

# Proust et les signes

COLLECTIF  
ÉDITIONS DU SEUL

« Les signes sont des objets qui ont la propriété de faire émerger d'elles-mêmes ou de faire apparaître dans l'espace et le temps des rapports entre des éléments qui n'ont pas nécessairement de rapport entre eux. »  
Ainsi, dans la définition de la philosophie de l'art de Hegel, les signes sont des objets qui, par leur forme et leur contenu, démontrent une relation entre deux éléments qui n'ont pas nécessairement de rapport entre eux.

Le terme « signe » est également utilisé pour désigner un élément qui, par son caractère distinctif, permet de reconnaître une chose ou une personne. Par exemple, un logo peut être considéré comme un signe distinctif d'une entreprise.

Enfin, le terme « signe » peut également désigner un symbole ou un emblème qui a une signification particulière. Par exemple, le drapeau français est considéré comme un symbole national.

En conclusion, les signes sont des objets qui ont la propriété de faire émerger d'elles-mêmes ou de faire apparaître dans l'espace et le temps des rapports entre des éléments qui n'ont pas nécessairement de rapport entre eux.

Le terme « signe » est également utilisé pour désigner un élément qui, par son caractère distinctif, permet de reconnaître une chose ou une personne. Par exemple, un logo peut être considéré comme un signe distinctif d'une entreprise.

Enfin, le terme « signe » peut également désigner un symbole ou un emblème qui a une signification particulière. Par exemple, le drapeau français est considéré comme un symbole national.

En conclusion, les signes sont des objets qui ont la propriété de faire émerger d'elles-mêmes ou de faire apparaître dans l'espace et le temps des rapports entre des éléments qui n'ont pas nécessairement de rapport entre eux.

Le terme « signe » est également utilisé pour désigner un élément qui, par son caractère distinctif, permet de reconnaître une chose ou une personne. Par exemple, un logo peut être considéré comme un signe distinctif d'une entreprise.

Enfin, le terme « signe » peut également désigner un symbole ou un emblème qui a une signification particulière. Par exemple, le drapeau français est considéré comme un symbole national.

DU MÊME AUTEUR  
AUX PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

- La philosophie critique de Kant*, coll. « Le Philosophe », n° 59, 6<sup>e</sup> éd., 1987.  
*Le bergsonisme*, coll. SUP « Le Philosophe », n° 76, 2<sup>e</sup> éd., 1968.  
*Bergson. Mémoire et vie*, coll. SUP « Les Grands Textes », 4<sup>e</sup> éd., 1975.  
*Nietzsche*, coll. « Philosophes », 7<sup>e</sup> éd., 1988.  
*Nietzsche et la philosophie*, coll. « B.P.C. », 7<sup>e</sup> éd., 1988.  
*Différence et répétition*, coll. « B.P.C. », 5<sup>e</sup> éd., 1985.  
*Proust et les signes*, coll. « Perspectives critiques », 7<sup>e</sup> éd., 1987.

P 968  
D 3489

# Gilles Deleuze

## Proust et les signes

La lecture de Proust et la philosophie de l'art. L'œuvre de Proust est étudiée dans sa relation à l'art. Les deux auteurs sont comparés au niveau de leur conception des rapports entre l'écriture et la peinture, l'écriture et la sculpture, l'écriture et la photographie. Leur conception de l'art est analysée à la lumière de leur théorie des signes. Les deux auteurs sont comparés au niveau de leur conception des rapports entre l'écriture et la peinture, l'écriture et la sculpture, l'écriture et la photographie.



**QUADRIGE / PUF**

ÉDITIONS QUADRIGE PUF  
PARIS · MÉTROPOLE · MONTRÉAL · TORONTO · VILLE-ÉPICE

1412496

**ISBN 2 13 053952 1  
ISSN 0291-0489**

Dépôt légal — 1<sup>re</sup> édition : 1964  
Réimpression de la 3<sup>e</sup> édition « Quadrige » : 2006, janvier

© Presses Universitaires de France, 1964  
6, avenue Reille, 75014 Paris

*AVANT-PROPOS  
DE LA TROISIÈME ÉDITION*

*La première partie de ce livre concerne l'émission et l'interprétation des signes tels qu'ils se présentent dans A la recherche du temps perdu. L'autre partie, qui fut ajoutée en bloc à la seconde édition, traite d'un problème différent : la production et la multiplication des signes eux-mêmes, du point de vue de la composition de la Recherche. Cette deuxième partie est maintenant divisée en chapitres, dans un vœu de plus grande clarté. Elle se termine sur un texte qui a paru dans un volume collectif en Italie (Saggi e ricerche di Letteratura Francese, XII, Bulzoni édit., 1973), et dont la version est remaniée.*

G. D.

*ABRÉVIATIONS  
UTILISÉES DANS LES NOTES*

- AD *Albertine disparue.*  
CG<sub>1</sub> *Le côté de Guermantes, 1.*  
CG<sub>2</sub> *Le côté de Guermantes, 2.*  
CG<sub>3</sub> *Le côté de Guermantes, 3.*  
CS<sub>1</sub> *Du côté de chez Swann, 1.*  
CS<sub>2</sub> *Du côté de chez Swann, 2.*  
JF<sub>1</sub> *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, 1.*  
JF<sub>2</sub> *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, 2.*  
JF<sub>3</sub> *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, 3.*  
P<sub>1</sub> *La prisonnière, 1.*  
P<sub>2</sub> *La prisonnière, 2.*  
SG<sub>1</sub> *Sodome et Gomorrhe, 1.*  
SG<sub>2</sub> *Sodome et Gomorrhe, 2.*  
TR<sub>1</sub> *Le temps retrouvé, 1.*  
TR<sub>2</sub> *Le temps retrouvé, 2.*

La première référence citée renvoie à l'édition N.R.F. en 15 volumes, celle qui suit à la tomaison et à la pagination de l'édition parue dans la Bibliothèque de la Pléiade.

## PREMIÈRE PARTIE

### *LES SIGNES*

Il existe deux types de signes : les signes de l'écriture et les signes de la parole. Les signes de l'écriture sont des symboles qui ont une valeur significative dans un système de communication écrit. Ils peuvent être alphabétiques, numériques, ou de nature pictographique. Les signes de la parole sont des sons ou des séries de sons qui ont une valeur significative dans un système de communication orale. Ils peuvent être mots, syllabes, ou groupes de sons plus complexes.

Les signes de l'écriture sont généralement utilisés pour transmettre des informations d'une manière permanente et accessible à tous. Ils sont utilisés dans les livres, les journaux, les documents administratifs, les étiquettes, etc. Les signes de la parole sont utilisés pour transmettre des informations de manière temporaire et directe entre deux personnes ou un groupe de personnes.

Les signes de l'écriture sont également utilisés pour créer une identité visuelle pour une entreprise ou une organisation. Par exemple, une entreprise peut utiliser un logo ou un emblème comme signe distinctif pour identifier ses produits ou services. De même, une organisation peut utiliser un slogan ou une devise comme signe distinctif pour identifier son objectif et sa mission.

Enfin, les signes de l'écriture sont utilisés pour créer une atmosphère ou une ambiance dans un lieu. Par exemple, une enseigne lumineuse peut servir de signe pour indiquer l'emplacement d'un magasin ou d'un restaurant. De même, une affiche ou une bannière peut servir de signe pour indiquer l'emplacement d'un événement ou d'une manifestation.





## CHAPITRE I

### Les types de signes

En quoi consiste l'unité de *A la recherche du temps perdu*? Nous savons du moins en quoi elle ne consiste pas. Elle ne consiste pas dans la mémoire, dans le souvenir, même involontaire. L'essentiel de la Recherche n'est pas dans la madeleine ou les pavés. D'une part, la Recherche n'est pas simplement un effort de souvenir, une exploration de la mémoire : recherche doit être pris au sens fort, comme dans l'expression « recherche de la vérité ». D'autre part, le temps perdu n'est pas simplement le temps passé ; c'est aussi bien le temps qu'on perd, comme dans l'expression « perdre son temps ». Il va de soi que la mémoire intervient comme un moyen de la recherche, mais ce n'est pas le moyen le plus profond ; et le temps passé intervient comme une structure du temps, mais ce n'est pas la structure la plus profonde. Chez Proust, les clochers de Martinville et la petite phrase de Vinteuil, qui ne font intervenir aucun souvenir, aucune résurrection du passé, l'emporteront toujours sur la madeleine et les pavés de Venise, qui dépen-



dent de la mémoire, et, à ce titre, renvoient encore à une « explication matérielle » (1).

Il s'agit, non pas d'une exposition de la mémoire involontaire, mais du récit d'un apprentissage. Plus précisément, apprentissage d'un homme de lettres (2). Le côté de Méséglise et le côté de Guermantes sont moins les sources du souvenir que les matières premières, les lignes de l'apprentissage. Ce sont les deux côtés d'une « formation ». Proust insiste constamment sur ceci : à tel ou tel moment, le héros ne savait pas encore telle chose, il l'apprendra plus tard. Il était sous telle illusion, dont il finira par se défaire. D'où le mouvement des déceptions et des révélations, qui rythme toute la Recherche. On invoquera le platonisme de Proust : apprendre est encore se ressouvenir. Mais, si important que soit son rôle, la mémoire n'intervient que comme le moyen d'un apprentissage qui la dépasse à la fois par ses buts et ses principes. La Recherche est tournée vers le futur, non vers le passé.

Apprendre concerne essentiellement les *signes*. Les signes sont l'objet d'un apprentissage temporel, non pas d'un savoir abstrait. Apprendre, c'est d'abord considérer une matière, un objet, un être comme s'ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter. Il n'y a pas d'apprenti qui ne soit « l'égyptologue » de quelque chose. On ne devient menuisier qu'en se faisant sensible aux signes du bois, ou médecin, sensible aux signes de la maladie. La vocation est toujours prédestination par rapport à des signes.

(1) P2, III, 375.

(2) TR2, III, 907.

Tout ce qui nous apprend quelque chose émet des signes, tout acte d'apprendre est une interprétation de signes ou de hiéroglyphes. L'œuvre de Proust est fondée, non pas sur l'exposition de la mémoire, mais sur l'apprentissage des signes.

Elle en tire son unité, et aussi son étonnant pluralisme. Le mot « signe » est un des mots les plus fréquents de la Recherche, notamment dans la systématisation finale qui constitue le Temps retrouvé. La Recherche se présente comme l'exploration des différents mondes de signes, qui s'organisent en cercles et se recoupent en certains points. Car les signes sont spécifiques et constituent la matière de tel ou tel monde. On le voit déjà dans les personnages secondaires : Norpois et le chiffre diplomatique, Saint-Loup et les signes stratégiques, Cottard et les symptômes médicaux. Un homme peut être habile à déchiffrer les signes d'un domaine, mais rester idiot dans tout autre cas : ainsi Cottard, grand clinicien. Bien plus, dans un domaine commun, les mondes se cloisonnent : les signes des Verdurin n'ont pas cours chez les Guermantes, inversement le style de Swann ou les hiéroglyphes de Charlus ne passent pas chez les Verdurin. L'unité de tous les mondes est qu'ils forment des systèmes de signes émis par des personnes, des objets, des matières ; on ne découvre aucune vérité, on n'apprend rien, sinon par déchiffrage et interprétation. Mais la pluralité des mondes est que ces signes ne sont pas du même genre, n'ont pas la même manière d'apparaître, ne se laissent pas déchiffrer de la même façon, n'ont pas avec leur sens un rapport identique. Que les signes forment à la fois l'unité et la pluralité de la Recherche, nous

devons vérifier cette hypothèse en considérant les mondes auxquels le héros participe directement.

Le premier monde de la Recherche est celui de la mondanité. Il n'y a pas de milieu qui émette et concentre autant de signes, dans des espaces aussi réduits, à une vitesse aussi grande. Il est vrai que ces signes eux-mêmes ne sont pas homogènes. A un même moment ils se différencient, non seulement d'après les classes, mais d'après des « familles d'esprit » encore plus profondes. D'un moment à l'autre, ils évoluent, se figent ou font place à d'autres signes. Si bien que la tâche de l'apprenti est de comprendre pourquoi quelqu'un est « reçu » dans tel monde, pourquoi quelqu'un cesse de l'être ; à quels signes obéissent les mondes, quels en sont les législateurs et les grands prêtres. Dans l'œuvre de Proust, Charlus est le plus prodigieux émetteur de signes, par sa puissance mondaine, son orgueil, son sens du théâtre, son visage et sa voix. Mais Charlus, poussé par l'amour, n'est rien chez les Verdurin ; et même dans son propre monde, il finira par n'être plus rien quand les lois implicites auront changé. Quelle est donc l'unité des signes mondains ? Un salut du duc de Guermantes est à interpréter, et les risques d'erreur y sont aussi grands que dans un diagnostic. De même une mimique de Mme Verdurin.

Le signe mondain apparaît comme ayant remplacé une action ou une pensée. Il tient lieu d'action et de pensée. C'est donc un signe qui ne renvoie pas à quelque chose d'autre, signification transcendante ou contenu idéal, mais qui a usurpé la valeur sup-

posée de son sens. C'est pourquoi la mondanité, jugée du point de vue des actions, apparaît comme décevante et cruelle ; et du point de vue de la pensée, apparaît stupide. On ne pense pas et on n'agit pas, mais on fait signe. Rien de drôle n'est dit chez Mme Verdurin, et Mme Verdurin ne rit pas ; mais Cottard fait signe qu'il dit quelque chose de drôle, Mme Verdurin fait signe qu'elle rit, et son signe est émis si parfaitement que M. Verdurin, pour ne pas être inférieur, cherche à son tour une mimique appropriée. Mme de Guermantes a le cœur souvent dur, la pensée souvent faible, mais toujours elle a des signes charmants. Elle n'agit pas pour ses amis, elle ne pense pas avec eux, elle leur fait des signes. Le signe mondain ne renvoie pas à quelque chose, il en « tient lieu », il prétend valoir pour son sens. Il anticipe l'action comme la pensée, annule la pensée comme l'action, et se déclare suffisant. D'où son aspect stéréotypé, et sa vacuité. On n'en conclura pas que ces signes soient négligeables. L'apprentissage serait imparfait, et même impossible, s'il ne passait par eux. Ils sont vides, mais cette vacuité leur confère une perfection rituelle, comme un formalisme qu'on ne retrouvera pas ailleurs. Les signes mondains sont seuls capables de donner une sorte d'exaltation nerveuse, exprimant l'effet sur nous des personnes qui savent les produire (1).

