

Proust et le style décadent¹

Marion Schmid

Dans quelle mesure Marcel Proust était-il influencé par le mouvement décadent ? Jusqu'à quel point son œuvre marquée par l'esthétique fin de siècle relève-t-elle d'un imaginaire de la décadence ? Ces questions, pourtant pas entièrement nouvelles, continuent à susciter de vifs débats parmi la critique, divisée sur les affinités intellectuelles et littéraires de cet auteur notoirement « entre deux siècles ». Antoine Compagnon, dans son magistral *Proust entre deux siècles*, démontre l'apport des modes de pensée et des représentations fin de siècle sur l'auteur de la *Recherche* tout en soulignant la liberté avec laquelle Proust transforme et s'approprie les poncifs de l'époque². Renée Kingcaid, dans une étude plus partielle, identifie des topoï décadents – la sexualité ambiguë, l'idolâtrie de la beauté, la fascination pour le pathologique et le grotesque – dans son premier recueil publié *Les Plaisirs et les Jours*³. Françoise Leriche, auteur d'une thèse sur l'impasse de l'esthétisme de Huysmans à Proust, en revanche, réfute une appellation décadentiste pour *Les Plaisirs et les Jours*, soutenant que le recueil est influencé davantage par le symbolisme que par « l'imaginaire morbide cultivé par le décadentisme⁴ ». Selon elle, si les œuvres de jeunesse de Proust sont imbues d'une certaine préciosité, l'auteur prend vite ses distances vis-à-vis de l'imaginaire décadent et finit par privilégier la nature et la sincérité du senti dans la poétique d'*À la recherche du temps perdu*.

Alors qu'elle a été traitée principalement d'un point de vue thématique et historique, nous nous proposerons ici de transposer l'investigation sur les origines décadentistes de l'œuvre de Proust à un plan stylistique. Il s'agira de comprendre la relation ambiguë que noue Proust avec l'esthétique décadente et de cerner dans toute sa complexité la dynamique d'assimilation, d'expulsion et d'éventuelle

1. Cet article est issu d'une conférence donnée le 6 mars 2006 à l'École normale supérieure dans le cadre du séminaire « Proust et le style ». Je voudrais remercier Michel Gribenski pour ses commentaires précieux sur une première version du texte.

2. Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989.

3. Renée Kingcaid, *Neurosis and Narrative. The Decadent Short Fiction of Proust, Lorrain, and Rachilde*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992.

4. Françoise Leriche, « Décadentisme », in A. Bouillaguet et B. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Champion, 2004, p. 289.

réintégration qui caractérise son travail d'écriture et, plus précisément, sa quête d'une voie authentique. Nous commencerons par une brève analyse de l'attitude du jeune écolier Proust face au décadentisme, mouvement fort controversé dans les dernières décennies du XIX^e siècle pendant lesquelles il fait ses premières tentatives littéraires. Nous examinerons ensuite trois pastiches, rédigés *grosso modo* entre 1884 et 1915, qui témoignent de son évaluation critique de l'écriture décadente : les adieux à la duchesse Oliviane dans « La mort de Baldassare Sylvande », le pastiche « Dans le « *Journal des Goncourt* » » et le pastiche Goncourt du *Temps retrouvé*. Pour éviter toute confusion, précisons d'emblée que la notion de « style » sera comprise ici, suivant l'usage de Proust lui-même, comme une unité de contenu et d'expression, non pas seulement comme une affaire de technique, mais plutôt comme une question de vision, « marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité¹ ». Ainsi, selon les textes à examiner, nous privilierons tantôt des aspects thématiques, tantôt des aspects lexicaux ou syntaxiques, sans pour cela – du moins faut-il l'espérer – perdre de vue l'ensemble.

Le style de Proust ainsi que le rapport de l'auteur avec les grands modèles stylistiques du XIX^e siècle, inutile peut-être de le rappeler, constituent un champ particulièrement fructueux des études proustiennes. Les réflexions qui suivent s'inscrivent dans une lignée fort distinguée de la recherche et seraient impossibles sans les travaux d'éminents proustiens à qui je voudrais rendre hommage ici : Jean Milly, Annick Bouillaguet et Luzius Keller. Ma dette envers les deux premiers sera particulièrement manifeste dans ma discussion des pastiches Goncourt auxquels ils ont consacré d'importantes recherches².

Un écolier enfant du siècle

Marcel Proust a treize ans quand Huysmans publie *À rebours* (1884), vingt et un ans quand Robert de Montesquiou fait paraître son premier recueil de poèmes, *Les Chauves-souris* (1892) et vingt-sept à la mort de Mallarmé en 1898. Il fait partie d'une jeune génération d'intellectuels et d'écrivains fortement marqués par la révolution artistique et littéraire qui secoue la France lors des deux dernières décennies du dix-neuvième siècle et qui assiste à l'assaut des écoles établies, notamment le réalisme et le naturalisme, par des mouvements plus récents, avant tout le décadentisme et le symbolisme. Ses premiers devoirs, rédigés lors de sa scolarité à Condorcet, témoignent du vif intérêt que porte le jeune lycéen à des thèmes que l'on pourrait qualifier de « décadents » : la névrose, la fin des civilisations, la contemplation esthétique stérile. Dans un corrigé de version latine, « Incendie du Capitole par les soldats de Vitellius », il dresse un portrait tout à fait fin de siècle de l'empereur Tibère : « Tibère était atteint d'une violente névrose qui se manifestait par un caractère bizarre, instable, sombre, dissimulé, superstitieux, soupçonneux, cruel³. » Dans une rédaction de mars 1886 sur Christophe Colomb,

1. Le « style est [...] la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité » (CSB, p. 269). Sur cette conception holistique du style chez Proust par exemple Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 115.

2. *Les Pastiches de Proust*, éd. J. Milly, Paris, Armand Colin, 1970 ; Jean Milly, « Le pastiche Goncourt dans *Le Temps retrouvé* », in *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985 ; Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt. Le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Paris, Minard, 1996 ; « Proust lecteur des Goncourt : du pastiche satirique à l'imitation sérieuse », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, éd. J.-L. Cabanès, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

3. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 84.

intitulée « L'éclipse », il imagine, dans un style inspiré de Chateaubriand, la confrontation entre « sauvages » et « civilisation » lors de la conquête du nouveau monde¹. Suivant la mode régnante, il se déclare, ne fût-ce que brièvement, « décadent² » et va jusqu'à pasticher le style de la décadence dans ses devoirs de rhétorique. Son initiative a tant de succès qu'au bout de deux mois, la classe entière fait des exercices de style à la manière du décadentisme. Proust fait le récit burlesque de cette farce écolière dans une lettre à son camarade Robert Dreyfus du 28 août 1888 :

Je t'en prie – pour toi – ne fais pas ce que j'ai fait, ne fais pas de l'apostolat auprès des professeurs. Je l'ai pu faire, grâce à un esprit infiniment libre et charmant, Gaucher. J'ai fait des devoirs qui n'en avaient pas du tout l'air. La conséquence, ça été qu'au bout de deux mois une douzaine d'imbéciles écrivaient en style décadent, que Cucheval m'a considéré comme un empoisonneur, que j'ai mis la guerre dans la classe, que je me suis fait passer auprès de quelques-uns pour un poseur. Heureusement, au bout de deux mois, c'était fini, mais il y a un mois encore Cucheval disait : « Lui sera reçu parce que ce n'était qu'un fumiste, mais il en fera refuser quinze³. »

« L'esprit infiniment libre et charmant » est Maxime Gaucher, professeur de rhétorique de Proust, ainsi que, dans sa vie privée, homme de lettres et collaborateur à *La Revue littéraire* et à *La Revue bleue*. Le sévère Cucheval, en revanche, est son professeur de latin, personnage que Proust apprécie peu et que, dans la même lettre à Dreyfus, il qualifie de « farouche maître d'école, fruste, rude ». (Il se vengera de lui dans un passage peu flatteur de son article « Le salon de la princesse Edmond de Polignac », paru dans *Le Figaro* du 6 septembre 1903, où, dans une scène qui ne manque pas de cruauté, l'huissier refuse l'entrée de la maison princière à un monsieur du nom de Cucheval⁴.) Il est intéressant de noter que, dans la lettre citée, Proust présente ses proses décadentistes moins comme un exercice de style que comme la profession de foi d'un disciple, un « apostolat ». En même temps, peut-être paradoxalement, point ravi de s'être fait des adeptes, il qualifie la douzaine d'élèves qui l'imitent d'« imbéciles » et se déclare heureux de ce « qu'au bout de deux mois c'était fini ».

La relation ambiguë que noue le jeune lycéen avec le décadentisme transparaît de manière flagrante dans une lettre à Daniel Halévy écrite à peu près à l'époque durant laquelle ses devoirs en style décadent provoquaient des querelles en classe de rhétorique. Devant cet ami qui est un vrai adepte de l'école décadente, Proust se défend avec véhémence contre l'attribut de « décadent » appliqué à sa propre personne, tout en s'engageant aussitôt dans une défense des écrivains décadents en général. Cette dialectique entre rejet et assimilation, distanciation et apologie est caractéristique de sa réception de la décadence dans les années à venir :

On géographise avec zèle autour de moi. Je me donne deux minutes de répit. – Je ne suis pas décadent. Dans ce siècle, j'aime surtout Musset, le père Hugo, Michelet, Renan, Sully-Prudhomme, Leconte de Lisle, Halévy, Taine, Becque, France. Je me plaît beaucoup à Banville, à Hérédia et à une certaine anthologie idéale, composée de morceaux exquis de poètes que je n'adopte pas en entier : « La création des fleurs » de Mallarmé, des *Chansons* de Paul Verlaine, etc. etc. Mais j'ai horreur des critiques qui ont une attitude ironique vis-à-vis des décadents. Je crois qu'il entre dans leur cas beaucoup d'insincérité,

1. *Ibid.*, p. 85.

2. *Ibid.*, p. 95.

3. *Corr.*, I, p. 107.

4. Marcel Proust, *Essais et articles*, éd. T. Laget, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 162.

mais inconsciente ou au moins sans clairvoyance. Les causes de cette insincérité sont, si tu veux, la religion des belles formes de langage, une perversion des sens, une sensibilité maladive qui trouve des jouissances très rares dans de lointaines accordances, dans des musiques plutôt suggérées que réellement existantes¹.

Pour le jeune Proust qui lit beaucoup, mais qui, à part ses devoirs d'écolier et quelques essais de poésie, ne s'est pas encore lancé dans l'écriture, la décadence semble avant tout avoir été une pose, un style et une esthétique auxquels on s'adonne au gré des humeurs, sans engagement véritable. Qu'il se déclare « décadent » ou, au contraire, rejette une telle appellation, semble dépendre de facteurs aussi instables que son état d'âme du jour, le temps qu'il fait et la personne à qui il s'adresse. Ainsi le voit-on déclarer dans une lettre à Robert Dreyfus du 10 (?) septembre 1888 :

Il fait si beau aujourd'hui que j'ai des velléités de grand seigneur. Je voudrais me donner la comédie. Pour moi, c'est recevoir ou voir beaucoup de camarades, sortir de moi-même, être tranquille, ou passionné, ou extravagant, ou obscène, suivant mon envie, les dispositions mêmes de mon corps et me donner le spectacle non seulement des bêtises de beaucoup, mais de l'originalité, ou seulement du caractère de quelques-uns. J'aimerais dire à J. B. que je l'adore et à X. ou Y. que je suis décadent².

Si, par moments, Proust a donc des « velléités » décadentes, il condamne néanmoins sévèrement tout engouement trop passionné pour l'esthétique décadente, qui compromet, selon lui, l'acquisition d'un bon style. Ainsi quand son ami Daniel Halévy, adepte fervent de la décadence, lui demande son avis sur un poème intitulé « Amour », Proust, après deux lectures successives, s'avère un professeur de style des plus exigeants. Le poème, récit de l'accouplement d'un mourant et d'une religieuse, ainsi que les commentaires détaillés de Proust sont reproduits dans *Écrits de jeunesse, 1887-1895*³. Premier traité de style écrit par Proust, ils méritent une lecture attentive.

Inspiré par la poésie baudelairienne, notamment par « Une charogne », « La mort des amants » et « Un vampire », « Amour » d'Halévy est saturé de thèmes et de motifs fin de siècle : le vampirisme, le blasphème, la sexualité morbide, la décomposition physique, le lien fatal entre Éros et Thanatos, et ainsi de suite. La première critique de Proust se révèle des plus dévastatrices pour son ami. À titre d'appréciation sommaire, il note en haut de la page :

Oh ! comme tu as peu senti la force du titre ! Le tout est tr[ès] mauvais, sans talent aucun, presque me désole, et est bien indigne de toi. Tu n'exprimes jamais ta pensée dans sa sincérité, dans son intégrité. C'est la faute aux décadents. Bientôt tu ne pourras rien écrire en français. Fais des discours latins pour dissocier ta pensée d'avec le style décadisant qui te colle. Lâche-le donc, comme tu sais le faire⁴.

Ce verdict calamiteux est suivi d'une série d'annotations pour la plupart guère plus flatteuses : le premier quatrain, « Une peine abîmait et tenaillait, mortelle / Et pénible un vampire accroupi sur un mort / Pourriture par le travail des vers et telle / Une charogne en proie aux griffes d'un remords » est condamné comme « idiot de pensées, de langue et de versification ». Le dernier vers du quatrième quatrain, « D'anges divins que la luxure nourrissait », est désigné comme « périphrase

1. Marcel Proust, *Écrits de jeunesse, 1887-1895*, éd. A. Borel, Institut Marcel Proust International, 1991, p. 56.

2. *Ibid.*, p. 64.

3. *Ibid.*, p. 157-167.

4. *Ibid.*, p. 159.

incompréhensible, cliché navrant », et le dernier vers de l'avant-dernier quatrain, « Il étreint, assouvit et calme ses désirs », rejeté comme « *tout entier* en chevilles, et combien vulgaires et étriquées ». Enfin, le dernier quatrain, « Et tous deux, convulsés et tordus l'un sur l'autre,/ Elle de ses deux mains apaise ses remords/ Et lui face souffrante et béate se vautre/ Furent le lendemain trouvés au lit et morts » est disqualifié : « Pas français¹ ».

La critique de la deuxième version est, dans la mesure du possible, plus accablante encore. Auprès de longs commentaires détaillés dans les marges, on trouve de brèves exclamations peu flatteuses : « Idiot », « Vers hideux », « Atroce », « Ça ne te fait pas rire ? », « B[ien] médiocre », « Informe² ». Le reproche général porte de nouveau sur l'adoption non critique du style de la décadence :

Je ne sais pas... cette odieuse syntaxe m'emp[êc]he de goûter l'ombre d'un plaisir esthétique aux plus vigoureuses images ; pourtant elles y sont, j'en suis presque sûr. Même c'est très fortement senti et si cette forme, comme je l'espère pour toi, n'est qu'un misérable pastiche d'un décadent que je ne connais pas, quand tu en seras débarrassé, tu feras des choses très belles³.

En guise de conclusion, Proust conseille à son ami de lire les classiques ainsi que quelques modernes faisant partie de son panthéon personnel :

Jeune homme, lisez Homère, Platon, Lucrèce, Virgile, Tacite, Shakespeare, Shelley, Emerson, Goethe, La Fontaine, Racine, Villon, Théophile, Bossuet, La Bruyère, Descartes, Montesquieu, Rousseau, Diderot, Flaubert, Sainte-Beuve, Baudelaire, Renan, France et *super omnes* Ludovic Halévy. Vous apprendrez que si votre esprit est original et puissant, vos œuvres ne le seront que si vous êtes d'une sincérité absolue et que le pastiche, le sacrifice à une forme qui vous plaît, le désir d'être original sont autant de formes un peu cachées, d'autant plus dangereuses, de l'insincérité – puis, mais c'est secondaire, que la simplicité a des élégances infinies, le naturel des charmes ineffables [...]⁴

Ces conseils, donnés par un jeune lycéen de dix-sept ans, préfigurent plus d'un des credos de Proust adulte : le grand écrivain doit se nourrir de lectures classiques dont il assimilera la forme et les idées afin de trouver sa propre voix. L'authenticité s'acquiert par la voie du pastiche des générations précédentes, mais surtout par une quête inconditionnelle de la vérité, de la simplicité et du naturel. En dernière analyse, la grande littérature n'est rien d'autre que la traduction mise en prose de sentiments réellement éprouvés et des relations entre l'écrivain et le monde sensible. Halévy, du moins après coup, semble avoir accepté de bonne grâce les leçons de celui que, dans ses mémoires, il nomme « notre maître, notre professeur de goût ». Voici son éloge de Proust, critique qui sauve ses camarades de l'emprise de l'esthétique décadente :

Une de nos graves préoccupations, je crois bien que c'étaient nos styles. La langue française, en ce temps-là, était en mauvais état. Edmond de Goncourt, avec ses « épithètes rares » et son « écriture artiste », avait fait beaucoup de mal [...]. L'un d'entre nous avait compris : c'était Marcel Proust. Notre maître, notre professeur de goût dans ce lycée encombré de fonctionnaires, je crois bien que ce fut lui⁵.

1. *Ibid.*, p. 160-161.

2. *Ibid.*, p. 164-165.

3. *Ibid.*, p. 166.

4. *Ibid.*, p. 167.

5. Daniel Halévy, *Pays parisiens*, cité dans *ibid.*, p. 75.

Ce bref témoignage, subjectif certes, semblerait suggérer que, déjà à la fin des années 1880, Proust aurait pris ses distances définitives envers Edmond de Goncourt et son écriture artiste (notons en passant, on reviendra là-dessus, que Proust parle de « style décadent » tandis qu'Halévy emploie le terme d'« écriture artiste »). Mais en est-il véritablement ainsi ? Pour trancher cette question il faudra examiner maintenant le pastiche décadent dans *Les Plaisirs et les Jours*.

Le pastiche décadent dans *Les Plaisirs et les Jours*

Proust précise ses idées esthétiques dans une série d'articles écrits au cours des années 1880 et 1890, mais c'est surtout dans son premier livre *Les Plaisirs et les Jours*, publié en 1896, qu'il exercera, par le biais du pastiche, ce qu'il appelle lui-même de « la critique littéraire en action », exercice fondamental pour l'évolution de son style. *Les Plaisirs et les Jours*, on le sait, est un recueil de textes divers – nouvelles, poèmes en prose, poésies, pastiches et essais philosophiques – inspiré avant tout par le mouvement décadent et par le symbolisme. Si le rôle du décadentisme dans le recueil mériterait à lui seul une discussion approfondie, nous nous contenterons d'examiner une nouvelle exemplaire, à savoir « La mort de Baldassare Sylvande ».

Somme des écrits de Proust en 1896, cette nouvelle tient lieu d'exposition annonçant les grands thèmes du recueil : la mondanité qui détourne l'homme de son authenticité ; l'éloignement de soi dans une vie vouée aux plaisirs ; la futilité de relations reposant sur le désir et la jalousie ; la stérilité d'une existence qui se satisfait de pure contemplation au lieu de passer à la création. Située dans une Sylvanie fictive mais clairement fin de siècle, la nouvelle narre les dernières années du protagoniste éponyme, un jeune esthète menacé d'une maladie mortelle qui, même face à la mort, ne sait renoncer aux plaisirs du monde. Divisé en cinq chapitres et focalisé sur un jeune cousin, Alexis, le récit retrace la lente évolution du protagoniste vers une forme d'existence plus authentique. De forme strictement dialectique, la première partie du récit oppose l'innocence de l'enfant et la corruption de l'adulte, en proie à la mondanité. En revanche, à partir du chapitre III qui introduit une péripétie – un accident qui manque tuer la belle-sœur de Baldassare –, la nouvelle se développe selon des paradigmes inversés : Alexis finit par céder à la corruption mondaine, tandis que Baldassare se résigne à son sort et trouve un bref moment d'authenticité dans la mort.

Dans cette nouvelle ainsi que dans le reste du recueil, le thème de la décadence est associé avant tout à la mondanité et à l'esthétisme. Baldassare se révèle être un double à peine voilé de différents personnages réels et fictifs de la fin du siècle, notamment l'infâme duc Des Esseintes dans *A rebours* avec lequel il partage le décor encombré de sa maison et la soigneuse mise en scène de ses collections d'art, ainsi que Robert de Montesquiou dont il semble avoir hérité les aspirations artistiques et les excentricités. La thématique de la décadence s'inscrit en outre dans le choix des noms propres. Le nom du protagoniste « Baldassare Silvande », explique Luzius Keller¹, combine les deux traditions mythologiques fondatrices de la culture européenne : la tradition chrétienne et la tradition gréco-latine. « Baldassare » fait référence au Belsazar de l'Ancien Testament et au Balthasar

1. Luzius Keller, *Proust Lesen*, Francfort, Suhrkamp, 1991, p. 91. Voir aussi Detlef Brüning, « Die Funktion der Personennamen in Marcel Proust, "La mort de Baldassare Silvande" », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, n° 211, 1974.

de la légende chrétienne, le premier symbolisant chez Proust la vanité et le narcissisme, le second la quête de beauté et le désir de rédemption. Silvande, en revanche, rappelle le Dieu des bois Sylvain dont le culte, propagé surtout en Illyrie, coïncida souvent avec celui de Pan. À travers le mythe de Sylvain-Pan, « La mort de Baldassare Silvande » se rattache à la thématique décadente du reste du recueil, Pan étant considéré comme symbole du crépuscule de l'Antiquité et, par conséquent, de l'époque décadente. D'autres noms comme Lucrèce, Alexis et Pia renvoient également à la thématique du déclin et de la mort, constitutive de l'imaginaire décadent.

Mais c'est surtout à travers le récit d'une scène imaginée® du chapitre III que Proust relie son texte à la tradition décadente. Sachant qu'il n'a que peu de temps à vivre, Baldassare anticipe, sur un ton fort lyrique, ses adieux à la duchesse Oliviane, sa grande amie platonique :

« ... Le soleil était couché, et la mer qu'on apercevait à travers les pommiers était mauve. Légers comme de claires couronnes flétries et persistants comme des regrets, de petits nuages bleus et roses flottaient à l'horizon. Une file mélancolique de peupliers plongeait dans l'ombre, la tête résignée dans un rose d'église ; les derniers rayons, sans toucher leurs troncs, teignaient leurs branches, accrochant à ces balustrades d'ombre des guirlandes de lumière. La brise mêlait les trois odeurs de la mer, des feuilles humides et du lait. Jamais la campagne de Sylvanie n'avait adouci de plus de volupté la mélancolie du soir.

“Je vous ai beaucoup aimé, mais je vous ai peu donné, mon pauvre ami, lui dit-elle.

— Que dites-vous, Oliviane ? Comment, vous m'avez peu donné ? Vous m'avez d'autant plus donné que je vous demandais moins et bien plus en vérité que si les sens avaient eu quelque part dans notre tendresse. Surnaturelle comme une madone, douce comme une nourrice, je vous ai adorée et vous m'avez berçé. Je vous aimais d'une affection dont aucune espérance de plaisir charnel ne venait déconcerter la sagacité sensible. Ne m'apportiez-vous pas en échange une amitié incomparable, un thé exquis, une conversation naturellement ornée, et combien de touffes de roses fraîches ? Vous seule avez su de vos mains maternelles et expressives rafraîchir mon front brûlant de fièvre, couler du miel entre mes lèvres flétries, mettre dans ma vie de nobles images.

Chère amie, donnez-moi vos mains que je les baise.” ... »¹

Le ton esthétisant et poétisant de la scène imaginée contraste assez fortement avec le caractère plus sobre de son environnement textuel. L'accumulation de *topoi* et l'abondance des allusions intertextuelles la désignent, comme il faudra maintenant le montrer, comme un pastiche de la décadence. Les trois points qui encadrent le récit mettent en relief son statut citationnel, extrait de journal, mais aussi exercice de style « à la manière de ² ». La scène entière se déroule sous le signe de l'esthétisme, attitude fin de siècle qui consiste à vouloir sublimer la vie – ou plutôt ici la mort – en la transformant en œuvre d'art : « Il environnait des images de ce monde [...] la scène de sa mort, depuis longtemps prémeditée, mais sans cesse retouchée *ainsi qu'une œuvre d'art*³. » Le poème en prose des adieux de Baldassare à la duchesse évoque plusieurs écrivains du XIX^e siècle, notamment Baudelaire, qui bien que précédant le mouvement décadent de quelques décennies, n'en fut pas moins considéré, par la génération fin de siècle, comme son père littéraire⁴.

