en citer que quelques-unes : Henry Charlton Bastian, *The Brain as an Organ of Mind*, Londres, C. Kegan Paul, 1880, auquel Bergson rapporte plusieurs fois son concept d'« images kinesthésiques » (par ex. *B*, p. 951); Edmund Burke Delabarre, *Über Bewegungsempfindungen*, thèse, Fribourg, Epstein 1891; Carl Wernicke, *Grundriß der Psychiatrie*, Leipzig, Thieme, 1906; Ange Ernest Amédée Ferrand, *Le Langage, la parole et les aphasies*, Paris, Rueff, 1894. De ce point de vue-ci, voir pour compléter la bibliographie de Stefano Poggi, « Proust, Bergson und der aphasische Systemkomplex », *Marcel Proust und die Philosophie*, édit. U. Link-Heer et V. Roloff, Francfort-sur-le-Main et Leipzig, Insel, 1997, en particulier p. 171 sq. – Du point de vue d'une « mémoire affective », voir Paul Sollier, *Le Problème de la mémoire. Essai de psycho-mécanique*, Paris, F. Alcan, 1900, une source d'inspiration possible de Proust mise à l'honneur par Philipp Engel et Irene Albers, « Prousts Poetik der affektiven Erinnerung : Historische und aktuelle Perspektiven », *Comparatio* 2/2 (2010), p. 199-218 (avec d'autres références bibliographiques). – Voir de manière générale également Jean Starobinski, *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Constance, Universitätsverlag Konstanz, 1987 ainsi qu'Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997, en particulier le chap. II, ainsi que Carsten Morsch et Christina Lechtermann (édit.), *Kunst in Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probandeln in virtuellen Welten*, Berne etc., Peter Lang, 2004.

renia l'azur<sup>20</sup> et Apollinaire coupa la tête d'Apollon<sup>21</sup>, symbole fort, du côté des sciences naturelles aussi avait été mise en place depuis longtemps une divinité opposée : elle était installée dans le « corps ». Mais avec lui était invoqué cet autre savoir qui se situe dans la « mémoire du corps » (*Gedächtnis des Leibes*, Gehlen)<sup>22</sup>. Les psychologies médicinale et physiologique notamment avaient commencé au nom de la kinesthésie à découvrir les secrets involontaires de sa bibliothèque bioénergétique. En effet, plus les sciences apprêtaient exhaustivement la nature humaine d'après leurs différents points de vue, plus ses appels depuis les profondeurs étaient réduits au silence. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un état semblait avoir été atteint que Nietzsche résuma avec cette formule parlante : « [N]ous appartenons à une époque dont la culture est en danger de disparition par les moyens de la culture » (*[W]ir gehören einer Zeit an, deren Kultur in Gefahr ist, an den Mitteln der Kultur zu Grunde zu geben*<sup>23</sup>). Mais qu'est-ce que le retour au corps a à dire de ce 'malaise dans la culture' (*Unbehagen in der Kultur*, Freud)?

La scène d'ouverture de la *Recherche* offre justement une application narrative du propos. Le *Je* narrant se trouve dans un état de péché culturel où « raison » et « esprit » immobilisent les choses autour de nous et, partant, le fil de nos pensées : « l'immobilité des choses autour de nous [...] l'immobilité de notre pensée en face d'elles » (*Recherche*, t. I, p. 6). Leur idole, la « certitude », leur attribue une place fixe due aux « nécessités de la vie ». Le *Je* se remémore pour cette raison le jeune garçon qu'il était alors et les expériences qu'il a faites dans l'espace obscurci à mi-chemin entre la veille et le sommeil. Dans cette scène, Proust ne prépare rien moins qu'une fuite hors de leurs catégories dans lesquelles la « mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence »

20 Stéphane Mallarmé, « L'Azur », *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 37 sq. : « Le Ciel est mort ».

21 Guillaume Apollinaire, « Zone », *Œuvres poétiques*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1965, p. 39-44 : « Soleil cou coupé », référence à Apollon/Apollinaire et sa figure fondamentale du « mal-aimé ».

22 Michel Serres la reçoit dans une certaine mesure reçue comme une philosophie du langage corporel et lui donne ses lettres de noblesse au détriment des déracinements scientifiques du langage, dans *Les Cinq Sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris, Grasset, 1985, voir par ex. p. 117 sqq. Un autre rattachement de la pensée au savoir du corps est proposé par Richard Shusterman avec une approche psychosomatique. Voir *Performing Life. Aesthetic Alternatives for the End of Arts*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2000.

23 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches, Werke*, t. I, éd. Karl Schlechta, Munich, Hanser, 1954, p. 435-1008, ici p. 318.



(*Recherche*, t. I, p. 43) nous enferme. En-dehors, en-deçà, dans le monde du demi-sommeil, d'autres conditions règnent : un « bouleversement [...] complet » (*Recherche*, t. I, p. 5) des perceptions a lieu. Le cadre spatio-temporel ordonné est anéanti. Les impressions se sont arrachées de la place fixe que la faculté de penser leur avait attribuée. Désormais elles circulent à nouveau librement et de manière incontrôlée, telles un kaléidoscope, une « lanterne magique » (*Recherche*, t. I, p. 9), un « kinéto-scope » (*Recherche*, t. I, p. 7) et vivent à fond leur mobilité associative. Pour le *Je* en recherche, c'est comme s'il se trouvait dans un « fauteuil magique ». Complètement hors de lui, il finit ainsi par arriver à la cause de cette mobilité : par-delà toute articulation raisonnée règne le sentiment corporel et sa mémoire végétative. (Cf. *Recherche*, t. I, p. 6.) Ce sentiment représente une position antimétaphysique par excellence : en effet, l'intelligence le perçoit comme un « néant ». L'instinct auquel il obéit reconnaît cependant en cela un principe propre, originel : le « sentiment de l'existence » (*Recherche*, t. I, p. 5). Il n'a, si on reprend les mots de Bergson, rien d'autre en tête que « l'attention à la vie<sup>24</sup> » – en d'autres termes : un « *memento vitae* », celui de vouloir vivre intensément. Le corps réagit continuellement à des perceptions sensorielles nouvellement arrivées. Il sait de façon instinctive et immédiate, par exemple dans des situations de chance ou de danger, comment il doit répondre à un stimulus venu de l'extérieur. Il doit donc, selon le présupposé fondamental de la kinesthésie, disposer d'un système de coordonnées élémentaire propre, qui est capable de distinguer à la vitesse de l'éclair son emplacement entre ici et là, près et loin, en haut et en bas, entre ce qui est vital et ce qui ne l'est pas, mais avant tout entre ce qui est enrichissant et ce qui est destructeur. Par conséquent il doit disposer d'une conscience directionnelle et spatiale vitale, qui pour ainsi dire connaît son chemin instinctivement. Cette capacité d'orientation de la créature n'est cependant possible que parce que le corps compare constamment les données sensori-motrices avec des expériences plus anciennes qu'il a archivées dans sa propre mémoire bio-logique.