Le second cercle est celui de l'amour. La rencontre Charlus-Jupien fait assister le lecteur au plus prodi-

(1) CG3, II, 547-552.

gieux échange de signes. Devenir amoureux, c'est individualiser quelqu'un par les signes qu'il porte ou qu'il émet. C'est devenir sensible à ces signes, en faire l'apprentissage (ainsi la lente individualisation d'Albertine dans le groupe des jeunes filles). Il se peut que l'amitié se nourrisse d'observation et de conversation, mais l'amour naît et se nourrit d'interprétation silencieuse. L'être aimé apparaît comme un signe, une « âme » : il exprime un monde possible inconnu de nous. L'aimé implique, enveloppe, emprisonne un monde, qu'il faut déchiffrer, c'est-à-dire interpréter. Il s'agit même d'une pluralité de mondes ; le pluralisme de l'amour ne concerne pas seulement la multiplicité des êtres aimés, mais la multiplicité des âmes ou des mondes en chacun d'eux. Aimer, c'est chercher à *expliquer*, à *développer* ces mondes inconnus qui restent enveloppés dans l'aimé. C'est pourquoi il nous est si facile de tomber amoureux de femmes qui ne sont pas de notre « monde », ni même de notre type. C'est pourquoi aussi les femmes aimées sont souvent liées à des paysages, que nous connaissons assez pour souhaiter leur reflet dans les yeux d'une femme, mais qui se reflètent alors d'un point de vue si mystérieux que ce sont pour nous comme des pays inaccessibles, inconnus : Albertine enveloppe, incorpore, amalgame « la plage et le déferlement du flot ». Comment pourrions-nous accéder à un paysage qui n'est plus celui que nous voyons, mais au contraire celui dans lequel nous sommes vus ? « Si elle m'avait vu, qu'avais-je pu lui représenter ? Du sein de quel univers me distinguait-elle ? » (1).

(1) JF3, I, 794.

Il y a donc une contradiction de l'amour. Nous ne pouvons pas interpréter les signes d'un être aimé sans déboucher dans ces mondes qui ne nous ont pas attendu pour se former, qui se formèrent avec d'autres personnes, et où nous ne sommes d'abord qu'un objet parmi les autres. L'amant souhaite que l'aimé lui consacre ses préférences, ses gestes et ses caresses. Mais les gestes de l'aimé, au moment même où ils s'adressent à nous et nous sont dédiés, expriment encore ce monde inconnu qui nous exclut. L'aimé nous donne des signes de préférence ; mais comme ces signes sont les mêmes que ceux qui expriment des mondes dont nous ne faisons pas partie, chaque préférence dont nous profitons dessine l'image du *monde possible* où d'autres seraient ou sont préférés. « Aussitôt sa jalousie, comme si elle était l'ombre de son amour, se complétait du double de ce nouveau sourire qu'elle lui avait adressé le soir même, et qui, inverse maintenant, raillait Swann et se chargeait d'amour pour un autre... De sorte qu'il en arrivait à regretter chaque plaisir qu'il goûtait près d'elle, chaque caresse inventée et dont il avait eu l'imprudence de lui signaler la douceur, chaque grâce qu'il lui découvrait, car il savait qu'un instant après, elles allaient enrichir d'instruments nouveaux son supplice » (1). La contradiction de l'amour consiste en ceci : les moyens sur lesquels nous comptons pour nous préserver de la jalousie sont les moyens mêmes qui développent cette jalousie, lui donnant une espèce d'autonomie, d'indépendance à l'égard de notre amour.

(1) CS2, I, 276.

La première loi de l'amour est subjective : subjectivement la jalousie est plus profonde que l'amour, elle en contient la vérité. C'est que la jalousie va plus loin dans la saisie et dans l'interprétation des signes. Elle est la destination de l'amour, sa finalité. En effet, il est inévitable que les signes d'un être aimé, dès que nous les « expliquons », se révèlent mensongers : adressés à nous, appliqués à nous, ils expriment pourtant des mondes qui nous excluent, et que l'aimé ne veut pas, ne peut pas nous faire connaître. Non pas en vertu d'une mauvaise volonté particulière de l'aimé, mais en raison d'une contradiction plus profonde, qui tient à la nature de l'amour et à la situation générale de l'être aimé. Les signes amoureux ne sont pas comme les signes mondains : ce ne sont pas des signes vides, tenant lieu de pensée et d'action ; ce sont des signes mensongers qui ne peuvent s'adresser à nous qu'en cachant ce qu'ils expriment, c'est-à-dire l'origine des mondes inconnus, des actions et des pensées inconnues qui leur donnent un sens. Ils ne suscitent pas une exaltation nerveuse superficielle, mais la souffrance d'un approfondissement. Les mensonges de l'aimé sont les hiéroglyphes de l'amour. L'interprète des signes amoureux est nécessairement l'interprète des mensonges. Son destin même tient dans la devise : aimer sans être aimé.

Qu'est-ce que cache le mensonge dans les signes amoureux ? Tous les signes mensongers émis par une femme aimée convergent vers un même monde secret : le monde de Gomorrhe, qui, lui non plus, ne dépend pas de telle ou telle femme (quoiqu'une femme puisse l'incarner mieux qu'une autre), mais est la possibilité féminine par excellence, comme un *a priori*

que la jalousie découvre. C'est que le monde exprimé par la femme aimée est toujours un monde qui nous exclut, même quand elle nous donne une marque de préférence. Mais, de tous les mondes, quel est le plus exclusif ? « C'était une *terra incognita* terrible où je venais d'atterrir, une phase nouvelle de souffrances insoupçonnées qui s'ouvrait. Et pourtant ce déluge de la réalité qui nous submerge, s'il est énorme auprès de nos timides suppositions, il était pressenti par elles... Le rival n'était pas semblable à moi, ses armes étaient différentes, je ne pouvais pas lutter sur le même terrain, donner à Albertine les mêmes plaisirs, ni même les concevoir exactement » (1). Nous interprétons tous les signes de la femme aimée ; mais à l'issue de ce douloureux déchiffrage, nous nous heurtons au signe de Gomorrhe comme à l'expression la plus profonde d'une réalité féminine originelle.

La seconde loi de l'amour proustien s'enchaîne avec la première : objectivement, les amours intersexuelles sont moins profondes que l'homosexualité, elles trouvent leur vérité dans l'homosexualité. Car s'il est vrai que le secret de la femme aimée est le secret de Gomorrhe, le secret de l'amant, c'est celui de Sodome. Dans des circonstances analogues, le héros de la Recherche surprend Mlle Vinteuil, et surprend Charlus (2). Mais Mlle Vinteuil explique toutes les femmes aimées, comme Charlus implique tous les amants. A l'infini de nos amours, il y a l'Hermaphrodite originel. Mais l'Hermaphrodite n'est pas l'être capable de se féconder lui-même. Loin de réunir les

(1) SG<sub>2</sub>, II, 1115-1120.

(2) SG<sub>1</sub>, II, 608.

sexes, il les sépare, il est la source dont découlent continûment les deux séries homosexuelles divergentes, celle de Sodome et celle de Gomorrhe. C'est lui qui possède la clef de la prédiction de Samson : « Les deux sexes mourront chacun de son côté » (1). Au point que les amours intersexuelles sont seulement l'apparence qui recouvre la destination de chacun, cachant le fond maudit où tout s'élabore. Et si les deux séries homosexuelles sont le plus profond, c'est encore en fonction des signes. Les personnages de Sodome, les personnages de Gomorrhe compensent par l'intensité du signe le secret auquel ils sont tenus. D'une femme qui regarde Albertine, Proust écrit : « On eût dit qu'elle lui faisait des signes comme à l'aide d'un phare » (2). Le monde de l'amour tout entier va des signes révélateurs du mensonge aux signes cachés de Sodome et de Gomorrhe.

Le troisième monde est celui des impressions ou des qualités sensibles. Il arrive qu'une qualité sensible nous donne une joie étrange, en même temps qu'elle nous transmet une sorte d'impératif. Ainsi éprouvée, la qualité n'apparaît plus comme une propriété de l'objet qui la possède actuellement, mais comme le signe d'un *tout autre* objet, que nous devons tenter de déchiffrer, au prix d'un effort qui risque toujours d'échouer. Tout se passe comme si la qualité enveloppait, retenait captive l'âme d'un autre objet que celui qu'elle désigne maintenant. Nous « déve-

(1) SG<sub>1</sub>, II, 616.

(2) SG<sub>1</sub>, II, 851.

loppons » cette qualité, cette impression sensible, comme un petit papier japonais qui s'ouvrirait dans l'eau et libérerait la forme prisonnière (1). Les exemples de cette sorte sont les plus célèbres de la Recherche, et se précipitent à la fin (la révélation finale du « temps retrouvé » se fait annoncer par une multiplication des signes). Mais quels que soient les exemples, madeleine, clochers, arbres, pavés, serviette, bruit de la cuiller ou d'une conduite d'eau, nous assistons au même déroulement. D'abord une joie prodigieuse, si bien que ces signes se distinguent déjà des précédents par leur effet immédiat. D'autre part une sorte d'obligation sentie, nécessité d'un travail de la pensée : chercher le sens du signe (il arrive pourtant que nous nous dérobions à cet impératif, par paresse, ou que nos recherches échouent, par impuissance ou malchance : ainsi pour les arbres). Puis, le sens du signe apparaît, nous livrant l'objet caché — Combray pour la madeleine, des jeunes filles pour les clochers, Venise pour les pavés...).

Il est douteux que l'effort d'interprétation se termine là. Reste à expliquer pourquoi, par la sollicitation de la madeleine, Combray ne se contente pas de resurgir tel qu'il a été présent (simple association d'idées), mais surgit absolument sous une forme qui ne fut jamais vécue, dans son « essence » ou son éternité. Ou, ce qui revient au même, reste à expliquer pourquoi nous éprouvions une joie si intense et si particulière. Dans un texte important, Proust cite la madeleine comme un cas d'échec : « J'avais alors

(1) CSI, I, 47.

ajourné de rechercher les causes profondes » (1). Pourtant, la madeleine apparaissait d'un certain point de vue comme un véritable succès : l'interprète en avait trouvé le sens, non sans peine, dans le souvenir inconscient de Combray. Les trois arbres, au contraire, sont un véritable échec, puisque leur sens n'est pas élucidé. Il faut donc croire que, en choisissant « la madeleine » comme exemple d'insuffisance, Proust vise une nouvelle étape de l'interprétation, une étape ultime.

C'est que les qualités sensibles ou les impressions, même bien interprétées, ne sont pas encore en elles-mêmes des signes suffisants. Pourtant ce ne sont plus des signes vides, nous donnant une exaltation factice, comme les signes mondains. Ce ne sont plus des signes mensongers qui nous font souffrir, comme les signes de l'amour et dont le vrai sens nous prépare une douleur toujours plus grande. Ce sont des signes véridiques, qui nous donnent immédiatement une joie extraordinaire, des signes pleins, affirmatifs et joyeux. *Mais ce sont des signes matériels.* Non pas simplement par leur origine sensible. Mais leur sens, tel qu'il est développé, signifie Combray, des jeunes filles, Venise ou Balbec. Ce n'est pas seulement leur origine, c'est leur explication, c'est leur développement qui reste matériel (2). Nous sentons bien que ce Balbec, cette Venise... ne surgissent pas comme le produit d'une association d'idées, mais en personne et dans leur essence. Toutefois, nous ne sommes pas encore en état de comprendre ce qu'est cette essence idéale,

(1) TR<sub>2</sub>, III, 867.

(2) P<sub>2</sub>, III, 375.

ni pourquoi nous éprouvons tant de joie. « Le goût de la petite madeleine m'avait rappelé Combray. Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles, à l'un et à l'autre moment, donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente ? » (1).

A la fin de la Recherche, l'interprète comprend ce qui lui avait échappé dans le cas de la madeleine ou même des clochers : que le sens matériel n'est rien sans une essence idéale qu'il incarne. L'erreur est de croire que les hiéroglyphes représentent « seulement des objets matériels » (2). Mais ce qui permet maintenant à l'interprète d'aller plus loin, c'est qu'entre-temps le problème de l'Art s'est posé, et a reçu une solution. Or le monde de l'Art est le monde ultime des signes ; et ces signes, comme *dématérialisés*, trouvent leur sens dans une essence idéale. Dès lors, le monde révélé de l'Art réagit sur tous les autres, et notamment sur les signes sensibles ; il les intègre, les colore d'un sens esthétique et pénètre ce qu'ils avaient encore d'opaque. Alors, nous comprenons que les signes sensibles renvoient *déjà* à une essence idéale qui s'incarnait dans leur sens matériel. Mais sans l'Art nous n'aurions pas pu le comprendre, ni dépasser le niveau d'interprétation qui correspondait à l'analyse de la madeleine. C'est pourquoi tous les signes convergent vers l'art ; tous les apprentissages, par les voies les plus diverses, sont déjà des

(1) TR2, III, 867.

(2) TR2, III, 878.

apprentissages inconscients de l'art lui-même. Au niveau le plus profond, l'essentiel est dans les signes de l'art.

Nous ne les avons pas encore définis. Nous demandons seulement qu'on nous accorde que le problème de Proust est celui des signes en général ; et que les signes constituent différents mondes, signes mondains vides, signes mensongers de l'amour, signes sensibles matériels, enfin signes de l'art essentiels (qui transforment tous les autres).

## CHAPITRE II

### Signe et vérité

La Recherche du temps perdu, en fait, est une recherche de la vérité. Si elle s'appelle recherche du temps perdu, c'est seulement dans la mesure où la vérité a un rapport essentiel avec le temps. Aussi bien en amour que dans la nature ou dans l'art, il ne s'agit pas de plaisir, mais de vérité (1). Ou plutôt nous n'avons que les plaisirs et les joies qui correspondent à la découverte du vrai. Le jaloux éprouve une petite joie quand il a su déchiffrer un mensonge de l'aimé, tel un interprète qui parvient à traduire un texte compliqué, même si la traduction lui apporte personnellement une nouvelle désagréable et douloureuse (2). Encore faut-il comprendre comment Proust définit sa propre recherche de la vérité, comment il l'oppose à d'autres recherches, scientifiques ou philosophiques.

*Qui cherche la vérité ? Et qu'est-ce qu'il veut dire, celui qui dit « je veux la vérité » ? Proust ne croit pas*

(1) JF1, I, 442.

(2) CS2, I, 282.

que l'homme, ni même un esprit supposé pur, ait naturellement un désir du vrai, une volonté de vérité. Nous ne cherchons la vérité que quand nous sommes déterminés à le faire en fonction d'une situation concrète, quand nous subissons une sorte de violence qui nous pousse à cette recherche. Qui cherche la vérité ? C'est le jaloux, sous la pression des mensonges de l'aimé. Il y a toujours la violence d'un signe qui nous force à chercher, qui nous ôte la paix. La vérité ne se trouve pas par affinité, ni bonne volonté, mais *se trahit* à des signes involontaires (1).

