



L'ART DU MOI
LE ROMAN DE PROUST EN TANT QUE RECHERCHE

Winfried Wehle
Université d'Eichstätt

« Longtemps je me suis couché de bonne heure »¹ : ce début de la *Recherche du temps perdu* est en quelque sorte l'initiation à la recherche d'un moment sublime dans la vie du moi qui se souvient. Cette ouverture représente en même temps la fin d'un long cheminement littéraire. Pour la trouver, Proust a dû passer par les nombreux escaliers en spirales de ses avant-textes². Le narrateur du roman, qui avance un « moi » pour faire vivre en lui comment il est devenu narrateur, condense ainsi dans cette entrée la scène primaire, l'*archè*, de quelqu'un qui est parti pour apprendre l'art d'écrire³.

Mais cette première phrase résume bien d'autres choses encore. Elle n'annonce pas moins que la révocation d'un projet précurseur qui, sous le titre de *Contre Sainte-Beuve*, était longtemps l'approche de la future *Recherche*. Comme les avant-gardes qui le côtoyaient, Proust envisageait d'y ébranler les fondements philosophiques dont se réclamait Sainte-Beuve, « le maître inégalable de la critique du XIX^e siècle »⁴. En reprenant une formulation acerbe d'Hippolyte Taine, Proust qualifiait sa méthode d'*analyse botanique*, sans pour autant contredire l'exigence philosophique en soi qui voulait que l'œuvre d'art se vouât à la recherche de la vérité⁵. Dans son débat avec Sainte-Beuve, il s'agit donc d'un *Discours de la méthode*. Car dès ses essais et articles, il avait envisagé une question intellectuelle fondamentale, qu'il reprend dans la *Recherche* en ces termes : « Certes ce n'était pas des impressions de ce genre qui pouvaient me rendre l'espérance que j'avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète [...]. Mais du moins elles [...] me

309

SÉRIES ET VARIATIONS • PUPS • 2010

- 1 À la recherche du temps perdu, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol. Les chiffres romains renverront au volume, les chiffres arabes à la page.
- 2 Reproduction partielle et commentaire par Cl. Quémard, « Autour de trois "Avant-Textes" de l'ouverture de la Recherche », dans *Bulletin d'informations proustiennes*, III/1976, p. 7-29.
- 3 Le narrateur évoque lui-même « la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire » (II, 692).
- 4 *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 221.
- 5 Voir Annick Bouillaguet (dir.), *Proust et les moyens de la connaissance*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008.





distrayaient de l'ennui, du sentiment de mon impuissance que j'avais éprouvés chaque fois que j'avais cherché un sujet philosophique pour une grande œuvre littéraire » (I, 176). À la fin de sa longue passion – dans *Le Temps retrouvé* –, il en arrive à la constatation bouleversante que c'est le roman lui-même qui peut le mieux satisfaire à son exigence philosophique : « connaître l'homme »⁶. Soutenu de façon plus programmatique : c'est l'art qui est la véritable méthode philosophique de la (seconde) modernité. C'est pour cela que Proust ne raisonne pas mais raconte une histoire.

En ce sens, ce « Longtemps je me suis couché de bonne heure » possède presque la valeur d'un manifeste. Dans la préface de *Contre Sainte-Beuve*, il avait déjà préparé ce *credo* de l'« *antilogos* »⁷. On y lit : « Cette infériorité de l'intelligence, c'est tout de même à l'intelligence qu'il faut demander de l'établir »⁸. La plus noble tâche de l'intellect consiste donc à mettre en place son contrepoids dialectique : le désir, en tant que protagoniste de connaissances authentiques. C'est la version proustienne de l'inversion des valeurs⁹. Avec elle, les annonces irrationnelles, imprévisibles, immotivées, issues des profondeurs de notre nature, prennent la direction des intérêts humains.

310

Ce duel entre une vérité de l'intelligence et celle de l'instinct, la *Recherche* l'a déjà reproduit directement dans la scène d'ouverture : « J'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit » (I, 3). C'est donc l'intelligence pathogène, qui dans cet entre-deux du demi-sommeil se voit suspendue. Ce malaise intellectuel cependant peut se rétablir lorsque l'*habitude*¹⁰, le mildiou de toute pensée vivifiante, est rompue. La première condition en est l'*obscurité*. Dès cette première phrase, le « moi » se réclame de l'opposé de la raison : de la contre-raison nocturne. C'est la nuit, la *sainte mère* qui s'accompagne d'une lumière irréelle amenant une connaissance authentique.

Se ranger du côté obscur de la raison, où règne la libido, connaît toutefois une tradition vénérable. Toute une série « nuit', imaginative et imagée »¹¹ traverse, en

6 *Contre Sainte-Beuve*, éd. cit., p. 221.