C'est là que Proust intervient. Il lui revient le mérite incomparable d'avoir eu l'idée de commencer sa grande *Recherche* avec une telle initiation. Plus encore : quelle que soit l'influence de la discussion contemporaine dans ce domaine, la connaissance tout à fait propre à la littérature

---

24 B, p. 166.

concernant « l'âme » humaine l'a conduit à dépasser des points de vue philosophiques et scientifiques et parmi eux la position de Bergson lui-même, et à reproduire le sens de l'orientation de la kinesthésie dans un « espace de mouvement » (*Bewegungsraum*<sup>25</sup>) kinesthésique : le roman.

Pour cela, il devait toutefois commencer par déterminer d'après quel critère la mémoire corporelle entrait ses données dans sa topographie végétative<sup>26</sup> (« simplicité première », *Recherche*, t. I, p. 5). Proust, une nouvelle fois, ne laisse aucun doute : la « souffrance » est le sceau du processus phatique pour trouver la vérité, l'opposé alogique de la clarté et de l'évidence dans le monde de l'intellect. Tout ce que nous apprenons en souffrant nous touche ainsi profondément. Mais comment atteindre cette « mémoire vraie », culturellement enterrée mais, justement à travers cela, conservée et restée pleine de vitalité ? La théorie de Proust donne la direction. Il laisse le *Je* de son roman prendre un chemin qui reconduit de son monde actuel (*Jetztwelt*) de l'« habitude » aux motifs suscitant le mouvement que l'intelligence pratique a obscurcis. Le premier choix d'orientation est par conséquent de sortir de la clarté de l'intelligence et de faire consciemment de la place au côté nocturne de notre activité réflexive. Le sommeil représente une forme culturelle valable de cette critique du rationalisme. Que connaît-il de plus que nos modes de vie ? Ce n'est pas seulement qu'il surmonte toutes les barrières de la raison, comme Proust le met en scène au début avec l'exemple du jeune garçon lisant. Il est aussi capable d'en appeler à la mémoire corporelle et à son sens de l'orientation (« mon corps », *Recherche*, t. I, p. 6). Pour quelques instants, il force le passage à travers le rideau normatif de l'« habitude » et fait défiler des chambres dans lesquelles le *Je* a dormi auparavant. Elles-mêmes incitent la « mémoire (volontaire) » (*Recherche*, t. I, p. 9) à prendre conscience de ces pièces dans les phases de réveil. Et c'est ainsi que le *Je* finit au moins par trouver l'esquisse topographique de son expérience :

- 
- 25 Arnold Gehlen avait utilisé cette notion dans une perspective anthropologique, mais lui avait attribué les caractéristiques de la kinesthésie (*Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden, Aula, 12<sup>e</sup> tirage, 1978, p. 175 sqq.). Toutefois, il n'aborda pas le fait que les arts « modernes » allaient consciemment l'intégrer dans une perspective de thérapie culturelle.
- 26 La typologie des paysages de Proust, à savoir les deux chemins qui partent de Combray peuvent être lue comme une carte d'un paysage intérieur qui cartographie les dimensions de l'intellect et de l'instinct. Sur cette façon de voir les choses, voir Franziska Sick, « Erzählte Karten, Erzählkarten. Morus, Novalis, Goethe, Robbe-Grillet, Gracq », *Raumkonzepte*, édit. P.-G. Klumbies et al., Göttingen, V&R unipress, 2009, p. 199-232.

des chambres ; des lieux ; Combray, Balbec, Paris, Doncières, Venise, Tansonville. Pourquoi précisément ceux-là ? En eux sont fermement retenus ses « point[s] fixe[s] et douloureux » (*ibid.*) essentiels comme des stations sur le chemin de croix qu'est l'histoire érotique de ses malheurs.

Le *Je* qui se souvient connaît ainsi les premiers contours du bâtiment renversé de son identité. Il s'agit à présent d'approfondir ces espaces qui l'ont tant secoué de bas en haut. Pour celui qui a cessé d'apprendre à écrire, cela annonçait un schéma de construction. Celui qui veut représenter du temps – en tout cas du temps perdu – doit le lire dans l'espace, pour reprendre les mots de Friedrich Ratzel dans un écrit contemporain<sup>27</sup>. De ce point de vue, la *Recherche* peut être appelée un roman de l'espace. Mais cela n'avait-il pas déjà été signifié de manière symbolique dès l'entrée en matière du roman, sans que le *Je* qui se souvient le comprît d'abord, lorsque le jeune garçon lisant jusque tard dans la nuit se reconnut dans une « église » dans l'une de ses toutes premières transformations oniriques, église qui s'avéra être à la fin la forme creuse du roman qui venait de s'amorcer ? En serait-on resté là, la *Recherche* aurait valu comme roman de société, comme roman des coutumes et de la décadence, comparable au *Buddenbrooks* de Thomas Mann. Il n'aurait accompli que la moitié du chemin à la recherche d'une expérience authentique de soi, au-delà de son « sujet philosophique » de départ. Depuis le début, un accès plus originel dans le « trésor » qui régit la faculté de l'instinct était prévu pour cette raison. Bergson déjà, pour en déduire efficacement sa philosophie psychologique de la vie, avait mis en place une « mémoire vraie<sup>28</sup> » en-deçà du seuil. Elle serait vraie parce que soustraite à l'emprise de l'intelligence ; scientifiquement inaccessible, précisément parce qu'elle serait liée à des moments de vie fugitifs et extrêmement intimes. Leur présence intense a cependant un