Le tort de la philosophie, c'est de présupposer en nous une bonne volonté de penser, un désir, un amour naturel du vrai. Aussi la philosophie n'arrive-t-elle qu'à des vérités abstraites, qui ne compromettent personne et ne bouleversent pas. « Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire » (2). Elles restent gratuites, parce qu'elles sont nées de l'intelligence, qui ne leur confère qu'une possibilité, et non pas d'une rencontre ou d'une violence qui garantirait leur authenticité. Les idées de l'intelligence ne valent que par leur signification explicite, donc conventionnelle. Il y a peu de thèmes sur lesquels Proust insiste autant que celui-ci : la vérité n'est jamais le produit d'une bonne volonté préalable, mais le résultat d'une violence dans la pensée. Les significations explicites et conventionnelles ne sont jamais profondes ; seul est profond le sens tel qu'il est enveloppé, tel qu'il est impliqué dans un signe extérieur.

(1) CG1, II, 66.

(2) TR2, III, 880.

A l'idée philosophique de « méthode », Proust oppose la double idée de « contrainte » et de « hasard ». La vérité dépend d'une rencontre avec quelque chose qui nous force à penser, et à chercher le vrai. Le hasard des rencontres, la pression des contraintes sont les deux thèmes fondamentaux de Proust. Précisément, c'est le signe qui fait l'objet d'une rencontre, c'est lui qui exerce sur nous cette violence. C'est le hasard de la rencontre qui garantit la nécessité de ce qui est pensé. Fortuit et inévitable, dit Proust. « Et je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité. Je n'avais pas été chercher les deux pavés de la cour où j'avais buté » (1). Qu'est-ce qu'il veut, celui qui dit « je veux la vérité » ? Il ne la veut que constraint et forcé. Il ne la veut que sous l'empire d'une rencontre, par rapport à tel signe. Ce qu'il veut : interpréter, déchiffrer, traduire, trouver le sens du signe. « *Il me fallait donc rendre leur sens aux moindres signes qui m'entouraient, Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, etc.* » (2).

Chercher la vérité, c'est interpréter, déchiffrer, expliquer. Mais cette « explication » se confond avec le développement du signe en lui-même. C'est pourquoi la Recherche est toujours temporelle, et la vérité, toujours vérité du temps. La systématisation finale nous rappelle que le Temps lui-même est pluriel. La grande distinction à cet égard est celle du Temps perdu et du Temps retrouvé : il y a des vérités du temps perdu non moins que des vérités du temps retrouvé. Mais, plus précisément, il convient

(1) TR2, III, 879.

(2) TR2, III, 897.

de distinguer quatre structures du temps, chacune ayant sa vérité. C'est que le temps perdu n'est pas seulement le temps qui passe, altérant les êtres et anéantissant ce qui fut ; c'est aussi le temps qu'on perd (pourquoi faut-il perdre son temps, être mondain, être amoureux, plutôt que de travailler et de faire œuvre d'art ?). Et le temps retrouvé, c'est d'abord un temps qu'on retrouve au sein du temps perdu, et qui nous donne une image de l'éternité ; mais c'est aussi un temps originel absolu, véritable éternité qui s'affirme dans l'art. Chaque espèce de signes a une ligne de temps privilégié qui lui correspond. Mais le pluralisme est là, qui multiplie les combinaisons. Chaque espèce de signes participe inégalement de plusieurs lignes de temps ; une même ligne mélange inégalement plusieurs espèces de signes.

Il y a des signes qui nous forcent à penser le temps perdu, c'est-à-dire le passage du temps, l'anéantissement de ce qui fut, l'altération des êtres. C'est une révélation de revoir des gens qui nous furent familiers, parce que leur visage, n'étant plus pour nous une habitude, porte à l'état pur les signes et les effets du temps, qui en a modifié tel trait, allongé, amolli ou écrasé tel autre. Le Temps, pour devenir visible, « cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique » (1). Toute une galerie de têtes apparaît à la fin de la Recherche, dans les salons de Guermantes. Mais si nous avions eu l'apprentissage néces-

(1) TR2, III, 924.

saire, nous aurions su dès le début que les signes mondains, en vertu de leur vacuité, trahissaient quelque chose de précaire, ou bien se figeaient déjà, s'immobilisaient pour cacher leur altération. Car la mondanité, à chaque instant, est altération, changement. « Les modes changent, étant nées elles-mêmes du besoin de changement » (1). A la fin de la Recherche, Proust montre comment l'affaire Dreyfus, puis la guerre, mais surtout le Temps en personne, ont profondément modifié la société. Loin d'en conclure à la fin d'un « monde », il comprend que le monde qu'il avait connu et aimé était déjà lui-même altération, changement, signe et effet d'un Temps perdu (même les Guermantes n'ont d'autre permanence que celle de leur nom). Proust ne conçoit pas du tout le changement comme une durée bergsonienne, mais comme une défection, comme une course au tombeau.

A plus forte raison, les signes de l'amour devancent en quelque sorte leur altération et leur anéantissement. Ce sont les signes de l'amour qui impliquent le temps perdu à l'état le plus pur. Le vieillissement des hommes de salon n'est rien, comparé à l'in-croyable et génial vieillissement de Charlus. Mais là encore, le vieillissement de Charlus n'est qu'une redistribution de ses âmes multiples, qui étaient déjà présentes dans un coup d'œil ou dans un éclat de voix de Charlus plus jeune. Si les signes de l'amour et de la jalousie portent leur propre altération, c'est pour une raison simple : l'amour ne cesse pas de préparer sa propre disparition, de mimer sa rupture. Il en est

(1) JFI, I, 433.

de l'amour comme de la mort, quand nous imaginons que nous serons encore assez vivants pour voir la tête que feront ceux qui nous auront perdu. De même nous imaginons que nous serons encore assez amoureux pour jouir des regrets de celui que nous aurons cessé d'aimer. Il est bien vrai que nous répétons nos amours passées ; mais il est vrai aussi que notre amour actuel, dans toute sa vivacité, « répète » le moment de la rupture ou anticipe sa propre fin. Tel est le sens de ce qu'on appelle une scène de jalousie. Cette répétition tournée vers le futur, cette répétition de l'issue, on la retrouve dans l'amour de Swann pour Odette, dans l'amour pour Gilberte ou pour Albertine. De Saint-Loup, Proust dit : « Il souffrait d'avance, sans en oublier une, toutes les douleurs d'une rupture qu'à d'autres moments il croyait pouvoir éviter » (1).

Il est plus étonnant que les signes sensibles, malgré leur plénitude, puissent être eux-mêmes des signes d'altération et de disparition. Pourtant Proust cite un cas, la bottine et le souvenir de la grand-mère, qui n'a pas de différence en principe avec la madeleine ou les pavés, mais qui nous fait sentir une disparition douloureuse et forme le signe d'un Temps perdu pour toujours, au lieu de nous donner la plénitude du Temps qu'on retrouve (2). Penché sur sa bottine, il sent quelque chose de divin ; mais des larmes ruissellent de ses yeux, la mémoire involontaire lui apporte le souvenir déchirant de sa grand-mère morte. « Ce n'était qu'à l'instant — plus d'une

(1) CGI, II, 122.

(2) SGI, II, 755-760.

année après son enterrement, à cause de cet anachronisme qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments — que je venais d'apprendre qu'elle était morte... que je l'avais perdue pour toujours. » Pourquoi le souvenir involontaire, au lieu d'une image de l'éternité, nous apporte-t-il le sentiment aigu de la mort ? Il ne suffit pas d'invoquer le caractère particulier de l'exemple où resurgit un être aimé ; ni la culpabilité que le héros ressent par rapport à sa grand-mère. C'est dans le signe sensible lui-même qu'il faut trouver une ambivalence capable d'expliquer qu'il tourne parfois en douleur, au lieu de se prolonger en joie.

La bottine, aussi bien que la madeleine, fait intervenir la mémoire involontaire : une sensation ancienne tente de se superposer, de s'accoupler à la sensation actuelle, et l'étend sur plusieurs époques à la fois. Mais il suffit que la sensation actuelle oppose à l'ancienne sa « matérialité », pour que la joie de cette superposition laisse place à un sentiment de fuite, de perte irréparable, où l'ancienne sensation se trouve repoussée dans la profondeur du temps perdu. Ainsi, que le héros s'estime coupable, donne seulement à la sensation actuelle le pouvoir de se soustraire à l'embracement de l'ancienne. Il commence par éprouver la même félicité que dans le cas de la madeleine, mais tout de suite le bonheur fait place à la certitude de la mort et du néant. Il y a là une ambivalence, qui reste toujours une possibilité de la Mémoire dans tous les signes où elle intervient (d'où l'infériorité de ces signes). C'est que la Mémoire elle-même implique « la contradiction si étrange de la surviance et du néant », « la douloureuse synthèse de la

survivance et du néant » (1). Même dans la madeleine ou dans les pavés, le néant pointe, cette fois caché par la superposition des deux sensations.

D'une autre manière encore, les signes mondains, surtout les signes mondains, mais aussi les signes de l'amour et même les signes sensibles, sont les signes d'un temps « perdu ». Ce sont les signes d'un temps *qu'on perd*. Car il n'est pas raisonnable d'aller dans le monde, d'être amoureux de femmes médiocres, ni même de faire tant d'efforts devant une aubépine. Il vaudrait mieux fréquenter des gens profonds, et surtout travailler. Le héros de la Recherche exprime souvent sa déception, et celle de ses parents, devant son impuissance à travailler, à entreprendre l'œuvre littéraire qu'il annonce (2).

Mais c'est un résultat essentiel de l'apprentissage. de nous révéler à la fin qu'il y a des vérités de ce temps qu'on perd. Un travail entrepris par l'effort de la volonté n'est rien ; en littérature, il ne peut nous mener qu'à ces vérités de l'intelligence auxquelles manque la griffe de la nécessité, et dont on a toujours l'impression qu'elles « auraient pu » être autres, et autrement dites. De même, ce que dit un homme profond et intelligent vaut en soi par son contenu manifeste, par sa signification explicite, objective et élaborée ; nous en tirerons peu de choses, rien que des possibilités abstraites, si nous n'avons pas su parvenir à d'autres vérités par d'autres voies. Ces voies sont préci-

(1) SG<sub>1</sub>, II, 759-760.

(2) JF<sub>1</sub>, I, 579-581.

sément celles du signe. Or un être médiocre ou stupide, dès que nous l'aimons, est plus riche en signes que l'esprit le plus profond, le plus intelligent. Plus une femme est bornée, limitée, plus elle compense par des signes, qui parfois la trahissent et dénoncent un mensonge, son incapacité de formuler des jugements intelligibles ou d'avoir une pensée cohérente. Proust dit des intellectuels : « La femme médiocre qu'on s'étonnait de les voir aimer, leur enrichit l'univers bien plus que n'eût fait une femme intelligente » (1). Il existe une ivresse, que donnent les matières et les natures rudimentaires parce qu'elles sont riches en signes. Avec la femme médiocre aimée, nous retournons aux origines de l'humanité, c'est-à-dire aux moments où les signes l'emportaient sur le contenu explicite, et les hiéroglyphes sur les lettres : cette femme ne nous « communique » rien, mais ne cesse de produire des signes qu'il faut déchiffrer.

C'est pourquoi, quand nous croyons perdre notre temps, soit par snobisme, soit par dissipation amoureuse, nous poursuivons souvent un apprentissage obscur, jusqu'à la révélation finale d'une vérité du temps qu'on perd. On ne sait jamais comment quelqu'un apprend ; mais, de quelque manière qu'il apprenne, c'est toujours par l'intermédiaire de signes, en perdant son temps, et non par l'assimilation de contenus objectifs. Qui sait comment un écolier devient tout d'un coup « bon en latin », quels signes (au besoin amoureux ou même inavouables) lui ont servi d'apprentissage ? Nous n'apprenons jamais dans les dictionnaires que nos maîtres ou nos parents nous

(1) AD, III, 616.

prêtent. Le signe implique en soi l'hétérogénéité comme rapport. On n'apprend jamais en faisant *comme* quelqu'un, mais en faisant *avec* quelqu'un, qui n'a pas de rapport de ressemblance avec ce qu'on apprend. Qui sait comment on devient grand écrivain ? A propos d'Octave, Proust dit : « Je ne fus pas moins frappé de penser que les chefs-d'œuvre peut-être les plus extraordinaires de notre époque sont sortis, non du concours général, d'une éducation modèle, académique, à la de Broglie, mais de la fréquentation des pesages et des grands bars » (1).

Mais perdre son temps n'est pas suffisant. Comment extrait-on les vérités du temps qu'on perd, et même les vérités du temps perdu ? — Pourquoi Proust appelle-t-il ces vérités « vérités de l'intelligence » ? En fait, elles s'opposent aux vérités que l'intelligence découvre quand elle travaille par bonne volonté, se met à la tâche et s'interdit de perdre du temps. Nous avons vu à cet égard la limitation des vérités proprement intellectuelles : elles manquent de « nécessité ». Mais en art ou en littérature, quand l'intelligence survient, c'est toujours *après*, non pas avant : « L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après » (2). Il faut d'abord éprouver l'effet violent d'un signe, et que la pensée soit comme forcée de chercher le sens du signe. Chez Proust, la pensée en général apparaît sous plusieurs formes : mémoire, désir, imagination, intelligence, faculté des

(1) AD, III, 607.

(2) TR2, III, 880.

essences... Mais dans le cas précis du temps qu'on perd et du temps perdu, c'est l'intelligence, seulement l'intelligence qui est capable de fournir l'effort de la pensée, ou d'interpréter le signe. C'est elle qui trouve, à condition de venir « après ». Parmi toutes les formes de la pensée, seule l'intelligence extrait les vérités de cet ordre.