1. JS, p. 19.

2. Cf. Luzius Keller, « L'autocitation chez Proust », *Modern Language Notes*, n° 95, 1980, p. 1038.

3. JS, p. 18.

4. Gautier, on le sait, fait l'éloge du style décadent de Baudelaire dans sa célèbre préface à la troisième édition des *Fleurs du mal* de 1868. Mais c'est surtout Paul Bourget qui l'analyse comme un écrivain décadent dans ses *Essais de psychologie contemporaine* (Paris, A. Lemerre, 1883).

Comme le signale André Oeschger¹, Proust n'adapte pas moins de trois textes baudelairiens dans ce court passage : de la troisième strophe de « La mort des amants », il reprend le thème des adieux aux rives de la mort, ainsi que la mise en scène du départ dans un crépuscule rose et bleu : « Un soir fait de rose et de bleu mystique/ Nous échangerons un éclair unique/ Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux. » De « Fusées », il assimile le piquant mélange entre volupté et repentance, joie et mélancolie, amour et fraternité qui caractérise les relations entre Baldassare et Oliviane. Et dans la dédicace des *Paradis artificiels* il semble avoir puisé la juxtaposition entre *Éros* et *Agapé*, traduite ici par la métaphore du berceau et des mains maternelles de la duchesse.

D'autres allusions dans le texte évoquent l'imagination décadente de manière plus générale. En nous référant toujours à Oeschger, nous nous contenterons d'en signaler trois²: *primo*, la description anthropomorphique du paysage crépusculaire et automnal qui rappelle la fascination fin de siècle pour la nuit, les paysages stériles et les saisons hivernales, idolâtrés comme symboles de la fin des temps (tout en s'inspirant, comme le signale Keller, des descriptions anthropomorphiques de la génération romantique, notamment Chateaubriand³). *Secundo*, l'insistance sur les sensations olfactives – « La brise mêlait les trois odeurs de la mer, des feuilles humides et du lait » – qui fait allusion au goût décadent pour des stimulants raffinés : les parfums, les fleurs exotiques, les pierres précieuses, etc. Dans cette perspective, la mention du thé exquis de la duchesse, loin d'être un signifiant vide, se révèle être un clin d'œil ironique à l'anglomanie de la génération fin de siècle ainsi qu'aux affections superficielles du dandy qui mesure l'amitié au raffinement des mets qu'elle lui procure. *Tertio*, la déclaration d'amour platonique de Baldassare à l'éthérité Oliviane, quoique apparemment plus proche de l'imagination romantique, enrichi de l'adjectif « surnaturel » (« surnaturelle comme une madone »), qui évoque le penchant fin de siècle pour l'obscur et le mystique tout en postulant la polarisation décadente de la femme en pure/impure, mère/putain, Marie/Madeleine.

Le pastiche de l'écriture décadente du chapitre III est repris sous forme de refrain dans le chapitre IV qui narre le renoncement de Baldassare aux plaisirs mondains après l'accident de sa belle-sœur. Après la scène imaginée des adieux à la duchesse, suit ici le récit de la dernière rencontre réelle des deux amis. La scène est introduite avec une reprise de la vision esthétisée du chapitre III avant de passer au déroulement réel qui s'avère bien plus sombre :

« ... Ce sera par une claire soirée. Le soleil sera couché, et la mer qu'on apercevra entre les pommiers sera mauve. Légers comme de claires couronnes flétries et persistants comme des regrets, de petits nuages bleus et roses flotteront à l'horizon... »

Ce fut à dix heures du matin, sous un ciel bas et sale, par une pluie battante, que vint la duchesse Oliviane ; et fatigué par son mal, tout entier à des intérêts plus élevés, et ne sentant plus la grâce des choses qui jadis lui avaient paru le prix, le charme et la gloire raffinée de la vie, il demanda qu'on dît à la duchesse qu'il était trop faible. Elle fit insister, mais il ne voulut pas la recevoir. Ce ne fut même pas par devoir : elle ne lui était plus rien. La mort avait vite fait de rompre ces liens dont il redoutait tant depuis quelques semaines l'esclavage. En essayant de penser à elle, il ne vit rien apparaître aux yeux de son esprit : ceux de son imagination et de sa vanité s'étaient clos⁴.

1. André Oeschger, *Mondanität und Dekadenz. Intertextuelle Filiationen in Marcel Prousts Les Plaisirs et les Jours*, Bern, Peter Lang, 1992, p. 107.

2. *Ibid.*, p. 110-111.

3. Luzius Keller, art. cité, p. 1038.

4. JS, p. 23.

La reprise du pastiche, on l'aura compris, se présente comme le négatif (au sens photographique) de l'original : le matin remplace le crépuscule ; un ciel bas et sale le paysage rose et bleu, l'indifférence le dévouement amical, le refus la réception chaleureuse. C'est non seulement le contenu de la scène, mais aussi son style qui se situe aux antipodes du premier passage. Le refus de Baldassare de recevoir la duchesse et, quelques pages plus tard, le récit de son agonie au chapitre v sont écrits dans un style réaliste qui s'oppose brutalement à l'écriture esthétisée de la rencontre imaginée. Loin d'être originale, pourtant, cette scène réaliste est elle aussi, comme l'a montré Anne Henry¹, un pastiche, cette fois-ci de Tolstoï, auteur que Proust découvre au cours des années 1890. En effet, l'agonie de Baldassare semble avoir été inspirée par un livre intitulé *La Mort*, paru en 1886, qui rassemble les scènes de morts majeures dans l'œuvre du maître russe.

Comment interpréter cette juxtaposition entre pastiche décadent et pastiche du réalisme russe dans l'économie de la nouvelle et, à plus forte raison, dans la réflexion esthétique du jeune Proust des années 1890 ? La logique de la nouvelle qui mène le protagoniste de l'inauthenticité à l'authenticité semblerait inviter à une évaluation négative du pastiche de la décadence – signe de l'inauthenticité – contre une évaluation positive du pastiche réaliste – signe de l'authenticité. Ainsi, il serait tentant de lire la scène des adieux réels comme un dépassement de, pour ne pas dire une victoire sur l'esthétique décadente. Interprétation qui semble être corroborée par le fait que le récit des adieux imaginés est, comme l'a montré Keller², une autocitation proustienne tirée de la nouvelle « Avant la nuit », paru en décembre 1893 dans *La Revue blanche*. Proust parodie-t-il son propre engouement pour le décadentisme dans un but d'autoflagellation ? Si la reprise de la scène des adieux relève certainement d'un geste de distanciation, comme le souligne la critique³, il serait sans doute trop simple de voir la nouvelle comme une liquidation définitive du décadentisme. Plutôt faudrait-il, comme le fait par exemple Oeschger, considérer *Les Plaisirs et les Jours* et « La mort de Baldassare Silvande » en particulier⁴ comme un vaste panorama de la littérature fin de siècle, champ de bataille qui permet à Proust de mettre face à face les différents mouvements rivaux – en l'occurrence la décadence, le symbolisme et le réalisme – sans pour autant choisir son camp. Dès ce premier recueil, la citation, le pastiche et la parodie sont instrumentalisés comme les moyens privilégiés d'expérimenter différentes traditions littéraires et de poursuivre ainsi la recherche d'une écriture personnelle.

Le pastiche « dans le « *Journal des Goncourt* » »

Quelque dix ans après *Les Plaisirs et les Jours*, Proust se met à écrire une série de pastiches autour d'une affaire d'escroquerie qui provoque de forts troubles à la Bourse, l'affaire Lemoine. Dans le supplément littéraire du *Figaro* du 22 février 1908, il publie quatre variations sur la même histoire : l'affaire Lemoine dans un roman de Balzac ; dans un feuilleton dramatique de M. Émile Faguet ; chez Michelet ; et dans le « *Journal des Goncourt* ». C'est ce dernier, précurseur du plus célèbre pastiche Goncourt dans *Le Temps retrouvé*, qui nous intéressera ici.

1. Anne Henry, *Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 34-35.

2. Luzius Keller, art. cité, p. 1038-1039.

3. *Ibid.*, p. 1041 et André Oeschger, *op. cit.*, p. 129.

4. André Oeschger, *op. cit.*, p. 129.

Divisé en deux journées, le pastiche raconte la réaction d'Edmond de Goncourt aux nouvelles de la fabrication artisanale des diamants inventée par Lemoine, et sa déception, le lendemain, quand cette nouvelle sensationnelle ainsi que celle du suicide de Proust, ruiné par la baisse des actions, s'avèrent être des canulars. Comme déjà le pastiche décadent des *Plaisirs et les Jours*, « Dans le "Journal des Goncourt" » parodie le regard esthète, regard qui, signale Jean Milly, « considère les personnes comme de "curieux êtres", un parler comme un "épellement savoureux", et appelle à la rescoufle à propos de Lemoine la peinture, l'art du Japon et la société de la princesse Mathilde¹ ». Si, thématiquement, cet engouement pour les belles choses et le choix de privilégier l'artificiel aux dépens du naturel – rappelons que le prétendu secret de Lemoine permet de dépasser la nature – rattachent le pastiche au décadentisme, c'est surtout au niveau stylistique que celui-ci est évoqué. La critique s'accorde à lire le pastiche « Dans le "Journal des Goncourt" » comme une imitation de l'écriture artiste, style à la mode dans le dernier quart du XIX^e siècle et pratiqué notamment par les Goncourt. Je tâcherai de montrer que, étant donné ses caractéristiques lexicales et syntaxiques, il serait sans doute plus approprié de parler d'une imitation du style décadent, héritier radicalisé de l'écriture artiste, ou, tout au moins, d'un passage intermédiaire entre les deux.

Précisons d'abord ce que nous entendons par ces deux termes. La critique littéraire actuelle, déjà peu portée sur les mouvements mineurs de la fin de siècle, ne distingue pas nécessairement entre écriture artiste et style décadent, loin de là. Soit elle traite les deux termes comme synonymes, soit elle assimile l'écriture artiste à l'impressionnisme, voire au symbolisme. Ainsi, le *Dictionnaire de critique littéraire* de Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert définit l'écriture artiste comme un « style très en vogue chez les romanciers de la fin de siècle, en particulier chez les Goncourt et chez Huysmans, sous l'influence du mouvement symboliste et de la peinture impressionniste² ». En guise d'illustration, les deux auteurs citent un passage d'*À rebours* et, pour plus d'information, renvoient leurs lecteurs aux entrées « décadents », « impressionnisme » et « symbolisme ». De même, le *Dictionnaire des termes littéraires*, publié par Hendrik van Gorp et al. chez Champion, considère l'écriture artiste comme une variante de l'impressionnisme en littérature et la rattache notamment aux Goncourt³. Qui plus est, les définitions stylistiques de l'écriture artiste données dans les ouvrages de référence, axées avant tout sur l'effet d'éclatement et de fragmentation, se recoupent de manière assez flagrante avec la célèbre définition du style de décadence proposée par Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine*⁴. Ainsi, Gardes-Tamine et Hubert décrivent la vision promue dans l'écriture artiste comme n'étant « pas synthétique, mais fragmentée, impressionniste⁵ » ; de même, le *Dictionnaire de termes littéraires* parle d'une « association lâche de fragments, souvent coulés en des structures grammaticales incomplètes⁶ ». Caractéristiques qui rappellent

1. *Les Pastiches de Proust*, op. cit., p. 155.

2. Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 68. Voir aussi deux articles informatifs d'Alain Pagès : « À rebours et l'écriture artiste », *L'Information grammaticale*, n° 52, 1992 et « L'Écriture artiste », *L'École des lettres*, n° 8, 1992. Pagès identifie avec grande précision les caractéristiques lexicales, thématiques et narratologiques de l'écriture artiste. Comme J. Gardes-Tamine et M.-C. Hubert, il ne distingue pas entre écriture artiste et style décadent, mais subsume le dernier sous la notion première.

3. Hendrik van Gorp et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2001, p. 250.

4. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Paris, Gallimard, 1993.

5. Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, op. cit., p. 68.

6. Hendrik Van Gorp et al., op. cit., p. 250.

le phénomène de décomposition identifié par Bourget comme le signe majeur d'un style de décadence :

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot¹.

Écriture artiste et style de décadence, est-ce donc plus ou moins la même chose ? Les deux termes sont-ils vraiment synonymes ? Un article d'Henri Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent », paru dans *Histoire de la langue française 1880-1914*, nous aidera à mieux cerner la relation entre les deux et à analyser le pastiche « Dans le "Journal des Goncourt" » à la lumière de ces clarifications. Pour Mitterand, le style décadent est un avatar tardif de l'écriture artiste qui se caractérise avant tout par une amplification et une radicalisation des procédés plus modérés de l'original :

Les changements [sur le plan du langage] se sont effectués par une exploitation systématique des tendances déjà dénotées. Tout se passe comme si l'âme décadente, impuissante à inventer un style inédit, avait adapté les anomalies les plus marquées de l'écriture artiste, en les détournant de leur fin initiale, qui était d'analyser toujours plus exactement la sensation, pour en faire les recettes d'un langage d'initiés, une sorte de code auquel se reconnaissent les esthètes désabusés et dilettantes².

Les changements notés se manifestent sur les plans lexical aussi bien que syntaxique. Sur le plan lexical, on observe une amplification de ce que Maupassant, en 1887, appelle « un vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois³ ». En effet, contrairement aux écrivains artistes qui ne se souciaient guère de néologismes, les écrivains décadents se complaisent au contraire, explique Mitterand, « dans la création de mots inouïs, par la dérivation sur des mots usuels, par l'exploitation de radicaux latins ou grecs demeurés jusque-là sans descendance, par l'appel aux archaïsmes, par la transformation des noms en adjectifs, des adjectifs en noms, etc.⁴ ». Sur le plan syntaxique, en revanche, on observe une amplification de l'effet de fragmentation et d'éclatement déjà présent dans l'écriture artiste. Comme le signale Mitterand :

L'écriture artiste avait déjà réduit le rôle du verbe. Ici il disparaît de la principale, laisse place à ces verbes illusoires que sont les verbes d'existence – « c'était », « il y avait » – ou se laisse enfermer dans la proposition relative, où il ne joue plus qu'un rôle accessoire. [...] C'est le triomphe du substantif abstrait, qui étale la sensation dans une durée indéfinie, rendue plus imprécise et plus vague encore par l'emploi prédominant du pluriel et de l'article indéfini. La phrase s'amollit, se décompose, perd toute membrure, se perpétue en replis dolents et alanguis⁵.

Ce ramollissement de la phrase s'accompagne d'un changement de l'ordre traditionnel des mots : l'ordre de l'adjectif qualificatif est inversé. Il se place désormais non plus *après* mais *avant* le nom. Les emplois disparus de *maint*, de *en*, de *avec* sont rajeunis et l'inversion systématique du sujet devient systématique⁶.

1. Paul Bourget, *op. cit.*, p. 14.

2. Henri Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent », in G. Antoine et R. Martin (éd.), *Histoire de la langue française 1880-1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 473.

3. *Ibid.*, p. 475.

4. *Ibid.*, p. 474.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 475.

Mitterand associe ce passage de l'écriture artiste au style décadent à quatre écrivains de la fin de siècle : Edmond de Goncourt, Verlaine, Mallarmé et Huysmans. De manière significative, il cite comme exemple de la mutation progressive de l'écriture artiste en style décadent un passage des *Frères Zemganno* (1879), deuxième roman d'Edmond de Goncourt rédigé seul après la mort de Jules. La critique s'accorde effectivement aujourd'hui¹ pour dire que la carrière d'Edmond illustre à merveille, tout en y contribuant activement, le passage de l'écriture artiste au style décadent. Tandis que les romans publiés en duo avec son frère appartiennent à la frontière entre réalisme et naturalisme (certains leur accordent le statut à part de « réalisme artistique² »), les romans en solo d'Edmond se rapprochent de la décadence. Son troisième roman *La Faustin* (1882), histoire d'une comédienne, est généralement classé parmi les ouvrages décadentistes³.

Après ces précisions d'ordre historique et théorique, regardons maintenant de plus près le pastiche « Dans le “Journal des Goncourt” ». La première remarque qui s'impose est qu'il s'agit effectivement non pas d'un texte rédigé des deux frères, mais d'une entrée de journal de la main d'Edmond seul. Il est en outre utile de mentionner que Proust évoque aussi bien l'écriture artiste (il attribue une « notation toujours artiste » aux paroles de Lucien Daudet) que la décadence (le nouveau ministre du Japon est qualifié de « *décadent* ») comme s'il voulait signaler la présence des deux idiomes dans le texte. À l'écriture artiste renvoient, comme le signale Milly⁴, les diverses allusions à tout ce qui a de la valeur artistique (la peinture, l'art de Japon et de l'Inde, la société de la princesse Mathilde, les livres des Goncourt et de Rodenbach) ainsi que des termes empruntés de la peinture (« miniaturé », « embué »). Du style décadent, en revanche, le pastiche imite l'engouement pour les mots rares ou vieillis (« *in pace* », « *mazagran* »), la transformation de substantifs en adjectifs (« *avortonné* », « *envestonné* ») et en verbes (« *s'artistiser* »), la création de néologismes par dérivation⁵ (« *bondieusement* », « *geignardement* », « *chiquage* », « *l'épellement* ») ou par analogie (« *crime de lèse-bijouterie* »), la dérivation impropre⁶ (« *au dire* », « *le faire* »), et la recherche de rapprochements inattendus (« *l'épellement savoureux* », « *un émoi rageur* », « *l'expansion enfiévrée* »). Comme c'était l'usage chez Edmond de Goncourt, un certain nombre de néologismes et de termes rares sont signalés par des italiques : « *bondieusement* », « *mazagrants* », « *s'artistisait* ».

Au niveau de la syntaxe, on remarque d'autres traits caractéristiques du style décadent : un étalement excessif de la phrase accompagné de répétitions et de reprises calculées (« diamants fabuleux vus sur les épaules de M^{me} X [...]», diamants dits par Lucien », « Lucien nous jette de la porte que Lefebvre de Béhaine lui disait ce soir, à lui Lucien », etc.) ; le remplacement des subordonnées relatives par de simples participes passés (« *un frac rendu nécessaire* ») ou présent (« *plus prêtant à l'artiste évocation d'un milieu* ») ; l'affaiblissement du rôle du verbe

1. Voir par exemple Kate Ashley, *Edmond de Goncourt and the Novel: Naturalism and Decadence*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2005.

2. Jean-Pierre Bertrand, « Lecture », in Edmond de Goncourt, *La Faustin*, Paris, Babel, 1995, p. 284.

3. Notons que, dans *À rebours*, *La Faustin* est « un des volumes les plus caressés » de Des Esseintes.

4. *Les Pastiches de Proust*, op. cit., p. 155.

5. Paul Adam (pseudonyme de Jacques Plowert) explique les différentes formes de dérivation utilisées par les écrivains décadents et symbolistes dans la préface de son *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (Paris, Vanier, « Bibliopole », 1888, p. i-iii).

6. Dérivation qui se fait sans modification de forme, par changement de catégorie (par exemple « *le moi* », « *le pourquoi* »).

réduit à son participe (« Dîné avec Lucien Daudet ») ; la fragmentation de la phrase en syntagmes brefs et pointillistes ; le remplacement du mode personnel par l'infinitif de narration (« Alors Rodenbach de me confesser ») ; enfin, l'anté-position de l'adjectif épithète (« une fort jolie langue », « la charmante femme » ; « un curieux être »). La narration se dissocie, s'éparpille, au point que le lecteur, rendu confus par le nombre de subordonnés, risque de perdre le fil. Citons à titre d'exemple la phrase qui contient justement le mot « *décadent* » (mis en italique par l'auteur), et qui accumule un nombre significatif des traits lexicaux et syntaxiques du style décadent qu'on vient d'énumérer :

Et dans l'escalier je rencontre le nouveau ministre du Japon qui, de son air un tantinet avortonné et *décadent*, air le faisant ressembler au samouraï tenant, sur mon paravent de Coromandel, les deux pinces d'une écrevisse, me dit gracieusement avoir été longtemps en mission chez les Honolulus où la lecture de nos livres, à mon frère et à moi, serait la seule chose capable d'arracher les indigènes au plaisir du caviar, lecture se prolongeant très avant dans la nuit, d'une seule traite, aux intermèdes consistant seulement dans le chiquage de quelques cigares du pays enfermés dans de longs étuis de verre, étuis destinés à les protéger pendant la traversée contre une certaine maladie que leur donne la mer¹.

Comme le remarque Annick Bouillaguet, « Dans le “Journal des Goncourt” » est un pastiche satirique destiné à parodier le narcissisme et l'esthétisme d'Edmond de Goncourt². Quelque sept ans plus tard, Proust rédige un deuxième pastiche Goncourt qui, lui, sera une imitation sérieuse. Ce texte, on le sait, a été brillamment analysé à plusieurs reprises et de plusieurs points de vue par Jean Milly et Annick Bouillaguet. Je me contenterai d'un commentaire bref et pointu qui nous permettra de boucler le parcours stylistique proposé.

Le Pastiche Goncourt dans *Le Temps retrouvé*

Le célèbre pastiche Goncourt dans « À Tansonville », première partie du *Temps retrouvé*, a vraisemblablement été écrit en 1915. Il s'agit d'un pastiche objectivé, inséré au récit par un paragraphe préliminaire :

Je ne voulus pas emprunter à Gilberte sa *Fille aux yeux d'or* puisqu'elle la lisait. Mais elle me prêta pour lire avant de m'endormir ce dernier soir que je passai chez elle un livre qui me produisit une impression assez vive et mêlée, qui d'ailleurs ne devait pas être durable. C'était un volume du journal inédit des Goncourt³.

Il s'agit de nouveau d'un texte attribué à Edmond de Goncourt et inspiré directement des derniers volumes du *Journal*. Invité à dîner par son ami M. Verdurin, Edmond fait le portrait du salon Verdurin, salon que le lecteur connaît déjà des volumes antérieurs, mais qui est décrit ici pour la première fois à travers un nouveau focalisateur. Comme le signale Annick Bouillaguet, la position du narrateur dans ce pastiche signale l'autonomie progressive qu'a prise Proust par rapport aux Goncourt : « alors qu'il était, dans le premier pastiche, le héros du récit prétendument relaté par les Goncourt, il se donne ici comme un simple citateur, en apparence complètement effacé⁴ ». Le pastiche se divise en cinq parties : un portrait de M. Verdurin, venu emmener Goncourt à dîner chez lui, une description

1. CSB, p. 25.

2. Annick Bouillaguet, art. cité, p. 341.

3. RTP, IV, p. 286-287.

4. Annick Bouillaguet, art. cité, p. 346.

du salon Verdurin et de ses convives, les légendaires parties de campagne organisées par M^{me} Verdurin en Normandie, ses relations avec Elstir, et, enfin, le récit des conséquences funestes d'un incendie dans l'ancienne demeure des Verdurin.