27 Voir Friedrich Ratzel, *Raum und Zeit in Geographie und Geologie*, éd. Paul Barth, Leipzig, J. A. Barth, 1907 – un travail de recherche dominé par les théories scientifiques ; notamment p. 36 et p. 98 *sqq.* – À l'origine, l'espace a été établi de manière détaillée par Georges Poulet comme l'un des transferts élémentaires de la perception, lors duquel la succession langagière dans le temps se résout dans une « pluralité cohérente d'images » (*eine kohärente Pluralität von Bildern*, p. 109). Voir Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963. – Voir aussi Karl Hölz, *Das Thema der Erinnerung bei Marcel Proust*, Munich, Fink, 1972, notamment chap. II, 4 : « La représentation du temps dans le système métaphorique de l'espace » (*Die Darstellung der Zeit in der Metaphorik des Raumes*, p. 163 *sqq.*).

28 *B*, p. 292.

prix élevé : la perte de la durée. Ils se perdent avec la conscience du temps – « le temps perdu ». Leur « processus vital<sup>29</sup> » conserve cependant des droits cachés sur la manière de vivre. La « mémoire involontaire » apparaît en tant que leur agent. Elle est la messagère de ce que la faculté de l'instinct a enregistré. Cela incarne, comme le dit Proust, ce qui lui est important dans des objets matériels qui se trouvent impliqués par hasard. Le hasard<sup>30</sup> doit être d'autant plus grand pour tomber sur un tel objet marqué de façon inconsciente et laisser « ressusciter<sup>31</sup> » les sensations qui y sont liées. Soudaineté (« soudain », « brusque hasard ») et tressaillement (« tressaillir », « ébranler ») sont les signes distinctifs de cette épiphanie dépourvue de causes, qui est capable de toucher à l'essence véritable de notre moi (« cette essence [...] elle était moi », *Recherche*, t. I, p. 44).

C'est l'épisode de la madeleine qui a fondé le modèle de ces retrouvailles salvatrices avec soi (*cf. ibid.*). L'appel des sens qui part de cette pâtisserie n'aboutit justement pas à une pensée, mais à un « souvenir visuel », un langage des images pré-rationnel. Le *Je* méditant en tire davantage que la vision de la manière dont il peut arriver véritablement à lui-même. Il lui est esquissé par la même occasion, sans qu'il soit capable d'ores et déjà de le comprendre, comment il faudrait transposer ce réveil en un « édifice immense du souvenir » (*Recherche*, t. I, p. 46) : avec une poésie du « visuel », un discours métaphorique. Symboliquement, l'église de Combray surgit aussitôt de son regard profond à nouveau éveillé, le centre du lieu de son *temps retrouvé* – sombre présage de la cathédrale dans le volume final, dans l'image de laquelle la quête du *Je* va enfin véritablement arriver à son terme : dans le « livre » (*Recherche*, t. IV, p. 457 *sq.*). L'apothéose de cette épiphanie a lieu ensuite, lors de la matinée de Guermantes. Le *Je* a besoin de cet apogée pour s'assurer ses sentiments de bonheur (*cf. ibid.*) : « je m'efforçais de tâcher de voir clair » (*Recherche*, t. IV, p. 448). En d'autres termes : afin justement d'appeler à la rescousse la clarté de l'intelligence, de l'hégémonie de laquelle les « mémoires involontaires » l'avaient délivré.

Pourquoi ce revirement ? Le *Je* a fait, au plus haut point de sa quête de soi pleine de succès, deux expériences qui l'ont ébranlé. Ce qui l'a

29 *B*, p. 646.

30 *CSB*, p. 211.

31 *Ibid.*

rendu si proche de lui-même menace de lui échapper à nouveau d'une manière fatale, et ce pour toujours. En effet, les miracles de ses résurrections attirent à eux un drame fondamental du temps et de l'espace. D'abord du temps : l'identité profonde recouverte fait irruption avec tant de puissance kinésique dans le temps présent (*Jetztzeit*) qu'elle efface tout le présent et le passé et crée une chose tierce, « beaucoup plus essentiel[le] qu'eux deux » (*Recherche*, t. IV, p. 450), une expérience identitaire « extra-temporel[le] », justement « affranchi[e] de l'ordre du temps » (*ibid.*). Et puis les éruptions de cette kinesthésie font s'illuminer un ciel opposé, d'une certaine manière non transcendant, où toute pensée de la mort est niée, afin d'accorder au moi – avec une référence à André Gide<sup>32</sup> – une « céleste nourriture<sup>33</sup> » : moments d'éternité liés au corps (*cf. Recherche*, t. IV, p. 454 ; p. 613).

Leur puissance souterraine comprend tout autant les représentations simulées de l'espace. Elles sont libérées de l'organisation topographique de la mémoire et déplacées dans une spirale que le « fauteuil magique » avait étrangement annoncée au début. Les espaces et les temps deviennent alors « perméable[s] » (*Recherche*, t. IV, p. 453) entre eux et abandonnent leur logique, qui est de se trouver côte-à-côte et l'un derrière l'autre. L'imagination devrait être « sans fil » (*immaginazione senza fili*), avait soutenu parallèlement à Proust la rébellion futuriste contre les traditions artistiques tournées vers l'arrière<sup>34</sup>.