7 Ligne d'argumentation de G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 127 sq.

8 *Contre Sainte-Beuve*, éd. cit., p. 216.

9 Voir L.-F.-A. Maury, *Le Sommeil et le rêve*, Paris, Didier, 1876, notamment l'Appendice « Du sommeil dans ses rapport avec le développement de l'instinct et de l'intelligence », p. 375-424. La position de Proust, critiquant le positivisme, met en valeur un antidéterminisme fondé sur le concept de la contingence. Voir, par exemple, Émile Boutroux, *De la contingence des lois naturelles* (1884) ou Alfred Fouillé, *Le Mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive* (1898) ; sans parler de Henri Bergson.

10 Point de départ de l'importante analyse de Samuel Beckett, *Proust* (1931), London, J. Calder, 1970, p. 17 sq.

11 Faisant suite à une stratégie intellectuelle, mise en valeur par Sylvain Menant. Voir Sylvain Menant et Dominique Quéro (dir.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, coll. « Lettres françaises », 2005.





le structurant, le XIX^e siècle jusqu'au manifeste futuriste, faisant la contrepartie à l'aurore qu'avait promise un positivisme triomphant. Sous ces prémisses, la révolution romantique des arts s'était détachée en inversant les modèles classiques. Kant s'était déjà référé non seulement à une loi morale intrinsèque, mais aussi à la nuit étoilée. Chateaubriand ne pouvait plus compenser l'*orgie noire* post-révolutionnaire par une logique historique, mais seulement par un regard nocturne tourné vers le ciel (*Essai sur les révolutions*)¹². Lamartine s'est rattaché à cette symbolique (« Le Soir », dans *Médiations poétiques* ; « L'Infini dans les cieux », dans *Harmonies poétiques et religieuses*), et surtout Novalis dans ses *Hymnes à la nuit*. On peut y lire : « Aurais-tu aussi quelque complaisance pour nous, sombre nuit ? [...] Plus divins que les étoiles scintillantes nous semblent les yeux infinis que la Nuit a ouverts en nous. Leur regard porte au-delà [...] ; sans faire appel à l'aide de la Lumière, ils percent les profondeurs d'un cœur aimant »¹³. Leurs traces lumineuses se prolongent jusqu'à Proust, assez souvent dans les mêmes termes¹⁴.

Mais comment trouver encore accès à cette vérité de la face nocturne ? La filiation romantique de Proust est trompeuse. Il ne la ravive que pour la soumettre à une palinodie intransigeante. Elle est mise en scène comme un parricide littéraire. Car un « Contre l'obscurité » résolu précède sa profession de foi programmatique en l'*obscurité*¹⁵. Il y pense à Mallarmé.

En une seule tournure, Proust parvient à renverser la construction platonisante de ce dernier. L'obscurité mystérieuse, dit-il, ne doit pas être conjurée par un art du silence éloquent. Déjà, « le fond de tout est un et obscur »¹⁶. Mais plus celui-ci se trouve exposé à une civilisation à la Bouvard et Pécuchet, plus il s'épuise avec le temps. Néanmoins, c'est ici que commence la révision de Proust. Il existe toujours un chemin de retour en ce *cœur du monde*, un chemin que l'*élan du sentiment* est toutefois le seul à connaître¹⁷. Mais l'éclairage dont les zones sombres sont les gardiennes est ici redevable non à une vague transcendance, mais à un fondement anthropologique.

C'est ce qu'appréhende d'emblée le début de la *Recherche*. Sa scène d'ouverture n'est rien d'autre qu'une analyse de l'obscurité et de la méthode alternative

12 Voir Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, éd. M. Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 269.

13 Novalis, *Schriften*, t. I, *Das dichterische Werk*, éd. P. Kluckhohn et R. Samuel, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1960, p. 131.

14 Voir J.-P. Glorieux, *Novalis dans les lettres françaises à l'époque et aux lendemains du symbolisme (1885-1914)*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1972.

15 *Contre Sainte-Beuve*, éd. cit., p. 390-395. Voir Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 55-76.

16 *Contre Sainte-Beuve*, éd. cit., p. 394.

17 *Ibid.*, p. 392.





qu'elle propose. Discrètement, le narrateur reprend le conflit entre *intelligence* et *instinct* :

Bientôt minuit. C'est l'instant où le malade, qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu, réveillé par une crise, se réjouit en apercevant sous la porte une raie de jour. Quel bonheur [...] ; la raie de jour qui était sous sa porte a disparu. C'est minuit ; on vient d'éteindre le gaz ; le dernier domestique est parti et il faudra rester toute la nuit à souffrir sans remède (I, 4).