Les signes mondains sont frivoles, les signes de l'amour et de la jalousie, douloureux. Mais qui chercherait la vérité, s'il n'avait d'abord appris qu'un geste, une intonation, un salut doivent être interprétés ? Qui chercherait la vérité s'il n'avait d'abord éprouvé la souffrance que donne le mensonge d'un être aimé ? Les idées de l'intelligence sont souvent des « succédanés » du chagrin (1). La douleur force l'intelligence à chercher, comme certains plaisirs insolites mettent en mouvement la mémoire. Il revient à l'intelligence de comprendre, et de nous faire comprendre, que les signes les plus frivoles de la mondanité renvoient à des lois, que les signes les plus douloureux de l'amour renvoient à des répétitions. Alors nous apprenons à nous servir des êtres : frivoles ou cruels, ils ont « posé devant nous », ils ne sont plus que l'incarnation de thèmes qui les dépassent, ou les morceaux d'une divinité qui ne peut plus rien contre nous. La découverte des lois mondanines donne un sens à des signes qui restaient insignifiants, pris isolément ; mais surtout la compréhension de nos répétitions amoureuses transforme en joie chacun de ces signes qui, pris isolément, nous donnaient tant de douleur. « Car à l'être que nous

(1) TR2, III, 906.

avons le plus aimé, nous ne sommes pas si fidèle qu'à nous-mêmes, et nous l'oublions tôt ou tard pour pouvoir, puisque c'est un trait de nous-mêmes, recommencer d'aimer » (1). Les êtres que nous avons aimés nous ont fait souffrir, un par un ; mais la chaîne brisée qu'ils forment est un joyeux spectacle de l'intelligence. Alors, grâce à l'intelligence, nous découvrons ce que nous ne pouvions pas savoir au début : que nous faisions déjà l'apprentissage des signes quand nous pensions perdre notre temps. Nous nous apercevons que notre vie paresseuse ne faisait qu'un avec notre œuvre : « Toute ma vie... une vocation » (2).

Temps qu'on perd, temps perdu, mais aussi temps qu'on retrouve et temps retrouvé. A chaque espèce de signes correspond sans doute une ligne de temps privilégiée. Les signes mondains impliquent surtout un temps qu'on perd ; les signes amoureux enveloppent particulièrement le temps perdu. Les signes sensibles nous font souvent retrouver le temps, nous le redonnent au sein du temps perdu. Les signes de l'art, enfin, nous donnent un temps retrouvé, temps originel absolu qui comprend tous les autres. Mais si chaque signe a sa dimension temporelle privilégiée, chacun chevauche aussi sur les autres lignes et participe des autres dimensions du temps. Le temps qu'on perd se prolonge dans l'amour et même dans les signes sensibles. Le temps perdu apparaît déjà dans

(1) TR2, III, 908.

(2) TR2, III, 899.

la mondanité, il subsiste encore dans les signes de la sensibilité. Le temps qu'on retrouve réagit à son tour sur le temps qu'on perd et sur le temps perdu. Et c'est dans le temps absolu de l'œuvre d'art que toutes les autres dimensions s'unissent et trouvent la vérité qui leur correspond. Les mondes de signes, les cercles de la Recherche se déploient donc d'après des lignes de temps, véritables *lignes d'apprentissage*; mais sur ces lignes, ils interfèrent les uns avec les autres, réagissent les uns sur les autres. Ainsi les signes ne se développent pas, ne s'expliquent pas suivant les lignes du temps sans correspondre ou symboliser, sans se recouper, sans entrer dans des combinaisons complexes qui constituent le système de la vérité.

Le temps est donc la dimension fondamentale de l'œuvre d'art. Il est à la fois temps d'apprentissage et temps de recherche, temps de la connaissance et temps de l'oubli, temps de l'absence et temps de la présence, temps de l'absurdité et temps de l'absolu. C'est pourquoi il est si difficile de décrire l'œuvre d'art, car il faut décrire à la fois son temps d'apprentissage, son temps de recherche, son temps de l'oubli, son temps de la présence, son temps de l'absurdité et son temps de l'absolu. Mais pour décrire l'œuvre d'art, il faut non pas décrire ses temps, mais décrire la manière dont ces temps sont organisés et comment ils interagissent entre eux. C'est pourquoi il est si difficile de décrire l'œuvre d'art, car il faut décrire à la fois son temps d'apprentissage, son temps de recherche, son temps de l'oubli, son temps de la présence, son temps de l'absurdité et son temps de l'absolu. Mais pour décrire l'œuvre d'art, il faut non pas décrire ses temps, mais décrire la manière dont ces temps sont organisés et comment ils interagissent entre eux.

### CHAPITRE III

#### L'apprentissage

L'œuvre de Proust n'est pas tournée vers le passé et les découvertes de la mémoire, mais vers le futur et les progrès de l'apprentissage. Ce qui est important, c'est que le héros ne savait pas certaines choses au début, les apprend progressivement, et enfin reçoit une révélation dernière. Forcément donc, il éprouve des déceptions : il « croyait », il se faisait des illusions, le monde vacille dans le courant de l'apprentissage. Et encore nous donnons au développement de la Recherche un caractère linéaire. En fait, telle révélation partielle apparaît dans tel domaine de signes, mais s'accompagne parfois de régressions dans d'autres domaines, se noie dans une déception plus générale, quitte à réapparaître ailleurs, toujours fragile, tant que la révélation de l'art n'a pas systématisé l'ensemble. Et à chaque instant aussi, il se peut qu'une déception particulière relance la paresse et compromette le tout. D'où l'idée fondamentale que le temps forme des séries diverses, et comporte plus de dimensions que l'espace. Ce qui est gagné dans l'une n'est pas gagné dans l'autre. La Recherche est rythmée, non pas simplement par les apports ou

sédiments de la mémoire, mais par des séries de déceptions discontinues, et aussi par les moyens mis en œuvre pour les surmonter dans chaque série.

Etre sensible aux signes, considérer le monde comme chose à déchiffrer, c'est sans doute un don. Mais ce don risquerait de rester enfoui en nous-mêmes si nous ne faisions pas les rencontres nécessaires ; et ces rencontres resteraient sans effet si nous n'arrivions pas à vaincre certaines croyances toutes faites. La première de nos croyances, c'est d'attribuer à l'objet les signes dont il est porteur. Tout nous y pousse : la perception, la passion, l'intelligence, l'habitude et même l'amour-propre (1). Nous pensons que « l'objet » lui-même a le secret du signe qu'il émet. Nous nous penchons sur l'objet, nous revenons à l'objet pour déchiffrer le signe. Par commodité, appelons *objectivisme* cette tendance qui nous est naturelle ou, du moins, habituelle.

Car chacune de nos impressions a deux côtés : « A demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seul nous pourrions connaître » (2). Chaque signe a deux moitiés : il désigne un objet, il signifie quelque chose de différent. Le côté objectif, c'est le côté du plaisir, de la jouissance immédiate et de la pratique. Nous engageant dans cette voie, nous avons déjà sacrifié le côté « vérité ». Nous reconnaissions les choses, mais nous ne les connaissons jamais. Ce que le signe signifie, nous

(1) TR2, III, 896.

(2) TR2, III, 891.

le confondons avec l'être ou l'objet qu'il désigne. Nous passons à côté des plus belles rencontres, nous nous dérobons aux impératifs qui en émanent : à l'approfondissement des rencontres, nous avons préféré la facilité des recognitions. Et lorsque nous éprouvons le plaisir d'une impression, comme la splendeur d'un signe, nous ne savons dire autre chose que « zut, zut, zut » ou, ce qui revient au même, « bravo, bravo » : toutes expressions qui manifestent notre hommage à l'objet (1).

Saisi par l'étrange saveur, le héros se penche sur sa tasse de thé, boit une seconde et une troisième gorgée, comme si l'objet lui-même allait lui révéler le secret du signe. Frappé par un nom de lieu, par un nom de personne, il rêve d'abord aux êtres et aux pays que ces noms désignent. Avant qu'il ne la connaisse, Mme de Guermantes lui semble prestigieuse, parce qu'elle doit posséder, croit-il, le secret de son nom. Il se la représente « baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette dernière syllabe -antes » (2). Et quand il la voit : « Je me disais que c'était bien elle que désignait pour tout le monde le nom de duchesse de Guermantes ; la vie inconcevable que ce nom signifiait, ce corps la contenait bien » (3). Avant qu'il n'y aille, le monde lui paraît mystérieux : il croit que ceux qui émettent les signes sont aussi ceux qui les comprennent et en détiennent le chiffre. Durant ses premières amours, il fait bénéficier « l'objet »

(1) CS<sub>1</sub>, I, 155-156 et TR<sub>2</sub>, III, 892.

(2) CS<sub>1</sub>, I, 171.

(3) CG<sub>2</sub>, II, 205.

de tout ce qu'il éprouve : ce qui lui semble unique dans une personne lui semble aussi appartenir à cette personne. Si bien que les premières amours sont tendues vers l'aveu, qui est précisément la forme amoureuse de l'hommage à l'objet (rendre à l'aimé ce qu'on croit lui appartenir). « A l'époque où j'aimais Gilberte, je croyais encore que l'Amour existait réellement en dehors de nous... ; il me semblait que si j'avais, de mon chef, substitué à la douceur de l'aveu la simulation de l'indifférence, je ne me serais pas seulement privé d'une des joies dont j'avais le plus rêvé, mais que je me serais fabriqué à ma guise un amour factice et sans valeur » (1). Enfin, l'art lui-même semble avoir son secret dans des objets à décrire, des choses à désigner, des personnages ou des lieux à observer ; et si le héros doute souvent de ses capacités artistiques, c'est parce qu'il se sait impuissant à observer, à écouter et à voir.

« L'objectivisme » n'épargne aucune espèce de signes. C'est qu'il ne résulte pas d'une seule tendance, mais réunit un complexe de tendances. Rapporter un signe à l'objet qui l'émet, attribuer à l'objet le bénéfice du signe, c'est d'abord la direction naturelle de la perception ou de la représentation. Mais c'est aussi la direction de la mémoire volontaire, qui se souvient des choses et non des signes. C'est encore la direction du plaisir et de l'activité pratique, qui comptent sur la possession des choses ou la consommation des objets. Et, d'une autre façon, c'est la tendance de l'intelligence. *L'intelligence a le goût de l'objectivité, comme la perception, le goût de l'objet.* L'intelligence rêve

(1) CS2, I, 401.

de contenus objectifs, de significations objectives explicites, qu'elle serait par elle-même capable de découvrir, ou bien de recevoir, ou bien de communiquer. L'intelligence est donc objectiviste, autant que la perception. C'est en même temps que la perception se donne la tâche de saisir l'objet sensible, et l'intelligence, celle d'appréhender des significations objectives. Car la perception croit que la réalité doit être *vue, observée* ; mais l'intelligence croit que la vérité doit être *dite et formulée*. Qu'est-ce que le héros de la Recherche ne sait pas au début de l'apprentissage ? Il ne sait pas « que la vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée, et qu'on peut peut-être la recueillir plus sûrement sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d'elles, dans mille signes extérieurs, même dans certains phénomènes invisibles, analogues dans le monde des caractères à ce que sont, dans la nature physique, les changements atmosphériques » (1).

Diverses aussi, les choses, les entreprises et les valeurs auxquelles tend l'intelligence. Elle nous pousse à la *conversation*, où nous échangeons et communiquons des idées. Elle nous incite à l'*amitié*, fondée sur la communauté des idées et des sentiments. Elle nous invite au *travail*, par lequel nous arriverons nous-mêmes à découvrir de nouvelles vérités communicables. Elle nous convie à la *philosophie*, c'est-à-dire à un exercice volontaire et prémedité de la pensée par lequel nous arriverons à déterminer l'ordre et le contenu des significations objectives. Retenons ce

(1) CGI, II, 66. « La première, Françoise me donna l'exemple (que je ne devais comprendre que plus tard...). »

point essentiel : l'amitié et la philosophie sont justifiables de la même critique. Selon Proust, les amis sont comme des esprits de bonne volonté qui s'accordent explicitement sur la signification des choses, des mots et des idées ; mais le philosophe aussi est un penseur qui présuppose en soi la bonne volonté de penser, qui prête à la pensée l'amour naturel du vrai, et à la vérité, la détermination explicite de ce qui est naturellement pensé. C'est pourquoi, au couple traditionnel de l'amitié et de la philosophie, Proust opposera un couple plus obscur formé par l'amour et par l'art. Un amour médiocre vaut mieux qu'une grande amitié : parce que l'amour est riche en signes, et se nourrit d'interprétation silencieuse. Une œuvre d'art vaut mieux qu'un ouvrage philosophique ; car ce qui est enveloppé dans le signe est plus profond que toutes les significations explicites. Ce qui nous fait violence est plus riche que tous les fruits de notre bonne volonté ou de notre travail attentif ; et plus important que la pensée, il y a « ce qui donne à penser » (1). Sous toutes ses formes, l'intelligence n'arrive par elle-même, et ne nous fait parvenir, qu'à ces vérités abstraites et conventionnelles, qui n'ont d'autre valeur que *possible*. Que valent ces vérités objectives qui résultent d'une combinaison du travail, de l'intelligence et de la bonne volonté, mais qui se communiquent autant qu'elles se trouvent, et se trouvent autant qu'elles pourraient être reçues ? D'une intonation de la Berma, Proust dit : « C'est à cause de sa clarté même qu'elle ne (me) contenait point. L'intonation était ingénieuse, d'une in-

(1) CG3, II, 549.

tention, d'un sens si définis, qu'elle semblait exister en elle-même et que toute artiste intelligente eût pu l'acquérir » (1).

A toutes les croyances objectivistes, le héros de la Recherche, au début, participe plus ou moins. Mais précisément, qu'il participe moins à l'illusion dans tel domaine de signes, ou qu'il s'en défasse vite à tel niveau, n'empêche pas que l'illusion ne demeure à un autre niveau, dans un autre domaine. Ainsi, il ne semble pas que le héros ait jamais eu grand sens de l'amitié : celle-ci lui parut toujours secondaire, et l'ami, valoir plus par le spectacle qu'il donne que par une communauté d'idées ou de sentiments qu'il nous inspirerait. Les « hommes supérieurs » ne lui apprennent rien : même Bergotte ou Elstir ne peuvent lui communiquer aucune vérité qui lui éviterait de faire son apprentissage personnel et de passer par les signes et par les déceptions auxquels il est voué. Très vite donc, il pressent qu'un esprit supérieur ou même un grand ami ne valent pas un bref amour. Mais voilà qu'en amour, il lui est déjà plus difficile de se défaire de l'illusion objectiviste correspondante. C'est l'amour collectif pour les jeunes filles, c'est la lente individualisation d'Albertine, ce sont les hasards du choix, qui lui apprennent que les raisons d'aimer ne résident jamais dans celui qu'on aime, mais renvoient à des fantômes, à des Tiers, à des Thèmes qui s'incarnent en lui d'après des lois complexes. Du même coup, il apprend que l'aveu n'est pas l'essentiel de l'amour, et qu'il n'est ni nécessaire ni souhaitable d'avouer : nous serons perdus, toute notre liberté perdue, si nous fai-

(1) JFI, I, 567.

sons bénéficier l'objet des signes et des significations qui le dépassent. « Depuis le temps des jeux aux Champs-Elysées, ma conception de l'amour était devenue différente, si les êtres auxquels s'attachait successivement mon amour demeuraient presque identiques. D'une part l'aveu, la déclaration de ma tendresse à celle que j'aimais, ne me semblait plus une des scènes capitales et nécessaires de l'amour, ni celui-ci, une réalité extérieure... » (1).