Ce court texte pastiche Edmond de Goncourt aussi bien par ses thèmes, notamment l'esthétisme, que par ses procédés stylistiques, qui, on le verra, ressemblent à ceux du pastiche Lemoine. La thématique centrale tourne autour de l'esthétisme fin de siècle qui privilégie l'art aux dépens de la nature. La vision esthète est présente partout, du personnage de Verdurin que le narrateur révèle être un critique d'art renommé et l'auteur d'un ouvrage sur Whistler, aux descriptions précieuses de la somptueuse porcelaine et argenterie de la maison, et multiples références à la Chine et au Japon, pays dont raffolent les artistes fin de siècle. À titre d'exemple, nous nous contenterons d'une brève analyse de la description des balades en Normandie qui illustre particulièrement bien le regard esthétisant qu'imiter le pastiche. La Normandie de Madame Verdurin, « absolument insoupçonnée des Parisiens en vacances¹ », loin d'être une terre sauvage, se révèle au contraire être une contrée domestiquée, vaste nature morte façonnée par l'homme. « Immense parc anglais² », ses hautes futaies semblent être dessinées par le peintre paysagiste Sir Thomas Lawrence (1769-1830). La retombée de roses souffre sur une porte de paysans ressemble aux bronzes de Gouthière, décorateur de la demeure de M^{me} Du Barry à Louveciennes. Le reste de la flore qu'arbore cette Normandie décorative est, elle aussi, privée de son naturel : la bordure des hortensias roses est « porcelaine³ » ; les rhododendrons se transforment en « vraies forêts en fleurs de tulle rose⁴ » ; la corolle d'une rose blanche devient une « mignonne baignoire minuscule⁵ » en porcelaine issue de la fameuse manufacture de Nymphenbourg. Étoffes et céramiques deviennent ici les véhicules métaphoriques d'une subjugation de la nature à l'art ou, pour être plus précis, d'une copie de l'art par la nature. Cette inversion du rapport traditionnel entre nature et art, au-delà de l'esthétisme des Goncourt, rappelle la dépréciation de la nature et l'engouement pour le factice des écrivains décadents. Elle fait penser par exemple à la fameuse scène de la serre dans *À rebours* où Des Esseintes cultive des plantes naturelles qui ont l'air de plantes artificielles.

Le pastiche se rattache en outre à la tradition décadentiste par l'histoire de l'incendie de l'ancienne demeure des Verdurin qui clôt le récit, et par son impact psychologique sur l'un de leurs domestiques. Le sinistre non seulement a laissé entièrement noires les célèbres perles de M^{me} la Fayette achetées par M^{me} Verdurin, mais il a provoqué un profond changement de personnalité du valet de chambre qui a failli y périr : tout, de son écriture à son hygiène de vie, a changé si radicalement qu'on aurait pu se croire face à une personne différente. Suivent des élucidations de Cottard sur des cas de dédoublement de personnalité en médecine et les commentaires d'autres convives sur les maladies de la personnalité en littérature, notamment chez Stevenson. Proust pastiche ici, on l'aura compris, un thème fort à la mode dans le roman fin de siècle, à savoir la pathologie mentale et les troubles psychiques. Recyclé du roman romantique et fantastique qui a, lui aussi, nourri l'imaginaire décadent, ce thème s'inspire également des

1. RTP, IV, p. 291.

2. Ibid.

3. Ibid.

4. Ibid.

5. Ibid., p. 292.

travaux scientifiques sur le sujet, notamment *Les Maladies de la Volonté* (1883) de Théodule Ribot que Proust cite élogieusement dans « Journées de lecture¹ ». Il culmine dans l'histoire du valet de chambre, mais est également inscrit dans le texte, de manière plus diffuse, à travers tout un champ lexical évoquant les troubles nerveux, qui faisait défaut dans le pastiche de 1908 : « enfiévrés », « maniaque », « grande nerveuse », « pathologique ». Enfin, l'association avec la décadence est renforcée par l'évocation de *La Faustin*, troisième roman d'Edmond de Goncourt qualifié, on l'a dit, de décadent, et qui vient remplacer *La Fille Élisa* du pastiche Lemoine.

Après ces considérations d'ordre principalement thématique, passons maintenant aux procédés stylistiques à proprement parler. Dans son lexique et sa syntaxe² aussi, le pastiche Goncourt se rapproche une fois de plus du style décadent : même prédilection pour des expressions rares ou techniques (« guillochis », « verticillés », « léoville », « fragrance », « cryptomeria », « londrèse »), les mots étrangers (« palazzo », « imbroglio »), les mots de racine grecque ou latine (« nodosités », « phalanges »), les néologismes créés par dérivation sur des mots existants (« raimer », « jolités », « mélancolieusement », « décoratoire », « engrillagées », « nacreuse », etc.) et la dérivation impropre (« le faire », « le dire », « le glauque et le diffus », « un découragement colère », etc.). En outre, comme déjà dans le pastiche de 1908, on note une recherche de l'expression emphatique (« jette », « confesse ») et une concentration de rapprochements inusités visant à surprendre le lecteur (« l'attention chatouillée », « l'effeuillé turgide », « l'argentement azuré », etc.). Au niveau de la syntaxe, le pastiche se caractérise par une même expansion de la phrase, au moyen d'ajouts de subordonnées ou de reprise d'un syntagme antérieur souvent suivi d'une relative (« une confession sur le renoncement à écrire [...] », renoncement qui serait dû » ; « facture de ce *Petit Dunkerque*, facture dont nous sommes seuls », etc.) ; ainsi que par l'inversion de la place de l'adjectif pratiquée dans le style décadent (« les pourpres rayages », « de nacreuse couleur », « le délicat plaisir », « cette raffinée mangeaille », etc.). Jean Milly³ signale que Proust se sert de toute une série de procédés typiques de l'écriture fin de siècle pour effacer le caractère dramatique de la réalité décrite au profit d'une présentation plus statique : les paroles des personnages sont souvent introduites par un substantif (« au dire de Verdurin ») ; des noms abstraits d'action réduisent le sujet au rôle secondaire d'un complément (« cette pénétration par un écrivain de l'intime de la femme »), l'emploi du participe passé peut amener l'élimination du sujet (« une bouteille bue dans la fraîcheur d'une ferme ») ; en outre, un nom d'objet ou un nom abstrait peuvent être utilisés comme sujet d'un verbe d'action (« la causerie continue dans la voiture »). Comme le souligne toujours Milly, ces procédés contribuent à une déshumanisation du style, à un effacement de l'agent ou profit de constructions nominales abstraites ou passives. De nouveau, cet aspect de style pourrait être rattaché à la vision délibérément antihumaniste des écrivains décadents.

Nous avons tenté de tracer l'influence du style décadent sur Proust dans une période d'une trentaine d'années, depuis les premiers travaux de l'écolier des

1. « Notes et variantes », *RTP*, IV, p. 1196.

2. Pour une analyse détaillée du lexique, de la syntaxe et de la rhétorique voir aussi Annick Bouillaget, *op. cit.*, p. 73-97.

3. Jean Milly, art. cité, p. 205.

années 1880 jusqu'à la rédaction du pastiche Goncourt dans *Le Temps retrouvé*. Cette influence, nous espérons l'avoir démontré, est sans doute plus importante pour l'élaboration de son œuvre que la critique a voulu l'admettre jusqu'ici. Elle est caractérisée avant tout par l'ambivalence de l'imitateur vis-à-vis de l'objet imité : ainsi, le jeune écolier aime s'adonner à des « velléités » décadentes, mais déconseille vivement le moule décadentiste à ses amis, les dirigeant au contraire vers les grands classiques de la langue française. Dans *Les Plaisirs et les Jours*, il expérimente différents styles de la fin de siècle, notamment ceux de la décadence dans la tradition baudelairienne et du réalisme russe dans la filiation de Tolstoï, en quête d'une voix authentique. Le pastiche déclaré « Dans le "Journal des Goncourt" », exemple de la « critique en action » qu'est le pastiche proustien, lui permet d'assimiler la voix d'Edmond de Goncourt en vue de la dépasser par la suite, « pour ne pas faire toute [s]a vie du pastiche involontaire ». Le pastiche objectivé du *Temps retrouvé*, enfin, renonce au caractère satirique. Le narrateur se place résolument en dehors du texte, signalant ainsi une autonomie accrue de l'auteur envers son modèle et peut-être une acceptation plus apaisée de son propre trajet d'écrivain. En revanche, le caractère décadent du pastiche, déjà présent dans la version de 1908, est renforcé par une amplification du thème de l'esthétisme, par l'isotopie des pathologies nerveuses, et par une accumulation des traits stylistiques associés à l'écriture de la décadence.

L'intention de Proust en rédigeant le pastiche Goncourt, n'était, de son propre aveu, nullement dépréciative. Sa critique, il le précise dans un entretien avec Pierre-Plessis pour *Le Gaulois du dimanche*, se veut « laudative en somme¹ ». En 1915, en pleine rédaction du cycle d'Abertine, Proust a déjà trouvé cette voix authentique qu'il cherchait dans ses œuvres de jeunesse et que l'exercice du pastiche l'a aidé à identifier. Désormais, explique Annick Bouillaguet, les Goncourt ne sont plus « une contre-valeur à récuser, mais un modèle à dépasser² ». Il ne s'agira plus, pour Proust, d'émuler un style ou un autre, mais de pratiquer cette polyphonie qui fait la modernité de son œuvre.

1. « Les Goncourt devant leurs cadets : M. Marcel Proust », in *CSB*, p. 642 : « De ce style, j'aurais trop à parler en l'analysant. Par la synthèse j'en ai fait du reste la critique – critique laudative en somme – dans mes *Pastiches et Mélanges* et surtout dans un des volumes à paraître de la *Recherche du temps perdu*, où mon héros se retrouvant à Tansonville y lit un pseudo-inédit de Goncourt où les différents personnages de mon roman sont appréciés. »

2. Annick Bouillaguet, art. cité, p. 348.

Le temps de l'inactuel

Michel Erman

Entre le coup de théâtre de la matinée Guermantes annonçant la volonté d'écrire l'œuvre qui doit permettre de « ressaisir » la vie et le début de « Combray » où, incidemment, à propos du retour de cette scène primitive que constitue la nuit passée avec la mère, s'expose la crainte de la mort qui pourrait briser la possibilité pour le narrateur d'accéder à la conscience de soi et, partant, de se transcender vers « la vraie vie », entre « l'appétit de vivre maintenant que venait de renaître en moi à trois reprises un véritable moment de passé » (*RTP*, IV, p. 450) et le fait que « la vie se tait maintenant davantage autour de moi » (*RTP*, I, p. 37), en un mot, entre l'expérience de la vie et sa concrétisation en vouloir-écrire apparaît à plusieurs reprises chez le narrateur une vacillation proche de l'ennui schopenhauerien¹. On a pu rapprocher ce phénomène du découragement et de la « procrastination du héros » au long du roman, confronté à la vacuité de l'univers mondain comme à certains signes dont il ne peut dégager le sens et ajournant sans cesse d'écrire cela « qui accomplirait l'idéal du *Temps retrouvé*² » ; ce qui implique que le livre que nous lisons ne serait pas exactement le livre annoncé et que le narrateur, anonyme, a, ainsi que de nombreux commentateurs l'ont relevé, un statut ambigu. Il m'apparaît, en réalité, que si la matinée Guermantes crée la possibilité du livre, il y a une erreur d'optique à considérer qu'en un tel cas le possible est l'horizon du réel car, à l'endroit du discours littéraire, l'idée et sa réalisation sont nécessairement une seule et même chose. Dans le cas contraire, il faudrait alors considérer qu'une œuvre existe antérieurement à sa réalisation sous la forme du projet³.

Comme on le sait, le narrateur autodiégétique de la *Recherche* use de nombreuses variations de focalisation, surprenantes au regard de l'épistémologie afférente à un récit fait à la première personne mais, en définitive, autorisées par

1. En témoigne, par exemple, cette réflexion du narrateur à propos du resouvenir de la petite madeleine : « la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute œuvre importante, m'a conseillé de laisser cela ». (*RTP*, I, p. 46)

2. Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 301.

3. C'est là une illusion dénoncée par Henri Bergson dans *La Pensée et le mouvant* : « comme si, écrit-il, la chose et l'idée de la chose, sa réalité et sa possibilité, n'étaient pas créées du même coup lorsqu'il s'agit d'une forme véritablement neuve, inventée par l'art ou la nature » (Paris, PUF, 1985, p. 14).

le jeu de la fiction, qui le transforment, parfois, en narrateur omniscient¹ dont le savoir peut s'exercer au sujet du héros lui-même considéré non plus comme un « moi » objet d'une introspection mais comme un personnage au même titre qu'un autre. En effet, la relation de la manière dont le souvenir des différentes chambres fait retour dans la conscience de l'insomniaque sur le mode de l'enchaînement mnémotechnique : « Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques secondes [...] Mais j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres que j'avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil » (*RTP*, I, p. 7)², ne peut procéder que d'une reconstruction faisant appel à l'intelligible qui met de l'ordre dans les sensations et abandonne, en partie, le discours intuitif et mimétique de la mémoire corporelle. Cette démarche analytique est encore attestée par l'énoncé dans la suite du texte de considérations psychologiques que sous-tendent de nombreuses métaphores. C'est pourquoi la solution adoptée par Marcel Muller qui considère qu'entre le narrateur et le héros il y a, dans « Combray », un sujet intermédiaire³ me semble rendre compte des « anomalies » narratives de la *Recherche*. En effet, ce sujet intermédiaire est une instance mémorielle d'où émergent des échappées de passé – n'oublions pas que dans la *Recherche* c'est moins le passé qui est important que la manière dont il fait retour si bien que « le souvenir est production de souvenir⁴ » – que l'on peut rapprocher du narrateur auctoriel⁵. Partant, la question importante soulevée par l'agencement des structures narratives n'est pas celle de la possibilité du livre avec ses préférences et ses hésitations qui en différeraient la réalisation – il faut y insister : c'est tout cela qui constitue le livre – mais celle de l'existence d'un principe conflictuel entre l'accompli et le puissantiel, principe inhérent à la volonté du narrateur de « ressaisir cette réalité loin de laquelle nous vivons » (*RTP*, IV, p. 474), c'est-à-dire de retrouver une vérité qui ne se situe pas uniquement dans l'expérience (le récit de vie qui en appelle à l'*ailleurs* du passé via le narrateur auctoriel et présente une suite d'événements dégageant une psychologie) mais qui renvoie à l'imagination en constituant une vision (*l'ici* de la fiction dépendant d'une volonté de reconstitution et de reconnaissance du narrateur auctoriel étayée sur la temporalité de la mémoire). Dans la configuration narrative de la *Recherche*, le sujet intermédiaire apparaît comme la résultante d'une nécessité formelle inhérente au récit : exprimer linéairement le temps, isoler des moments, alors que la quête de ce que le narrateur a été en appelle à la permanence du moi, donc à une structure formelle en corrélation avec le présent. Ce sont les circonvolutions de cette conscience en chiasme qui dit « je » et se transcende vers l'avenir tout en étant tendue vers le passé, conscience qui cherche ainsi à lutter contre la nature aporétique du temps en opposant à la force destructrice du devenir la permanence de l'être, conscience qui répond, à sa

1. Entre autres exemples, citons celui-ci relevé par Luc Fraisse : « Omniscent, le narrateur l'est tellement qu'il en sait parfois trop, selon la vraisemblance exigée par la technique du point de vue : comment saurait-il le raisonnement muet par lequel Cottard se résigne à voir annulé le duel de Charlus ? » (Luc Fraisse, *Sodome et Gomorrhe de Marcel Proust*, Paris, Sedes, 2000, p. 66).

2. Il est possible dans cette phrase de transposer le « je » en « il » : * Il avait revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres qu'il avait habitées dans sa vie, etc. Où l'on voit que le héros est un personnage comme un autre mis à distance par le narrateur.

3. Marcel Muller, *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965, p. 35 sq.

4. A. de Lattre, « La mémoire retrouvée », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, n° 3, 1993, p. 280.

5. Dans « Combray », le sujet intermédiaire renvoie aux expériences du héros-narrateur adulte puis à partir de « je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois à Combray » (*RTP*, I, p. 9), entre en scène le narrateur auctoriel qui rapporte les expériences enfantines.

façon, au fameux paradoxe d'Héraclite¹, conscience, donc, pour qui le possible n'est pas l'avenir mais le présent considéré comme une substance à la fois actuelle et virtuelle, qui s'exposent sur le mode de l'inactuel².

La notion d'inactuel est attestée en 1931 dans le *Larousse*³ comme l'antonyme de l'adjectif « actuel » qui sert à qualifier ce qui est agissant. Mais il faut remonter à la tradition aristotélicienne pour se rendre compte qu'*actuel* s'oppose à *potentiel*. Il s'agit là de la célèbre opposition entre l'acte et la puissance : est actuelle une chose faite ou une chose en train de se faire, ce « qui lui permet d'exister en réalité » (Aristote, *Métaphysique*, 6, 1048). Si l'on se tourne vers la scolastique qui a, elle aussi, utilisé la notion, on y trouve une opposition entre *l'actuel*, en d'autres termes, l'*effectif* et le *virtuel* ; on parle ainsi de péché actuel ou personnel *vs* péché originel ou ontologique. Le sens courant du mot date du XVII^e siècle *via* l'adverbe actuellement : « qui existe dans le moment même ». Dans le roman proustien, l'inactuel correspond, de prime abord, à tout ce qui existe *virtuellement* dans la conscience du narrateur, en dehors donc du moment rapporté par l'énoncé ou du cadre énonciatif de référence, et procède, par là, d'un décrochage textuel. Ainsi les longues digressions, tels les exposés étymologiques de Brichot ou les développements théoriques sur l'inversion qui font suite à l'ouverture de *Sodome et Gomorrhe* en sont de bons exemples⁴. Dans « Combray », le fil de l'histoire constitué de divers épisodes se déroulant en grande partie sur le mode de l'itératif est rompu par des digressions suscitées par les lectures du héros et relatives à l'oncle Adolphe, à Bergotte, à la Berma, etc., donc à un changement de contexte qui mène de l'espace combraysien, nostalgique, à l'espace parisien, initiatique. Du point de vue de la continuité du récit, il s'agit de faits et d'événements inactuels formant des sous-récits en cohérence, certes, avec le contexte mais en rupture avec la progression temporelle puisqu'ils sont représentés sur le mode du discontinu et du superposé plutôt que du linéaire et du successif⁵. Ainsi on peut considérer que le récit se spatialise comme en témoigne également l'épisode de la petite madeleine. En effet, l'expérience de mémoire involontaire rompt avec la relation des événements qui la précédent et restitue « tout Combray et ses environs » (*RTP*, I, p. 47). De même lorsque le récit est modalisé par des adverbes marquant l'accidentel (parfois, quelquefois...), les énoncés rapportent des événements inactuels : il en va ainsi lors des promenades du côté de Méséglice avec l'anecdote de l'actrice, laquelle repose sur une double caractérisation analogique et relève

1. Paradoxe qui s'énonce ainsi : puisque tout est devenir, nous ne nous baignons jamais deux fois dans le même fleuve.

2. Je rejoins ici les conclusions de Georges Poulet : à partir de l'analyse du fonctionnement de certains objets médiateurs pour l'imaginaire proustien, comme la lanterne magique qui permet de superposer le bouton de la porte et le corps de Golo, la critique en déduit que la *Recherche* repose sur « la simultanéité du successif, la présence, dans le présent, d'un autre présent : le passé » (Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982, p. 117).

3. L'adjectif « inactuel » est en réalité en usage depuis une cinquantaine d'années comme en témoigne le choix des traducteurs français de Nietzsche de l'utiliser pour rendre l'allemand *unzeitgemäß* – qui signifie encore inopportun. Selon Nietzsche est inactuelle – ou inopportune au regard de la *doxa* – toute attitude qui s'inscrit à contre-courant.

4. Dans *Le Hors-Sujet. Proust et la digression*, Pierre Bayard traite de tous ces passages comme les propos tenus par Saint-Loup sur l'art militaire ou les considérations du narrateur sur la jalousie et sur la littérature pour en conclure à l'inclusion d'une visée démonstrative dans l'esthétique proustienne (Paris, Minuit, 1996, p. 42 sq.).

5. Notons que les analepses comme les prolepses ne se rangent pas dans la catégorie de l'inactuel car elles n'induisent aucun changement de contexte.

d'une vision débordant, par l'effet de l'art, le *moment vécu* pour représenter un *espace vécu* actualisé par le jeu des possessifs et des démonstratifs :

Parfois dans le ciel de l'après-midi passait la lune blanche comme une nuée, furtive, sans éclat, comme une actrice dont ce n'est pas l'heure de jouer et qui, de la salle, en toilette de ville, regarde un moment ses camarades, s'effaçant, ne voulant pas qu'on fasse attention à elle. J'aimais à retrouver son visage dans des tableaux et dans des livres, mais ces œuvres d'art étaient bien différentes [...] de celles où la lune me paraîtrait belle aujourd'hui et où je ne l'eusse pas reconnu alors. C'était, par exemple, quelque roman de Saintine, un paysage de Gleyre où elle découpe nettement sur le ciel une faucille d'argent. (*RTP*, I, p. 144)

La représentation proustienne du temps vécu – que celui-ci soit épars ou continu, qu'il présente les événements de façon linéaire, elliptique, interpolée ou superposée, qu'il procède du singulatif ou de l'itératif – se fait en règle générale sur le mode de l'accompli, c'est-à-dire de l'actuel tandis que la représentation de l'espace et des lieux qui met en branle l'imaginaire du narrateur de conserve avec sa mémoire¹ pour rapporter des impressions – donc avec une forme de permanence qui s'oppose aux intermittences du moi – se fait sur celui de l'inactuel. Partant, l'inactuel est une manière de nommer le temps spatialisé. Dans *L'Espace proustien*, Georges Poulet attire précisément notre attention sur les « espaces vécus » en évoquant un ensemble de lieux dans la *Recherche* « qui semblent exister à l'intérieur de leurs frontières, d'une existence absolument indépendante² », et de citer ce passage de *Sodome et Gomorrhe* décrivant un paysage de bois et de falaises où l'on voit s'opposer aux contingences du vécu la puissance d'un imaginaire de l'inactuel :

Un instant, les rochers dénudés dont j'étais entouré, la mer qu'on aperçait par leurs déchirures, flottèrent devant mes yeux comme des fragments d'un autre univers : j'avais reconnu le paysage montagneux et marin qu'Elstir a donné pour cadre à ces deux admirables aquarelles, « Poète rencontrant une Muse », « Jeune homme rencontrant un Centaure », que j'avais vues chez la duchesse de Guermantes. Leur souvenir replaçait les lieux où je me trouvais tellement en dehors du monde *actuel*³ que je n'aurais pas été étonné si, comme le jeune homme de l'âge anté-historique que peint Elstir, j'avais au cours de ma promenade croisé un personnage mythologique. (*RTP*, III, p. 416-417)

Nous pouvons donc conclure que l'inactuel participe à la fois de la digression et de la spatialité. Dans une définition des faits de style compris comme *emphasis* (Riffaterre) et plus concrètement comme rapport entre des grands topoï et des formes expressives reposant sur des modalités⁴, je me propose maintenant d'examiner certains types d'énoncés inactuels qui ont en commun de dépendre d'un acte imaginaire cherchant à représenter ce qui est extérieur à la perception sans être, pour autant, moins réels dans la conscience. Le subjonctif qui relève de la puissance tout comme certaines métalepses qui relèvent, elles, de l'hypothétique et se construisent par juxtaposition ainsi que les allusions au poème de Lucrèce *De rerum natura* qui suggèrent une sagesse en puissance beaucoup plus qu'en actes convergent vers le même but : exprimer des virtualités de la conscience réinvesties dans l'économie du récit par le narrateur auctoriel.

1. Comme le dit encore A. de Latte : « chez Proust, je ne perçois vraiment que ce dont je me souviens », *art. cité*, p. 279.

2. Georges Poulet, *op. cit.*, p. 30.

3. C'est moi qui souligne.

4. Ce qui correspond à la définition proustienne du style comme unité du contenu et de l'expression ainsi que le romancier le rappelle dans son article sur le « style » de Flaubert où il établit une continuité entre des formes discursives et une vision du monde. Cf. aussi Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 114-115.