Voici d'un côté le voyageur malade, qui attend tout son salut de l'endroit d'où vient la lumière – métaphore de la raison civilisatrice. L'obscurité, c'est l'absence de cette *raison* – le terme est cerné dès la troisième phrase. Sans ce « bon ange de la certitude », le voyageur se sent entièrement livré au mal (« souffrir sans remède »). L'obscurité l'exclut dans un *néant* sans fond.

312 Proust lui oppose d'autre part un contre-personnage : le garçon lisant jusque dans la nuit, qui s'endort sur son livre et s'éveille de nouveau. L'obscurité lui ouvre justement les yeux pour des expériences hors frontières de la *raison*. Elles se manifestent ainsi : « “Je m'endors” », s'explique le narrateur, « [...] je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint » (I, 3).

C'est le point de départ d'où Proust fait provenir son contre-projet capital, qui dans le finale de la « Matinée chez la princesse de Guermantes » va enfin provoquer le grand « éveil de notre vrai moi » (IV, 451). Là où la raison s'abîme dans le *néant*, la connaissance n'est donc aucunement épuisée. Contrairement au voyageur, le garçon est manifestement privilégié. L'obscurité éveille en lui *une raison* bienfaisante, identificatrice. Et c'est ainsi que les scènes consécutives à son réveil servent à une reconnaissance exemplaire de cet espace entre rêve et réflexion¹⁸. Là, le moi semble un tout autre, mais c'est paradoxalement ce qui lui permet de se sentir vraiment lui-même. Car ces perceptions autres ne se produisent pas par des actes de différenciation, mais de « différence »¹⁹. Le garçon se découvre ainsi comme un espace auratique (« église »), empli de la langue sonore de la musique (« quatuor »), plein de tension dramatique

¹⁸ Son rôle structurant est étudié par Bernard Brun, dans « Le dormeur éveillé », *Études proustiennes*, IV, 1982, p. 242-316.

¹⁹ Pour employer un concept mis en vigueur par Jacques Derrida, mais qui justement est proche des procédés précurseurs des avant-gardes historiques. Voir *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 92, « La différence », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 6 sq. Là, on lit que le déconstructivisme est « stratégie finalement sans finalité » (p. 23) pour continuer ainsi : « la différence [...] n'a pas de sens et [...] n'est pas ». C'est déjà, en principe, le *sujet philosophique* de Proust.





(« rivalité »). Il correspond du reste déjà discrètement avec cet autre *volume* qui se révélera à la fin de la *Recherche* sous la forme d'une église « volumineuse » : le *livre*, cathédrale de la modernité (IV, 610).

Proust a aussitôt développé cette découverte en deux images qui, telles des icônes, secondent la recherche de son roman. Leur *genius loci* s'incarne – de nouveau – dans un voyageur : « J'entendais le sifflement des trains qui [...] me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés » (I, 3). Ni la destination ni le but de son voyage ne lui importent – une telle finalité plairait à la raison pratique – mais bien plutôt les sensations ressenties qui l'agitent. Il est crispé (« se hâte »), exalté (« excitation ») par les nouvelles impressions déroutantes, qui lui promettent le retour comme une *douceur*. Il se voit exposé à une *rivalité* d'angoisse et de joie, de souffrance et de bonheur. De la sorte, ses mouvements extérieurs sont en analogie avec ses agitations intérieures. Ils l'animent comme la systole et la diastole du cœur. C'est pour cela que, dans un premier temps phase, Proust avait intitulé son roman *Les Intermittences du cœur*.

Celui qui aborde le paysage intérieur de l'homme par le côté alogique du sommeil s'expose à un « bouleversement complet » (I, 97) de son monde conscient. Il entre dans un vertige magique (« fauteuil magique »), qui l'entraîne dans des profondeurs où, réprimé par nos besoins d'identité (« notre certitude » ; I, 5), se révèle finalement le point originel de toute agitation sombre : « le sentiment de l'existence » – un sens (!) donc pour l'existence nue, hors de toute ambition supérieure. Par une sorte de réduction phénoménologique (« j'étais plus dénué que l'homme des cavernes » ; I, 5), Proust identifie ainsi au fond cet *élan vital* inconscient, tel qu'il se manifeste dans tout être vivant (« comme il peut frémir au fond d'un animal » ; I, 5). Mais d'autre part, tout comme l'intellect, il n'a en dernière analyse aucune intention particulière pour l'homme. Chercher en lui l'ancre de la vie nous placerait une nouvelle fois devant un *néant* (I, 5) informe. Et pourtant, si nous ne trouvons pas là un abri philosophique définitif, cet instinct nous offre au moins un remède – même céleste – (« comme un secours d'en haut ») pour nous sauver de cet abîme intérieur. À savoir, et ceci concerne directement le sujet philosophique de la *Recherche*, *le souvenir*.