Combien il est difficile, dans chaque domaine, de renoncer à cette croyance à une réalité extérieure. Les signes sensibles nous tendent un piège, et nous invitent à chercher leur sens dans l'objet qui les porte ou les émet ; si bien que la possibilité d'échec, le renoncement à interpréter, est comme le ver dans le fruit. Et même nous avons vaincu les illusions objectivistes dans la plupart des domaines, elles subsistent encore en Art, où nous continuons à croire qu'il faudrait savoir écouter, regarder, décrire, s'adresser à l'objet, le décomposer et le triturer pour en extraire une vérité.

Le héros de la Recherche, pourtant, sait bien les défauts d'une littérature objectiviste. Il insiste souvent sur son impuissance à observer et à décrire. Les haines de Proust sont célèbres : contre Sainte-Beuve, pour qui la découverte de la vérité ne se sépare pas d'une « causerie », d'une méthode de conversation par laquelle on prétend extraire une vérité des données les plus arbitraires, à commencer par les confidences de ceux qui prétendent avoir bien connu quelqu'un. Contre les Goncourt, qui décomposent un

(1) JF3, I, 925.

personnage ou un objet, le retournent, en analysent l'architecture, en retracent les lignes et les projections pour en tirer des vérités exotiques (les Goncourt aussi croient aux prestiges de la conversation). Contre l'art réaliste ou populaire, qui croit aux valeurs intelligibles, aux significations bien définies, comme aux grands sujets. Il faut juger des méthodes d'après leurs résultats : par exemple, les choses pitoyables que Sainte-Beuve écrit sur Balzac, Stendhal ou Baudelaire. *Et qu'est-ce que les Goncourt peuvent comprendre du ménage Verdurin ou de Cottard ?* Rien, si l'on s'en tient au pastiche de la Recherche ; ils rapportent et analysent ce qui est *expressément* dit, mais passent à côté des signes les plus voyants, signe de la bêtise de Cottard, mimiques et symboles grotesques de Mme Verdurin. Et l'art populaire et prolétarien se caractérise en ceci, qu'il prend les ouvriers pour des imbéciles. Est décevante, par nature, une littérature qui interprète les signes en les rapportant à des objets désignables (observation et description), qui s'en-toure des garanties pseudo-objectives du témoignage et de la communication (causerie, enquête), qui confond le sens avec des significations intelligibles, explicites et formulées (grands sujets) (1).

Le héros de la Recherche s'est toujours senti étran-

(1) TR2, III, 888-896. On évitera de penser que la critique proustienne de l'objectivisme puisse s'appliquer à ce qu'on appelle aujourd'hui le *nouveau roman*. Les méthodes de description de l'objet, dans le nouveau roman, n'ont de sens qu'en rapport avec des modifications subjectives qu'elles servent à révéler, et qui, sans elles, demeurerait imperceptibles. Le nouveau roman reste sous le signe des hiéroglyphes et des vérités impliquées.

ger à cette conception de l'art et de la littérature. Mais alors, pourquoi éprouve-t-il une déception si vive, chaque fois qu'il en vérifie l'inanité ? C'est que, au moins, l'art trouvait dans cette conception une destination précise : il épousait la vie, pour l'exalter, pour en dégager la valeur et la vérité. Et quand nous protestons contre un art d'observation et de description, qu'est-ce qui nous dit que ce n'est pas notre impuissance à observer, à décrire, qui anime cette protestation ? Notre incapacité de comprendre la vie ? Nous croyons réagir contre une forme illusoire de l'art, mais nous réagissons peut-être à une infirmité de notre nature, à un manque de vouloir-vivre. Si bien que notre déception n'est pas simplement celle que donne la littérature objective, mais aussi celle que donne notre impuissance à réussir dans cette forme de littérature (1). Malgré sa répugnance, le héros de la Recherche ne peut donc s'empêcher de rêver à des dons d'observation qui pourraient combler chez lui les intermittences de l'inspiration. « Mais en me donnant cette consolation d'une observation humaine possible, venant prendre la place d'une inspiration impossible, je savais que je cherchais seulement à me donner une consolation... » (2). La déception de la littérature est donc inséparablement double : « La littérature ne pouvait plus me causer aucune joie, soit par ma faute, étant trop peu doué, soit par la sienne, si elle était en effet moins chargée de réalité que je n'avais cru » (3).

(1) TRI, III, 720-723.

(2) TRI, III, 855.

(3) TRI, III, 862.

La déception est un moment fondamental de la recherche ou de l'apprentissage : dans chaque domaine de signes, nous sommes déçus quand l'objet ne nous donne pas le secret que nous attendions. Et la déception est elle-même pluraliste, variable suivant chaque ligne. Il y a peu de choses qui ne soient décevantes la première fois où nous les voyons. Car la première fois, c'est la fois de l'inexpérience, nous ne sommes pas encore capables de distinguer le signe et l'objet, l'objet s'interpose et brouille les signes. Déception à la première audition de Vinteuil, à la première rencontre de Bergotte, à la première vue de l'église de Balbec. Et il ne suffit pas de revenir aux choses une seconde fois, car la mémoire volontaire, et ce retour lui-même présentent justement des inconvénients analogues à ceux qui nous empêchaient la première fois de goûter librement les signes (le second séjour à Balbec n'est pas moins décevant que le premier, sous d'autres aspects).

Comment, dans chaque domaine, remédier à la déception ? Sur chaque ligne d'apprentissage, le héros passe par une expérience analogue, à des moments divers : à la *déception du côté de l'objet*, il s'efforce de trouver une compensation subjective. Quand il voit, puis connaît Mme de Guermantes, il s'aperçoit qu'elle ne contient pas le secret du sens de son nom. Son visage et son corps ne sont pas colorés par la teinte des syllabes. Que faire, sinon compenser la déception ? Devenir personnellement sensible à des signes moins profonds, mais mieux appropriés au charme de la duchesse, grâce au jeu des associations d'idées qu'elle suscite en nous. « Que Mme de Guermantes fût pareille aux autres, c'avait été pour moi d'abord une

déception, c'était presque, par réaction, et tant de bons vins aidant, un émerveillement » (1).

Le mécanisme de la déception objective et de la compensation subjective est particulièrement analysé dans l'exemple du théâtre. Le héros souhaite de toutes ses forces entendre la Berma. Mais quand il y parvient, il cherche d'abord à reconnaître le talent de la Berma, à cerner ce talent, à l'isoler pour pouvoir enfin le désigner. C'est la Berma, « j'entends enfin la Berma ». Il perçoit une intonation particulièrement intelligente, d'une justesse admirable. Du coup, c'est Phèdre, c'est Phèdre en personne. Pourtant, rien ne peut empêcher la déception. Car cette intonation n'a de valeur qu'intelligible, elle a un sens parfaitement défini, elle est seulement le fruit de l'intelligence et du travail (2). Peut-être fallait-il entendre autrement la Berma. Ces signes que nous n'avons pas su goûter ni interpréter tant que nous les rattachions à la personne de la Berma, peut-être devons-nous chercher leur sens ailleurs : dans des associations qui ne sont ni dans Phèdre ni dans la Berma. Ainsi Bergotte apprend au héros que tel geste de la Berma évoque celui d'une statuette archaïque, que l'actrice n'a pas pu voir, mais à laquelle Racine non plus n'a certes pas pensé (3).

Chaque ligne d'apprentissage passe par ces deux moments : la déception fournie par une tentative d'interprétation objective, puis la tentative de remédier à cette déception par une interprétation subjec-

(1) CG3, II, 524.

(2) JF1, I, 567.

(3) JF1, I, 560.

tive, où nous reconstruisons des ensembles associatifs. Ainsi en amour, et même en art. Il est facile de comprendre pourquoi. C'est que le signe est sans doute plus profond que l'objet qui l'émet, mais il se rattache encore à cet objet, il y est encore à moitié engainé. Et le sens du signe est sans doute plus profond que le sujet qui l'interprète, mais se rattache à ce sujet, s'incarne à moitié dans une série d'associations subjectives. Nous allons de l'un à l'autre, nous sautons de l'un à l'autre, nous comblons la déception de l'objet par une compensation du sujet.

Alors, on est en mesure de pressentir que le moment de la compensation reste insuffisant lui-même, et ne donne pas une révélation définitive. Nous substituons aux valeurs intelligibles objectives un jeu subjectif d'associations d'idées. L'insuffisance de cette compensation apparaît d'autant mieux qu'on s'élève dans l'échelle des signes. Un geste de la Berma serait beau parce qu'il évoquerait celui d'une statuette. Mais aussi bien, la musique de Vinteuil serait belle parce qu'elle évoquerait pour nous une promenade au bois de Boulogne (1). Tout est permis, dans l'exercice des associations. De ce point de vue, nous ne trouverons pas de différence de nature entre le plaisir de l'art et celui de la madeleine : partout le cortège des contiguïtés passées. Sans doute, même l'expérience de la madeleine ne se réduit pas en vérité à de simples associations d'idées ; mais nous ne sommes pas encore en état de comprendre pourquoi ; et en ramenant la qualité d'une œuvre d'art à la saveur de la madeleine, nous nous privons à jamais du moyen

(1) JFI, I, 533.

de le comprendre. Loin de nous conduire à une juste interprétation de l'art, la compensation subjective finit par faire de l'œuvre d'art elle-même un simple maillon dans nos associations d'idées : telle la manie de Swann, qui n'aime jamais tant Giotto ou Botticelli que quand il en retrouve le style sur le visage d'une fille de cuisine ou d'une femme aimée. Ou bien nous nous constituons un musée tout personnel, où la saveur d'une madeleine, la qualité d'un courant d'air l'emportent sur toute beauté : « J'étais froid devant des beautés qu'ils me signalaient, et m'exaltais de réminiscences confuses... je m'arrêtais avec extase à renifler l'odeur d'un vent coulis qui passait par la porte. Je vois que vous aimez les courants d'air, me dirent-ils » (1).

Pourtant, qu'y a-t-il de plus que l'objet et le sujet ? L'exemple de la Berma nous le dit. Le héros de la Recherche comprendra finalement que ni la Berma ni Phèdre ne sont des personnes désignables, mais qu'elles ne sont pas davantage des éléments d'association. Phèdre est un *rôle*, et la Berma ne fait qu'un avec ce rôle. Non pas au sens où le rôle serait encore un objet, ou quelque chose de subjectif. Au contraire, c'est un monde, un milieu spirituel peuplé par des essences. La Berma, porteuse de signes, rend ceux-ci tellement immatériels qu'ils s'ouvrent entièrement sur ces essences, et s'en remplissent. Au point que, même à travers un rôle médiocre, les gestes de la

(1) SG2, II, 944.

Berma nous ouvrent encore un monde d'essences possibles (1).

Au-delà des objets désignés, au-delà des vérités intelligibles et formulées ; mais aussi au-delà des chaînes d'association subjectives et des résurrections par ressemblance ou contiguïté : il y a les essences, qui sont alogiques ou supra-logiques. Elles ne dépassent pas moins les états de la subjectivité que les propriétés de l'objet. C'est l'essence qui constitue la véritable unité du signe et du sens ; c'est elle qui constitue le signe en tant qu'irréductible à l'objet qui l'émet ; c'est elle qui constitue le sens en tant qu'irréductible au sujet qui le saisit. C'est elle, le dernier mot de l'apprentissage ou la révélation finale. Or, plus que par la Berma, c'est par l'œuvre d'art, par la peinture et la musique, et surtout par le problème de la littérature, que le héros de la Recherche parvient à cette révélation des essences. Les signes mondains, les signes amoureux, même les signes sensibles sont incapables de nous donner l'essence : ils nous en rapprochent, mais toujours nous retombons dans le piège de l'objet, dans les rets de la subjectivité. C'est seulement au niveau de l'art que les essences sont révélées. Mais *une fois* qu'elles se sont manifestées dans l'œuvre d'art, elles réagissent sur tous les autres domaines ; nous apprenons qu'elles s'incarnaient *déjà*, qu'elles étaient déjà là dans toutes ces espèces de signes, dans tous les types d'apprentissage.

(1) CGI, II, 47-51.

## CHAPITRE IV

### Les signes de l'art et l'Essence

Quelle est la supériorité des signes de l'Art sur tous les autres ? C'est que tous les autres sont matériels. Ils sont matériels, d'abord par leur émission : ils sont à moitié engainés dans l'objet qui les porte. Des qualités sensibles, des visages aimés sont encore des matières. (Ce n'est pas par hasard que les qualités sensibles significatives sont surtout des odeurs et des saveurs : les plus matérielles parmi les qualités. Et que dans le visage aimé, les joues nous attirent, et le grain de la peau.) *Seuls les signes de l'art sont immatériels.* Sans doute la petite phrase de Vinteuil s'échappe du piano et du violon. Sans doute elle peut être décomposée matériellement : cinq notes très rapprochées, dont deux reviennent. Mais il en est comme chez Platon, où  $3 + 2$  n'explique rien. Le piano n'est là que comme l'image spatiale d'un clavier d'une tout autre nature ; les notes, comme « l'apparence sonore » d'une entité toute spirituelle. « Comme si les instrumentistes beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour

qu'elle apparût... » (1). A cet égard, l'impression même de la petite phrase est *sine materia* (2).

A son tour, la Berma se sert de sa voix, de ses bras. Mais ses gestes, au lieu de témoigner de « connexités musculaires », forment un corps transparent qui réfracte une essence, une Idée. Les actrices médiocres ont besoin de pleurer pour faire signe que leur rôle comporte la douleur : « Excédent de larmes qu'on voyait couler, parce qu'elles n'avaient pu s'y imbiber, sur la voix de marbre d'Aricie ou d'Ismène. » Mais toutes les expressions de la Berma, comme chez un grand violoniste, sont devenues des qualités de timbre. Dans sa voix, « ne subsistait pas un seul déchet de matière inerte et réfractaire à l'esprit » (3).

Les autres signes sont matériels, non seulement par leur origine et par la façon dont ils restent à moitié engainés dans l'objet, mais aussi par leur développement ou leur « explication ». La madeleine nous renvoie à Combray, les pavés, à Venise..., etc. Sans doute les deux impressions, la présente et la passée, ont-elles une seule et même qualité ; elles n'en sont pas moins matériellement deux. Si bien que, chaque fois qu'intervient la mémoire, l'explication des signes comporte encore quelque chose de matériel (4). Les clochers de Martinville, dans l'ordre des signes sensibles, forment déjà un exemple moins « matériel » parce qu'ils font appel au désir et à l'imagination, non pas à la mémoire (5). Toutefois l'impression des clochers s'ex-

(1) CS<sub>2</sub>, I, 347.