Les énoncés au subjonctif

Les énoncés au subjonctif ne rendent pas une vision actualisée du temps car ils ne permettent pas de distinguer entre le passé, le présent et le futur mais ils ont une visée propositionnelle : ils expriment un champ de possibles de façon implicite en proposition indépendante ou de façon explicite en proposition dépendante. C'est pourquoi on trouve nombre d'occurrences du subjonctif au début de « Combray » car les « évocations tournoyantes et confuses » comme les visions plus claires qui reviennent à la conscience du sujet reposent sur diverses médiations (mémoire du corps mais aussi propos tenus par les uns ou les autres sur la société de Combray) témoignant d'une conscience en attente, voire d'une énergie psychique¹ animant le dormeur éveillé. D'où les anticipations et hypothèses qui participent d'un effet de puissance plutôt que d'un effet de réel. On relève ainsi des visées d'anticipation (a et b) qui peuvent aussi marquer une limite chronologique (b), l'hypothèse (c) ou encore l'éventualité (d) :

- (a) Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, *eût identifié* le logis en rapprochant les circonstances... (*RTP*, I, p. 6)
- (b) J'étais étendu dans mon lit, les yeux levés, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant : jusqu'à ce que l'habitude *eût changé* la couleur des rideaux, fait taire la pendule, enseigné la pitié à la glace oblique... (*RTP*, I, p. 8)²
- (c) Si l'on avait voulu à toute force appliquer à Swann un coefficient social qui lui fût³ personnel, entre les autres fils d'agents de situation égale à celle de ses parents, ce coefficient *eût été* un peu inférieur... (*RTP*, I, p. 16)
- (d) Eh bien ! *dussé-je* me jeter par la fenêtre cinq minutes après (avoir revu Maman avant de me coucher), j'aimais encore mieux cela (*RTP*, I, p. 33)

Dans *La Prisonnière ou Albertine disparue*, les énoncés au subjonctif exemplifient le paradigme du doute : éventualité (e), vue de l'esprit (f) :

- (e) Je lui (Albertine) disais que le médecin m'ordonnait de rester couché. Ce n'était pas vrai. Et cela *l'eût-il été* que ses prescriptions n'eussent pu m'empêcher d'accompagner mon amie (*RTP*, III, p. 534)
- (f) Il me semblait que si j'avais pu trouver des femmes qui *l'eussent connue* (Albertine), j'eusse appris⁴ tout ce que j'ignorais (*RTP*, IV, p. 131)

Mentionnons encore un extrait du « Bal de Têtes » dans lequel la perception des visages de vieillards excède la conscience du narrateur, le subjonctif marque alors la condition non réalisée (g) :

- (g) la même difficulté (à mettre un nom sur les visages) semblait partagée par toutes les personnes qui, apercevant le mien, n'y prenaient pas plus garde que si elles ne *l'eussent jamais vu* (*RTP*, IV, p. 502)

Au total, tous ces énoncés se rapportent au présent du narrateur. Subjonctifs imparfait et plus-que-parfait traduisent des actions conjecturées en dehors de toute succession mais nécessaires au narrateur dans sa quête qui consiste à éclairer des mobiles cachés ou, plus généralement, à trouver un sens à certains événements.

1. Notons que le linguiste Georges Le Bidois parle d'énergie psychique à propos du mode subjonctif dans *Syntaxe du français moderne*, cité par Olivier Soutet, *Le Subjonctif en français*, Paris, Ophrys, 2000, p. 5.

2. Il s'agit du souvenir de la chambre de Balbec.

3. Notons encore que le subjonctif dans la relative situe le fait en dehors de l'actualité.

4. Le subjonctif établit ici une relation de finalité entre *p* et *q* et ressortit d'une cause sans renvoyer à un événement réel, la vérité recherchée restera imaginaire.

Métalepses

Il s'agit d'énoncés relevant du narrateur auctorial qui opère un décrochage narratif en utilisant pour cela une figure, la plupart du temps analogique, propre à son imagination et à sa subjectivité. Ce qui caractérise ces décrochages c'est qu'ils introduisent un nouvel actant¹, il ne faut donc pas les confondre avec les réflexions théoriques, les digressions descriptives ou les adjonctions parenthétiques, en un mot avec tous les discours réflexifs, souvent marqués métalinguistiquement, qui permettent d'étayer le système énonciatif du roman afin d'associer le « je » narrateur et le moi narré. Ils peuvent consister en des énoncés très brefs comme en témoigne la métaphore en abyme du voyageur « qui se hâte vers la station prochaine » (*RTP*, I, p. 4) en éprouvant des impressions inverses à celles de l'insomnie (le premier suit son chemin alors que le second est désorienté) ou encore le court passage d'*Albertine disparue* dans lequel le narrateur évoque son article du *Figaro* en imaginant une lectrice choisie qui serait la destinataire de l'écriture :

Je pensais à telle lectrice dans la chambre de qui j'eusse tant aimé pénétrer et à qui le journal apporterait sinon ma pensée, telle qu'elle ne pourrait comprendre, du moins mon nom comme une louange de moi. (*RTP*, IV, p. 151)

Le voyageur comme la lectrice ont un rôle actanciel mais aucun rôle thématique car ils ne relèvent pas du vraisemblable ou du prévisible dans le récit – le premier étant une sorte d'adjuvant, la seconde représentant une des finalités de l'écriture. En d'autres termes, on ne peut pas les tenir pour des personnages. On a donc affaire à des fragments sémiologiques qui sont autant de petites fictions présentant soit des événements possibles, soit des visions, voire, comme dans certaines scènes de voyeurisme qui émaillent le roman, des productions de l'imaginaire relevant d'une cohérence fictionnelle toute relative et transposant, ainsi, les faits rapportés sur une *autre scène*. L'épisode de Montjouvain est à cet égard éloquent. Habité par le désir de rencontrer la femme idéale du côté de Méségliste, le héros arrive près de la maison de Vinteuil, récemment décédé. Il a, en effet, envie de contempler les reflets sur le toit mais il s'endort et, à son réveil, la fenêtre de la pièce qui se situe tout près de lui est éclairée si bien qu'il lui est alors loisible d'observer M^{lle} Vinteuil et son amie en train de s'adonner à des gestes lascifs. L'invraisemblance est de mise, d'autant que M^{lle} Vinteuil s'approche de la fenêtre pour la fermer. Comment donc le héros peut-il prétendre être caché ? L'ensemble de la scène renvoie bien évidemment à la logique du fantasme² en lien avec la pulsion scopique.

1. On relève, certes, nombre de passages ambivalents. Ainsi dans cet extrait de *Sodome et Gomorrhe* où quelques éléments descriptifs témoignent du retour du refoulé féminin chez les invertis : « Quelques-uns, si on les surprend le matin, encore couchés, montrent une admirable tête de femme, tant l'expression est générale et symbolise tout le sexe ; les cheveux eux-mêmes l'affirment ; leur inflexion est si féminine, déroulés, ils tombent si naturellement en tresse sur la joue, qu'on s'émerveille que la jeune femme, la jeune fille, Galatée qui s'éveille à peine dans l'inconscient de ce corps d'homme où elle est enfermée, ait su si ingénieusement, de soi-même, sans l'avoir appris de personne, profiter des moindres issues de sa prison, trouver ce qui était nécessaire à sa vie » (*RTP*, III, p. 22). L'actant est ici schématisé, on se rapproche par cette quasi-description animée montrant, grâce à son fonctionnement métonymique, l'interaction entre les corps et l'observateur d'une *ekphrasis*.

2. Il en est de même dans la scène où Charlus est fouetté dans l'hôtel de passe de Jupien. Le régime générique du passage (on a affaire à un romanesque digne d'un roman d'aventures), les traits hyperboliques de la description (Charlus est « enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher », *RTP*, IV, p. 394) signent la présence du fantasme. Quant à l'épisode où Albertine et Andrée valsent seins contre seins au casino d'Incarville, il réinterprète clairement le fantasme mais, cette fois, du point de vue de Cottard qui déclare au héros : « j'ai oublié mon lorgnon et je ne vois pas très bien, mais elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent » (*RTP*, III, p. 191). Sur ces questions, voir Michel Erman, *L'Œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Nizet, 1988.

Il peut aussi arriver qu'on ait affaire à des images qui débordent la réalité. Ainsi, dans *Albertine disparue*, au cours du séjour qu'il fait à Venise le narrateur pousse jusqu'à Padoue afin de visiter la chapelle des Giotto et « revoir ces Vices et ces Vertus dont M. Swann (lui) avait donné des reproductions ». Mais ce sont surtout les fresques couleur bleu sombre de la voûte contrastant avec la luminosité extérieure qui retiennent son regard, et, plus particulièrement, le motif des anges. Dans sa vision, les anges de la fresque sont recatégorisés et perdent le statut sémiologique d'*icône* – c'est-à-dire d'image formelle médiatrice, comparable à un idéogramme – qu'ils ont habituellement dans l'iconographie chrétienne pour devenir grâce à des renominalisations (« ce sont... ») des *indices* « d'une espèce particulière ayant existé réellement » – l'objet peint fait un effet de réel – puis, presque dans le même temps, par comparaison avec les aviateurs, des *symboles*¹ qui s'imposent comme tels par la puissance de leur présence :

Dans ce ciel transporté sur la pierre bleuie volaient des anges que je voyais pour la première fois, car M. Swann ne m'avait donné de reproductions que des Vertus et des Vices, et non des fresques qui retracent l'histoire de la Vierge et du Christ. Et bien, dans le vol des anges, je retrouvais la même impression d'action effective, littéralement réelle que m'avaient donnée les gestes de la Charité ou de l'Envie. Avec tant de ferveur céleste, ou au moins de sagesse et d'application enfantines, qu'ils rapprochent leurs petites mains, les anges sont représentés à l'Arena, mais comme des volatiles d'une espèce particulière ayant existé réellement, ayant dû figurer dans l'histoire naturelle des temps bibliques et évangéliques. Ce sont de petits êtres qui ne manquent pas de voltiger devant les saints quand ceux-ci se promènent ; il y en a toujours quelques-uns de lachés au-dessus d'eux, et comme ce sont des créatures réelles et effectivement volantes, on les voit s'élevant, décrivant des courbes, mettant la plus grande aisance à exécuter des loopings, fondant vers le sol la tête en bas à grand renfort d'ailes qui leur permettent de se maintenir dans des positions contraires aux lois de la pesanteur, et ils font beaucoup plus penser à une variété disparue d'oiseaux ou à de jeunes élèves de Garros s'exerçant au vol plané, qu'aux anges de l'art de la Renaissance et des époques suivantes, dont les ailes ne sont plus que des emblèmes et dont le maintien est habituellement le même que celui de personnages célestes qui ne seraient pas ailés. (*RTP*, IV, p. 227)

Ce glissement sémiologique qui procède d'images hypothétiques² modalisées par « comme » ou « faire penser à », et qui, au total, est proche de la figure de la conglobation, relève pleinement de l'inactuel : la vision plonge dans l'imaginaire et ne repose plus sur la perception commune. Du point de vue de l'économie narrative, l'inactuel prend place dans ces décrochages qui unissent, comme l'écrit G. Genette, par le biais d'une figure « l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même³ ». Du point de vue de la temporalité, on obtient un effet de représentation simultanée des diverses impressions et visions.

1. Les termes d'*icône*, *indice*, *symbole* sont pris ici dans le sens peircien : une icône est une image non empirique qui ressemble à son objet, réel ou non, vers lequel elle dirige la conscience, un *indice* est un signe dont l'objet existe mais qui ne représente pas (ex : un nombre, ou, ici, un être) et un *symbole* établit une relation avec l'objet auquel il renvoie.

2. Selon l'expression d'Henri Morier dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (Paris, PUF, 1981). L'image hypothétique dissout la relation entre le comparé et le comparant pour laisser libre cours à l'imagination.

3. Gérard Genette, *Métalepsie*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 14.

Suave mari magno

Parmi les nombreuses références intertextuelles de la *Recherche*, on relève deux allusions très claires à la première phrase du livre II du célèbre poème de Lucrèce *De rerum natura* qui introduisent, à la manière de la métalepse, un nouvel actant destinateur¹, lequel justifie l'attitude particulière qu'adoptent les personnages vis-à-vis de situations tragiques : qu'il est doux le plaisir de contempler de la terre ferme les hommes en difficulté sur une mer agitée car, note Lucrèce, « il y a de la douceur à voir les maux auxquels soi-même on échappe² ». La première est faite à propos des regards pleins de « cruauté » et exprimant « un retour à la fois quiet et soucieux sur soi-même » que jettent sur Swann mourant les invités des Guermantes (*RTP*, III, p. 89), la seconde est relative à un conseil que le même Swann aurait donné au héros à propos de la mondanité, celui d'adopter une attitude distante vis-à-vis de ses désirs afin de se protéger contre les illusions et les douleurs de l'existence :

C'est le *suave mari magno* que Swann lui-même me conseillait à l'égard des Verdurin quand il avait depuis longtemps cessé d'être amoureux d'Odette et ne tenait plus au petit clan. C'est tout ce qui rend si sages les jugements des tiers sur les passions qu'ils n'éprouvent pas et les complications de conduite qu'elles entraînent. (*RTP*, IV, p. 156)

Cette attitude stoïcienne, cruelle dans le premier cas puisqu'elle témoigne d'une indifférence au malheur d'autrui, sage dans le second puisqu'elle mêle au détachement vis-à-vis du monde une part d'indécision – certes teintée d'ironie – quant à l'avenir afin d'éprouver ce plaisir que procure l'absence de douleur, pourrait paraître purement anecdotique, voire frivole, si elle ne renvoyait au personnage de Swann et à son rôle dans la destinée du héros. Il faut encore ajouter que pareille attitude amène une néantisation de ce qui a existé et, partant, une conscience du changement. Enfin, on relève à d'autres endroits du texte des allusions implicites à ce sentiment ambivalent de séparation du monde, parfois associé à un sadisme moral. Ainsi, lorsque le dormeur éveillé se rappelle les différentes chambres qu'il a habitées dans sa vie, il note sans ambages que le plaisir qu'on ressent dans les chambres d'hiver « est de se sentir séparé du dehors » (*RTP*, I, p. 7) ; quant à M^{me} Verdurin lorsqu'elle apprend par la lecture du journal le naufrage du *Lusitania* (*RTP*, IV, p. 352), elle montre un appétit indécent à prendre son petit-déjeuner³, attitude qui témoigne d'une absence de tout sentiment de compassion. Enfin quand le héros, jeune, rêve de la plage de Balbec qu'il ne connaît pas, il lui prend l'envie de voir une tempête sur la mer comme un « beau spectacle » de la puissance de la nature, puissance qu'il associe à un art qui ne serait pas simple artefact mais pur objet de goût obéissant à une nécessité :

Mais rien ne ressemblait moins non plus à ce Balbec réel que celui dont j'avais souvent rêvé, les jours de tempête, quand le vent était si fort que Françoise en me menant aux Champs-Élysées me recommandait de ne pas marcher trop près des murs pour ne pas recevoir de tuiles sur la tête et parlait en gémissant des grands sinistres et naufrages annoncés par les journaux. Je n'avais pas de plus grand désir que de voir une tempête sur la mer, moins comme un beau spectacle que comme un moment dévoilé de la vie réelle

1. Cet actant exprime la croyance que le monde nous échappe mais que nous pouvons lui imprimer un point de vue susceptible de changer notre vie.

2. Lucrèce, *De rerum natura*, Paris, Aubier, 1993, p. 61.

3. Antoine Compagnon commente ainsi la scène en rappelant « la perversité gratuite et gracieuse du *suave mari magno* » : « la tragédie des autres lui rend son croissant d'autant plus délectable et dessine un air de satisfaction profonde sur son visage », *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 162.

de la nature ; ou plutôt il n'y avait pour moi de beaux spectacles que ceux que je savais qui n'étaient pas artificiellement combinés pour mon plaisir, mais étaient nécessaires, inchangeables, – les beautés du paysage ou du grand art. (*RTP*, I, p. 376-377)

Le spectacle de la nature vient remplir un besoin en établissant un équilibre entre le moi et le monde et en donnant, ainsi, naissance à un sentiment de bonheur. Toutefois ce sentiment repose, d'une part, sur une virtualité, d'autre part, sur une mise à distance du monde, laquelle rappelle la sémiologie stoïcienne qui prétend que les phénomènes sont le signe de la chose en tant que présente¹. Le passage semble reprendre, du côté de la terre ferme, l'épisode de la tempête à Pennmarc'h dans *Jean Santeuil* : Jean à qui Pierre a fait la proposition de sortir la nuit en pleine tempête afin de voir « si l'on avait besoin d'hommes pour le bateau de sauvetage » hésite car il ferait bon « de dormir encore » puis il « sentit quelque chose comme le vent l'entraîner aussi, le besoin de faire des choses inusitées par ce temps fantastique² ». Entre Jean et le héros de la *Recherche*, il y a la différence qui sépare l'action, laquelle est peut-être insensée mais se situe du côté de l'actuel, de la contemplation, qui, elle, ressortit à une visée propositionnelle de sagesse, donc à l'inactuel. Cependant, dans les deux textes, l'idée de nature est associée à la conscience : Jean n'agit pas par devoir moral mais par la volonté d'une nature qui rencontre son assentiment, quant au héros, il désire entrer en communion avec celle-ci afin d'en saisir « un moment dévoilé de la vie réelle ». On a affaire à un mouvement de la conscience à l'intérieur d'une durée, laquelle donne un poids de présence aux impressions recherchées. Paradoxe de l'inactuel qui permet d'intégrer la présence à la distance et la durée à la discontinuité !

Au total, l'inactuel rend compte d'un temps spatialisé, un temps qui ne s'écoule pas mais qui donne aux événements rapportés un aspect concret et visible. En cela on pourrait rapprocher Proust et Bergson, non pas du point de vue de la mémoire car leurs conceptions en la matière sont, on le sait, antinomiques mais de la durée³. En effet, pour le philosophe le temps s'appréhende dans *Matière et mémoire* comme dans *La Pensée et le mouvant* en tant que durée, quant au passé c'est ce qui est continu pour l'être sous l'espèce de la puissance, certes extérieure à la conscience, mais qui coexiste tout de même avec elle en tant que puissance. L'inactuel témoigne ainsi de ces virtualités de la conscience comme présence de l'être dans une œuvre où, quoi qu'il en soit de la mémoire involontaire, le narrateur ne s'affranchit pas du temps qui reste l'intuition ultime de l'existence.

1. Voir Victor Goldschmidt, *Le Système stoïcien et l'idée du temps*, Paris, Vrin, 1953, p. 44.

2. *JS*, p. 370. Le rapprochement est signalé dans les notes de l'édition de la *Recherche*, p. 1263.

3. Rappelons, cependant, que Bergson nomme « temps spatialisé » la façon dont l'esprit fixe la durée en un temps linéaire qui isole chaque instant, à l'exemple du temps des horloges. Cela n'a bien sûr rien à voir avec le temps subjectif proustien qui repose sur des phénomènes sensibles et non pas sur des représentations iconiques et, en définitive, conceptuelles de l'idée de temps.

Prestiges, miracles et tables tournantes

Métaphore humoristique, analogie universelle et poésie astronomique

Proust – magicien, poète ou farceur ? – fait sortir un coussin d'un clocher, un bateau à voiles d'un coquelinot ou un complet cosmos où roulent les sphères d'un restaurant normand pour villégiateurs en goguette. La *Recherche* est animée d'analogies abracadabrantées qui dégagent, tout autant qu'essences et vérités, humour, fantaisie et extravagance. Revêtue d'une finalité transcendante et de pouvoirs quasi surnaturels, la métaphore proustienne frappe néanmoins par une incongruité frisant la facétie, comme si sa vision binoculaire tendait inéluctablement au comique de disparate, comme si l'inventivité poétique de ce trope prestigieux stimulait une excentricité d'humoriste, comme si les accents mystiques du *Temps retrouvé* n'excluaient pas une certaine dose de plaisanterie.

Pouvoirs de l'analogie : prestige, métaphore, poésie

Dès *Jean Santeuil*, l'analogie hésite entre sacré et fantasmagorie. Parmi toutes les fleurs, Jean ne voit que l'épine rose, qui, par rapport à la blanche, le frappe «de ces deux prestiges de l'analogie et de la différence qui ont tant de pouvoir sur notre esprit» (p. 331). Le contexte de la comparaison religieuse filée entre fleurs champêtres et «autel rustique» fait un miracle de ce dessillement. Mais, sous le sens de «fait d'inspirer le respect, l'admiration», le mot «prestige», lié à l'idée d'un «pouvoir» sur l'«esprit», retrouve aussi son acception première, «illusion produite par la magie». Miracle, sortilège, séduction intellectuelle, le prestige, entre prodige et trompe-l'œil, pose la question de la vérité de la littérature.

«Prestige de la littérature!» songe le héros perplexe en refermant le *Journal* des Goncourt. Et de se demander si ce charme, par lequel l'insipide salon Verdurin est soudain transfiguré en un monde enchanteur, relève d'un authentique pouvoir

1. RTP, IV, p. 295.

de révélation ou d'un tour de passe-passe – perturbante syllepse sur le mot «prestige» pour celui, qui, comme Jean, ne sait pas regarder, et hésite entre déplorer son «infirmité» et inculper la «magie illusoire de la littérature¹».

Le «miracle d'une analogie» s'impose tout de même lors des illuminations finales². La révélation prend la figure d'un «être extra-temporel», hanteur intermittent du moi, émissaire d'un au-delà achronique, qui «apparaît» et détient le «pouvoir» de suspendre le temps. L'instant d'extase, affranchi de la chronologie, ouvre sur l'absolu. La visite de cet esprit s'inscrit dans la tradition de l'inspiration poétique conçue comme prise de possession du poète par la Muse ou par un être surnaturel, que Proust ranime avec l'image, sous-jacente, de la visiteation d'un ange.

Mais l'Ange du Hors-Temps est à prendre comme une personnification du moi profond : si l'analogie est un miracle, le miracle est lui-même une analogie, une métaphore religieuse. L'expérience d'une fulgurante saisie du temps, du moi et du monde ne peut se dire que par recours au lexique du mysticisme. Dans «Proust palimpseste», Genette montre les rapports entre «l'expérience spirituelle» proustienne et les «grands mythes judéo-chrétiens» et suppose «que Proust accentue [ces analogies] dans son vocabulaire avec une complaisance sans doute teintée d'humour³». Cet humour atteste la nature métaphorique – union des sens propre et figuré – de la terminologie religieuse, là où un croyant, relatant un miracle, n'entendrait que sens littéral : l'humour proustien est le garant de l'analogie comme trope.

La métaphore, équivalent stylistique de l'analogie qui abolit le temps, sera la clé de voûte de la cathédrale. Mais avant d'être nommé «métaphore» l'anneau de style s'appelait «alliance de mots⁴». Comme l'a noté Genette, la «métaphore» est fort élastique chez Proust⁵. Comparaison, métonymie, mais aussi oxymore, syllepse ou paronomase, toute «alliance de mots» supposant la compénétration des référents est «métaphore». La «métaphore» peut s'appuyer sur des jeux de signifiants comme sur la relation spatiale de contiguïté, que Genette baptise «métaphore à fondement métonymique⁶». Il explique par là la bizarrerie de certaines analogies : un clocher comparé à une brioche, un coussin ou un poisson, selon son contexte spatial ou simplement psychologique. La «métaphore» transcrit un «rapport» qui peut n'exister que dans la subjectivité, dans l'*«impression»*.

L'impression, selon le mot d'un avant-texte⁷, est une «synthèse», englobant perceptions, affects, souvenirs et associations d'idées, multiplicité d'éléments hétérogènes qui font un tout dans la subjectivité, coagulés dans le style par la «métaphore». L'essence ainsi fixée est donc moins une propriété objective commune aux référents comparés qu'un point de vue personnel : l'analogie tend au comique en même temps qu'à l'éternité parce qu'elle est fondée par l'originalité d'un tempérament. Genette tient à rétablir la rationalité d'une logique métonymique sous l'incongruité de la comparaison du clocher avec une brioche ou un

1. *Ibid.*, p. 301.

2. *Ibid.*, p. 450.

3. *Figures I*, Paris, Le Seuil, «Points», 1966, p. 65.

4. Avant-texte cité par Jean Milly, *Proust et le style*, Paris, Slatkine Reprints, 1991, p. 89.

5. «La rhétorique restreinte», in *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 21-40.

6. «Métonymie chez Proust», *ibid.*, p. 55.