Pourtant, cette atemporalité et cette abolition de l'espace des « mémoires involontaires », apportant le bonheur, doit, comme tout paradis, rester de l'ordre du souhait. Le roman se termine avec une vision d'horreur submergeante, un « effroi géant » (*Recherche*, t. IV, p. 624). À peine la conscience intervient-elle qu'il apparaît clairement

32 André Gide, « Les Nourritures terrestres (1897) », *Romans*, éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, 1958, p. 151-250. – Du moins dans la théorie une autobiographie – découverte – dont le but est de personnifier en la personne du héros (Nathanaël) le « désir de sortir de soi », afin d'arriver au fondement de l'identité vraie à travers une « destruction de tout ce qu'il avait appris par la tête », c'est-à-dire « s'intéresser à la vie » au sens bergsonien (!). – Christine Ott a laissé la question ouverte de savoir combien d'autoréflexion poétologique se trouve dans ce large champ d'images alimentaires. Voir *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythos der Moderne*, Munich, Fink, 2011, p. 327-459.

33 *Ibid.*

34 Filippo Tommaso Marinetti, « Manifesto tecnico della letteratura futurista (11.5.1912) », *Teoria e invenzione futurista*, éd. Luciano de Maria, Milan, Mondadori, 1968, p. 40-48.

que ces « mémoires involontaires », comme l'avaient déjà annoncé les scènes de réveil (« pendant quelques secondes », *Recherche*, t. I, p. 3), étaient caractérisées par leur instantanéité. Elles seraient fugitives, ne pourraient forcer les barrières de la pensée habituelle que « pendant un instant » (*Recherche*, t. IV, p. 455), une seconde (*cf. Recherche*, t. IV, p. 613). Il leur manque précisément ce que la « mémoire volontaire » rend déterminant pour elle-même – durée, continuité, qui entraînent fixation et enfermement du moi. Si on réussissait cependant à faire durer (*cf. Recherche*, t. IV, p. 453) les moments extatiques de l'expérience de soi, la personne qui perçoit se verrait totalement dépassée et ainsi perdrait connaissance (« je crois que j'aurais perdu connaissance », *ibid.*). Car c'est là le revers de ces révélations corporelles : elles sont attachées à un corps mortel. Que sa matière trépasse, et l'essence de la vie qui y est contenue s'éteint aussi.

De là la vision finale du *Je* : Le monde souterrain de la « mémoire involontaire » ne peut certainement pas prendre la place du monde de l'« habitude » qui se trouve à la surface, et le faire disparaître. Les surréalistes aussi ont échoué à la poursuite de ce rêve. Le bonheur de la kinésiologie ne se laisse pas saisir intellectuellement, tout au plus orienter, en ce qu'il est consciemment accepté comme inconscient. Il est impossible de concéder davantage qu'un tel « rapport » – Proust laisse son *Je* le souligner plusieurs fois (*cf. Recherche*, t. IV, p. 468) –, pour ne pas détruire son secret post-métaphysique. Ce n'est donc pas une tout autre vie, au-delà de toute réalité, qui peut pour cette raison être le projet, mais la revitalisation de ce qui est refoulé par la civilisation. À l'intellect lui-même revient la tâche de faire de la place à l'« élan vital » de l'instinct dans les espaces clôturés des nomenclatures courantes.

Mais comment ? Cela concerne l'implication majeure de la *Recherche*, l'entreprise la plus importante de Proust. Elle est présente sous le titre général d'une « vocation littéraire ». Si elle réussit, elle doit surmonter un paradoxe discursif conséquent : d'un côté, ne pas fausser l'expérience hautement intime du temps retrouvé. Pour, d'un autre côté, la placer dans la durée, le *Je* ne voit pas d'autre moyen que de la livrer à la langue de tous, mais aussi par la même occasion à l'effet anesthésiant de l'« habitude ». Pour cette raison, une forme de communication serait exigée qui serait à même d'utiliser de manière inhabituelle des mots habituels. Ce n'est qu'ainsi que l'« élan vital » serait maintenu, qui meut les images des

souvenirs se mêlant librement selon leurs affinités propres aux créatures (*kreaitürlichen Affinitäten*). Le *Je* du roman est bien conscient du problème. L'écrivain l'appelle en ce sens « traducteur » (*Recherche*, t. IV, p. 469); il aurait à transcrire les manifestations instinctives en « équivalents de l'intelligence » (*Recherche*, t. IV, p. 621). (*Cf. Recherche*, t. IV, p. 622.)<sup>35</sup>

Dès le début de la *Recherche* cependant il était établi que cette langue devait être l'affaire de la littérature : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclairée, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (*Recherche*, t. IV, p. 474). Tout le roman d'apprentissage du *Je* s'y reflète. Celui qui, en tant que lecteur d'un livre, se vit transposé en rêve dans l'image d'une église, voit à présent dans l'image d'une église le livre dans lequel il souhaite s'absorber en écrivant. Une sorte d'*anagnorisis* de sa vocation à l'art du langage a eu lieu. Mais l'endroit où cela apparaît finalement au *Je* est, de manière assez significative, la bibliothèque de l'Hôtel de Guermantes<sup>36</sup>. Au milieu de la vie citadine de Paris, débordante et frénétique, elle totalise le livre (*cf. Recherche*, t. IV, p. 458) comme le lieu où les « mémoires volontaires » fugitives se laissent ranger de manière adaptée par « équivalents d'intelligence ». La matinée de Guermantes finit par révéler au *Je* par ce moyen comment les intérêts de l'intellect et de l'instinct, qui se rendent étrangers l'un à l'autre, peuvent se rencontrer sur un plan plus élevé, dans l'espace de la littérature – comme auparavant les deux chemins qui partaient de Combray.

Mais de *quelle manière* ils peuvent se réunir dialogiquement et dialectiquement, cela ne se décide plus dans l'image de la bibliothèque elle-même. Proust s'est imaginé cela dans les symboles sacrés que sont l'église, le temps et la cathédrale. Ils laissent en quelque sorte paraître dans le sensoriel quelque chose de suprasensoriel. Proust a confié à la métaphore cette utilisation quasi liturgique de la langue (*cf. Recherche*, t. IV, p. 468)<sup>37</sup>.