(2) CS<sub>1</sub>, I, 209.

(3) CG<sub>1</sub>, II, 48.

(4) P<sub>2</sub>, III, 375.

(5) *Ibid.*

plique par l'image de trois jeunes filles ; pour être les filles de notre imagination, celles-ci à leur tour n'en sont pas moins matériellement autres que les clochers.

Proust parle souvent de la nécessité qui pèse sur lui : que, toujours, quelque chose lui rappelle ou lui fasse imaginer autre chose. Mais, quelle que soit l'importance de ce processus d'analogie en art, l'art n'y trouve pas sa formule la plus profonde. Tant que nous découvrons le sens d'un signe dans autre chose, un peu de matière subsiste encore, rebelle à l'esprit. Au contraire, l'Art nous donne la véritable unité : unité d'un signe immatériel et d'un sens tout spirituel. L'Essence est précisément cette unité du signe et du sens, telle qu'elle est révélée dans l'œuvre d'art. Des essences ou des Idées, voilà ce que dévoile chaque signe de la petite phrase (1). Voilà ce qui donne à la phrase son existence réelle, indépendamment des instruments et des sons, qui la reproduisent ou l'incarnent plus qu'ils ne la composent. La supériorité de l'art sur la vie consiste en ceci : tous les signes que nous rencontrons dans la vie sont encore des signes matériels, et leur sens, étant toujours en autre chose, n'est pas tout entier spirituel.

Qu'est-ce qu'une essence, telle qu'elle est révélée dans l'œuvre d'art ? C'est une différence, la Différence ultime et absolue. C'est elle qui constitue l'être, qui nous fait concevoir l'être. C'est pourquoi l'art, en tant qu'il manifeste les essences, est seul capable de nous donner ce que nous cherchions en vain dans

(1) CS2, I, 349.

la vie : « La diversité que j'avais en vain cherchée dans la vie, dans le voyage... » (1). « Le monde des différences n'existant pas à la surface de la Terre, parmi tous les pays que notre perception uniformise, à plus forte raison n'existe-t-il pas dans le *monde*. Existe-t-il, d'ailleurs, quelque part ? Le septuor de Vinteuil avait semblé me dire que oui » (2).

Mais qu'est-ce qu'une différence ultime absolue ? Non pas une différence empirique entre deux choses ou deux objets, toujours extrinsèque. Proust donne une première approximation de l'essence, quand il dit qu'elle est quelque chose dans un sujet, comme la présence d'une qualité dernière au cœur d'un sujet : différence interne, « *différence qualitative* qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun » (3). A cet égard, Proust est leibnizien : les essences sont de véritables monades, chacune se définissant par le point de vue auquel elle exprime le monde, chaque point de vue renvoyant lui-même à une qualité ultime au fond de la monade. Comme dit Leibniz, elles n'ont ni portes ni fenêtres : le point de vue étant la différence elle-même, des points de vue sur un monde supposé le même sont aussi différents que les mondes les plus lointains. C'est pourquoi l'amitié n'établit jamais que de fausses communications, fondées sur des malentendus, et ne perce que de fausses fenêtres. C'est pourquoi l'amour, plus lucide, renonce par principe à toute communication.

(1) *P<sub>1</sub>*, III, 159.

(2) *P<sub>2</sub>*, III, 277.

(3) *TR<sub>2</sub>*, III, 895.

Nos seules fenêtres, nos seules portes sont toutes spirituelles : il n'y a d'intersubjectivité qu'artistique. Seul l'art nous donne ce que nous attendions en vain d'un ami, ce que nous aurions attendu en vain d'un aimé. « Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la Lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini... » (1).

Faut-il en conclure que l'essence est subjective, et que la différence est entre sujets, plutôt qu'entre objets ? Ce serait négliger les textes où Proust traite les essences comme des Idées platoniciennes et leur confère une réalité indépendante. Même Vinteuil a « dévoilé » la phrase plus qu'il ne l'a créée (2).

Chaque sujet exprime le monde d'un certain point de vue. Mais le point de vue, c'est la différence elle-même, la différence interne absolue. Chaque sujet exprime donc un monde absolument différent. Et sans doute, le monde exprimé n'existe pas hors du sujet qui l'exprime (ce que nous appelons monde extérieur est seulement la projection décevante, la limite uniformisante de tous ces mondes exprimés). Mais le monde exprimé ne se confond pourtant pas avec le sujet : il s'en distingue, précisément comme l'essence se distingue de l'existence, y compris de sa

(1) TR2, III, 895-896.

(2) CS2, I, 349-351.

propre existence. Il n'existe pas hors du sujet qui l'exprime, mais il est exprimé comme l'essence, non pas du sujet lui-même, mais de l'Etre, ou de la région de l'Etre qui se révèle au sujet. C'est pourquoi chaque essence est une patrie, un pays (1). Elle ne se ramène pas à un état psychologique, ni à une subjectivité psychologique, ni même à une forme quelconque d'une subjectivité supérieure. L'essence est bien la qualité dernière au cœur d'un sujet ; mais cette qualité est plus profonde que le sujet, d'un autre ordre que lui : « Qualité inconnue d'un monde unique » (2). Ce n'est pas le sujet qui explique l'essence, c'est plutôt l'essence qui s'implique, s'enveloppe, s'enroule dans le sujet. Bien plus, en s'enroulant sur soi, c'est elle qui constitue la subjectivité. Ce ne sont pas les individus qui constituent le monde, mais les mondes enveloppés, les essences qui constituent les individus : « Ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrons jamais » (3). L'essence n'est pas seulement individuelle, elle est individualisante.

Le point de vue ne se confond pas avec celui qui s'y place, la qualité interne ne se confond pas avec le sujet qu'elle individualise. Cette distinction de l'essence et du sujet est d'autant plus importante que Proust y voit la seule preuve possible de l'immortalité de l'âme. Dans l'âme de celui qui la dévoile, ou seulement qui la comprend, l'essence est comme une « captive divine » (4). Les essences, peut-être, se sont elles-

(1) P<sub>2</sub>, III, 257.

(2) P<sub>2</sub>, III, 376.

(3) P<sub>2</sub>, III, 258.

(4) CS<sub>2</sub>, I, 350.

mêmes emprisonnées, se sont enveloppées dans ces âmes qu'elles individualisent. Elles n'existent que dans cette captivité, mais elles ne se séparent pas de la « patrie inconnue » qu'elles enveloppent avec elles en nous-mêmes. Ce sont nos « otages » : elles meurent si nous mourons, mais si elles sont éternelles, nous sommes immortels en quelque manière. Elles rendent donc la mort moins probable ; la seule preuve, la seule chance, est esthétique. Aussi deux questions sont-elles fondamentalement liées : « Les questions de la réalité de l'Art, de la réalité de l'Eternité de l'âme » (1). Devient symbolique, à cet égard, la mort de Bergotte devant le petit pan de mur jaune de Ver Meer : « Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné le premier pour le second... Un nouveau coup l'abattit... Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? » (2).

Le monde enveloppé de l'essence est toujours un commencement du Monde en général, un commencement de l'univers, un commencement radical absolu. « D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la Terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit

(1) P2, III, 374.

(2) P1, III, 187.

par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate » (1). Ce que Proust dit de la mer, ou même d'un visage de jeune fille, combien c'est encore plus vrai de l'essence et de l'œuvre d'art : l'instable opposition, « cette perpétuelle récréation des éléments primordiaux de la nature » (2). Mais l'essence ainsi définie, c'est la naissance du Temps lui-même. Non pas que le temps soit déjà déployé : il n'a pas encore les dimensions distinctes d'après lesquelles il pourrait se dérouler, ni même les séries séparées dans lesquelles il se distribue suivant des rythmes différents. Certains néo-platoniciens se servaient d'un mot profond pour désigner l'état origininaire qui précède tout développement, tout déploiement, toute « explication » : la *complication*, qui enveloppe le multiple dans l'Un et affirme l'Un du multiple. L'éternité ne leur semblait pas l'absence de changement, ni même le prolongement d'une existence sans limites, mais l'état compliqué du temps lui-même (*uno ictu mutationes tuas complectitur*). Le Verbe, *omnia complicans*, et contenant toutes les essences, était défini comme la complication suprême, la complication des contraires, l'instable opposition... Ils en tiraient l'idée d'un Univers essentiellement expressif, s'organisant suivant des degrés de complications immanentes et d'après un ordre d'explications descendantes.

Le moins qu'on puisse dire, c'est que Charlus est compliqué. Mais le mot doit être pris dans toute sa teneur étymologique. Le génie de Charlus est de retenir toutes les âmes qui le composent à l'état

(1) CS2, I, 352.

(2) JF3, I, 906.

« compliqué » : c'est par là que Charlus a toujours la fraîcheur d'un commencement de monde, et ne cesse d'émettre des signes primordiaux, signes que l'interprète devra déchiffrer, c'est-à-dire expliquer.

Toutefois, si nous cherchons dans la vie quelque chose qui corresponde à la situation des essences originelles, nous ne la trouverons pas dans tel ou tel personnage, mais plutôt dans un état profond. Cet état, c'est le sommeil. Le dormeur « tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » ; merveilleuse liberté qui ne cesse qu'au réveil, quand il est contraint de choisir suivant l'ordre du temps redéployé (1). De même, le sujet artiste a la révélation d'un temps originel, enroulé, compliqué dans l'essence elle-même, embrassant à la fois toutes ses séries et ses dimensions. Voilà bien le sens du mot « temps retrouvé ». Le temps retrouvé, à l'état pur, est compris dans les signes de l'art. On ne le confondra pas avec un autre temps retrouvé, celui des signes sensibles. Le temps des signes sensibles est seulement un temps qu'on retrouve au sein du temps perdu lui-même ; aussi mobilise-t-il toutes les ressources de la mémoire involontaire, et nous donne une simple image de l'éternité. Mais, comme le sommeil, l'art est au-delà de la mémoire : il fait appel à la pensée pure comme faculté des essences. Ce que l'art nous fait retrouver, c'est le temps tel qu'il est enroulé dans l'essence, tel qu'il naît dans le monde enveloppé de l'essence, identique à l'éternité. L'extra-temporel de Proust, c'est ce temps à l'état de naissance, et le sujet-artiste qui le retrouve. C'est pourquoi, en toute

(1) CSI, I, 4-5.

rigueur, il n'y a que l'œuvre d'art qui nous fasse retrouver le temps : l'œuvre d'art, « le seul moyen de retrouver le temps perdu » (1). Elle porte les signes les plus hauts, dont le sens est situé dans une complication primordiale, éternité véritable, temps originel absolu.

Mais précisément, comment l'essence s'incarne-t-elle dans l'œuvre d'art ? Ou, ce qui revient au même : comment un sujet-artiste arrive-t-il à « communiquer » l'essence qui l'individualise et le rend éternel ? Elle s'incarne dans des matières. Mais ces matières sont ductiles, si bien malaxées et effilées qu'elles deviennent entièrement spirituelles. Ces matières, sans doute sont-elles la couleur pour le peintre, comme le jaune de Ver Meer, le son pour le musicien, le mot pour l'écrivain. Mais, plus profondément, ce sont des matières libres qui s'expriment aussi bien à travers les mots, les sons et les couleurs. Par exemple chez Thomas Hardy, les blocs de pierre, la géométrie de ces blocs, le parallélisme des lignes forment une matière spiritualisée, où les mots eux-mêmes puisent leur ordonnance ; chez Stendhal, l'altitude est une matière aérienne « se liant à la vie spirituelle » (2). Le vrai thème d'une œuvre n'est donc pas le sujet traité, sujet conscient et voulu qui se confond avec ce que les mots désignent, mais les thèmes inconscients, les archétypes involontaires où les mots, mais aussi les couleurs et les sons prennent leur sens et leur vie.

(1) TR<sub>2</sub>, III, 899.

(2) P<sub>2</sub>, III, 377.

L'art est une véritable transmutation de la matière. La matière y est spiritualisée, les milieux physiques y sont dématérialisés, pour réfracter l'essence, c'est-à-dire la qualité d'un monde originel. Et ce traitement de la matière ne fait qu'un avec le « style ».

Etant qualité d'un monde, l'essence ne se confond jamais avec un objet, mais au contraire rapproche deux objets tout à fait différents, dont on s'aperçoit justement qu'ils ont cette qualité dans le milieu révélateur. En même temps que l'essence s'incarne dans une matière, la qualité ultime qui la constitue s'exprime donc comme la *qualité commune* à deux objets différents, pétris dans cette matière lumineuse, plongés dans ce milieu réfractant. C'est en cela que consiste le style : « On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (1). C'est dire que le style est essentiellement métaphore. Mais la métaphore est essentiellement métamorphose, et indique comment les deux objets échangent leurs déterminations, échangent même le nom qui les désigne, dans le milieu nouveau qui leur confère la qualité commune. Ainsi, dans les tableaux d'Elstir, où la mer devient terre, la terre, mer, où la ville n'est désignée que par des « termes marins », et l'eau, par des

(1) TR2, III, 889.

« termes urbains » (1). C'est que le style, pour spiritualiser la matière et la rendre adéquate à l'essence, reproduit l'instable opposition, la complication originelle, la lutte et l'échange des éléments primordiaux qui constituaient l'essence elle-même. Chez Vinteuil, on entend lutter deux motifs, comme dans un corps à corps : « corps à corps d'énergies seulement, à vrai dire, car si ces êtres s'affrontaient, c'est débarrassés de leur corps physique, de leur apparence, de leur nom... » (2). Une essence est toujours une naissance du monde ; mais le style est cette naissance continuée et réfractée, cette naissance retrouvée dans des matières adéquates aux essences, cette naissance devenue métamorphose d'objets. Le style n'est pas l'homme, le style, c'est l'essence elle-même.

L'essence n'est pas seulement particulière, individuelle, mais individualisante. Elle-même individualise et détermine les matières où elle s'incarne, comme les objets qu'elle enferme dans les anneaux du style : ainsi le rougeoyant septuor et la blanche sonate de Vinteuil, ou bien la belle diversité dans l'œuvre de Wagner (3). C'est que l'essence est en elle-même différence. Mais elle n'a pas le pouvoir de diversifier, et de se diversifier, sans avoir aussi la puissance de se répéter, identique à soi. Que pourrait-on faire de l'essence, qui est différence ultime, sauf la répéter, puisqu'elle n'est pas remplaçable et que rien ne peut lui être substitué ? C'est pourquoi une grande musique ne peut être que rejouée, un poème, appris par cœur

(1) JF3, I, 835-837.

(2) P2, III, 260.

(3) P1, III, 159.

et récit . La différence et la répétition ne s'opposent qu'en apparence. Il n'y a pas de grand artiste dont l'oeuvre ne nous fasse dire : « La même et pourtant autre » (1).