D'où vient sa puissance salvatrice ? La mémoire qui l'établit en nous procède de son côté avec système, tout comme la raison. Elle a un sens particulier pour tout ce qui nous touche profondément, c'est-à-dire pour ce qui fait appel aux désirs créateurs. Car c'est « l'instinct qui dicte le devoir » (IV, 458). Nous pouvons certes étouffer la voix de sa volonté. Notre corps cependant retient ces annonces refoulées et les inscrit dans sa sémantique physique, à savoir au moyen de la *souffrance* : « Tout l'art de vivre, c'est de ne nous servir des personnes qui





nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités » (IV, 477). Tout ce que nous saisissons par la pensée peut certes plaire à notre entendement, mais seul ce que nous dit la souffrance, nous concerne vraiment.

La faculté instinctive commande donc à une propre *épistémè* non rationnelle, non verbale, que seul l'arrière-plan nocturne de notre raison peut appréhender encore. Sous sa direction, il est possible d'aller chercher en nous et pour nous quelque chose d'essentiel²⁰, qui se trouve justement en dehors et en-dessous de tous les lieux métaphysiques. Ici les lois de la chronologie, de la causalité, de la morale n'ont pas de prise. Comme dans un tourbillon somnolent, les heures, les années, notre vie tout entière peuvent se rassembler alors simultanément en nous (I, 5). Par rapport aux méthodes traditionnelles, Proust s'ouvre par ce biais une sorte d'épistémologie négative. Car elle doit son savoir à la souffrance de ce que *la vérité* n'apparaît que sous des formes impropres – un écho des blessures affectives.

314

Se pose alors la grande question : comment faire remonter ces moments essentiels ? L'une des réussites incomparables de l'œuvre proustienne réside dans le fait que, longtemps avant de l'ériger, son architecte avait devant les yeux une image archaïque, qui renfermait déjà tel un *sperme complet* la réponse. Dès 1894, dans la dédicace de *Les Plaisirs et les Jours*, Proust avait trouvé une métaphore d'un éclat sombre :

Quand j'étais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'histoire sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noé, à cause du déluge, qui le tint enfermé dans l'arche pendant quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade, et pendant de longs jours je dus rester aussi dans « l'arche ». Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fût nuit sur la terre²¹.

Quelle que soit la nature de ce que les *mémoires involontaires au fond de soi-même* (IV, 455) retiennent comme *essence des choses* (IV, 450) de la vie, ce trésor submergé (« thésauriseur » [IV, 615]) peut être relevé quand on parvient, en se soustrayant au déluge moderne des distractions, à se recueillir dans une arche cognitive appropriée. Toutefois, aucune divinité ancienne ou nouvelle ne viendrait à son secours. Un Noé moderne doit assortir lui-même les images de ses dieux. Discrètement, le patriarche biblique lui indique déjà le chemin

²⁰ « L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment » (IV, 34) – point de vue soutenu par le professeur d'esthétique de Proust, Gabriel Séailles. Voir son *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Germer Baillière, 1883, rééd. Paris, Félix Alcan, 1902, p. XII.

²¹ *Les Plaisirs et les Jours* (1896), Paris, Gallimard, 1924, p. 11.





épistémologique à prendre. Son exemple lui conseille une inversion de sa vision du monde. Proust souligne : « jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fût nuit sur la terre ». Dès les débuts l'obscurité est instituée comme la condition primordiale pour voir clair. Noé n'est-il pas alors le patron méthodologique de l'ouverture de la *Recherche* ? Et de même pour le narrateur qui remémore ses réveils d'autrefois et plus tard, étant malade, dort pendant la journée, pour se faire la nuit (IV, 348) une image véritable de son univers mondain laissé derrière lui ? Sa souffrance physique a pris l'office de Yahweh. Car c'est sur ses ordres – douloureux – qu'il s'est installé dans son arche (« Plus tard, j'étais souvent malade... et je dus rester aussi dans "l'arche" »).

Comme Yahweh le lui avait ordonné, Noé a emporté dans son arche quelques spécimens de tous les animaux (Gen., VII, 15). Ils furent la semence d'où devait naître une nouvelle vie après le déluge. Mais que sont d'autres souvenirs dont le moi s'entoure dans l'espace de sa nuit ? Ne forment-ils pas *la* semence sémiotique d'où peut naître sa nouvelle vie littéraire ? C'est seulement l'arche de sa maladie qui arrive à créer la visibilité qui lui permet de repérer ces choses disparues dans la « chambre noire intérieure » (II, 227). La vie extravertie, enseigne Noé, est un lieu propre à faire perdre de vue l'essentiel ; l'arche au contraire permet, favorisant les souvenirs, de s'en assurer de nouveau.