35 Exprimé plus clairement dans un autre écrit : « Il s'agit de tirer hors de l'inconscient, pour la faire entrer dans le domaine de l'intelligence, mais en tâchant de lui garder sa vie [...], une réalité que la seule lumière de l'intelligence suffirait à détruire » (« Réponse à une enquête », 1922 ; *CSB*, p. 640 *sq.*).

36 Établi par Angelika Corbineau-Hoffmann comme l'un des lieux centraux dans le cadre général de la question qu'est la constitution de l'espace. Voir « Reflexionen über Räume der Recherche », *Marcel Proust. Orte und Räume*, édit. A. Corbineau-Hoffmann, Francfort-sur-le-Main et Leipzig, Insel, 2003, p. 7-22.

37 Exhaustivement analysée dans une perspective historique par Roderich Billermann, *Die « métaphore » bei Marcel Proust*, Munich, Fink, 2000 : « La 'métaphore' de Proust est l'atome de son style » (*Prousts „métaphore“ ist das Atom seines Stils*, p. 255).

Elle est l'« équivalent d'intelligence » idéal de l'écrivain, elle qui « seule peut donner une sorte d'éternité au style<sup>38</sup> », son *Organonmodell*, pour le dire avec un concept du théoricien de la langue de cette époque, Karl Bühler<sup>39</sup>. En son nom, celui qui voudrait être un grand auteur aurait à rendre « religieusement » ce qu'il a pris des signalements imagés de l'instinct (cf. *Recherche*, t. IV, p. 472). Le concept proustien d'un langage aussi figuré va bien au-delà des déterminations traditionnelles de la rhétorique et de la stylistique. Il lui offre d'une certaine manière une salle d'exposition où la psychomachie entre les sens et la raison se laisse exporter objectivement. En faisant cela, Proust a imposé à l'apport cognitif de la métaphore les formes que prend la kinesthésie : elle travaille « ainsi que la vie » (*ibid.*) ! De là les instructions littéraires suivantes : « l'écrivain prendra deux objets différents » – opposés comme la faculté de penser et celle de désirer – « posera leur rapport ... ] et les enfermera dans les anneaux nécessaires » – dans les incontournables « équivalents d'intelligence » – « d'un beau style » (*ibid.*). De cette manière s'associent deux signes langagiers qui, chacun pris séparément, sont, d'un côté, déterminés par leur dénotation, mais d'un autre côté, sont étrangers l'un à l'autre, de façon qu'un lien d'opposition se forme qui pousse à la dissolution, à la synthèse, à un *tertium comparationis*. Son potentiel en tout temps séduisant : il tient la place de quelque chose qui, en tant que tel, peut tout aussi bien rester inarticulé. Proust inverse pourtant ici, en réalité, le service originellement apporté par la métaphore : le discours de celle-ci pouvait être irréel aussi longtemps que ce qui devait valoir comme étant véritable paraissait encore être sûr. Là où le langage doit aider l'instinct à s'exprimer, son caractère médiat devient précisément messagère de l'immédiateté, que le « moi profond » connaît. De ce point de vue, la métaphore est le langage authentique du désir.

Toutefois, aucun projet rationnel, philosophique ou transcendant ne lui est antérieur. Elle est certes censée provoquer quelque chose, mais sans toutefois en faire un « quelque chose ». Le titre du roman se comprend ainsi comme un programme : son langage ne peut s'accomplir qu'en tant que *Recherche* ; elle ne poursuit pas en cela un sens ultime, elle invite

38 On voit comment Proust, en se distinguant de Flaubert, ouvre tôt la voie à sa propre poétique « liquide ».

39 Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Iéna, G. Fischer, 1934, discutée depuis 1918 environ.



bien plus à la formation libre du sens. Elle s'est séparée de la question essentialiste, à savoir « ce » que serait l'homme, pour se concentrer – de manière moderne – sur la question de savoir « comment » son identité pourrait être obtenue de manière vivante. De ce point de vue, la *Recherche* de Proust est un « Discours de la méthode » qui ouvre la voie à la littérature comme philosophie de la seconde époque moderne. Elle intègre la communication instinctive de la kinesthésie en la transposant en un réseau métaphorique aux multiples connexions. Cela marque le passage d'une époque à une autre. Proust accomplit là, parallèlement aux avant-gardes historiques ou à la philosophie de la vie, d'une certaine manière radicale, le tournant en matière de théorie de la connaissance, qui cherche désormais premièrement, au lieu de l'évidence épistémologique, la vérité dans une culture de la contingence et de la performance, où « l'instinct doit occuper la première [place]<sup>40</sup> ». Une tout autre personne l'a souligné depuis la perspective des sciences naturelles : le physicien des atomes et Prix Nobel Niels Bohr. Il avait reconnu à la raison sa capacité à mettre de la clarté dans les choses ; mais il en avait distingué la vérité en tant que connaissance non-rationnelle de telle manière qu'elle pouvait, fondamentalement, être rendue compatible avec les manifestations contingentes de la faculté de l'instinct. Les exploiter revenait donc également, de ce côté de la « science », aux arts<sup>41</sup>.

L'« Art poétique » kinesthésique que Proust dévoile à la fin du *Temps retrouvé* était présent depuis longtemps de manière inarticulée. L'une des surprises finales de la *Recherche* consiste en ce qu'elle a déjà appliqué depuis le début la métaphorologie qu'elle expose explicitement à la fin. Il est plus que probable que le célèbre tour en calèche autour des clochers de Martinville ait une fonction d'anticipation cachée, mais programmatique (cf. *Recherche*, t. I, p. 44 sq.). Ce n'est pas seulement parce qu'il produit un effet d'« ivresse » sur le *Je* narré, comme plus tard l'expérience de la madeleine. Il est plusieurs fois explicitement souligné dans *Le Temps*

40 CSB, p. 216.

41 Katharina Münchberg a soulevé ce problème de théorie de la connaissance de manière générale et a esquissé avec raison la capacité qu'a la figuration (esthétique) de dire la vérité, ceci tout à fait dans l'intention de Proust, comme une critique des déficits du discours philosophique. Voir « Wahrheit und Bild. Zur Kunstphilosophie Heideggers und Derridas », *Bebext von Bildern. Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, édit. H. J. Drügh et M. Moog-Grünewald, Heidelberg, Winter, 2001, p. 159-176.