7. Jean Milly, *Proust et le style*, op. cit., p. 89.

coussin¹. Cependant, ce qui paraît plus profondément motiver ces analogies, c'est précisément leur absurdité : les comparants – un petit objet profane, moelleux et sensuel – semblent choisis moins pour leurs affinités que pour leur incompatibilité avec le comparé, si bien que ces acrobatiques analogies font davantage saillir les différences que les ressemblances, par ce paradoxe qui veut qu'elles soient justement fondées sur la disconvenance, humoristiquement devenue motif de la comparaison. L'analogie travaille alors à transfuser des propriétés différentes au lieu d'exhiber une identité, sa finalité étant de créer un « rapport » d'autant plus déconcertant qu'il est ingénieusement argumenté : la « métaphore » concilie les inconciliables au moyen de ce qui les oppose.

Mais la créativité de la métaphore ne se borne pas à nouer de novatrices associations. Selon le principe du trope, au signifiant du comparant s'attachent deux signifiés, son propre sémantisme et celui du comparé, double sens renvoyant à un référent lui-même unique et géminé, fusion des deux éléments originels. Le héros aperçoit des coquelicots sur le talus :

[...] ils m'annonçaient l'immense étendue où déferlent les blés, où moutonnent les nuages, et la vue d'un seul coquelicot hissant au bout de son cordage et faisant cingler au vent sa flamme rouge, au-dessus de sa bouée grasseuse et noire, me faisait battre le cœur [...]².

La métaphore, doublant la chose d'une immatérielle altérité avec laquelle elle fait corps, fabrique un nouvel objet, corolle-flamme, tige-cordage, coquelicot-bateau.

C'est grâce aux marines d'Elstir que le héros découvre la métaphore, qui reçoit alors sa définition proustienne : «une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore³». La métaphore, qui ôte leur nom aux choses pour leur en donner un autre, semble dotée du pouvoir démiuristique de «recréer» les «choses» à la façon performative du Dieu de la *Genèse* : l'atelier d'Elstir apparaît «comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde⁴». Et cette puissance quasi magique fait d'elle l'agent par excellence de la «poésie», ce «charme» qui «métamorphose» les éléments – la terre en mer, la mer en terre – et reconfigure l'univers.

Mais si la métaphore est pour Proust le foyer de la poésie, il n'en cède pas pour autant à l'illusion cratyléenne : c'est «*une sorte de métamorphose*» – le déterminant introduisant la modalisation d'une comparaison – qui s'applique seulement aux «*choses représentées*», raison pour laquelle la métaphore est définie par le biais de la peinture, donc de l'image et de la vision. Et du rapport entre poésie et perception découle l'émotion poétique, dont le héros se rend compte qu'il est coutumier, lui qui confond la terre, la mer et le ciel⁵. L'apparente permutation des «éléments⁶» relève de l'un de ces «rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est,

1. RTP, I, p. 64.

2. Ibid., p. 137.

3. RTP, II, p. 191.

4. Ibid., p. 190.

5. Ibid., p. 191.

6. Ibid.

poétiquement¹ ». Étendu sur la falaise, le héros voit au-dessus des près « non pas les sept ciels de la physique chrétienne, mais la superposition de deux seulement, un plus foncé – la mer – et en haut un plus pâle² ». La vision poétique fait du « chaos que sont toutes choses que nous voyons³ » une « multiforme et puissante unité⁴ », comme réglé par de baudelairiennes correspondances. Telle est donc la leçon de poésie donnée par les toiles d'Elstir.

Elle est complétée par celle du peintre, qui explique au héros la « Bible historiée » sculptée au porche de l'église de Balbec en faisant de l'art médiéval l'*exemplum* de la poésie :

Si vous saviez, à côté de l'exactitude la plus minutieuse à traduire le texte saint, quelles trouvailles de délicatesse a eues le vieux sculpteur, que de profondes pensées, quelle délicieuse poésie ! [...] Et l'ange qui emporte le soleil et la lune devenus inutiles puisqu'il est dit que la Lumière de la Croix sera sept fois plus puissante que celle des astres; et celui qui trempe sa main dans l'eau du bain de Jésus pour voir si elle est assez chaude; et celui qui sort des nuées pour poser sa couronne sur le front de la Vierge [...] ! Car c'est tous les cercles du ciel, tout un gigantesque poème théologique et symbolique que vous avez là⁵.

Livre de pierre retranscrivant le Livre du monde écrit par Dieu, le « gigantesque poème théologique » embrasse la totalité de l'univers, avec « tous les cercles du ciel » : la poésie selon Elstir vise l'intégralité du monde, terrestre et céleste, matériel et transcendant, qu'elle unifie de ses traductions en prenant les mots des Écritures à la lettre pour les convertir en images de pierre, qu'un ange remise les luminaires périmés ou couronne la Reine des Cieux. Le poète puise à « un prosaïsme qui sert de grand réservoir de poésie⁶ » pour métamorphoser en poème cosmogonique ce que Foucault nomme « la prose du monde ».

Mais l'éloquence d'Elstir n'échappe pas à l'ironie proustienne. Elstir est enthousiasmé par les « trouvailles » du sculpteur, qui aurait eu l'idée de « traduire » le texte saint en l'incarnant dans les figures de la plus simple humanité : il conçoit la poésie comme une inventivité capable d'unir harmonieusement ces contraires que sont l'humain et le divin pour atteindre à l'universel. Il ne voit pas que le sculpteur s'inscrit dans une esthétique de l'*imitatio* et qu'il ne fait qu'appliquer les règles des correspondances entre Terre et Ciel. L'ironie révèle ainsi l'incompréhension moderne de l'analogie qui existait au Moyen Âge entre le bas et le haut et qui ne consistait pas en un acte de réunification mais en un constat de la continuité de la structure du monde. Elle montre donc que l'artiste moderne lit dans les figures médiévales un paradoxe et identifie la poésie à sa résolution.

Mais, pour le lecteur, la mise en évidence de la contradiction et de sa résorption rend en outre la description des sculptures lisible sur le mode de l'humour, humour d'amalgame entre choses humaines et choses divines, caractéristique du regard moderne sur l'art médiéval, qui tend à l'amusement charmé devant une naïveté supposée ou à l'enchantedement enjoué devant une énigmatique poésie. C'est parce

1. *Ibid.*, p. 192.

2. *Ibid.*, p. 258.

3. *Ibid.*, p. 190.

4. *Ibid.*, p. 192.

5. *Ibid.*, p. 196-197.

6. *RTP*, I, p. 49.

que l'esprit moderne suppose le Ciel et la Terre hétérogènes qu'il interprète leur mise en relation analogique des points de vue de l'humour et de la poésie, deux processus qui harmonisent les incompatibles, alors que l'analogie médiévale ne fait qu'exprimer une harmonie de fait, ne relevant donc ni de l'humour ni de la poésie, ou du moins de ce que nous entendons aujourd'hui par « poésie ».

Théorie (moderne) de la poéticité (moderne)

La débâcle de la versification au XIX^e siècle ayant fait surgir une interrogation sur ce qui de la poésie est indépendant du vers, les théoriciens modernes présument que ce qui fait la poéticité n'est pas la codification mais ce qu'elle informe, les récurrences rythmiques et phoniques, à quoi il faut ajouter les figures de sens et en particulier la métaphore, qui pour n'avoir jamais été prescrite dans le genre versifié et pour fleurir aussi en prose n'en est pas moins censée quintessencier la poésie. Pour alors délimiter prose et poésie en dépassant une définition apparemment trop simple pour être opérationnelle – la poésie, issue du vers, *versus*, est ce qui tourne, la prose, *prosa oratio*, est ce qui va tout droit – les poéticiens ont élaboré toute une théorie, dont on peut dégager les grandes lignes, issues du Romantisme.

La poésie est tout d'abord une émotion, état d'exaltation devant le monde qui chez le poète devient appel à l'écriture. Si l'on se pose parfois la question de l'existence de référents poétiques en eux-mêmes, l'expérience poétique proviendrait, selon Genette, non de la sollicitation de telle ou telle chose mais d'un sentiment qu'il nomme, après Valéry, « sensation d'univers¹ ». Relevant de la coïncidence du sujet et de l'univers, la poésie, affiliée à ce qui outrepasse la rationalité – rêve, ivresse ou transe – prendrait la relève de la religion pour exprimer un sentiment de mystère et de transcendance. Ensuite, la poésie se signale par une structure fermée, principe de clôture lié à l'idée d'une totalisation à laquelle aspirerait le texte, qui tenterait de délivrer l'intégralité du sens ou l'essentiel de l'expérience humaine. D'où une dimension omnitemporelle et une élimination du principe de non-contradiction, dissous dans l'unité totalisante rassemblant le même et l'autre. Enfin, le discours poétique se fonde sur l'analogie, celle des signifiants, jadis fixée par la versification, celle des signifiés, notamment portée par la métaphore, et celle qui rapproche plan de l'expression et plan du contenu, la similitude des signifiants connectant leurs signifiés. L'analogie, explique Genette², vise à « rémunérer le défaut des langues » en créant un langage artificiellement motivé. Ce qui semble le plus profondément caractériser la poéticité – « sensation d'univers », sens du transcendant, temporalité et logique spécifiques, processus analogique – est donc ce qui jamais ne fut codifié ni prescrit. Du moins si l'on adhère à la théorie moderne, qui fait remonter les codes à l'époque classique et nous fait croire qu'il est dans la nature des analogies poétiques d'échapper aux impératifs génératifs.

Mais les métaphores étaient initialement soumises à des règles et leur histoire est celle d'une émancipation – et d'un oubli. Les analogies s'originent en effet dans une conception du monde qui implique la métaphysique, la théologie, la sorcellerie,

1. Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1976, p. 285.

2. Id., « Langage poétique, poétique du langage », in *Figures II*, Paris, Le Seuil, « Points », 1969, p. 123-153.

l'alchimie et l'astrologie : issue du *Timée*, s'appuyant sur Pythagore, Empédocle et les augures chaldéens, passant par Aristote et Ptolémée, par le néoplatonisme, les gnoses et les Pères de l'Église, elle s'est épanouie au Moyen Âge et à la Renaissance pour se survivre dans les correspondances baudelairiennes et le Livre mallarméen comme dans les horoscopes de nos magazines. Une théorie typiquement moderne est celle du groupe μ : le texte poétique aurait pour propre d'unifier deux isotopies d'abord perçues comme incompatibles grâce à la médiation de la métaphore, qui le constitue en une totalité où s'harmonisent les contraires, un « modèle réduit de l'univers¹ ». C'est essentiellement le conflit de l'homme (« *Anthropos* ») et du monde (« *Cosmos* ») que résout le langage poétique (« *Logos* »). Méconnaissant la Renaissance et le Moyen Âge, époques où *Anthropos* et *Cosmos* n'étaient pas tenus de s'affronter, cette théorie qui reconstitue en négatif un système perdu exemplarise la conception métapoétique dérivée des Romantiques, idée strictement moderne d'une poésie elle-même proprement moderne.

Et c'est toujours l'analogie, en tant que métaphore, qui est tenue pour l'essence du poétique. Cette poéticité est soumise au critère de l'originalité : la métaphore poétique est inventive. À cette condition elle peut, selon Ricœur, redécrire le monde, en faisant jouer identité et différence des thèmes et des phores. Elle fonctionne, selon Jakobson, par application du principe paradigmique de substitution, qui procède par similarité comme par opposition – ce qui lui permet d'associer les antonymes –, et elle transforme la contiguïté en analogie, la fonction poétique projetant l'équivalence sur la combinaison : en poésie, « toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique² ».

Analogie cosmique et association comique

Ces considérations ramènent à la fameuse « métaphore » d'Elstir qui permute terre et mer et où Genette voit une métaphore métonymique. Mais si la toile croise bien deux métonymies, on peut aussi y lire une paronomase et un oxymore. La terre ne nécessite d'ailleurs pas la proximité de la mer pour se métamorphoser : dans « Combray », la métaphore du coquelicot s'intègre à toute une analogie filée entre champs et océan. La terre appelle son antonyme-paronyme avec une force d'attraction qui suffit à le susciter et l'analogie convertit la plante en termes marins, métaphore apparemment justifiée par la forme et la couleur mais surtout motivée par les signifiants : si le coquelicot révèle un bateau, c'est que son nom recèle une coque. Comme dans le poème, la similarité des signifiants unifie les signifiés : le calembour, qui d'un mot-valise emboîte les référents, fonctionne à la façon de la rime, qui n'est jamais qu'un jeu de mots. À cela s'ajoute une syllepse sur le substantif « flamme » qui, modifié par l'épithète « rouge », évoque le feu. Le jeu de mots supporte la métaphore-métamorphose oxymorique de la terre en mer et réunit les quatre éléments, l'air étant impliqué par le « vent ». Mais l'humour élémentaire de l'analogie ne naît peut-être pas seulement d'un calembour en phase avec l'imaginaire proustien.

1. *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Le Seuil, « Points », 1990, p. 101.

2. « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, t. I, Paris, Minuit, « Double », 1963, p. 238.

On pourrait en effet lire dans les «métaphores» d'Elstir le *topos* de la perpétuelle transmutation des éléments, exposé par Pythagore dans le dernier livre des *Métamorphoses* :

la terre fond et se résout en eau fluide; l'eau subtilisée devient du vent et de l'air; l'air à son tour [...] s'élance vers le feu d'en haut. Puis ces éléments reviennent en arrière et se recomposent dans l'ordre inverse [...]¹.

Les métaphores élémentaires de Proust semblent trouver leur source dans cette conception de l'ordre cosmique qui a perduré jusqu'à la Renaissance. Dans *Les Mots et les choses*, Foucault retrace la pensée de l'analogie, dont l'une des figures est la *convenientia*, «ressemblance liée à l'espace dans la forme du "proche en proche"» :

le monde forme chaîne avec lui-même. En chaque point de contact commence et finit un anneau qui ressemble au précédent et ressemble au suivant; et de cercles en cercles les similitudes se poursuivent retenant les extrêmes dans leur distance (Dieu et la matière) [...]².

La chaîne des êtres relie toutes choses de ses «anneaux» comme la «métaphore» proustienne, dont, à en croire Jakobson comme Foucault, n'a rien de très atypique le fondement métonymique, principe du discours poétique et de la *convenientia*. La métaphore-métamorphose des éléments se comprend alors par rapport au système de l'analogie universelle, Proust ranimant de sa verve comique quelques *topoi* millénaires.

Le comique étant un processus d'association suscitant contraste et surprise, l'analogie constitue en effet l'un de ses agents. Sa dualité créative place la métaphore à la coïncidence du poétique et du comique, ambivalence qui provoque la perplexité de Freud : quand il juge comique une analogie, il lui semble aussitôt qu'elle ne l'est pas vraiment, sans que ce doute puisse éliminer sa première impression. Il conclut qu'«on passe d'une sorte d'agrément général au comique par des transitions graduelles³», ou, en d'autres termes, du poétique au comique, sujets, dans l'entre-deux, à divers dosages.

C'est tout particulièrement l'humour qui, en associant les disparates, procède à la façon de la métaphore poétique et de la «synthèse» proustienne : étranger au principe de non-contradiction, l'humour transcende les antinomies – entre trivial et sublime, contingent et essentiel, sérieux et non sérieux – et unit les inconciliables en une unité dynamique. Riffaterre place ainsi le «signe double» au cœur de sa théorie sémiotique de la poésie⁴, faisant du jeu de mots et de l'humour les «interprétants» du texte : produisant une agrammaticalité, ils dirigent l'attention du lecteur vers l'intertexte, hypogramme qui assure la motivation et la signification du texte. L'humour se signale en outre par sa fameuse excentricité, qui noue des rapports incongrus pour mieux faire surgir le sens du non-sens, de même que la métaphore repose sur une «incongruité conceptuelle⁵» qui se résorbe en «nouvelle

1. Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, «Folio classique», 1992, p. 488.

2. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, «Tel», 1966, p. 33 et 34.

3. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, «Idées», 1930, p. 131 et p. 352.

4. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, «Poétique», 1983, chap. iv.

5. Georges Kleiber, «Métaphore : le problème de la déviance», *Langue française*, n° 101, 1994, p. 37.

pertinence sémantique¹ ». L'humour et l'analogie dépendent d'un point de vue, propriété commune pleinement mise à profit par Proust : l'analogie transcrivant une « impression » singulière, elle concorde chez lui avec l'humour, lui-même vision du monde subjective et insolite. Et puisque l'écrivain doit faire œuvre originale en unissant les choses « par des rapports nouveaux² » pour redessiner la réalité à l'image du monde qu'il contient, l'une des métaphores privilégiées de Proust sera celle de l'univers intérieur, humoristiquement littéralisé en termes cosmiques, perpétuellement modulée, telle cette « régularité dans le changement qui donnait une poésie presque astronomique aux diverses phases de la vie de M. de Vaugoubert³ ».

Tables astrales et tournantes

Avant la visite chez Elstir, le héros dîne à Rivebelle dans un restaurant animé par les valses et les opérettes d'un orchestre tzigane. Alors qu'à Balbec il s'impose une stricte hygiène pour préserver les forces nécessaires à l'écriture, dès qu'il arrive dans ce lieu de plaisir, il boit force bière, champagne et porto. Si les critiques voient généralement en Rivebelle un lieu néfaste à la vocation, en insistant sur le rôle de l'alcool, qu'ils tiennent pour funeste, Robin MacKenzie rattache cet épisode à la série des moments privilégiés⁴.

Pour lui, la scène se présente comme une enclave dans le texte. Et, du point de vue spatio-temporel, « la baie de Balbec était un petit univers à part au milieu du grand, une corbeille des saisons où étaient rassemblés en cercle les jours variés et les mois successifs⁵ ». Un système concentrique emboîte différents « cercles » : l'univers, la baie, Rivebelle, le restaurant et finalement la vision qui s'empare du héros. En effet, d'abord frappé par l'« incompréhensible agitation » des serveurs, il accède soudain à une autre sphère :

Bientôt le spectacle s'ordonna, à mes yeux du moins, d'une façon plus noble et plus calme. Toute cette activité vertigineuse se fixait en une calme harmonie. Je regardais les tables rondes dont l'assemblée innombrable remplissait le restaurant, comme autant de planètes, telles que celles-ci sont figurées dans les tableaux allégoriques d'autrefois. D'ailleurs, une force d'attraction irrésistible s'exerçait entre ces astres divers et à chaque table les dîneurs n'avaient d'yeux que pour les tables où ils n'étaient pas, exception faite pour quelque riche amphitryon, lequel ayant réussi à amener un écrivain célèbre, s'évertuait à tirer de lui, grâce aux vertus de la table tournante, des propos insignifiants dont les dames s'émerveillaient. L'harmonie de ces tables astrales n'empêchait pas l'incessante révolution des servants innombrables, lesquels parce qu'au lieu d'être assis, comme les dîneurs, ils étaient debout, évoluaient dans une zone supérieure. Sans doute l'un courait porter des hors-d'œuvre, changer le vin, ajouter des verres. Mais malgré ces raisons particulières, leur course perpétuelle entre les tables rondes finissait par dégager la loi de sa circulation vertigineuse et réglée. Assises derrière un massif de fleurs, deux horribles caissières, occupées à des calculs sans fin, semblaient deux magiciennes occupées à prévoir par des calculs astrologiques les

1. Paul Ricoeur, « Avant-propos » de *Temps et récit*, t. I, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1983, p. 9.

2. CSB, p. 615.

3. RTP, III, p. 43.

4. Robin MacKenzie, « Intoxication and Metaphor : The Role of Rivebelle in Proust's *À la recherche du temps perdu* », *Dalhousie French Studies*, n° 51, 2000, p. 58-69.

5. RTP, II, p. 36.

bouleversements qui pouvaient parfois se produire dans cette voûte céleste conçue selon la science du Moyen Âge.

Et je plaignais un peu tous les dîneurs parce que je sentais que pour eux les tables rondes n'étaient pas des planètes et qu'ils n'avaient pas pratiqué dans les choses un sectionnement qui nous débarrasse de leur apparence coutumière et nous permet d'apercevoir des analogies¹.

Fallacieux prestige éclos d'une trop vive imagination, miracle d'une révélation analogique ou loufoque *Cosmicomic* proustien, la métaphore cosmologique est en tout cas le fait de la vision du héros et non une simple reconstruction stylistique du narrateur.

L'analogie organise le cercle central de la vision comme un microcosme structuré « selon la science du Moyen Âge » : le « petit univers » reflète le grand, cosmos sphérique et ordonné. Et, comme celui qui l'englobe, il est enclos par la « corbeille » des « saisons », des « mois » et des « jours », métaphore par laquelle Proust l'avait déjà implicitement enceint du cercle zodiacal : clos sur lui-même et circonscrivant le tout de l'espace et du temps, comme un univers – ou comme un poème –, le texte s'emploie à condenser, par un réseau serré de correspondances, le cosmos aristotélico-ptolémaïque dans le restaurant de Rivebelle. Selon la conception médiévale, solidaire de tout un système théologique, autour de la Terre tournent les sept cieux concentriques des planètes, enfermés dans la sphère des fixes, au-delà de laquelle se trouve le Premier Mobile, qui fait se mouvoir les sphères. Dans la « physique chrétienne », ce sont les anges, représentants de la volonté divine, qui actionnent le moteur du monde. Le parfait mouvement circulaire de la mécanique céleste émet la musique de l'univers, l'harmonie des sphères, sur laquelle virevoltent les planètes. Le *Primum Mobile* est baigné par l'Empyrée, séjour de Dieu, des anges et des bienheureux, après quoi il n'y a rien, ni plein, ni vide. Dieu maintient le monde comme Il l'a créé et y intervient par le miracle.

C'est à partir de la rotundité des tables, motif de la comparaison avec les planètes, que l'analogie convertit tous les éléments du restaurant : autour des « astres » s'affairent les « servants », anges serviteurs de Dieu qui habitent la « zone supérieure » de l'Empyrée, entretiennent les sphères et accomplissent les missions divines auprès des humains ; les caissières qui préparent les factures cherchent à prédire les changements dus à la roue de la Fortune ; la rotation cosmique fait tourbillonner les tables et occasionne une séance de spiritisme ; la disposition des tablée et la « révolution » des garçons révèlent l'ordre universel tiré du Chaos, « harmonie » des sphères que sont les « tables astrales » valsant aux sons de l'orchestre. Comme le porche de l'église, le restaurant procure une « vision céleste », semblable à celle de Dante qui, au terme de son ascension des cieux, accède à la contemplation de l'univers, des anges et de Dieu Lui-même, et reçoit la révélation de l'harmonie assurée par la sympathie cosmique. C'est dans cette tradition du voyage céleste, issue du mythe d'Er de la *République* et du *Songe de Scipion*, que s'inscrit la vision du héros. Comme l'esprit du poète baudelairien qui, dans « Élévation », arrive jusqu'au « feu clair qui remplit les espaces limpides » et comprend « le langage des fleurs et des choses muettes », le héros touché par la grâce peut « apercevoir » les « analogies » lisibles dans le Grand Livre du monde, grâce à un « sectionnement »

1. RTP, II, p. 167-168.

qui n'est pas sans évoquer la section dorée ou nombre d'or, divine proportion qui explicite les relations du carré avec le cercle.

L'*imago mundi* proustienne met en scène l'analogie universelle qui, avec la relation microcosme/macrocosme et la chaîne des êtres, structurait la pensée médiévale : l'analogie, principe de l'unité du monde, est inscrite dans l'être, c'est-à-dire dans «les choses», comme le dit le héros, et les métaphores ne font que formuler des correspondances préexistantes. L'analogie relève de l'ordre cosmique, exprimé par des notions telles que *conjunction*, *harmonia* ou *congruentia*¹. Mais les similitudes, plus ou moins cachées, doivent être décryptées : leur perception, réservée au héros, échappe complètement aux autres dîneurs.