Ce n'est pas tout pourtant. Découvrir la méthode est une chose ; une tout autre de pratiquer cette inversion du regard. Une fois de plus, Noé lui semble avoir révélé la démarche décisive qui mène à la *Recherche*. Et de nouveau, le narrateur dévoile son programme dès le début. Le moi, qui dans les instants de son éveil sort de tous les parcours habituels (« désorbité »), n'est aucunement livré au seul tourbillon des temps et des espaces révoqués. Voici comment il avait décrit sa descente dans le souvenir : « mais alors le souvenir [...] venait à moi comme un secours d'en haut » (I, 5). Mais entre *souvenir* et *secours* s'ouvrent – vrais relais herméneutiques – « quelques-uns de [ces lieux], que j'avais habités et où j'aurais pu être ». Ces endroits fonctionnent donc en tant que remplaçants aperceptifs de son moi profond²². Et pour confirmation, son corps somnolent, libéré de la tutelle de la raison, aussitôt évoque toute une galerie de chambres où il avait dormi, remplies semblablement à une table des matières, de choses matérielles et émotives d'alors. Dans la scène première se révèle déjà le principe structurant

22 L'importance de cette scène, une véritable initiation, est soulignée par les avant-textes. Voir l'analyse (et la reproduction partielle) que leur a consacrée Jean Milly : « Étude génétique de la rêverie des chambres », *Bulletin d'informations proustiennes*, 10, 1979, p. 9-22 ; et 11, 1980, p. 9-31.





de la *Recherche* entière²³. Car, à peine l'a-t-il appréhendé que surgissent devant lui plusieurs stations élémentaires, que son sentiment reconnaît comme lieux de mémoire de son moi essentiel : Combray au début, Tansonville vers la fin de son itinéraire (I, 6), beaucoup d'autres entre les deux. Enfin le narrateur fait faire à son moi une découverte, qui ira jusqu'au bout de la récupération de soi, où il se projette narrateur. Il constate : « je finissais par me les [les chambres] rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil » (I, 7)²⁴.

316 Dans les interstices du demi-sommeil, le moi pouvait saisir que les instants les plus précieux de sa vie avaient du moins laissé une trace spatiale. Alors il savait ce qu'il avait à faire. S'il voulait aller au fond de lui-même, il devait se récupérer tout au long de cette « série » d'espaces. Certes, c'est le hasard, le dieu contingent de l'instinct, qui donne la clé de ce souterrain intact. Les phénomènes de *mémoire involontaire* témoignent de quelles richesses il est le dépôt. Cette enfilade de chambres lui inspire donc l'idée constructive de la *Recherche*. Elle mène de Combray à Balbec, Doncières, Paris, Venise et Tansonville, le long de tous les centres d'excitation de sa vie. Ils forment ainsi un réseau de lieux affectifs, où, libérés de leur géographie réelle, ils se superposent et entament une correspondance intime selon leurs motifs instinctifs. Mais tout porte à croire que Proust ait utilisé cette ubiquité associative pour en déduire un développement ultérieur de son roman, qui reprend le modèle de l'arche et lui fait finalement trouver le *sujet philosophique*, qu'il cherchait depuis le début.

De lieu en lieu, de chambre en chambre, le moi en apprend plus sur lui-même et sur sa sombre motivation, « le monde de désirs » (IV, 455). Lors de la « Matinée chez la princesse de Guermantes », il peut finalement célébrer la résurrection – presque une épiphanie (IV, 624 sq.) – de son moi défunt. Mais ce qui aurait dû être l'accomplissement de son travail de mémoire (« en descendant plus profondément en moi » [IV, 624]), vire aussitôt en une frayeur triplement conjurée (IV, 624 sq.) : comment peut-il s'approprier durablement la réussite de sa « dimension géante » ? Comme dans un miroir concave, le phantasme du surhomme (« géants ») surgit à l'apogée (IV, 624) du temps retrouvé, pour aussitôt avouer sa nullité : il n'aurait pas d'autre point d'appui que le corps fragile et la finitude biologique de celui qui se souvient. Le « Bal de têtes »

23 Le livre de Jean-Yves Tadié, qui faisait date dans la recherche sur Proust, reconstruisait le grand thème qu'est le temps en regroupant ses scènes et moments en *foyers*, c'est-à-dire au niveau du temps même. Vus de près, cependant, ils s'organisent implicitement selon leur mode spatial que le narrateur avait explicité juste au début, soulignant de la sorte que sa narration est aussi un *Discours de la méthode*. Voir J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971, p. 366 sq.