*retrouvé* qu'il s'agit d'une scène-clé (cf. *Recherche*, t. IV, p. 184 ; p. 445 ; p. 457). C'est de plus le seul cas où une expérience vécue « se formul[e] en mots » (*Recherche*, t. I, p. 174) en un instant, comme la « mémoire involontaire », et lève le voile (« la vue ») pendant un temps sur la manière dont le *Je* pourrait devenir écrivain. D'autres choses encore indiquent que cet épisode est censé tenir lieu de grande métaphore de la fonction métaphorique dans le sens de Proust.

Ce n'est pas par hasard qu'il a lieu lors du retour d'une promenade « du côté de Guermantes ». Son incarnation, Mme de Guermantes, était présentée un peu plus haut comme « assujettissement » person-nifié « aux lois de la vie » (*Recherche*, t. I, p. 173) ! Pour cette raison, elle apparaît clairement au *Je* comme « forme de l'instinct » (*Recherche*, t. I, p. 174). La promenade en calèche expose ensuite son être dans une narration, « apothéose de théâtre » (*Recherche*, t. I, p. 173). Il est remarquable que Proust ait mis en scène ce passage deux fois : le vécu est ravivé dans le souvenir, puis fixé par l'écriture. C'est le seul cas – et donc le cas digne d'intérêt – d'un texte dans le texte. L'attention doit ainsi être dirigée vers les différences. La plus évidente concerne le clocher de Vieuxvicq. Dans le flux des souvenirs vécus, il est à un moment « séparé » comme un élément concomitant, puis masqué. Dans la reprise écrite qui suit, il joue constamment avec les deux clochers de Martinville, de telle façon qu'ils établissent un « rapport » qui ressemble sans qu'on puisse s'y méprendre à la structure en triade d'une constellation métaphorique. Les deux clochers de Martinville en sont le fondement. Ils sont « techniquement » mis en mouvement à travers la promenade en calèche mais, précisément à cause de cela, ils perdent leur évidence dans le monde environnant, parce que l'effet « technique » rend visible le potentiel poétique<sup>42</sup>. Sublimes (« seuls »), ils se détachent de l'environnement plat et horizontal, « perdus en rase campagne ». La verticale leur donne de l'importance : leur orientation vers le ciel dépasse l'horizon. Ou, formulé de manière poétologique : Ils représentent les deux termes de la métaphore qui certes partent du socle dénotatif de la langue courante, mais renvoient connotativement à davantage qu'eux-mêmes. Comme les deux clochers, ils sont proches

42 C'est la thèse principale de Matei Chihaiia : « Moderne Lebenswelt im Zeichen der Technik », *Marcel Proust. Die Legende der Zeiten im Kunstwerk der Erinnerung*, édit. P. Oster et K. Stierle, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2007, p. 249-266.

mais restent en même temps indépendants l'un de l'autre. Ce qui les relie, c'est leur ligne de fuite commune, le troisième clocher, celui de Vieuxvicq. Ensemble, ils forment un syntagme métaphorique. En effet, jamais Vieuxvicq ne s'offre au regard en premier ; toujours dans la continuité des deux autres, comme quelque chose qui part d'eux mais qui continue à renvoyer à quelque chose de plus éloigné, et qui ne les « rejoint » qu'après hésitation (« retardataire ») : il est leur *tertium comparationis*. Ce point est crucial. Car dans l'environnement immédiat des clochers de Martinville eux-mêmes, il n'y a rien (« Vieuxvicq s'écarta »). Cela avait déjà été démontré par les deux clochers de Saint-André-des-Champs sur le chemin correspondant du côté de Méséglise (cf. *Recherche*, t. I, p. 144). Ce qui est donné immédiatement ne prend en compte que les éléments à proximité. Proust le montre de manière implacable : « effilés, écaillés, imbriqués d'alvéoles, guillochés, jaunissants et grumelleux », ils sont « comme deux épis ».

Ce n'est que lorsque la calèche se remet en mouvement et quitte donc l'immobilité (« arrêter ») et l'absence de distance (« au-devant ») que la constellation métaphorique des clochers se réactive. Cette explication imagée signifie quelque chose de fondamental : à proximité du langage, sur le plan (« plaine ») de son « habitude », il n'y a rien de vraiment grandiose à comprendre. Il doit être élevé à distance, au niveau de la parole abstraite. Cependant, il n'y a pas de but définitif qui soit visé avec cette élévation métaphorique ; Vieuxvicq lui-même n'est pas atteint. Ce serait cela, « arrêter ». Cette promenade en calèche très symbolique va donc au-delà de la mutabilité de la pensée comme valeur propre (« nous allions comme le vent » – de l'inspiration ?). Suivre la trace d'une « vérité abstraite » impliquerait en effet de livrer le jaillissement métaphorique à la « mémoire volontaire » statique. La promenade « sauvage » en calèche, à l'inverse, transpose de manière imagée le « fauteuil magique » dans une narration. Les objets immobiles qui parviennent à nos sens nous apparaissent à travers cela constamment autres. La métaphore, dans le sens de Proust, est donc censée générer une activité de la pensée et non de la connaissance. Cela est lié à l'un des acquis les plus répandus des avant-gardes historiques, à savoir le cubisme : l'abolition de la perspective centrale, de la position centrale du sujet, à travers un art perceptif de la focalisation multiple. Dans leurs yeux, le *Je* est pluriel ; Proust avait étudié cela avec l'identité multiple d'Albertine (cf. *Recherche*, t. IV,

p. 125). Pirandello avait exprimé cela de manière drastique : *Je, c'est un, aucun, cent mille* (*Uno, nessuno e centomila*<sup>43</sup>).