La vision du héros n'est pas pour autant très orthodoxe et la *congruentia* prend de suspectes allures d'*incongruentia*. L'analogie universelle a certes pour principe de relier les triviales réalités sublunaires et les sublimités célestes, mais elle justifie difficilement la métaphorisation cosmologique de l'industrie cabaretière. Et c'est là où l'analogie cosmique marque sa limite que l'analogie comique, harmonie des sphères d'opérette, prend le relais : l'humour, lui aussi, a pour principe d'accorder le haut et le bas, le grand et le petit, le sublime et le trivial, avec cette différence capitale que les associations sont laissées au fantaisiste arbitraire de l'humoriste. L'humour vient donc désorganiser et reconfigurer le système. L'analogie universelle se fonde en effet sur la chaîne des êtres pour dresser les correspondances. Les êtres se répartissent en catégories hiérarchisées (inanimés, végétaux, animaux, hommes, anges), qui elles-mêmes échelonnent les créatures qu'elles comprennent, si bien que les analogies s'établissent selon les rangs : le feu est aux éléments ce que la rose est aux fleurs, le lion aux animaux ou le roi aux hommes. Ainsi se règlent les métaphores. Mais, dans la transposition proustienne, ce sont curieusement les êtres inférieurs de la hiérarchie restauratrice, les serveurs, qui sont assimilés aux êtres les plus élevés de l'échelle médiévale, les anges, tandis que le «riche amphitryon» est rabaisonné à l'«insignifiance» : les serveurs angéliques font tourner les sphères, l'opulent dîneur n'arrive même pas à faire correctement pirouetter sa table ; les uns animent une éclatante métaphore humoristico-poétique, l'autre ne sait comment s'y prendre avec son écrivain. L'angélophanie proustienne pervertit l'ordre analogique divin comme la structure métaphorique chargée de l'exprimer. La motivation exhibée, et à dessein lourdement argumentée, est que les serveurs sont debout, donc plus haut que les dîneurs, donc dans une «zone supérieure» – donc dans l'Empyrée. Or ils auraient pu bénéficier de motifs explicites plus pertinents : rapidité, efficacité, service divin. Le caractère forcé du rapprochement réagit alors sur la totalité de l'analogie filée enachevant d'en révéler le systématisme artificieux et ludique. En outre – motivation cachée de la métaphore – les garçons, en se métamorphosant en anges, acquièrent un sexe douteux en même temps qu'un charme certain : c'est aussi un humour homoérotique qui les érige en créatures suprêmes et leur assigne le paradis pour résidence.

Comme celles du sculpteur médiéval, la «trouvaille» de Proust qui incarne les anges en figures trivialement humaines, intentionnellement hérétiques et délibérément humoristiques ne fait que moduler, mais dans un dessein tout différent, une image

1. Voir Nadine Charbonnel, *La Tâche aveugle*, t. 1. *Les Aventures de la métaphore*, Strasbourg, PUS, 1991, p. 75-80.

traditionnelle, que Béatrice explique à Dante à l'arrivée dans le Premier Mobile : les Anges, qui chantent l'Hosanna et dansent autour d'un Point éblouissant, sont les Amours qui font tourner le monde. Selon l'angélologie médiévale, l'ange est la pièce maîtresse de l'univers, dans sa dynamique comme dans sa structure, puisqu'il constitue l'animateur du cosmos et l'indispensable maillon de la chaîne qui relie le divin à l'humain. Et donc, selon l'angélologie proustienne, où ils ne détruisent pas les cités de la Plaine mais constituent une sorte de Sodome céleste, les anges, qui visitent le poète pour lui souffler son inspiration dans un instant d'extase atemporelle, figures du désir et de l'écriture, font tourner le monde du Livre dont ils assurent l'« harmonie » par la « loi de [leur] circulation », découverte grâce au « miracle d'une analogie ». L'épisode du restaurant de Doncières se chargera d'expliquer le « miracle d'une présence divine » au milieu de tout un « personnel de chérubins et de séraphins », « célestes serviteurs » descendus de « l'empyrée » pour venir servir poissons, bécasses ou poulardes¹.

Dans ce contexte d'*incongruentiae*, l'analogie cosmique vire au burlesque, entre le surnaturel de pacotille et ce qui, ici encore, porte la métaphore : les jeux de mots. Si celui de « table tournante » motive visiblement la scène de typtologie, d'autres travaillent sourdement le texte. « Tables rondes », « table tournante », « tables astreines », « tableaux allégoriques » se lisent sur un paradigme qui relie ces éléments selon le principe de la fonction poétique, et la série produit alors par combinaison avec le contexte les derniers éléments, cryptés, de la collection : croisant la locution implicite d'« harmonie des sphères », le paradigme s'adjoint la lexie « table d'harmonie », à comprendre métaphoriquement, et fait apparaître, avec la « loi » de la circulation « réglée », la collocation « tables de la loi ». Et c'est tout le contexte qui fait surgir le syntagme « tables astronomiques », appellation de ces « tableaux » qu'utilisaient astronomes et astrologues pour calculer la position des planètes, dans lesquelles se plongent peut-être les caissières-sorcières adeptes de la science des astres. Le texte se lit ainsi de façon tabulaire, « tableau allégorique » permettant de déchiffrer la loi armillaire de l'harmonie du monde proustien et de déterminer la révolution des analogies, jeux de signifiants et de signifiés, que font tourner les métaphores. Et enfin les occurrences fort discrètes, réalisations adjectivales apparemment excentrées, des termes « vertigineuse » et « tournée » font apparaître le véritable moteur de la révolution générale, le *Primum Mobile* qui actionne le cosmos et où se cache le Dieu qui l'a créé. Car qu'est-ce qui, en réalité, est pris de vertige et se met à tourner, sinon la tête d'un jeune homme passablement éméché ? Tout autant que les angéliques servants, c'est l'alcool qui fait tourner la tête de celui qui, rond comme une table astrale, voit tout valser autour de lui dans la danse cosmique. Le véritable dernier cercle, lanterne magique au centre de l'univers, est celui de la tête du héros.

De cette expérience capiteuse, version proustienne de l'ivresse poétique, le héros tire une leçon sur l'analogie. Mais, nouvelle confusion de celui qui a pris son vertige pour la ronde du cosmos, il suppose que sa vision révèle une vérité qui réside « dans les choses » et que tous devraient donc percevoir à l'identique. Si le narrateur met quelque goguenardise à rapporter ces réflexions, c'est que le microcosme proustien, contrairement à celui du Moyen Âge, est strictement

1. RTP, II, p. 397-398.

personnel : la vision du monde du héros n'est que la vision d'un monde, le sien, où roulent ses marottes, ses penchants et les schèmes de son imaginaire. L'analogie n'y est universelle qu'au sens où elle concerne son univers intérieur, ce que signale l'humour en manifestant la singularité d'un tempérament.

Le texte fonctionne donc comme une «allégorie» de l'esprit du héros, radio-graphié par les transpositions analogiques, mais aussi des principes poétiques proustiens. Transcrite par le narrateur, la vision cosmique passe en effet de l'analogie ontologique, apanage du Moyen Âge, à l'analogie métaphorique, propre de la modernité : la métaphore, dont l'humour démonte les rouages et démystifie les motivations, n'est plus énonciatrice mais créatrice de correspondances et devient à son tour moteur du carrousel : le «vertige» du trope fait tourner les thèmes en phores. Le trope métaphorique, avec sa distinction du propre et du figuré, ne peut véritablement exister dans la conception de l'analogie ontologique, qui, fonctionnant de référent à référent, est plutôt une pensée du symbole que de la métaphore¹. Mais, affranchie par l'humour, l'analogie proustienne, exhibant plaisamment ses manèges de signifiants et de signifiés, se donne pour ce qu'elle est, une poétique invention verbale. Avec l'incongru, c'est la liberté créatrice que Proust introduit dans un système contraignant. La métaphore peut alors remodeler le monde : le style devient «la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres²». C'est peu après, chez Elstir, que le héros, revenu à la sobriété, comprendra les principes de la vision et de l'expression poétiques, trouvera le nom de la figure de style et lui donnera sa définition tropique.

La métaphore poétique proustienne s'inscrit ainsi dans une tradition séculaire, que Proust s'approprie et détourne par l'humour, qui permet l'union dynamique de l'ancien système et du nouveau, doté grâce à cela de sa valeur différentielle : c'est par rapport à la norme, intégrée au texte, que les métaphores marquent leur anomalie et donc leur puissance créative. Si les métaphores poétiques proustiennes, comme dirait Freud, tendent peu ou prou à l'humour, c'est qu'elles sont constitutivement bâties comme anormales, parce qu'elles se comprennent en fonction d'un code hypogrammatique qu'elles nécessitent et qu'elles désarticulent pour construire une nouvelle cohérence : les métaphores non normalisées au regard de l'ancien protocole peuvent, à cette condition, produire, en agrammaticalités qu'elles sont, «ce que l'on appellerait harmonie dans un poème conventionnel³». En outre, le soubassement du code antérieur confère au texte la structure d'une réminiscence : le temps perdu du Moyen Âge se retrouve grâce à l'inventivité subjective, et non «sous des formes identiques et par conséquent mortes⁴». Proust réactive de même le stéréotype de l'ivresse poétique, en le littéralisant, suggérant une autre illusion du héros, qui s'imagine favoriser sa créativité par une discipline hygiénique, ce qui, à l'inverse de l'ébriété, ne saurait susciter l'impression de contenir en soi l'univers, source de l'inspiration proustienne.

Ces erreurs recèlent néanmoins l'annonce de l'ultime vérité, prophétisée par les magiciennes qui prédisent les «bouleversements» de la «voûte céleste». Le terme

1. Voir Nadine Charbonnel, *La Tâche aveugle*, op. cit., p. 113-123.

2. CSB, p. 559.

3. Michael Riffaterre, *Sémiose de la poésie*, op. cit. p. 166-167.

4. RTP, I, p. 117.

« voûte », réfection de *volte*, provient de *volvere*, « rouler, faire rouler », verbe qui est aussi à l'origine de « révolution ». « Voûte » a d'abord eu un sens architectural puis s'est mis, au XVII^e siècle, à désigner le ciel en poésie, métaphore qui s'est figée en cliché. Il réfère aussi, toujours par analogie, en anatomie, à une partie courbe du corps, comme la « voûte crânienne », et en lutherie, à la partie galbée de la table d'harmonie. Sa polysémie centralise et harmonise donc les isotopies du texte et applique aussi le principe de la réactivation du cliché poétique, qui est celui du texte entier : le sens architectural originel, réveillé par la mention des « tableaux allégoriques », métamorphose le ciel médiéval du restaurant en une voûte d'église peinte à fresque. Le syntagme terminal de la description, « cette voûte céleste conçue selon la science du Moyen Âge », donne la clé de l'hypogramme (« la science du Moyen Âge »), projette sur un cintre de pierre la vision transformée en *ekphrasis* et suggère que les fresques tapissent l'intérieur du crâne du héros, église interne, tête-microcosme conçue selon la science médiévale mais réactualisée par la remotivation du cliché poétique. C'est dans ce ciel intérieur que se produiront les « bouleversements », révolutions de la réminiscence, révélations de l'écriture poétique, de la métaphore et d'une vocation inscrite dans les astres peints au firmament d'une voûte crânienne.

Mais le texte annonce un autre principe proustien : l'extraction des lois. Découvrir une structure ordonnatrice sous de fluctuantes apparences, c'est déjà ce que fait ici le héros. Or la loi dégagée ne consiste pas à convertir le désordre en ordre mais à concilier les deux : la « loi de [l]a circulation vertigineuse et réglée », dans la coordination oxymorique des épithètes, accommode « harmonie » et « incessante révolution ». Les deux dynamismes opposés et réunis de la dispersion et de la cohésion récidivent à la fin du repas, comme prédit par les computations des sorcières. Au moment de régler l'addition, « tel dîner en marche abandonnait l'un ou plusieurs de ses corpuscules, qui ayant subi trop fortement l'attraction du dîner rival se détachaient un instant du leur, où ils étaient remplacés par des messieurs ou des dames qui étaient venus saluer des amis¹ ». Pour Malcolm Bowie, les images astrales donnent la figure double de la structuration et de la dislocation, et la « voûte céleste » propose à l'« écrivain célèbre » une allégorie des principes esthétiques qui se réalisent dans la *Recherche* : agencement et bouleversement, désagrégation et réorganisation².

Le « miracle » de la métaphore, c'est d'être à la fois unité et multiplicité, « calme harmonie » et « activité vertigineuse ». La métaphore fixe les essences et fait tourner les métamorphoses : un tour de métaphore, et mer et terre, terre et ciel échangent leurs places. L'humour, union de l'incongru et du congru, lui prête main-forte pour apparter disjonction et conjonction, que la critique a parfois quelque difficulté à penser ensemble mais qu'un miracle, l'abus de champagne, l'ivresse poétique ou le sens de l'humour se chargent de réconcilier. L'épisode de Rivebelle livre ainsi au héros la révélation de l'analogie, provoquée et obscurcie par l'alcool, et la loi d'une œuvre qui accordera la règle au vertige.

1. RTP, II, p. 171.

2. Malcolm Bowie, *Proust Among the Stars*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 321-322.

Archéologie du poétique

Enfin, l'allégorie peut se lire de manière foucaldienne comme une archéologie du poétique, superposant l'origine médiévale, l'aboutissement moderne et la conception proustienne de la poésie.

Selon l'épistémé de la ressemblance, jusqu'à la Renaissance, les choses se correspondent selon un système fixe et hiérarchisé. L'analogie relie aussi les mots et les choses, ce qui suppose que « le langage n'est pas un système arbitraire¹ », ainsi que l'univers et l'homme, macrocosme et microcosme. Tel est le monde, physique, métaphysique et poétique dans lequel l'ivresse transporte le héros proustien, dont le point de vue sur l'analogie reflète l'ancien système, hypogramme du texte.

Ce système s'écroule à l'âge classique, qui sépare les mots et les choses. L'analogie ontologique fait place à la comparaison, qui analyse les choses «en termes d'identités et de différences²», idée qui domine toujours nos théories de la métaphore, laquelle ne nécessite nullement en elle-même similitudes et dissimilarités. Et parce qu'il a perdu le sens des correspondances, l'héliocentrique XVII^e siècle ne tolère plus la métaphore que discrète, claire, bienséante, élevée et convenue³. Elle puise donc au canon des images – flamme, fleur, astre, etc. – hérité de l'âge précédent et devenu florilège de *topoi* qui conserveront de leur origine la fonction de connoter une poéticité qu'ils ne mettront plus en œuvre.

Enfin, au XIX^e siècle, les choses trouvent leur organisation propre, dont il s'agit de distinguer la représentation subjective. C'est en réaction à cette épistémé que le Romantisme, avec son engouement pour le Moyen Âge, fait du poète un mage «vatique» ou «pythique» à l'ambition «cosmique», comme dit Saint-Loup⁴. De son lien originel avec la théologie, la poésie conserve le sens du mystique, devenu, dans un monde sans Dieu, «transcendance vide⁵». Les poètes se tournent alors vers les spiritualités occultistes – et les tables tournantes. Quant à l'ancien cosmos, il s'est intérieurisé : à l'inverse de l'homme médiéval, le poète façonne maintenant le macrocosme sur son microcosme, et la sphère subjective remplace les sphères divines⁶. Quand la désarticulation du mètre reflète un univers contingent, infini et vide, la poésie, qui tend à la prose, découvre une contrainte inédite : celle de l'inventivité du poète tenu à l'originalité pour fonder son propre code à l'intérieur du langage de façon à s'y créer son cosmos personnel à partir des débris de l'ancien. La fonction poétique met en évidence la conception du monde et le rapport au cosmos, quels qu'ils soient.

La littérature française est apparue sous la forme du vers. Puis la prose est née de la poésie et le prosaïsme de la vie naîtra de la prose du monde, si radicalement coupé de l'expression poétique que la mise en relation, au XIX^e siècle, de ce qui semblera alors opposé paraîtra une étrange «trouvaille» des temps anciens ou une

1. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 49.

2. *Ibid.*, p. 68.

3. Voir Jean Rousset, «La querelle de la métaphore», in *L'Intérieur et l'Extérieur*, Paris, Corti, 1976, p. 57-71.

4. RTP, III, p. 840.

5. Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 84.

6. Voir Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, «Champs», 1961, p. 181-182.

paradoxe innovation des temps nouveaux. La poésie romane cumule trois spécificités : prosodique (le mètre), sémantique (les figures) et mélodique (le chant). Le poème est un espace clos, ordonné, cyclique, analogique et motivé, conçu à la ressemblance du cosmos. À l'origine, toute littérature était poème, tout poème se chantait, effet et reflet de l'harmonie des sphères : la poésie était « théologique et symbolique ». Le poème, *versus*, est donc un microcosme de l'univers, *universus*, comme le dirait un lettré médiéval qui lirait en cette parenté de signifiants un lien entre les choses.

Et c'est là la plus profonde leçon des Tables astreals. Si le texte semble comparer des référents modernes à des référents médiévaux, c'est surtout le système du trope métaphorique et le système cosmique des correspondances qu'il connecte. Le miracle de cette analogie dégage l'essence commune, qui est, comme indiqué à travers le héros, l'analogie elle-même, source de l'harmonie et essence de la poéticité. La poésie moderne est alors définie par rapport à la cosmologie médiévale en termes d'origine, d'oubli et de reconstruction subjective. La table tournante qu'est le texte assure la rotation entre cosmologie d'antan et poéticité contemporaine, prédiction des magiciennes dans un sens, évocation des morts dans l'autre – tableau giratoire où Proust inscrit, avec les « propos insignifiants » du « célèbre écrivain », amnésique fantôme d'un autre temps, l'oubli des origines de la poésie par des écrivains qui en ont perdu la table d'harmonie. Le texte figure la métamorphose de la « physique chrétienne » ou « science du Moyen Âge » en une pratique poétique régénératrice. Et l'on comprend pourquoi Proust développe sa définition de la poésie au double moyen de l'art médiéval et de son commentaire par l'artiste moderne.

L'idée romantique et moderne de la poésie n'est autre qu'un avatar de la vision médiévale du cosmos : ce que nous appelons « poésie » est une archaïque conception du monde qui s'est contractée, en essayant quelques pertes, dans le plan du langage. La connaissance scientifique par l'analogie est devenue prescience poétique à l'intérieur d'une culture qui tient pour chimère ce qui fut autrefois de l'ordre du savoir. Les correspondances, l'homme zodiacal, le temps astral cyclique, la Création comme totalité ne sont plus que les horizons auxquels aspire la poésie, nostalgique d'une langue adamique qui n'est autre que la poésie médiévale, codée dans la forme du vers pour exprimer l'harmonie de l'universelle analogie. La cosmologie de jadis s'est muée en une conception de la poésie fêlée en son centre par la dissociation des mots et des choses, par l'arbitraire du signe, par l'incohérence du monde, point de fuite par lequel elle s'ouvre sur l'infini et qui lui donne sa raison d'être, dans sa perpétuelle tentative de rémunérer le défaut des langues. Voilà pourquoi Cosmos et Anthropos sont désormais scindés et que Logos n'a plus qu'à tenter de les raccorder. Une telle poésie, nostalgique d'un sacré qui n'est plus qu'élucubration occultiste, intuition mystique ou fulgurance épiphanique ne peut exister qu'en régime laïc, parce qu'elle ne vit que de la mort de Dieu, des anges et des sorcières, figures d'une transcendance vacante. Le surnaturel, entre mystique et mystification, est une imagerie à laquelle la problématique littéraire emprunte chez Proust ses figures – miracles, prestiges et tables tournantes.

Le « miracle », dit Proust, est métaphore, et n'est que fallacieux « prestige » la littérature qui veut transfigurer le réel, à une époque où si l'on peut toujours faire

tourner les tables c'est, sauf à se couvrir de ridicule comme Maeterlinck¹, d'un tour d'apologue poético-humoristique. Le merveilleux se lit alors comme trope, que la visitation d'un ange figure l'inspiration, que la science astrale allégorise l'harmonie poétique ou que le spiritisme illustre la communication avec cet autre monde qui est en fait soi-même. Ces métaphores métapoétiques se déplacent entre la poésie et le comique qui, de la coloration humoristique au grand guignol, en assure le statut tropique : l'humour se substitue à la thaumaturgie et à la divination pour accomplir le miracle métaphorique et en révéler la nature poétique. Si les tables tournantes réveillent les vérités d'un passé disparu, c'est grâce au « sens profond » qui double leur sens littéral, comme le remarque Swann grâce à un naïf commentaire de l'exécution de la *Sonate de Vinteuil* : « C'est prodigieux, je n'ai jamais rien vu d'aussi fort... [...] depuis les tables tournantes !² ». Le motif des tables tournantes, allégorie de l'illusion et de la vérité, courra tout au long de la *Recherche* avec des inflexions diverses³. Quant aux tables tournantes et astreales, elles enseignent que ce que cherche la poésie, qui ne sait plus pourquoi elle est ce qu'elle est, se perpétue obscurément dans la métaphore.

Jusqu'à la Renaissance, la métaphore n'avait pas à redécrire le monde mais à le décrire en suivant les règles par lesquelles le poème reflétait « tous les cercles du ciel », lune, soleil, étoiles et hautes sphères. L'esprit classique a entériné les images conformes au style sublime, la hiérarchie verticale est devenue seule perspective ascendante, les référents se sont solidifiés en matériaux poétiques traditionnels. Ce fonds et ces corrélations recouvrant désormais la grammaire des métaphores topiques, réveiller ou créer une métaphore consistera à dérégler le système traditionnel, en transgressant le protocole des correspondances et l'orientation ascendante. Ainsi se décloisonnent matière poétique et matière prosaïque.

Par ailleurs, la correspondance médiévale fonctionnait, d'après Foucault, selon quatre régimes. La *convenientia* unit les contigus, ce que Genette appelle « métaphore métonymique » ; l'*aemulatio*, ressemblance à distance, correspond à la métaphore ; l'*analogie* reprend l'antique concept de proportion quaternaire ; la *sympathie*, associée à l'*antipathie*, règle les paradigmes. Ce que Proust nomme « métaphore », avec une approximative extension pour un rhétoricien moderne, est une rigoureuse adaptation tropique de l'analogie universelle. Par ses quatre dispositifs, la topique médiévale faisait du cosmos le lieu commun à toutes créatures reliées entre elles, dans lequel s'inscrivait la poésie pour en tirer elle-même sa convenance. Le lieu poétique, à l'époque de Proust, âge qui récuse les stéréotypes pour promouvoir la singularité du sujet, est le cosmos intérieur. Selon l'ancien principe, appliqué à un univers individuel, tous les éléments appartenant à cet espace peuvent communiquer. La loi analogique assure désormais les correspondances entre des termes qui n'auraient aucun rapport dans un autre univers mental – clocher et coussin, coquelicot et bateau, tables et planètes – et qui s'accordent du fait de leur coprésence motivée par toute raison subjective possible dans ce lieu commun original qu'est une tête-cosmos.

1. *Corr.*, XII, p. 285.

2. *RTP*, I, p. 347.

3. *RTP*, I, p. 357, *RTP*, II, p. 489, *RTP*, IV, p. 93.

Si le poème et le cosmos, externe ou interne, correspondent par analogie globale, on peut déduire que ce qui fait la poéticité, en vers ou en prose, est un mode de référentialité spécifique, une référence globalement analogique entre les structures d'un discours et celles de son référent-univers, telles celles des Tables astrales et du monde proustien. L'analogie poétique restitue dans un langage originellement institué à cet effet la structure du monde, ou d'un monde. La poésie, image de l'harmonie cosmique, est, dans son essence même et bien au-delà du sens restreint de cette figure désuète, mythique et contestée, harmonie imitative.

Depuis que l'analogie, veuve du symbole, est reléguée au statut de trope, les poètes négocient le problème chacun à leur façon, mais tous, aspirants thaumaturges, ambitionnent une performativité qui ferait sortir la chose du mot, et tous se heurtent, qu'ils s'en désolent, l'ignorent ou en prennent leur parti, à la quasi-performativité, création d'une chose qui n'existe que dans les mots – sauf Proust.