24 Voir l'étude de style de J. Kristeva, *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994, chap. VIII, p. 341 sq., qui ancre dans la phraséologie même de Proust l'effet de lecture en tant que transposition de l'effet libérateur de ces rêveries spatiales.





lors de la Matinée Guermantes (IV, 433 *sq.*) est une danse macabre à peine déguisée²⁵. Il n'est néanmoins que le moment final d'une longue chronophage, qui s'était déjà amorcée dans les secondes fugitives où celui qui s'éveille a percé les rideaux du temps qui dissimulent le moi profond sous son moi de convention (« ces évocations tournoyantes et confuses ne dureraient jamais que quelques secondes » [I, 3]). Pour conserver ces brefs éclairs (IV, 609), instantanés kinesthésiques (IV, 444), il fallait donc plus. Plus le narrateur poursuivait son moi à travers ses réminiscences, plus se faisait urgente la nécessité d'établir une demeure à leurs ombres, comme il est dit à la fin de « Combray » (I, 184), afin que les *certitudes* du jour ne les effacent de nouveau. Autrement dit : il fallait les abriter dans une arche qui leur convînt.

Mais comment procéder ? À considérer la question de près, Proust devait résoudre un paradoxe. D'un côté, il y a là les hasards heureux, dont les épisodes de *mémoire involontaire* gratifient celui qui s'est engagé dans la recherche de lui-même. D'un autre côté, leur fugacité ne peut être arrêtée que quand ils sont fixés, pour les « rendre clairs jusque dans leurs profondeurs » (IV, 456). À la fin, il comprend : il faut les traduire en « équivalents d'intelligence » (IV, 621), les lier culturellement. Grâce à eux, leurs apparitions nocturnes seraient éclairées à la lumière de la raison diurne : leur *croissance* (I, 417) transmise en *connaissance* (IV, 456). Mais cela ne les prive-t-il pas de leur sombre charme de l'authenticité, de sorte – Proust le voit bien – qu'elles retombent dans leur vieil attachement fétichiste (I, 417) ? Dans un passage significatif du *Temps retrouvé*, le narrateur s'explique ainsi : « Je n'allais donc pas tenter une expérience de plus dans la voie que je savais depuis longtemps ne mener à rien. Des impressions telles que celles que je cherchais à fixer ne pouvaient que s'évanouir au contact d'une jouissance directe » (IV, 455). Mais alors comment en arriver là ? Il s'agirait de trouver un langage courant tout en gardant la réjouissance de ces impressions primaires. Proust a résolu ce dilemme de façon paradigmatique. Il est hautement persuadé que seul l'art soit apte à produire cette transsubstantiation sémantique – à condition toutefois de surmonter ses habitudes discursives pour laisser entrer des connotations vitales. Cette résistance mentale, c'est bien grâce à la kinesthésie élective de la métaphore qu'elle se produit²⁶. Parcourant les nombreuses chambres où il avait veillé et souffert, le moi a progressivement compris qu'il devait accepter consciemment, comme Noé, les conditions misérables offertes par l'arche de sa maladie. Son voyage mental à travers les départements de sa mémoire identifie finalement une dernière chambre. Elle

25 C'est dans la présence de la mort que Maurice Bardèche (*Marcel Proust romancier*, Paris, Les Sept Couleurs, 1971, t. II, p. 349 *sq.*) voit culminer le roman, sans respecter la survivance livresque d'une vie vécue, traduite en mouvements mentaux.

26 Voir Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 112 *sq.*





se distingue des autres ; elle ne contient pratiquement pas d'équipement et ne libère aucun souvenir. Les conditions rares se font d'autant plus remarquer. Elles s'assimilent apparemment à celles de Noé : isolée de tout ce qui l'entoure (IV, 496 *sq.*) ; l'obscurité est son médium (IV, 620) ; la vie réduite au silence ; restreinte à la solitude de la veillée. La situation de celui qui l'occupe, ne répète-elle pas celle de la voix du début, anonyme, intemporelle, non localisée qui avait commencé à raconter ? La fin de la *Recherche* aurait finalement rejoint les prémisses de son début.