La calèche retourne à Combray à la vitesse du vent. Avec la lumière du jour disparaissent aussi les constellations changeantes des clochers. Le *Je* plonge précisément dans cette « obscurité », cette « nuit » (*Recherche*, t. I, p. 180), où plus tard lui et son œuvre vont se révéler à la lumière. Qu'est-ce que cette promenade lui a appris de réjouissant (« je me trouvais si heureux »)? Cela est dévoilé dans la version écrite – et uniquement dans celle-ci. Ce sont de manière significative quatre tableaux autoréflexifs. Ils reflètent chacun métaphoriquement la triade des clochers métaphoriques. Le premier voit en eux « trois oiseaux » prêts à s'envoler – au sens figuré. Le deuxième les interprète comme « trois pivots d'or », soulignant ainsi le côté fonctionnel de la métaphore : comme noble pivot et point charnière d'une incitation intellectuelle au mouvement qui renvoie de manière codée à la promesse du bonheur associée au Côté de Guermantes, à Venise et à l'art<sup>44</sup>. La troisième comparaison élève la poésie des clochers au rang de « trois fleurs peintes sur le ciel ». Ils se sont transformés en des fleurs d'un type particulier, des *flores retorici*, qui ont leurs racines dans le terreau de la langue commune mais fleurissent dans les jardins du « ciel » des arts. Le quatrième enfin donne vie à « trois filles de légende » à travers ces trois clochers. Elles n'apparaissent que lorsque la nuit tombe prématurément, c'est-à-dire lorsque les conditions requises pour que l'intelligence alternative de l'« instinct » commence à parler sont remplies. Si l'on poursuit l'interprétation métaphorique du style de discours métaphorique, des aiguilles en pierre que sont les clochers – en vertu de la transfiguration souterraine (*Unterschreitung*) imaginative métaphorique des véritables perceptions qui commence dans l'obscurité – sort une idée de l'homme, telle que les profondeurs archaïques des « légendes » la conservent. Les trois jeunes filles, dans ce contexte, ne renvoient-elles pas aux trois Grâces? En tant que compagnes de Vénus, celles-ci incarnent l'idée de la beauté qui s'ancre dans la sensibilité des créatures. Ne témoignent-elles pas ainsi d'une esthétique qui cherche son salut post-classique, post-mimétique, dans l'obscur syntaxe de la faculté de désirer?

43 Paru en 1926, mais déjà conçu en 1912.

44 Voir à ce sujet Uwe Daube, *Decodierung und strukturelle Funktion der Leitmotive in Marcel Prousts „À la Recherche du temps perdu“*, Heidelberg, Grosch, 1963, p. 136 sqq.

Proust a créé, avec les « clochers de Martinville », un petit bijou littéraire plein d'étincelles qui est une « mise en abyme » de sa poétique kinesthésique. En regard de cela, l'œuvre d'art remplit son contrat moderniste lorsqu'elle transcrit les signaux issus des tréfonds du langage corporel dans une écriture qui lui est adaptée. Proust a expliqué ainsi sur quoi, ce faisant, elle peut s'appuyer : « la vie [...] tisse dans cesse (des fils) entre les êtres, entre les événements, [...] elle entrecroise ces fils, [...] elle les redouble pour épaissir la trame, si bien qu'[...] un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications. » (*Recherche*, t. IV, p. 607.) Cette toile part du principe, comme plus tard la poésie surréaliste ou Jacques Lacan<sup>45</sup>, que la vie subconsciente se déroule elle-même comme un texte continuellement transcrit. Or l'inscription sur la couche supérieure de la vie est en réalité trouble et illisible (« grimoire compliqué et fleuri », *Recherche*, t. IV, p. 457). Ces impressions sensorielles qui se faufilent, s'accouplent, s'agglutinent, continuellement, qui évoluent dans le monde souterrain des « souvenirs involontaires », celles-là fournissent le modèle de son style d'écriture. L'écrivain doit obéir à leur diktat. Cela signifie traduire le texte intérieur en un texte extérieur, arranger les « mouvements perpétuels et changeants » (*Recherche*, t. IV, p. 475) de notre moi profond pour en faire une analogie scripturale. Sans que cela soit dit explicitement, là s'exprime le véritable « sujet philosophique » que Proust cherchait depuis le début : la vérité – sur l'homme – n'apparaît que lorsqu'on la cherche non pas dans son être, mais dans son devenir. Maurice Blanchot par exemple élargira cela à une étrange esthétique philosophique<sup>46</sup> qui transparaîtra chez Foucault, Derrida ou Klossowski et d'autres « postmodernes ».

Jusqu'ici, structurer son œuvre de manière tectonique était considéré comme une qualité esthétique. Proust, au contraire, lui donne une forme ouverte avec une texture rhizomique<sup>47</sup>. Au lieu de se voir conférer un

45 Voir Jacques Lacan, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 23 entre autres.

46 Voir Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 entre autres.

47 Beaucoup de choses jouent en faveur de l'hypothèse que Gilles Deleuze a emprunté ce concept d'une philosophie antiphilosophique (du même auteur et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976) à la mouvance discursive libidineuse de Proust (dans : Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964), précisément là où il s'exprime au sujet de la critique du concept philosophique de « vérité » (G. Deleuze, *Proust et les signes*, *loc. cit.*, p. 23-35). De la manière dont le rhizome est décrit, il a pour ainsi dire toutes les caractéristiques de la métaphore proustienne – et est pourtant écarté de manière

sens fondamental, elle se met en place de manière intransitive pour provoquer des réactions sémantiques en chaîne. D'un point de vue langagier, Proust renforce ainsi la vie propre des signifiants au détriment des signifiés jusqu'ici dominants. Ce n'est qu'ainsi que l'intelligence du mouvement de la kinesthésie se fait connaître et comprendre sans réductions rationnelles importantes. Aussi le texte du roman s'est-il transformé en un « espace de mouvement » (*Bewegungsraum*). Cela également est l'une de ses inversions essentielles. Il émancipe par ce moyen la conscience humaine du pesant héritage mythique, de naufrages idéalistes et de la folie du progrès. Son rédacteur effectue certes le travail des trois Parques, qui filent l'écheveau du destin ; ses associations métaphoriques sont cependant placées sous le patronat des trois Grâces et promettent une libération hors des enchevêtrements de l'« habitude », libération porteuse de plaisir et de bonheur.