C'est que la différence, comme qualité d'un monde, ne s'affirme qu'à travers une sorte d'auto-répétition qui parcourt des milieux variés, et réunit des objets divers ; la répétition constitue les degrés d'une différence originelle, mais aussi bien la diversité constitue les niveaux d'une répétition non moins fondamentale. De l'oeuvre d'un grand artiste, nous disons : c'est la même chose, à la différence de niveau près — mais aussi : c'est autre chose, à la ressemblance de degré près. En vérité, différence et répétition sont les deux puissances de l'essence, inséparables et corrélatives. Un artiste ne vieillit pas parce qu'il se répète ; car la répétition est puissance de la différence, non moins que la différence, pouvoir de la répétition. Un artiste vieillit quand, « par l'usure de son cerveau », il juge plus simple de trouver directement dans la vie, comme tout fait, ce qu'il ne pouvait qu'exprimer dans son oeuvre, ce qu'il devait distinguer et répéter par son oeuvre (2). L'artiste vieillissant fait confiance à la vie, à la « beauté de la vie » ; mais il n'a plus que des succédanés de ce qui constitue l'art, répétitions devenues mécaniques puisqu'elles sont extérieures, différences figées qui retombent dans une matière qu'elles ne savent plus rendre légère et spirituelle. La vie n'a pas les deux puissances de l'art ; elle les reçoit seule-

(1) P2, III, 259.

(2) JF3, I, 852.

ment en les dégradant, et ne reproduit l'essence qu'au niveau le plus bas, au degré le plus faible.

L'art a donc un privilège absolu. Ce privilège s'exprime de plusieurs façons. Dans l'art, les matières sont spiritualisées, les milieux, dématérialisés. L'œuvre d'art est donc un monde de signes mais ces signes sont immatériels et n'ont plus rien d'opaque : du moins pour l'œil ou l'oreille artistes. En second lieu, le sens de ces signes est une essence, essence affirmée dans toute sa puissance. En troisième lieu, le signe et le sens, l'essence et la matière transmuée se confondent ou s'unissent dans une adéquation parfaite. Identité d'un signe, comme style, et d'un sens comme essence : tel est le caractère de l'œuvre d'art. Et sans doute, l'art lui-même a fait l'objet d'un apprentissage. Nous sommes passés par la tentation objectiviste, par la compensation subjective : comme dans tout autre domaine. Reste que la révélation de l'essence (au-delà de l'objet, au-delà du sujet lui-même) n'appartient qu'au domaine de l'art. Si elle doit se faire, c'est là qu'elle se fera. C'est pourquoi l'art est la finalité du monde, et l'inconsciente destination de l'apprenti.

Nous nous trouvons alors devant deux sortes de questions. Que valent les autres signes, ceux qui constituent les domaines de la vie ? Par eux-mêmes, qu'est-ce qu'ils nous apprennent ? Pouvons-nous dire qu'ils nous mettent déjà sur le chemin de l'art, et comment ? Mais surtout, une fois que nous avons reçu de l'art la révélation finale, comment celle-ci va-t-elle réagir sur les autres domaines, et devenir le centre d'un système qui ne laisse rien hors de soi ? L'essence est toujours une essence artiste. Mais une fois découverte, elle ne s'incarne pas seulement dans les matières



## CHAPITRE V

### Rôle secondaire de la mémoire

Les signes mondains et les signes amoureux, pour être interprétés, font appel à l'intelligence. C'est l'intelligence qui déchiffre : à condition de « venir après », d'être en quelque sorte obligée de se mettre en mouvement, sous l'exaltation nerveuse que nous donne la mondanité, ou, plus encore, sous la douleur que l'amour nous inspire. Sans doute l'intelligence mobilise-t-elle d'autres facultés. On voit le jaloux mettre toutes les ressources de la mémoire au service de l'interprétation des signes de l'amour, c'est-à-dire des mensonges de l'aimé. Mais la mémoire, n'étant pas ici sollicitée directement, ne peut fournir qu'un apport volontaire. Et précisément, parce qu'elle n'est que « volontaire », cette mémoire vient toujours trop tard, par rapport aux signes à déchiffrer. La mémoire du jaloux veut tout retenir, parce que le moindre détail peut s'avérer un signe ou un symptôme de mensonge ; elle veut tout emmagasiner pour que l'intelligence dispose de la matière nécessaire à ses interprétations prochaines. Aussi y a-t-il quelque chose de sublime dans la mémoire du jaloux : elle affronte ses propres limites, et, tendue vers l'avenir, s'efforce de les dépasser. Mais elle vient trop tard, parce

qu'elle n'a pas su distinguer sur le moment la phrase à retenir, le geste dont on ne savait pas encore qu'il prendrait un tel sens (1). « Plus tard, devant le mensonge parlant, ou pris d'un doute anxieux, j'aurais voulu me rappeler ; c'était en vain ; ma mémoire n'avait pas été prévenue à temps ; elle avait cru inutile de garder copie » (2). Bref, dans l'interprétation des signes de l'amour, la mémoire n'intervient que sous une forme volontaire qui la condamne à un échec pathétique. Ce n'est pas l'effort de la mémoire, tel qu'il apparaît dans chaque amour, qui réussit à déchiffrer les signes correspondants ; c'est seulement la poussée de l'intelligence, dans la série des amours successives, jalonnée d'oublis et de répétitions inconscientes.

A quel niveau, donc, intervient la fameuse Mémoire *involontaire* ? On remarquera qu'elle n'intervient qu'en fonction d'une espèce de signes très particuliers : les signes sensibles. Nous appréhendons une qualité sensible comme signe ; nous sentons un impératif qui nous force à en chercher le sens. Alors, il arrive que la Mémoire involontaire, directement sollicitée par le signe, nous livre ce sens (ainsi Combray pour la madeleine, Venise pour les pavés..., etc.).

On constate en second lieu que cette mémoire involontaire ne possède pas le secret de tous les signes sensibles : certains renvoient au désir, et à des figures de l'imagination (ainsi les clochers de Martinville).

(1) P1, III, 61.

(2) P1, III, 153.

C'est pourquoi Proust distingue soigneusement deux cas de signes sensibles : les réminiscences et les découvertes ; les « résurrections de la mémoire », et les « vérités écrites à l'aide de figures » (1). Le matin, quand le héros se lève, il n'éprouve pas seulement en lui la pression des souvenirs involontaires qui se confondent avec une lumière ou une odeur, mais aussi l'élan des désirs involontaires qui s'incarnent dans une femme qui passe — boulangère, blanchisseuse ou fière jeune fille, « une image enfin »... (2). Au début, nous ne pouvons même pas dire de quel côté vient le signe. La qualité s'adresse-t-elle à l'imagination, ou simplement à la mémoire ? Il faut tout essayer, pour découvrir la faculté qui nous livrera le sens adéquat. Et quand nous échouons, nous ne pouvons pas savoir si le sens qui nous reste voilé était une figure de rêve, ou un souvenir enfoui de la mémoire involontaire. Les trois arbres, par exemple, étaient-ils un paysage de la Mémoire ou du Rêve (3) ?

Les signes sensibles qui s'expliquent par la mémoire involontaire ont une double infériorité, non seulement par rapport aux signes de l'art, mais même par rapport aux signes sensibles qui renvoient à l'imagination. D'une part leur matière est plus opaque et rebelle, leur explication reste trop matérielle. D'autre part ils ne surmontent qu'en apparence la contradiction de l'être et du néant (nous l'avons vu, dans le souvenir de la grand-mère). Proust parle de la plénitude des réminiscences ou des souvenirs involon-

(1) TR<sub>2</sub>, III, 879.

(2) PI, III, 27.

(3) JF<sub>2</sub>, I, 718-719.

taires, de la joie supraterrestre que nous donnent les signes de la Mémoire, et du temps qu'ils nous font brusquement retrouver. C'est vrai : les signes sensibles qui s'expliquent par la mémoire forment un « commencement d'art », ils nous mettent « sur la voie de l'art » (1). Jamais notre apprentissage ne trouverait son aboutissement dans l'art, s'il ne passait par ces signes qui nous donnent un avant-goût du temps retrouvé, et nous préparent à la plénitude des Idées esthétiques. Mais ils ne font rien d'autre que nous préparer : simple commencement. Ce sont encore des signes de la vie, non pas des signes de l'art lui-même (2).

Ils sont supérieurs aux signes mondains, supérieurs aux signes de l'amour ; mais inférieurs à ceux de l'art. Et, même dans leur genre, ils sont inférieurs aux signes sensibles de l'imagination, qui sont plus proches de l'art (bien qu'appartenant toujours à la vie) (3). Proust présente souvent les signes de la mémoire comme décisifs ; les réminiscences lui semblent constitutives de l'œuvre d'art, non seulement dans la perspective de son projet personnel, mais chez de grands précurseurs, comme Chateaubriand, Nerval ou Baudelaire. Mais, si les réminiscences sont intégrées dans l'art comme parties constitutives, c'est plutôt dans la mesure où ce sont des éléments conducteurs, éléments qui conduisent le lecteur à la compréhension de l'œuvre, l'artiste, à la conception de sa tâche et de l'unité de cette tâche : « Que ce fût justement et uni-

(1) TR<sub>2</sub>, III, 889.

(2) *Ibid.* (« ... ou même, ainsi que la vie... »).

(3) P<sub>2</sub>, III, 375.

quement ce genre de sensations qui dût *conduire* à l'œuvre d'art, j'allais essayer d'en trouver la raison objective» (1). Les réminiscences sont des métaphores de la vie ; les métaphores sont les réminiscences de l'art. Toutes deux, en effet, ont quelque chose de commun : elles déterminent un rapport entre deux objets tout à fait différents, « pour les soustraire aux contingences du temps » (2). Mais seul l'art réussit pleinement ce que la vie n'a qu'ébauché. Les réminiscences dans la mémoire involontaire sont encore de la vie : de l'art au niveau de la vie, donc de mauvaises métaphores. Au contraire, l'art dans son essence, l'art supérieur à la vie ne repose pas sur la mémoire involontaire. Il ne repose même pas sur l'imagination et les figures inconscientes. Les signes de l'art s'expliquent par la pensée pure comme faculté des essences. Des signes sensibles en général, qu'ils s'adressent à la mémoire ou même à l'imagination, nous devons dire tantôt qu'ils sont avant l'art, et qu'ils ne font que nous y conduire ; tantôt qu'ils sont après l'art, et qu'ils en captent seulement les reflets les plus proches.

Comment expliquer le mécanisme complexe des réminiscences ? A première vue, il s'agit d'un mécanisme associatif : d'une part, ressemblance entre une sensation présente et une sensation passée ; d'autre part, contiguïté de la sensation passée avec un ensemble que nous vivions alors, et qui ressuscite sous l'effet de la sensation présente. Ainsi la saveur de la

(1) TR<sub>2</sub>, III, 918.

(2) TR<sub>2</sub>, III, 889.

madeleine est semblable à celle que nous goûtions à Combray ; et elle ressuscite Combray, où nous l'avons goûtée pour la première fois. On a souvent marqué l'importance formelle d'une psychologie associationniste chez Proust. Mais on aurait tort de lui en faire grief : l'associationnisme est moins démodé que la critique de l'associationnisme. Nous devons donc demander de quel point de vue les cas de réminiscence dépassent effectivement les mécanismes d'association ; mais aussi de quel point de vue ils se rapportent effectivement à de tels mécanismes.

La réminiscence pose plusieurs problèmes qui ne sont pas résolus par l'association des idées. D'une part, d'où vient la joie extraordinaire que nous éprouvons déjà dans la sensation présente ? Joie si puissante qu'elle suffit à nous rendre la mort indifférente. Ensuite, comment expliquer qu'il n'y a pas simple ressemblance entre les deux sensations, présente et passée ? Au-delà d'une ressemblance, entre deux sensations, nous découvrons l'identité d'une même qualité dans l'une et l'autre. Enfin, comment expliquer que Combray surgisse, non pas tel qu'il fut vécu en contiguïté avec la sensation passée, mais dans une splendeur, avec une « vérité » qui n'eut jamais d'équivalent dans le réel ?

Cette joie du temps retrouvé, cette identité de la qualité, cette vérité de la réminiscence, nous les éprouvons, et nous sentons qu'elles débordent tous les mécanismes associatifs. Mais en quoi ? Nous sommes incapables de le dire. Nous constatons ce qui se passe, mais nous n'avons pas encore le moyen de le comprendre. Sous la saveur de la madeleine, Combray a surgi dans sa splendeur ; mais nous n'avons nulle-

ment découvert les causes d'une telle apparition. L'impression des trois arbres reste inexpliquée ; au contraire, l'impression de la madeleine semble expliquée par Combray. Pourtant, nous ne sommes guère plus avancés : pourquoi cette joie, pourquoi cette splendeur dans la résurrection de Combray ? (« j'avais alors ajourné de chercher les causes profondes ») (1).

La mémoire *volontaire* va d'un actuel présent à un présent qui « a été », c'est-à-dire à quelque chose qui fut présent et ne l'est plus. Le passé de la mémoire volontaire est donc doublement relatif : relatif au présent qu'il a été, mais aussi relatif au présent par rapport auquel il est maintenant passé. Autant dire que cette mémoire ne saisit pas directement le passé : elle le recompose avec des présents. C'est pourquoi Proust adresse les mêmes reproches à la mémoire volontaire et à la perception consciente : celle-ci croit trouver le secret de l'impression dans l'objet, celle-là croit trouver le secret du souvenir dans la succession des présents ; précisément, ce sont les objets qui distinguent les présents successifs. La mémoire volontaire procède par instantanés : « Rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une exposition de photographies, et je ne me sentais pas plus de goût, plus de talent, pour décrire maintenant ce que j'avais vu autrefois qu'hier ce que j'observais d'un œil minutieux et morne, au moment même » (2).

Il est évident que quelque chose d'essentiel échappe à la mémoire volontaire : *l'être en soi du passé*. Elle fait comme si le passé se constituait comme tel après qu'il

(1) TR2, III, 867.

(2) TR1, III, 865.

ait été présent. Il faudrait donc attendre un nouveau présent pour que le précédent passe, ou devienne passé. Mais ainsi l'essence du temps nous échappe. Car si le présent n'était pas passé en même temps que présent, si le même moment ne coexistait pas avec soi comme présent et passé, jamais il ne passerait, jamais un nouveau présent ne viendrait remplacer celui-ci. Le passé tel qu'il est en soi coexiste, ne succède pas au présent qu'il a été. Il est vrai que nous ne saisissons pas quelque chose comme passé au moment même où nous l'éprouvons comme présent (sauf dans les cas de paramnésie, auxquels correspond peut-être chez Proust la vision des trois arbres) (1). Mais c'est parce que les exigences conjointes de la perception consciente et de la mémoire volontaire établissent une succession réelle là où, plus profondément, il y a une coexistence virtuelle.