318

Toutefois, toutes les données de la résurrection du moi n'en sont pas pour autant « élucidées ». De nouveau, c'est la parabole de Noé qui met sur la trace. Quand les eaux refluent, le patriarche et tous les *êtres vivants* – comme il est écrit dans Gen. ix, 12 – ont quitté leur refuge pour faire renaître la vie sur la Terre. Comment la préserver à l'avenir de dévastations telles que le déluge ? Le mythographe de la Genèse l'explique par un sublime acte symbolique : Noé édifie un autel et offre un sacrifice à Yahweh. Celui-ci l'accepte en ces termes : « J'ai placé mon arc dans la nue, et il servira de signe d'alliance entre moi et la terre » (Gen. ix, 13). La nouvelle alliance se trouve ainsi placée sous un principe régénérateur, créatif. Sous sa direction, la Genèse post-diluvienne devait (mieux) réussir. Dans le fond, elle ressemble à une modernisation de la première. Celle-là était établie de façon conservatoire : Adam devait cultiver le jardin d'Eden et le garder (Gen. ii, 15) ; Noé en revanche doit se multiplier et peupler la Terre (Gen. ix, 7). Mais que serait la modernisation correspondante du moi ? Aucun dieu législateur ne veillera sur lui ni ne lui offre une alliance transcendante. Son corps certes a permis cette renaissance, mais elle s'éteindra aussi avec lui. S'il existe encore un *arc*, pour le relier à la Genèse de son moi véritable, c'est la relation entre son moi profond et son moi du monde ce qui, au fond, équivaut au grand arc de la mémoire mise en branle par l'inauthenticité de ce dernier²⁷. Il s'agirait donc d'instituer un passage permanent et stable entre les régions impropre et propre de son identité. Celui-ci devrait « liquider » (I, 166) constamment les habitudes cognitives « cristallisées » par le dictionnaire des idées reçues, de sorte que la vie vécue à la surface reste perméable à son *élan vital* en profondeur. Celui-ci n'a d'autre intérêt que la vie reste vivante.

En conséquence, cette prise de position de Proust plaide donc pour une autoréflexivité bouleversante : le moi dans son arche comprend que c'est l'arche elle-même qui garantit la survie à la vie de la seconde modernité. Il ne peut alors plus s'agir de faire stationner l'existence dans un concept substantialiste. Toutefois la « muse nocturne » (IV, 493) du moi moderne lui dicte une arche

²⁷ Voir Proust, *la mémoire et la littérature*, dir. A. Compagnon, Paris, Odile Jacob, 2009, notamment p. 11.





d'un tout autre genre : *le livre* (IV, 609). Cette découverte est le vrai *sujet philosophique*, à la quête duquel le narrateur a lancé son protagoniste dès le début. Mais il lui aura fallu une longue passion pour comprendre qu'il résulte d'un renversement de son projet de départ : ce n'est pas la littérature qui doit se résoudre en philosophie, mais la philosophie en littérature. Son roman est un chef-d'œuvre de la (seconde) modernité qui, à partir des avant-gardes historiques²⁸, reconstruit le monde vécu de plus en plus selon une raison esthétique.

Le Temps retrouvé, partie finale présentant les aspects d'un art poétique, fait culminer ce concept en image et en pensée. Le moi y esquisse les contours d'une œuvre future, dont la *Recherche* a déjà réalisé largement elle-même les préceptes. La condition première : le moi doit sortir de sa minorité mentale, dont il est lui-même responsable. Pour ne pas fausser son authenticité réapparue dans la pénombre du souvenir, elle veut être immunisée dans un acte de transcription. En ce sens, les vocables ont à adopter un caractère de hiéroglyphes (IV, 456 sq.). Ceux-ci signifient quelque chose sans être déjà soumis à *une* monosémie. Ce qu'ils ont à dire ne s'ouvre que par un déchiffrement (IV, 457), par la lecture. Comme il ne s'agit donc plus d'en retirer un sens préétabli, la lecture, elle, se transforme ainsi en un *acte de création* non finalisée. Un tel « livre » ne prête à son lecteur qu'un *instrument optique* lui permettant d'apprendre quelque chose – *la vraie vie* (IV, 474) –, auquel sans l'aide du livre il n'aurait pas touché (IV, 442 sq.). N'entre-t-il donc pas de sa part dans cet espace préservé, que Noé trouva dans l'arche et que le narrateur a reconstruit pour lui dans son livre ?

Plusieurs images approfondissent l'idée proustienne de l'œuvre d'art comme d'une école du regard²⁹. Elle serait un microscope (IV, 618), un verre grossissant (IV, 610), un télescope – autant d'images qui nous incitent, comme la lanterne magique et le kaléidoscope le font plus généralement, à aboutir à un monde de visions aliénantes. L'une de ces images exerçait une attraction particulière : le médium moderne qu'était alors la photographie³⁰. Tel le moi, tel *le livre* : une « chambre noire » (II, 227) où le lecteur pourrait développer ses négatifs – les stéréotypes de lui-même et de son monde. Là, loin de la raison diurne, ils peuvent être retransformés en positifs (« marche en sens inverse » [IV, 475]).

28 Voir Winfried Wehle, « Le lyrisme – avant-garde d'une esthétique toute neuve », dans « Les avant-gardes historiques », à paraître dans la *RHLF*.