Alors que le but général semble de restaurer la littéralité du «miracle», Proust s'approprie allégrement la coupure entre le mot et la chose, extorquant à l'arbitraire du signe, avec la possibilité de lui faire dire ce qu'on veut, les moyens de créer un univers à soi. Et il remonte le système médiéval, avec quelques aménagements : Dieu, c'est lui, le cosmos, son intériorité, les règles de correspondances, ses motivations personnelles, la transcendance, ses extases érotiques, temporelles ou impressives, et la métaphore, le principe totalisateur et moteur de l'œuvre. L'impossibilité de l'analogie ontologique n'est un problème ni pour un poète croyant comme Claudel, qui l'ignore souverainement, ni pour un poète agnostique et humoriste, lecteur de Mâle et de Ruskin, qui retourne le problème sur lui-même pour retrouver l'appareil de jadis parfaitement en état de marche et le mettre à son service, dans un univers analogue à l'ancien mais strictement privé, où les mots ont le bonheur de créer ce qui n'existe que là, suprême attestation de la singularité du créateur. Aussi Proust confie-t-il à l'humour le rôle de déchaîner les métaphores pour leur faire assumer leur statut de tropes. Proust n'est pas le seul à allier humour et poésie – c'est le cas de Mallarmé comme de Claudel – mais il fait de l'humour le garant de sa poétique parce qu'il est chez lui non seulement la source de la métaphore mais sa conscience. L'humour, nouveau raccord du bas et du haut, offre à la poétique proustienne les ressources nécessaires à l'inventivité poétique dans le cadre moderne d'une lucide tropologie de l'originalité.

L'humour et la poésie ont bien des points communs : synthétisation, antilogique, passage du non-sens au sens, sublimation, harmonie avec la totalité, vertige devant le néant. Mais si l'humour est primordial dans l'esthétique proustienne, c'est peut-être et surtout parce que son union avec la poésie, devenue creuset de la beauté littéraire, intensifie – Foucault dirait qu'elle les enflamme – chacune de ces propriétés : l'humour et la poésie se potentialisent l'un l'autre. Et l'un dispense l'autre de la lamentation sur la motivation ontologique perdue.

Un grimoire céleste

Dans *Sodome et Gomorrhe*, le héros amène Albertine à Rivebelle, où la connivence qu'elle noue avec le serveur provoque sa jalouse, et il n'y retournera que seul, de nouveau pour s'y envirer. Mais, peu après, la relation des jeunes gens connaît un moment de sérénité :

Quand la nuit était tout à fait venue et que, comme me disait le directeur de l'hôtel, le ciel était tout parcheminé d'étoiles, si nous n'allions pas nous promener en forêt avec une bouteille de champagne, [...] nous nous étendions en contrebas des dunes; ce même corps dans la souplesse duquel vivait toute la grâce féminine, marine et sportive des jeunes filles [...], je le tenais serré contre le mien, sous une même couverture, tout au bord de la mer immobile divisée par un rayon tremblant; et nous l'écoutions sans nous lasser et avec le même plaisir, soit quand elle retenait sa respiration, assez longtemps suspendue pour qu'on crût le reflux arrêté, soit quand elle exhalait enfin à nos pieds le murmure attendu et retardé¹.

Si le miracle d'une analogie entre Moyen Âge et modernité avait fait surgir de l'ébriété l'essence de la poésie, l'ivresse érotique, mise en équivalence avec la promenade au champagne, retrouve la prose du monde. Plaisamment repris par le narrateur, le cuir du directeur se change en un calembour paronymique qui transfigure le cliché du « ciel parsemé d'étoiles » tout en retrouvant, jeu de mots devenu métaphore, le *topos* médiéval du Grand Livre du monde, archaïque image humorisée qui susciterait peut-être l'incertitude de Freud.

Lorsque le sens des choses se trouvait dans les signes, la similitude des mots permettait de déchiffrer la correspondance des référents, notamment expliquée par l'*ethymologia*, qui motivait un terme en faisant d'un signifiant proche son étymon², de même que la fantaisie proustienne fait remonter « coquelicot » à « coque » et « parcheminé » à « parsemé » pour légitimer le caractère marin de l'un et céleste de l'autre. C'est aussi là le principe poétique de l'équivalence phono-sémantique, qui régit rimes, assonances, allitésrations et paronomases. La perle du directeur, convertie en calembour poétique, acquiert, d'accident langagier qu'elle était, la motivation de la métaphore, par laquelle le poète adjoint à un signifiant le signifié de son choix. Le jeu de mots ouvre alors à un autre monde, le monde de l'harmonie cosmique, la minime et fortuite modification de quelques phonèmes révélant, derrière l'anodin, la totalité de l'univers contenue dans le mot métamorphosé.

Mais si Proust use de cette procédure, c'est pour la réactualiser en tant que seule figure de mots. Il se livre en effet à une mise en scène énonciative de la motivation poétique qui en démonte l'illusion. Dans le propos du directeur, « parcheminé » est un lapsus, ce qui rappelle la contingence de l'union signifiant/signifié et des ressemblances entre signifiants. Et c'est sur cet aléa, pointé par l'humour, que se construit la métaphore dans l'énonciation seconde du narrateur : le trope repose ostensiblement sur la fantaisie d'un coup de dés qui fait du hasard la source de la métaphore poético-humoristique, à comprendre non selon la motivation du signe mais selon sa rétromotivation³, acte intentionnel et conscient du poète proustien.

Un mot pour un autre – lapsus, calembour, métaphore – et le ciel devient l'image de ce grimoire où les magiciennes tentent de lire les bouleversements à venir, où les amants déchiffrent, inscrit par l'universelle analogie dans les astres qui les surplombent, le miracle de leur harmonie d'un moment. « La terre sombre est le miroir du ciel semé » écrit, en un alexandrin ternaire, Michel Foucault⁴. Le vertige passionnel trouve son point d'équilibre entre le ciel, qui écrit la conjonction

1. RTP, III, p. 408. Voir Malcolm Bowie, *Proust Among the Stars*, op. cit., p. 519.

2. Voir Pierre Guiraud, « Étymologie et *ethymologia* (Motivation et rétromotivation) », *Poétique*, n° 11, 1972, p. 405-413.

3. *Ibid.*

4. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 35.

dans les étoiles, les dunes, dont les courbes accueillent les corps enlacés, le rayon de lumière lunaire, tremblant comme cet instant fragile, et la mer, dont le flux cadencé consonne avec le plaisir amoureux. Le macrocosme reflète le microcosme des sensations, en un accord parfait qui rime avec celui des amants : le souffle du corps marin étreint par le jeune homme, grâce à la personnification de la mer et à la double entente d'un prénom féminin, ne fait plus qu'un avec le soupir langoureux de la vague. Albertine, la jeune fille marine et astrale qui semblait lors de la première rencontre habiter une planète inconnue, et le jeune homme qui cherchait à prophétiser à distance ses révolutions sidérales s'unissent en un « même plaisir », rassemblés par la métaphore cosmique qui les avait d'abord séparés¹. Le mouvement régulier du flot sur le sable, issu de la « mer immobile », inscrit le rythme universel, harmonisation des principes contraires de la fluctuation et de la pérennité, dans les corps, dans les choses et dans le verbe poétique, héritier du vers, image réduite de l'harmonieux univers de jadis. La correspondance entre femme et mer fait revivre chez Proust comme chez Baudelaire « tout un monde lointain, absent, presque défunt », rendant au poète « l'azur du ciel immense et rond » comme elle restituera au héros, devant Albertine endormie, « l'assoupissement de la mer sur la grève par les nuits de clair de lune² », « infinis bercements du loisir embaumé ».

Le sentiment de l'harmonie suscite l'expérience poétique de l'incorporation du cosmos : le monde est en soi, non plus par confusion de l'intérieur et de l'extérieur mais grâce à l'exakte correspondance du petit et du grand univers – d'un vélin du « grimoire compliqué³ » du monde, d'une feuille du « livre intérieur⁴ » et d'une page de la *Recherche*. Dans le dernier chant du *Paradis*, Dante contemple l'essence de Dieu, lumière au fond de laquelle il aperçoit, « reliés par l'amour en un seul livre, / tous les feuillets épars de l'univers⁵ ». L'analogie du Livre du monde, après avoir transité par Ruskin, qui voyait encore dans la nature le langage de Dieu et dans une cathédrale une Bible de pierre au chiffre perdu, est devenue métaphore : l'amour est celui qui unit le héros et Albertine, et le livre, celui qui en raconte l'histoire, œuvre-cathédrale traduite du livre intérieur, cosmos interne. Le parchemin, qui connote le Moyen Âge et la magie des vieux grimoires, ne peut être retrouvé qu'en se transformant en une métaphore du livre qui le contient.

Le jeu de mots, lapsus métamorphosé en trope, osmose de l'incongruité et de la congruence, orchestre alors de son humour poétique et régénérateur l'analogie universelle, l'harmonie cosmique et les sympathies astreines qui président à une nuit d'amour à la belle étoile. Parsemé et parcheminé, le ciel palimpseste fixe, d'une figure de style, la dispersion et sa stabilisation sur une page nocturne. Signe double, mot-valise, le calembour, comme la métaphore, recouvre deux signifiés, deux contraires oxymoriquement assemblés. Union et dislocation s'inscrivent derechef dans les Tables Astrales – loi des étoiles, loi du livre, loi des amants – et leur provisoire agencement annonce les désagrégations et reconfigurations à venir. « Mais il tournait ma soif et mon vouloir, / exacte roue, l'amour qui dans

1. RTP, II, p. 152 et p. 188.

2. RTP, III, p. 577-578.

3. RTP, IV, p. 457.

4. *Ibid.*, p. 458.

5. Dante, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, « La Pochothèque », 1996, p. 1022.

sa ronde / élance le soleil et tant d'étoiles », disent les derniers vers de *La Divine Comédie*¹.

Mais avant que ne tournent de nouveau – valse mélancolique – les pages, les sphères et les chemins, le miracle des analogies a pu suspendre le temps en faisant coïncider celui des jeunes gens avec l'éternité cosmique. Le parchemin astral réunit les amants, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. Telle la réminiscence qui donne accès à l'extratemporel en une seconde de griserie, la métaphore, table tournante qui fixe le vertige en une calme harmonie, ouvre à l'au-delà du temps.

1. *Ibid.*, p. 1024.

Marcel Proust : humien, trop humien

Roy Groen

Proust aurait lu Kant et Schopenhauer¹. Anne Henry va même jusqu'à affirmer que la *Recherche* serait «la traduction la plus fidèle, la plus équilibrée et la plus littérale» du chef-d'œuvre schopenhauerien, *Le Monde comme volonté et comme représentation*². Roland Sauvignet, pour sa part, parle d'un «romantisme schopenhauerien [qui] accomplit le rationalisme kantien» chez Proust³.

Mais qu'en est-il du rapport entre Proust et cet autre grand philosophe des Lumières, l'Écossais David Hume ? Nous proposons ici une analyse «humienne» d'une des notions clé de la *Recherche* : le moi. En analysant le moi proustien dans un cadre philosophique, nous examinerons la possibilité d'une influence de la philosophie de Hume sur l'œuvre proustienne.

Mais d'abord, Proust a-t-il lu Hume ? Deux arguments semblent plaider en faveur de cette thèse. Premièrement, Proust a toujours été un passionné de philosophie. Il a obtenu une licence de philosophie à la Sorbonne en 1895. Dans le fameux «questionnaire», en réponse à la question «Quels sont vos héros dans la vie réelle?», il cite ses professeurs de philosophie Darlu et Boutroux⁴. Sans doute est-ce grâce à Darlu, kantien endurci, que Proust connaît l'œuvre du maître de Koenigsberg. Philosophiquement parlant, il va de soi que si Proust a entendu parler de Kant et Schopenhauer et connaît plutôt bien leurs œuvres (nous savons grâce à Anne Henry et Roland Sauvignet que c'est le cas), il a dû prendre connaissance aussi de l'œuvre de Hume, car si la philosophie de Kant constitue le point de départ philosophique pour Schopenhauer, le point de départ de la philosophie kantienne est la philosophie de Hume. On peut même lire l'œuvre de Kant comme une tentative de sortir de la forêt de problèmes épistémologiques dans laquelle Hume s'était égaré.

1. Nous tenons à remercier Beatrice Klinss et Franc Schuerewegen pour leur lecture attentive et leurs critiques pertinentes.

2. Anne Henry, «Proust du côté de Schopenhauer», in *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Mériadik Klincksieck, 1989, p. 149-164.

3. Roland Sauvignet, «Proust lecteur de Kant ou le problème de la connaissance dans À la recherche du temps perdu», *BIP*, n° 28, 1997, p. 127-136; voir aussi : Thomas M. Lennon, «Proust and the phenomenology of memory», *Philosophy and Literature*, vol. 31, n° 1, 2007, p. 52-66 (analyse phénoménologique de la mémoire à l'aide des œuvres de Kant et Malebranche). Pour la relation entre Proust et Schopenhauer voir encore : Michael A. Soubbotnik, «Note sur Schopenhauer et Proust, les moyens de la connaissance et l'acte de création», in *Proust et les moyens de la connaissance*, A. Bouillaguet (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008.

4. CSB, p. 337. Voir aussi au début des *Plaisirs et les jours* : «M. Darlu [...], le grand philosophe dont la parole inspirée, plus sûre de durer qu'un écrit, a, en moi comme en tant d'autres, engendré la pensée.» (*PJ*, p. 8)

Kant, du reste, fait à plusieurs reprises allusion à la philosophie de Hume. L'exemple le plus fameux se trouve dans les *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, livre destiné aux enseignants de philosophie. Kant écrit ici que Hume l'a « réveillé de son sommeil dogmatique¹ ». On peut donc supposer que Proust, s'il connaissait Kant, connaissait également l'existence de Hume et de son œuvre. Si l'on veut expliquer Kant, on ne peut se passer de Hume. Voici un deuxième argument en faveur de la thèse selon laquelle Proust connaît bien Hume.

Bien que le nom du philosophe écossais n'apparaisse pas dans la *Recherche*, ni dans aucun autre écrit proustien (y compris la correspondance²), il faut mentionner un moment où le narrateur fait (à notre avis presque explicitement) allusion à Hume. Dans *Albertine disparue*, Proust écrit :

Mais, peu à peu à force de vivre avec Albertine, les chaînes que j'avais forgées moi-même, je ne pouvais plus m'en dégager ; l'habitude d'associer la personne d'Albertine au sentiment qu'elle n'avait pas inspiré me faisait pourtant croire qu'il était spécial à elle, comme l'habitude donne à la simple association d'idées entre deux phénomènes, à ce que prétend une certaine école philosophique, la force, la nécessité illusoires d'une loi de causalité³.

Selon nous, cette « certaine école philosophique » ne peut être que celle de Hume. Proust parle d'une association d'idées qui est prise de façon illégitime pour une loi de causalité. Le terme « association d'idées », et la théorie de la causalité que l'homme, mené par l'habitude, en déduit, trouvent leur origine dans l'œuvre de Hume. Dans la troisième section de *An Enquiry concerning Human Understanding*, Hume explique que trois principes sont à la base d'une « association d'idées » : la *ressemblance*, la *contiguïté* dans le temps ou dans l'espace, et la *relation de cause à effet* (« Resemblance, Contiguity in time or space, and Cause or Effect⁴ »). Dans les sections quatre et cinq, Hume ajoute que nous ne retrouvons jamais le principe de causalité dans la réalité ; nous n'apercevons qu'un objet à deux moments successifs, d'abord dans l'état A, puis dans l'état B.

Par exemple, quand nous empochons une boule au billard, nous disons : « Si la boule s'est orientée vers la poche, c'est que je l'ai fait rouler en la heurtant avec la queue », tandis que dans la réalité empirique nous n'apercevons que deux phénomènes se succédant. Nous voyons (A) la queue heurter la boule, et ensuite nous voyons (B) la boule se mettre à rouler vers la poche. Pourtant, parce que nous constatons que B arrive directement après A, nous *supposons* que A produit B, que A est la cause et B l'effet. Mais quel est le statut de cette supposition ? Selon Hume, elle ne peut être rangée dans le domaine de la connaissance, car nous

1. Immanuel Kant, *Prolegomena*, in *Schriften zur Metaphysik und Logik I*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1977, p. 118 ; Kant le formule ainsi : « Ich gestehe frei : die Erinnerung des David Hume war eben dasjenige, was mir vor vielen Jahren zuerst den dogmatischen Schlummer unterbrach, und meinen Untersuchungen imfelde der spekulativen Philosophie eine ganz andere Richtung gab. » Une partie bien considérable (p. 257-262) de la préface est vouée à l'introduction et l'explication de ce que Kant appelle « le problème humien » (*das Humeschen Problem*) qu'il espère résoudre.

2. Kazuyoshi Yoshikawa, *Index général de la correspondance de Marcel Proust*, Kyoto, Presses de l'université de Kyoto, 1998. Le nom de David Hume ne figure pas parmi les « noms de personnes et caractères ».

3. RTP, IV, p. 85.

4. David Hume, *An Enquiry concerning Human Understanding*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 101 ; trad. fr. Michel Beyssade et André Leroy, *Enquête sur l'entendement humain*, GF Flammarion, 2006, p. 72.

n'apercevons pas le principe de causalité avec nos sens dans le monde extérieur, et pour Hume toute connaissance est dérivée de l'expérience des cinq sens, hormis les connaissances analytiques des sciences mathématiques. Quel est alors le statut du principe de causalité s'il n'a pas pour fondement ce que Hume appelle une *impression* ?

La réponse de Hume est que le principe de causalité ne peut être fondé de façon scientifique. Nous parlons d'une relation de cause à effet parce que nous avons l'*habitude* de voir deux événements se succéder, et de percevoir plusieurs fois la même conjonction de deux événements. Dans la section cinq de l'*Enquiry*, Hume écrit que le principe de causalité est lui-même basé sur un principe beaucoup moins rigide :

Ce principe, c'est l'ACCOUMANCE, l'HABITUDE¹. Car, toutes les fois que la répétition d'une opération ou d'un acte particulier produit une tendance à renouveler le même acte ou la même opération sans l'impulsion d'aucun raisonnement ou processus de l'entendement, nous disons toujours que cette tendance est effet de l'accoutumance. [...] après la constante conjonction de deux objets [...] nous sommes déterminés par la seule accoutumance à attendre l'un quand paraît l'autre².

Hume ajoute dans la section septième, « L'idée de connexion nécessaire » [*The idea of a necessary connexion*] :

[...] après la répétition des semblables l'esprit est porté, par l'habitude, à l'apparition d'un événement, à attendre celui qui l'accompagne habituellement et à croire qu'il existera. Cette connexion [...] est donc le sentiment ou l'impression d'où nous formons l'idée de pouvoir ou de connexion nécessaire³.

Si nous reprenons maintenant la partie importante de la phrase de Proust :

[...] l'habitude donne à la simple association d'idées entre deux phénomènes, à ce que prétend une certaine école philosophique, la force, la nécessité illusoires d'une loi de causalité

nous pouvons en conclure que cette « école philosophique » est bien celle de David Hume et de ses disciples.

Reposons notre question : Proust a-t-il lu Hume ? Il se peut qu'il ait entendu parler de lui dans un cours de Darlu, ou que quelqu'un d'autre encore (mais qui ?) l'ait mis au courant de la pensée humienne. Toujours est-il que, dans la *Recherche*, quand Proust explique la causalité, ou ce qui en tient lieu, la similitude de la terminologie est frappante. « L'habitude » [*habit, custom*], « l'association d'idées » [*association of ideas*], la « force » [*power*] : tout y est. Certes, nous ne pouvons immédiatement en déduire que Proust a lu Hume. Mais la thèse selon laquelle il ne l'aurait *pas* lu, voire ne connaît rien de sa philosophie, est devenue plus difficile à défendre.

La prochaine étape consistera à démontrer que la conception de l'identité personnelle que Proust développe dans la *Recherche* n'est pas sans rapports

1. Les majuscules sont de Hume ; la traduction française omet ces majuscules, et met en caractères italiques le mot « accoutumance » [*custom*] un instant plus tard, là où le texte original ne le fait pas. Nous avons adapté dans ces deux cas la traduction.

2. Hume, *Enquiry*, p. 120-121 ; trad. fr., p. 105-106.

3. *Ibid.*, p. 145 ; trad. fr. p. 142.

avec celle que présente Hume dans son *Treatise of Human Nature* (1739-1740). Nous supposons que les fragments suivants ont pu en effet constituer une source d'inspiration pour Proust.

Commençons par une analyse du *Treatise*. Dans la section intitulée « De l'identité personnelle » [*Of personal identity*], Hume expose une théorie du « moi » [*self*]¹. Il affirme que pour certains philosophes, le moi est une entité stable dont nous sommes conscients à tout moment. Mais Hume est d'avis qu'une telle thèse est structurellement indéfendable, car comme nous n'avons pas d'*impressions* de notre moi, il est impossible de parvenir à une *idée* de notre moi : chez Hume, toute idée qui n'est pas dérivée d'une *impression* est une idée que nous ne pouvons justifier. Comme elle est sans base dans la réalité, cette idée n'est pas un « fait » [*matter of fact*], elle ne nous vient pas d'une *impression* (nous ne percevons jamais un « moi » dans la réalité immédiate du monde empirique). Comme l'idée du moi n'est pas non plus une *relation entre idées* (il ne s'agit pas d'une idée dérivée d'une vérité *a priori* et analytique), Hume aurait, selon la logique de l'*Enquiry*, pu dire : « Confiez-la donc aux flammes », cette idée du moi, « car elle ne peut contenir que sophismes et illusions² ». Mais la conclusion à laquelle aboutit Hume dans le *Treatise* est, nous le verrons, plus mitigée. Il dit des philosophes classiques, qui pensent avoir une idée consciente du moi, qu' « il se peut qu'il [un tel philosophe] perçoive quelque chose de simple et de continu qu'il appelle lui-même, encore que je sois certain qu'il n'y a pas un tel principe en moi³ ». Hume poursuit :

[...] laissant de côté certains métaphysiciens [...], je peux me risquer à affirmer que les autres hommes ne sont qu'un faisceau ou collection de perceptions différentes, qui se succèdent avec une rapidité inconcevable et sont dans un flux et un mouvement perpétuels. [...] Notre pensée est encore plus changeante que notre vue et tous nos autres sens et facultés contribuent à ce changement. Il n'est pas un seul des pouvoirs de l'âme qui reste inaltérablement le même, ne serait-ce qu'un instant. L'esprit est une sorte de théâtre, où des perceptions diverses font successivement leur entrée, passent, repassent, s'esquivent et se mêlent en une variété infinie de situations. Il n'a pas en lui à proprement parler de *simplicité* à un moment donné, ni d'*identité* à différents moments, quelque tendance naturelle que nous puissions avoir à imaginer cette simplicité et cette identité⁴.

Il n'y a donc rien de stable dans un individu qui n'est qu'un « faisceau de perceptions différentes » [*a bundle of different perceptions*]. Notons d'emblée que ce même terme, « faisceau », est utilisé par Proust dans la *Recherche* pour désigner l'identité d'Albertine quand le narrateur dit dans *Albertine disparue* : « Albertine n'avait été pour moi qu'un faisceau de pensées⁵ ».

Mais avant de passer vraiment à Proust et à la *Recherche*, continuons encore notre analyse de la théorie de l'identité chez Hume. Ayant constaté que le moi n'est qu'un faisceau où des idées et des perceptions passent successivement, Hume se pose une question qui, comme nous le verrons, sera reprise dans la *Recherche* :

1. David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 164 ; trad. fr. Philippe Baranger et Philippe Salte, *Traité de la nature humaine*, GF Flammarion, 1995, p. 342.

2. *Enquiry*, p. 211 ; trad. fr., p. 247.

3. *Treatise*, p. 165 ; trad. fr., p. 344.

4. *Id.*

5. *RTP*, IV, p. 220.