Cela ne peut cependant se produire que dans l'acte de lecture<sup>48</sup>. Ainsi Proust a dans son « Discours de la méthode » également réfléchi de manière intensive à cette conséquence. Le rôle traditionnel du lecteur se voit ainsi également bouleversé. Une œuvre littéraire telle que la *Recherche* la propose – et l'a réalisée – ferait du lecteur un lecteur de lui-même (cf. *Recherche*, t. IV, p. 489 ; p. 610). Elle lui offre un espace protégé par l'esthétique (« église »), où il est capable de rompre avec sa vie faite d'habitudes (« ce travail que l'art défera », *Recherche*, t. IV, p. 475). Cela s'explique par le fait que l'œuvre peut parvenir à sa conscience en tant que pays étranger mental (« dépayser », *Recherche*, t. IV, p. 467). Par conséquent il doit sortir hors de lui-même (« sortir de nous », *Recherche*, t. IV, p. 474) pour venir à lui-même. Il suffit d'un « retour aux profondeurs » (*Recherche*, t. IV, p. 475) pour toucher à cette identité véritable, ce que Proust souligne à plusieurs reprises. Là se trouve ce qui nous concerne véritablement, conservé dans un « livre intérieur » qui, lu à la lumière de l'intelligence, ne contient que des « signes inconnus » (*Recherche*, t. IV, p. 458). Le lecteur fait ainsi partie intégrante de la métaphore livresque englobante de Proust.

---

stricte comme instrument de connaissance alternatif, afin de promouvoir une ontologie philosophique de l'éphémère. Toujours est-il que le concept de rhizome a été une aide non négligeable pour le développement poststructuraliste et postmoderne.

48 Voir Volker Roloff, *Werk und Lektüre. Zur Literaturästhetik von Marcel Proust*, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1984.

L'acte de lecture lui-même ne serait-il pas alors à comprendre comme une constellation métaphorique ? Qui se plonge dans un livre au sens proustien n'est-il pas, comme le *Je* narré du roman, pris au départ dans les habitudes de pensée trompeuses (« mensonges ») ? Mais qui lit établit ensuite un « rapport » entre soi et le lu, qui est régi par la même relation d'opposition que les deux éléments de base d'une métaphore : « car les livres se comportent en cela comme des choses » (*Recherche*, t. IV, p. 464) qui sont capables, comme la madeleine, d'ouvrir le livre scellé de la « mémoire involontaire » lorsque leur monde de lettres, provoqué par des rencontres fortuites déconcertantes (« choc », « ébranlement »), a pour effet, dans l'identité endurcie du lecteur, un réveil kinesthésique (*kinästhetische Erweckung*) de son soi ébranlé. Si on le dit dans l'esprit de la métaphore proustienne : il vit ce réveil comme son *tertium comparationis*. Ce qu'il apprend dans ce moment, reste bien sûr sa propriété privée. Comprise de cette façon, la littérature ne délivre plus de messages. À la question : « Comment pourrait-elle encore servir à 'connaître l'homme' dans les conditions d'une deuxième époque moderne ? », Proust finit par radicaliser le « faire voir » de Flaubert, mais lui enlève toutes les contraintes spéculatives et lui donne une mission strictement instrumentale : se mettre à disposition comme « instrument optique » (*Recherche*, t. IV, p. 490), comme « verres grossissants » (*Recherche*, t. IV, p. 610). Au milieu d'une culture de la pensée endurcie, elle fait se dresser ainsi un bâtiment sacré où la lecture donne l'occasion de percevoir avec des yeux neufs, dans la semi-obscurité des lieux, ce qui rend vivant dans un sens élémentaire : le « bonheur mobile », comme il est écrit dans un autre passage significatif et également codé par le biais de la métaphore (*Recherche*, t. I, p. 168). Celui qui veut saisir son identité fluctuante doit justement se livrer à un flux de paroles kinesthésique, qui change sans discontinuer pour rester constamment en harmonie avec ce qu'il y a de plus profond, de plus évanescent, de plus secret en nous<sup>49</sup>. Le sujet tel qu'il s'est présenté depuis l'époque romantique, libre, autonome, autodéterminé, parce qu'il pouvait croire qu'une identité était garantie en lui-même – ce sujet, Proust en a orchestré la fin, mais uniquement pour lui proposer un nouveau modèle pour une vie vraie. Contre l'accablant « travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit

49 Ce « bonheur » est « changeant sans cesse pour rester toujours en accord [...] avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux » en nous (*Recherche*, t. I, p. 168).

d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes » (*Recherche*, t. IV, p. 475), l'art (littéraire) – le seul qui le puisse encore – peut prendre des mesures<sup>50</sup> du moment qu'il intègre l'intelligence que les créatures ont du mouvement et transpose celle-ci en mobilité mentale, faisant ainsi de la critique culturelle kinesthésique<sup>51</sup>.

Winfried WEHLE  
 Université catholique  
 d'Eichstätt-Ingolstadt

Traduit de l'allemand  
 par Eva FRANKENREITER

---

50 Invoqué comme signature de la (deuxième) modernité par Helmut Heißenbüttel (« Hypothesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten », *Über Literatur. Aufsätze*, Munich, dtv, 1979, p. 195-204) avec une cohérence indéniable et en s'appuyant sur les maîtres-mots de « sujet multiple » (*multiple Subjekt*) et d'« indissolubilité de ce qui reste en suspens » (*Unauflösbarkeit des Offenbleibenden*).

51 Dans le même esprit on pourrait enchaîner avec la demande « Wozu (noch) Literaturwissenschaft ? », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 29 (2005), p. 411-426.