29 C'est surtout Elstir qui en est le protagoniste. L'effort du peintre consiste à proposer « l'image [...] différente de celles que nous avons l'habitude de voir, [...] saisissante parce qu'elle nous étonne [...] et [...] nous fait rentrer en nous-mêmes » (II, 194). Voir sa fonction étudiée sous l'aspect de l'*atelier* par Pierre-Louis Rey, dans « À l'ombre des jeunes filles en fleurs » de *Marcel Proust*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1983, p. 87 sq.

30 Voir l'étude de M. Bal, *The Mottled Screen. Reading Proust Visually* (Stanford, Stanford University Press, 1997), qui n'hésite même pas à juger la photographie « *the most revealing [...] mechanism by which to understand Proust's poetics* » (p. 9).





C'est dans ce sens que le narrateur appelle son projet final un « livre intérieur de signes inconnus » (IV, 458), destiné à apprendre au lecteur à « regarder à l'envers » (IV, 475). Une autre image s'y ajoute : l'atelier (IV, 487), autre réflexe de la chambre anonyme de celui qui raconte. Elle complète la fonction du « livre ». Dans sa perspective, un moi, pour être authentique, devrait se tenir à l'écart de tout ce qui définit une identité : il est à concevoir comme un processus qui conteste les certitudes superficielles, suggérées par l'*habitude* en les exposant à la « liquidation » par les images animées du désir. Là règne un « perpétuel devenir » (IV, 619). En faire une expérience livresque, voilà comment on pourrait rendre justice à la « plus haute vérité de la vie », à l'art qui sensibilise dans l'état créaturel (IV, 481) le moment créatif.

320

L'expression la plus noble de ce livre, c'est au moment où il est comparé à une église cathédrale³¹. Dans une correspondance métaphorique qui rallie la fin du roman à son début, le narrateur décrypte ses signes initiaux : le garçon, qui, plongé dans la lecture d'un *volume* et se sentant transformé en une *église*, découvre – devenu narrateur – que cette église avait dès le premier abord annoncé sa véritable identité : le « livre ». Fidèle à cette image, il avait, pour être son écrivain, à exercer le « travail d'un architecte » (IV, 617) et, s'agissant de son livre – à « le construire comme une église ». Proust le dote d'une aura – comme Mallarmé. Mais sa force motrice pour Proust n'est pas une symbolique mystérieuse, mais bien plus l'animation libératrice qui émane de la créaturalité humaine (IV, 609 *sq.*). C'est elle qui garde encore un sens propre pour l'essentiel de la vie. Son œuvre d'art se propose donc un office divin en l'honneur de la déité kinesthésique qui règne dans notre nature subconsciente. « À tout moment », écrivait-il, « l'artiste doit écouter son instinct » (IV, 458). Pour l'intercepter, il faut cependant imposer le silence à toutes les autres voix ; c'est là le premier article proustien de sa profession de foi littéraire, cher d'ailleurs à tous les mouvements d'avant-garde.

C'est dans cet esprit qu'il a construit l'édifice de son roman. Les lecteurs qui s'aventurent dans la pénombre de ses métaphores, de ses signes codés, de ses sons et de leurs échos, deviennent eux aussi acteurs dans l'histoire de son moi et de sa révélation finale. C'est-à-dire, sa *cathédrale* (IV, 618) verbale leur fournit l'espace pour, en revivant les expériences hors du commun d'un moi à la recherche de soi-même, se laisser eux-mêmes ébranler d'une manière déconcertante, mais pour cela authentique. Ainsi, comme Proust le fait dire à son moi, son livre devient un moyen de les amener à lire en eux-mêmes (IV, 610). C'est uniquement dans le volume de cette œuvre d'art ouverte que penser et ressentir,

31 Voir l'ouvrage de Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, José Corti, 1990.



intellect et instinct, sont libres de se mettre en rapport aussi directement que l'avait appris au moi le temps suspendu entre le sommeil et la veille. Là, ils peuvent s'échanger (*s'intervertir*) sans gêne et faire l'expérience profondément moderne d'un « univers mouvant » (IV, 452). La transcription créative de ce moi multiple a trouvé sa clef métaphorique dans le kaléidoscope. Mais là aussi, le protagoniste devait d'abord avoir vécu le roman de sa conscience pour pouvoir finalement transposer en équivalents d'intelligence ce qu'autrefois, à la fin de « Combray », les fleurs de la rhétorique lui avaient promis, sans qu'il eût alors compris leur langage : « qu'il [le parterre céleste ; l'eau] [...] « fit étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile, ou qu'il l'emplît vers le soir [...] du rose et de la rêverie du couchant, changeant sans cesse pour rester toujours en accord [...] avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux – avec ce qu'il y a d'infini » (I, 168). L'art est nature en habit de culture.