Qu'est-ce donc qui nous donne une si grande tendance à attribuer une identité à ces perceptions successives et à supposer que nous possédons une existence invariable et ininterrompue pendant tout le cours de notre vie ?¹

La réponse de Hume est ambiguë. Il commence par une analyse de la façon dont nous concevons notre rapport aux objets du monde. Bien qu'en réalité un objet qui a changé ne soit plus le même objet, nous ne pouvons pas nous empêcher de supposer qu'il s'agit toujours du *même* objet : dans les stades successifs du changement d'un objet, nous percevons toujours une certaine relation et ressemblance entre « le vieil objet » et « le nouvel objet ». Cela nous amène à supposer que les deux objets ne sont en fait que des variétés du même objet. Pourtant, si nous considérons bien le problème, dit Hume, il est évident qu'« un changement affectant une partie considérable d'un corps en détruit l'identité² ». C'est à cause de sa faculté d'imagination que l'homme pense que les objets ont une identité stable, assumption qui est pourtant loin d'être sans problèmes³.

Ensuite, le philosophe passe du cas des objets (où il s'agit d'identité) au cas des sujets (où il s'agit d'identité personnelle). Il explique :

L'identité que nous attribuons à l'esprit de l'homme n'est qu'une identité fictive [...]. Elle ne peut donc pas avoir une origine différente, mais doit provenir d'une opération semblable de l'imagination sur des objets semblables⁴.

L'imagination nous fait supposer qu'il existe quelque chose comme une identité stable, mais, en réalité, nous ne pouvons jamais affirmer que cette identité stable existe. La réponse devient ambiguë quand Hume conclut que, dans notre imagination, il existe quelque chose qui réunit les différentes perceptions et pensées que nous pouvons avoir sur ce qui existe. Ce principe pourrait être appelé « identité », dit Hume, mais il ne s'agit ici que d'une qualité que nous attribuons au « faisceau d'idées » parce que nous avons l'impression que les idées différentes sont liées d'une certaine façon les unes aux autres. Il s'agit d'un acte de l'imagination, indispensable pour organiser notre perception du réel⁵ :

L'idée véritable de l'esprit humain, est de le considérer comme un système de différentes perceptions et de différentes existences, qui sont liées ensemble par la relation de cause à effet et se produisent, se détruisent, s'influencent et se modifient les unes les autres⁶.

On se figure souvent l'identité personnelle comme une identité simple, mais selon Hume il ne peut s'agir que d'une opération de notre imagination. « Nous feignons un principe d'union comme support de cette simplicité⁷. »

Nous verrons que là où Hume exprime déjà ouvertement ses doutes concernant ce principe de singularité ou d'union, Proust contredit radicalement le principe de « singularité » et opte souvent pour une conception complètement « multiple » en

1. *Treatise*, p. 165 ; trad. fr., p. 344.

2. *Ibid.*, p. 167 ; trad. fr., p. 348.

3. *Ibid.*, p. 166-168 ; trad. fr., p. 346-349.

4. *Ibid.*, p. 169 ; trad. fr., p. 351.

5. *Ibid.*, p. 169-170 ; trad. fr., p. 350-352.

6. *Ibid.*, p. 170 ; trad. fr., p. 353.

7. *Id.*

décrivant l'identité de ses personnages. Pourtant, Proust ne suit pas (évidemment car c'est Proust !) complètement la théorie de Hume.

Résumons :

- L'esprit de l'être humain n'est qu'un faisceau de perceptions.
- Nous ne pouvons être sûrs du fait que l'identité soit caractérisée par une stabilité.
- Nous ne pouvons être sûrs que l'identité soit caractérisée par un principe de simplicité ou de singularité.

Qu'en est-il chez Proust ? Nous analyserons d'abord la *pensée* proustienne concernant «la multiplicité de l'être» à l'aide d'un des personnages-clés de la *Recherche* : Albertine. Suivra une analyse de ce qui nous semble être le point de vue du narrateur de la *Recherche* concernant la question de l'identité des êtres.

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, nous lisons ceci :

Je suis persuadé que c'est Albertine que je retrouve, la même que celle qui s'arrêtait souvent, au milieu de ses amies, dans sa promenade, dépassant l'horizon de la mer ; mais toutes ces images restent séparées de cette autre parce que je ne peux pas lui conférer rétrospectivement une identité qu'elle n'avait pas pour moi au moment où elle a frappé mes yeux ; quoi que puisse m'assurer le calcul des probabilités, cette jeune fille aux grosses joues qui me regarda si hardiment au coin de la petite rue et de la plage et par qui je crois que j'aurais pu être aimé, au sens strict du mot revoir, je ne l'ai jamais revue¹.

Le narrateur nous révèle que l'Albertine de la première rencontre a disparu pour toujours ; il ne la rencontrera plus jamais car il ne peut pas rapporter l'identité de l'Albertine de la première rencontre à celle de toutes les autres rencontres qu'il a eues par la suite. «Les images restent séparées», la perception de l'Albertine de la première rencontre ne peut être adéquatement remplacée par une perception de l'une des «autres Albertine». Les images sont trop différentes pour qu'il soit possible au narrateur de véritablement «revoir» Albertine.

C'est un peu plus loin que le narrateur reconnaît explicitement la différence entre les différentes Albertine, quand il parle pour la première fois d'Albertine au pluriel, évoquant une «série indéfinie d'Albertines imaginées qui se succédaient en moi heure par heure²».

Plus loin, presque à la fin d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, nous lisons :

Chacune de ces Albertine était différente [...]. C'est peut-être parce qu'étaient si divers les êtres que je contemplais en elle à cette époque que plus tard je pris l'habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celle des Albertine à laquelle je pensais [...]. Pour être exact, je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine ; je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertine qui apparaissaient devant moi, jamais la même [...]³.

Clairement, les doutes et les remarques sceptiques de David Hume concernant la stabilité et la singularité de l'identité du sujet que nous avons en face de nous sont

1. RTP, II, p. 201-202.

2. Ibid., p. 213.

3. Ibid., p. 299.

repris et confirmés ici : l'identité d'Albertine n'est ni stable, ni simple ; Albertine se compose de différentes « Albertines » qui ne sont jamais la même. Il n'y a même pas une *vraie* Albertine qui serait le substrat de toutes les « Albertines » que le narrateur a pu rencontrer, il n'y a que « des Albertines ».

Ne nous arrêtons pas là : le narrateur dit en outre avoir pris l'habitude de devenir lui-même un autre être en fonction des « Albertines » qui se présentent à sa pensée. Si, comme le proclame Hume, l'esprit de l'homme n'est qu'un faisceau de perceptions, il s'ensuit qu'un homme ayant des perceptions successives et différentes du réel (comme le narrateur face aux différentes « Albertines ») est à chaque instant un homme différent. Si l'esprit, et avec cela le narrateur, ne se compose que d'un faisceau de perceptions, il s'ensuit que, quand les perceptions dont nous, faisceaux d'idées, sommes composés, changent, nous changeons nous-mêmes. Et c'est bien ce qui arrive au protagoniste proustien : en percevant une autre Albertine, en devenant un « autre faisceau de perceptions », son identité change.

Voici, dans le même ordre d'idées, un fragment du *Côté de Guermantes* :

[...] de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant, comme si, en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes des autres, comme d'un étui, toutes les possibilités qu'il enferme, dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre¹.

Albertine apparaît au narrateur comme « une déesse à plusieurs têtes », son identité n'a rien de stable ni de simple. Le héros essaie de découvrir un élément commun qui pourrait être à la base de toutes ces « Albertines » : il veut « recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être », comprendre pourquoi un être ne cesse de changer, pourquoi son identité ne reste jamais stable.

Nous l'avons vu : Albertine est ce qu'on pourrait appeler un *personnage multiple*, ou, pour utiliser le mot de Proust, « un être de fuite² ». Mais si nous considérons bien la chose, nous en arrivons à la conclusion selon laquelle presque tous les personnages romanesques sont multiples. Allons plus loin encore : tout personnage qui joue un rôle de premier plan dans un roman est un personnage qui change. Ce changement lui est souvent imposé par la structure du récit. Si un récit évolue, les êtres évoqués dans ce récit évoluent avec lui. Inversement, un changement d'identité d'un des personnages principaux peut amener l'évolution du récit complet dont il fait partie. Le récit impose sa structure aux personnages qui y prennent part, mais les personnages exercent également un pouvoir sur la direction du récit.

Mais pourquoi dire que chez Proust il y a *une pensée* de la multiplicité de l'être si l'on peut retrouver le même mécanisme dans tout roman, si tous les écrivains nous présentent des personnages multiples ? Ce qui distingue Proust des autres

1. *Ibid.*, p. 660.

2. Cf. *RTP*, III, p. 599 : « Entre vos mains mêmes, ces êtres-là sont des êtres de fuite. Pour comprendre les émotions qu'ils donnent et que d'autres êtres, mêmes plus beaux, ne donnent pas, il faut calculer qu'ils sont non pas immobiles, mais en mouvement, et ajouter à leur personne un signe correspondant à ce qu'en physique est le signe qui signifie vitesse. »

romanciers, c'est que, chez lui, le mécanisme devient explicite. Chez Proust, il y a, à l'intérieur du récit même, une pensée qui se développe et qui rend explicite les principes qui étaient peut-être déjà implicitement présents dans d'autres récits romanesques. C'est en cela que nous pouvons appeler Proust un penseur parmi les écrivains, et c'est cela qui nous permet de dire que Proust n'est pas seulement un écrivain, mais encore un écrivain qui pense.

La pensée concernant la multiplicité de l'être ne se limite pas au cas d'Albertine. Elle est un exemple dont le narrateur se sert pour mettre à l'épreuve ses hypothèses concernant la multiplicité de l'être – hypothèses qui ne sont pas extérieures au récit, mais qui sont développées à l'intérieur de certains passages romanesques, parce que la pensée de Proust – toute conceptuelle qu'elle puisse parfois paraître – reste à tout moment une pensée narrative.

Prenons ce passage, tiré de *Sodome et Gomorrhe*, où le narrateur réfléchit sur la question de l'identité :

Les êtres ne cessent pas de changer de place par rapport à nous. Dans la marche insensible mais éternelle du monde, nous les considérons comme immobiles, dans un instant de vision trop court pour que le mouvement qui les entraîne soit perçu. Mais nous n'avons qu'à choisir dans notre mémoire deux images prises d'eux à des moments différents, assez rapprochés cependant pour qu'ils n'aient pas changé en eux-mêmes, du moins sensiblement, et la différence des deux images mesure le déplacement qu'ils ont opéré par rapport à nous¹.

Nous considérons les êtres autour de nous comme des identités stables, tandis qu'en réalité ils ne cessent de changer. Nous ne percevons pas le mouvement qui fait sans cesse changer d'identité les choses et les êtres. Dans son *Traité*, Hume avait formulé la même pensée ou presque : nous ne nous rendons pas compte du fait que les êtres et les choses changent, parce que notre imagination lie les perceptions différentes que nous avons d'un être ou d'une chose, au point de nous faire penser qu'il existe un principe qui les unit. Mais, si nous réfléchissons bien (« nous n'avons qu'à choisir dans notre mémoire deux images [...] différent[e]s »), nous nous rendons compte que cette immobilité n'est qu'un produit de notre imagination.

Plus loin, dans *La Prisonnière*, cette idée est encore plus explicitement présentée quand le narrateur déclare :

À chaque fois, une jeune fille ressemble si peu à ce qu'elle était la fois précédente (mettant en pièces dès que nous l'apercevons le souvenir que nous avions gardé et le désir que nous nous proposions), que la stabilité de nature que nous lui prêtons n'est que fictive et pour la commodité du langage².

Le verdict est là : la stabilité que nous attribuons à l'identité d'un être n'est que « fictive et pour la commodité du langage », n'a pas d'existence réelle, sa valeur n'est nullement ontologique, il s'agit d'un pur produit de l'imagination.

Plus loin dans le même fragment nous lisons que « leur immobilité [celle des jeunes filles en fleurs] viendra de notre indifférence qui les livrera au jugement de l'esprit³ ». Il s'agit donc d'un défaut de notre esprit, qui refuse d'accepter la

1. *Ibid.*, p. 409-410.

2. *Ibid.*, p. 573.

3. *Ibid.*, p. 574.

mobilité de l'objet ou du sujet perçu. Mais l'esprit n'est pas le seul responsable en cette matière. Si l'esprit se trompe en voulant accorder aux jeunes filles une identité stable et non multiple, c'est qu'il est tombé en proie à ce que Proust appelle «l'habitude¹» :

Ces effigies gardées intactes dans la mémoire, quand on les retrouve, on s'étonne de leur dissemblance d'avec l'être qu'on connaît ; on comprend quel travail de modelage accomplit quotidiennement l'habitude².

C'est l'habitude qui nous cache le changement incessant des êtres quand nous sommes tout le temps auprès d'eux. Faisons un petit saut vers *Albertine disparue* :

Grande faiblesse sans doute pour un être de consister en une simple collection de moments ; grande force aussi ; il relève de la mémoire, et la mémoire d'un moment n'est pas instruite de tout ce qui s'est passé depuis ; ce moment qu'elle a enregistré dure encore, vit encore et avec lui l'être qui s'y profilait. Et puis cet émiettement ne fait pas seulement vivre la morte, il la multiplie. Pour me consoler ce n'est pas une, ce sont d'innombrables Albertine que j'aurais dû oublier. Quand j'étais arrivé à supporter le chagrin d'avoir perdu celle-ci, c'était à recommencer avec une autre, avec cent autres³.

Ici Proust utilise un terme presque humien : l'homme comme «simple collection de moments». Cela nous rappelle l'expression *faisceau ou collection de perceptions différentes* [«*bundle or collection of different perceptions*»] employée par Hume.

À l'évidence, la mémoire joue également ici un rôle. Hume, tout en reconnaissant que la faculté de la mémoire est nécessaire à l'identification des choses et des êtres, avait conclu que son rôle est limité⁴. Proust semble au contraire lui attribuer un rôle plus fondamental. C'est parce que les perceptions que nous avons des êtres et des choses demeurent dans notre mémoire qu'elles entrent en conflit les unes avec les autres et que la singularité et la stabilité de l'identité disparaissent. Le héros de la *Recherche* n'aborde jamais un être ou un objet sans hésitation préliminaire ; connaître les choses dans la *Recherche*, c'est souvent les reconnaître. Dans *Du côté de chez Swann*, le narrateur dit que «la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on [lui] montre aujourd'hui pour la première fois ne [lui] semblent pas de vraies fleurs⁵.»

En lisant Hume on se demande où, dans un être qui n'est qu'une succession de perceptions différentes s'enchaînant rapidement, se trouve la capacité de se rappeler des choses (et où est placée la faculté d'imagination). Proust semble donner une réponse : «le théâtre» de David Hume semble devenir chez lui la faculté de la mémoire. La mémoire est le théâtre où a lieu la perception, non pas comme chez Hume pour en sortir à l'instant, mais pour y rester, comme quelqu'un qui resterait caché sous une chaise après la fin du spectacle, pour mieux réapparaître au moment où un nouveau spectacle commence.

1. Quelquefois, Proust écrit «Habitude» : nous avons vu que l'habitude (*habit, custom*) joue un rôle important dans l'œuvre de Hume, où, parfois, le terme est également noté avec une majuscule.

2. RTP, III, p. 576.

3. *Ibid.*, p. 60.

4. *Treatise*, p. 170-171 ; trad. fr., p. 354-355.

5. RTP, I, p. 182.

Pourtant, cette hypothèse peut être mise en cause si nous prenons par exemple ce passage d'*Albertine disparue* où le narrateur dit :

Ce n'était pas Albertine seule qui n'était qu'une succession de moments, c'était aussi moi-même... Je n'étais pas un seul homme, mais le défilé heure par heure d'une armée compacte où il y avait selon le moment des passionnés, des indifférents, des jaloux, – des jaloux dont pas un n'était jaloux de la même femme¹.

Si le narrateur n'est pas un être à identité stable mais une «succession de moments», où placer la mémoire ? Le rôle de la mémoire, et avec elle les forces du souvenir et de l'oubli qui se combattent, occupe une place de plus en plus importante dans le dernier épisode de la *Recherche*. C'est dans *Le Temps retrouvé* que Proust admet explicitement qu'il existe tout de même un principe plus profond, permettant d'établir un minimum d'identité stable. L'affirmation que nous avons pu lire dans le dernier fragment, où le narrateur nous explique, en accord toujours avec Hume, qu'un être n'est qu'une «succession de moments», devient inexplicable quand nous lisons «qu'il est une portion de notre âme, plus durable que les moi divers qui meurent successivement²». Qu'est cette «portion de notre âme», et en quoi consiste-t-elle si nous ne sommes qu'une «succession de moments» ?

Dans *Le Temps retrouvé*, la mémoire, peut-être encore plus qu'auparavant, joue un rôle central et la pensée concernant la multiplicité de l'être en est affectée. Pendant le fameux «Bal de têtes», cette pensée entre explicitement dans une nouvelle dimension : celle du Temps. Analysons, pour nous expliquer sur ce point, un fragment de la fin de la *Recherche* :

[...] car le temps qui change les êtres ne modifie pas l'image que nous avons gardée d'eux. Rien n'est plus douloureux que cette opposition entre l'altération des êtres et la fixité du souvenir, quand nous comprenons que ce qui a gardé tant de fraîcheur dans notre mémoire n'en peut plus avoir dans la vie, que nous ne pouvons, au dehors, nous rapprocher de ce qui nous paraît si beau au-dedans de nous, de ce qui excite en nous un désir, pourtant si individuel, de le revoir, qu'en le cherchant dans un être du même âge, c'est-à-dire dans un autre être³.

Nous retrouvons ici la première conclusion de Hume, selon laquelle nous ne serions qu'une succession de perceptions. Mais cette conclusion est aussi dépassée. C'est dans le Temps que «la succession que nous sommes» se produit, et c'est dans notre mémoire qu'elle est préservée. Nous sommes des êtres faits de «moi» différents, mais le dernier «moi» peut, à certains instants, se rappeler d'un «moi» qui l'a précédé. Donc, tandis que nous et les êtres autour de nous changeons, la faculté de mémoire s'oppose à ces changements. Cette faculté, qui est peut-être le substrat même de notre moi, ne change pas quant à elle, et c'est de là que naît le conflit entre «l'altération des êtres et la fixité du souvenir».

Nous pourrions en conclure que la première des trois thèses de Hume telles que nous les avons présentées, thèse que Proust semblait plus ou moins reprendre à son compte pendant une partie considérable de son roman, et qui devient sujette à caution dès *Albertine disparue*, n'est maintenant plus respectée, voire est complètement dépassée. Mais cette conclusion ne serait pas adéquate, car elle présuppose que

1. RTP, IV, p. 71.

2. Ibid., p. 476.

3. Ibid., p. 565.

Proust est d'une certaine façon «humien», ce qu'il n'est peut-être pas. En tout cas, force est d'admettre que le texte de la *Recherche* semble bien contenir des échos humiens, et le fait qu'il y a une certaine analogie entre la théorie de Hume et la pensée de Proust est, nous semble-t-il, indéniable.

Arrivés au terme de notre parcours, que répondre à la question que nous nous étions posée au début : qu'en est-il du rapport entre Proust et Hume ? Si l'analyse ci-dessus a pu nous apprendre quelque chose, c'est que le roman de Proust est trop complexe pour être analysé en fonction de concepts tels que les «sources» et les «influences». Mais comment conclure, donc ?

Remarquons d'abord que Proust n'est pas, comme l'a démontré Antoine Compagnon, un philosophe¹. Un philosophe part à la recherche de structures régissant implicitement nos vies quotidiennes, et essaie ensuite de rendre explicites ces structures dans une théorie philosophique. Proust fait la même chose, mais d'une autre manière. Il aperçoit un principe, par exemple celui de la multiplicité des êtres (que ce soit en lisant Hume, en regardant autour de lui, en lisant des romans, ou dans un moment d'épiphanie) et il explicite ce principe dans un récit. Il nous donne dans la *Recherche* une pensée qui respire à travers les lignes romanesques de son récit, mais qui n'a pas pour cela moins de valeur que la théorie conceptuelle d'un philosophe. En résulte pourtant que la lecture de la *Recherche* nous confronte nécessairement de temps en temps à des paradoxes et à des apories qui ne se laissent incorporer dans aucun discours théorique, y compris, hélas, celui du critique littéraire.

Ce que nous retrouvons dans la *Recherche*, c'est ce que nous souhaitons appeler *une pensée narrative*. Comme dans un traité philosophique, au fil des pages, une pensée se développe. Mais cette pensée n'a pas d'*identité fixe ou stable*. Elle ne cesse d'évoluer, comme l'explique Hume dans sa théorie de l'identité, comme le montrent certains personnages dans la *Recherche* : la pensée proustienne est radicalement pluriforme. Proust et Hume nous apprennent que toute pensée méritant d'être appelée ainsi est une pensée qui évolue, une pensée qui change continûment, bref, *une pensée qui pense*.

C'est pour ces raisons-là que nous ne pouvons pas «reconstruire» la pensée de la *Recherche* dans le sens classique du terme. La pensée de Proust échappera toujours à toute tentative de reconstruction formelle, parce que son identité est profondément non-formelle et instable. Vincent Descombes décrit bien cette instabilité et cette malléabilité en remarquant qu'«un roman ne peut pas être tenu pour l'illustration d'une proposition philosophique²». Il n'empêche qu'un roman peut posséder une certaine «puissance d'élucidation», donnant au lecteur le sentiment qu'il a évolué intellectuellement quand il le referme.

Proust est-il humien ? Il l'est et il ne l'est pas. Expliquons-nous.

Si Proust n'est pas humien, c'est qu'il est Proust. Cette tautologie très simple est peut-être la solution du problème auquel nous nous sommes confrontés. En tout cas elle devrait mettre en garde tous ceux qui veulent faire de Proust le disciple

1. Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989.

2. Vincent Descombes, *Proust : philosophie du roman*, Minuit, 1987, p. 46.

d'un certain philosophe. Proust n'est le disciple de personne, que ce soit Hume, Schopenhauer, Kant, Bergson ou Platon. Proust est quelqu'un qui pense tout en écrivant, sa pensée est une pensée toujours soumise à la structure du récit, babillant entre les lignes.

Proust est un écrivain qui a énormément lu et qui éprouvait un grand intérêt pour la philosophie. Mais un écrivain qui a lu des philosophes reste un écrivain. Antoine Compagnon a raison quand il écrit que la *Recherche* «n'est pas une philosophie appliquée¹». La *Recherche* n'est pas un livre de philosophie ; tout au plus pourrait-on l'appeler un roman philosophique ou une philosophie romanesque.

Un écrivain est d'abord, s'il nous est permis de jouer ici sur les mots, non pas un être humien, mais un être humain. Ce sont les expériences – réelles ou mentales – d'un être humain qui sont transposées dans un récit littéraire. Prendre une de ces expériences (une «expérience humaine», une «expérience kantienne») et en faire la clé de toute une œuvre littéraire ne peut être qu'une simplification inacceptable. C'est l'*expérience complète* de la vie intellectuelle et de la vie artistique de Proust qui est transposée dans son roman, et non seulement transposée, mais encore modifiée et, si l'on veut bien, fictionnalisée.

C'est sur ce plan que l'on peut dire de l'œuvre de Proust qu'elle est humienne. Non seulement au sens où l'on peut – bien qu'une analyse en termes de sources et d'influences soit toujours insuffisante – risquer l'hypothèse selon laquelle Proust s'est inspiré de Hume et de son analyse du moi, mais encore au sens où nous sommes en présence d'une œuvre qui forme elle-même, comme l'esprit de son auteur, un faisceau de pensées.

Acceptons que toute analyse de la *Recherche* soit d'une certaine façon une analyse incomplète et incertaine. Qu'a voulu exactement dire Proust ? Quels livres a-t-il lus ? Par quels penseurs a-t-il été inspiré ? Que nous a encore caché ce *grand maître en dissimulation*² ? «Aucun homme n'a jamais eu d'influence sur moi (sauf Darlu et je l'ai reconnue mauvaise)³» écrit-il dans le fameux Carnet de 1908. Mais sommes-nous forcés de le croire ?

1. Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 19.

2. La formule est d'André Gide, *Journal I*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 849.

3. Marcel Proust, *Carnet de 1908*, établi et présenté par Philip Kolb, Gallimard, 1976, p. 101 (f° 40 v°).