S'il y a une ressemblance entre les conceptions de Bergson et de Proust, c'est à ce niveau. Non pas au niveau de la durée, mais de la mémoire. Qu'on ne remonte pas d'un actuel présent au passé, qu'on ne recompose pas le passé avec des présents, mais qu'on se place d'emblée dans le passé lui-même. Que ce passé ne représente pas quelque chose qui a été, mais simplement quelque chose qui est, et qui coexiste avec soi comme présent. Que le passé n'a pas à se conserver dans autre chose que soi, parce qu'il est en soi, survit et se conserve en soi — telles sont les thèses célèbres de *Matière et Mémoire*. Cet être en soi du passé, Bergson l'appelait le virtuel. De même Proust, quand il parle des états induits par les signes de la mémoire : « Réels

(1) JF2, I, 718-719.

sans être actuels, idéaux sans être abstraits » (1). Il est vrai que, à partir de là, le problème n'est pas le même chez Proust et chez Bergson : il suffit à Bergson de savoir que le passé se conserve en soi. Malgré ses pages profondes sur le rêve, ou sur la paramnésie, Bergson ne se demande pas essentiellement comment le passé, tel qu'il est en soi, pourrait aussi être sauvé pour nous. Même le rêve le plus profond implique selon lui une dégradation du souvenir pur, une descente du souvenir dans une image qui le déforme. Tandis que le problème de Proust est bien : comment sauver pour nous le passé tel qu'il se conserve en soi, tel qu'il survit en soi ? Il arrive à Proust d'exposer la thèse bergsonienne ; non pas directement, mais d'après une anecdote « du philosophe norvégien », qui la tient lui-même de Boutroux (2). On remarquera la réaction de Proust : « Nous possédons tous nos souvenirs, sinon la faculté de nous les rappeler, dit d'après M. Bergson le grand philosophe norvégien... Mais qu'est-ce qu'un souvenir qu'on ne se rappelle pas ? » Proust pose la question : comment sauverons-nous le passé tel qu'il est en soi ? C'est à cette question que la Mémoire involontaire apporte sa réponse.

La mémoire involontaire semble reposer d'abord sur la ressemblance entre deux sensations, entre deux moments. Mais, plus profondément, la ressemblance nous renvoie à une stricte *identité* : identité d'une qualité commune aux deux sensations, ou d'une sensation commune aux deux moments, l'actuel et l'an-cien. Ainsi la saveur : on dirait qu'elle contient un

(1) TR<sub>2</sub>, III, 873.

(2) SG<sub>2</sub>, II, 883-885.

volume de durée, qui l'étend sur deux moments à la fois. Mais, à son tour, la sensation, la qualité identique, implique un rapport avec quelque chose de *different*. La saveur de la madeleine a, dans son volume, emprisonné et enveloppé Combray. Tant que nous en restons à la perception consciente, la madeleine n'a qu'un rapport de contiguïté tout extérieur avec Combray. Tant que nous en restons à la mémoire volontaire, Combray demeure extérieur à la madeleine, comme le contexte séparable de l'ancienne sensation. Mais voilà le propre de la mémoire involontaire : elle intérieurise le contexte, elle rend l'ancien contexte inséparable de la sensation présente. En même temps que la ressemblance entre les deux moments se dépasse vers une identité plus profonde, la contiguïté qui appartenait au moment passé se dépasse vers une différence plus profonde. Combray resurgit dans la sensation actuelle, sa différence avec l'ancienne sensation s'est intérieurisée dans la sensation présente. La sensation présente n'est donc plus séparable de ce rapport avec l'objet différent. L'essentiel dans la mémoire involontaire n'est pas la ressemblance, ni même l'identité, qui ne sont que des conditions. *L'essentiel, c'est la différence intérieurisée, devenue immanente.* C'est en ce sens que la réminiscence est l'analogie de l'art, et la mémoire involontaire, l'analogie d'une métaphore : elle prend « deux objets différents », la madeleine avec sa saveur, Combray avec ses qualités de couleur et de température ; elle enveloppe l'un dans l'autre, elle fait de leur rapport quelque chose d'intérieur.

La saveur, la qualité commune aux deux sensations, la sensation commune aux deux moments n'est là que

pour rappeler autre chose : Combray. Mais sous cet appel, Combray resurgit sous une forme absolument nouvelle. Combray ne surgit pas tel qu'il a été présent. Combray surgit comme passé, mais ce passé n'est plus relatif au présent qu'il a été, n'est plus relatif au présent par rapport auquel il est maintenant passé. Ce n'est plus le Combray de la perception, ni de la mémoire volontaire. Combray apparaît tel qu'il ne pouvait pas être vécu : non pas en réalité, mais dans sa vérité ; non pas dans ses rapports extérieurs et contingents, mais dans sa différence intérieurisée, dans son essence. Combray surgit dans un passé pur, coexistant avec les deux présents, mais hors de leurs prises, hors d'atteinte de la mémoire volontaire actuelle et de la perception consciente ancienne. « Un peu de temps à l'état pur » (1). C'est-à-dire : non pas une simple ressemblance entre le présent et le passé, entre un présent qui est actuel et un passé qui a été présent ; non pas même une identité dans les deux moments ; mais, au-delà, *l'être en soi du passé*, plus profond que tout passé qui a été, que tout présent qui fut. « Un peu de temps à l'état pur », c'est-à-dire l'essence du temps localisée.

« Réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits. » Ce réel idéal, ce virtuel, c'est l'essence. L'essence se réalise ou s'incarne dans le souvenir involontaire. Ici comme dans l'art, l'enveloppement, l'enroulement, reste l'état supérieur de l'essence. Et le souvenir involontaire en retient les deux pouvoirs : la diffé-

(1) TR2, III, 872.

rence dans l'ancien moment, la répétition dans l'actuel. Mais l'essence se réalise dans le souvenir involontaire à un degré plus bas que dans l'art, elle s'incarne dans une matière plus opaque. D'abord, l'essence n'apparaît plus comme la qualité ultime d'un point de vue singulier, telle qu'était l'essence artiste, individuelle et même individualisante. Sans doute est-elle particulière ; mais elle est principe de localisation plutôt que d'individuation. Elle apparaît comme essence locale : Combray, Balbec, Venise... Elle est encore particulière parce qu'elle révèle la vérité différentielle d'un lieu, d'un moment. Mais, d'un autre point de vue, elle est déjà générale, parce qu'elle apporte cette révélation dans une sensation « commune » à deux lieux, à deux moments. Dans l'art aussi, la qualité de l'essence s'exprimait comme qualité commune à deux objets ; mais l'essence artiste n'y perdait rien de sa singularité, n'en alienait rien, parce que les deux objets et leur rapport étaient entièrement déterminés par le point de vue de l'essence, sans aucune marge de contingence. Ce n'est plus le cas, dans la mémoire involontaire : l'essence commence à prendre un minimum de généralité. C'est pourquoi Proust dit que les signes sensibles renvoient déjà à une « essence générale », comme les signes de l'amour ou les signes mondains (1).

Une seconde différence apparaît du point de vue du temps. L'essence artiste nous révèle un temps originel, qui surmonte ses séries et ses dimensions. C'est un temps « compliqué » dans l'essence elle-même, identique à l'éternité. Aussi, quand nous parlons d'un

(1) TR2, III, 918.

« temps retrouvé » dans l'œuvre d'art, s'agit-il de ce temps primordial, qui s'oppose au temps déployé et développé, c'est-à-dire au temps successif qui passe, au temps qui se perd en général. Au contraire, l'essence qui s'incarne dans le souvenir involontaire ne nous livre plus ce temps originel. Elle nous fait retrouver le temps, mais d'une tout autre façon. Ce qu'elle nous fait retrouver, c'est le temps perdu lui-même. Elle survient brusquement, dans un temps déjà déployé, développé. Au sein de ce temps qui passe, elle retrouve un centre d'enveloppement, mais qui n'est plus que l'image du temps originel. C'est pourquoi les révélations de la mémoire involontaire sont extraordinairement brèves, et ne pourraient se prolonger sans dommage pour nous : « Dans l'étourdissement d'une incertitude pareille à celle qu'on éprouve parfois devant une vision ineffable, au moment de s'endormir » (1). La réminiscence nous livre le passé pur, l'être en soi du passé. Sans doute cet être en soi dépasse-t-il toutes les dimensions empiriques du temps. Mais, dans son ambiguïté même, il est le principe à partir duquel ces dimensions se déploient dans le temps perdu, autant que le principe dans lequel on peut retrouver ce temps perdu lui-même, le centre autour duquel on peut l'enrouler de nouveau pour avoir une image de l'éternité. Ce passé pur est l'instance qui ne se réduit à aucun présent qui passe, mais aussi l'instance qui fait passer tous les présents, qui préside à leur passage : en ce sens, il implique encore la contradiction de la survivance et du néant. La vision ineffable est faite de leur mélange. La mémoire

(1) TR<sub>2</sub>, III, 875.

involontaire nous donne l'éternité, mais de telle manière que nous n'ayons pas la force de la supporter plus d'un instant, ni le moyen d'en découvrir la nature. Ce qu'elle nous donne, c'est donc plutôt l'image instantanée de l'éternité. Et tous les Moi de la mémoire involontaire sont inférieurs au Moi de l'art, du point de vue des essences elles-mêmes.

En dernier lieu, la réalisation de l'essence dans le souvenir involontaire ne se sépare pas de déterminations qui restent extérieures et contingentes. Que, en vertu de la puissance de la mémoire involontaire, quelque chose surgisse dans son essence ou dans sa vérité — cela ne dépend pas des circonstances. Mais que ce « quelque chose » soit Combray, Balbec ou Venise ; que ce soit telle essence (plutôt qu'une autre) qui soit sélectionnée, et qui trouve alors le moment de son incarnation — cela met en jeu des circonstances et des contingences multiples. D'une part, il est évident que l'essence de Combray ne se réaliseraient pas dans la saveur retrouvée de la madeleine, s'il n'y avait d'abord eu contiguïté réelle entre la madeleine telle qu'elle fut goûtée et Combray tel qu'il fut présent. D'autre part, la madeleine avec sa saveur, Combray avec ses qualités ont encore des matières distinctes qui résistent à l'enveloppement, à la pénétration de l'une dans l'autre.

Nous devons donc insister sur deux points : une essence s'incarne dans le souvenir involontaire, mais elle y trouve des matières beaucoup moins spiritualisées, des milieux moins « dématérialisés » que dans l'art. Et contrairement à ce qui se passe dans l'art, la sélection et le choix de cette essence dépendent alors de données extérieures à l'essence elle-même, renvoient

en dernière instance à des états vécus, à des mécanismes d'associations qui restent subjectifs et contingents. (D'autres contiguïtés auraient induit ou sélectionné d'autres essences.) Dans la mémoire involontaire, la physique fait valoir la résistance des matières ; la psychologie fait valoir l'irréductibilité des associations subjectives. C'est pourquoi les signes de la mémoire nous tendent constamment le piège d'une interprétation objectiviste, mais aussi et surtout la tentation d'une interprétation toute subjective. C'est pourquoi enfin les réminiscences sont des métaphores inférieures : au lieu de réunir deux objets différents dont la sélection et le rapport sont entièrement déterminés par une essence qui s'incarne dans un milieu ductile ou transparent, la mémoire réunit deux objets qui tiennent encore à une matière opaque, et dont le rapport dépend d'une association. Ainsi l'essence elle-même n'est plus maîtresse de sa propre incarnation, de sa propre sélection, mais est sélectionnée d'après des données qui lui restent extérieures : par là même, elle prend le minimum de généralité dont nous parlions tout à l'heure.

C'est dire que les signes sensibles de la mémoire sont de la vie, non pas de l'Art. La mémoire involontaire occupe une place centrale, non pas la pointe extrême. Involontaire, elle rompt avec l'attitude de la perception consciente et de la mémoire volontaire. Elle nous rend sensibles aux signes, et nous donne l'interprétation de certains d'entre eux, à des moments privilégiés. Les signes sensibles qui lui correspondent sont même supérieurs aux signes mondains et aux signes de l'amour. Mais ils sont inférieurs à d'autres signes non moins sensibles, signes du désir, de l'ima-

gination ou du rêve (ceux-ci ont déjà des matières plus spirituelles, et renvoient à des associations plus profondes, qui ne dépendent plus de contiguïtés vécues). A plus forte raison, les signes sensibles de la mémoire involontaire sont inférieurs à ceux de l'art ; ils ont perdu la parfaite identité du signe et de l'essence. Ils représentent seulement l'effort de la vie pour nous préparer à l'art, et à la révélation finale de l'art.

On ne verra pas dans l'art un moyen plus profond d'explorer la mémoire involontaire. On verra dans la mémoire involontaire une étape, qui n'est même pas la plus importante, dans l'apprentissage de l'art. Il est certain que cette mémoire nous met sur le chemin des essences. Bien plus, la réminiscence possède déjà l'essence, a su la capturer. Mais elle nous la livre dans un état relâché, dans un état second, si obscurément encore que nous sommes incapables de comprendre le don qui nous arrive et la joie que nous éprouvons. Apprendre, c'est se ressouvenir ; mais se ressouvenir n'est rien de plus qu'apprendre, avoir un pressentiment. Si, poussés par les étapes successives de l'apprentissage, nous n'arrivions pas à la révélation finale de l'art, nous resterions incapables de comprendre l'essence, et même de comprendre qu'elle était déjà là dans le souvenir involontaire ou dans la joie du signe sensible (toujours nous serions réduits à « ajourner » l'examen des causes). Il faut que toutes les étapes débouchent dans l'art, il faut que nous arrivions jusqu'à la révélation de l'art : alors nous redescendons les degrés, nous les intégrons dans l'œuvre d'art elle-même, nous reconnaissions l'essence dans ses réalisations successives, nous donnons

à chaque degré de réalisation la place et le sens qui lui reviennent dans l'œuvre. Nous découvrons donc le rôle de la mémoire involontaire, et les raisons de ce rôle, rôle important mais secondaire dans l'incarnation des essences. Les paradoxes de la mémoire involontaire s'expliquent par une instance plus haute, qui déborde la mémoire, inspire les réminiscences et leur communique seulement une partie de son secret.

## CHAPITRE VI

### Série et groupe

L'incarnation des essences se poursuit dans les signes amoureux, et même dans les signes mondains. La différence et la répétition restent alors les deux pouvoirs de l'essence. L'essence elle-même reste irréductible à l'objet qui porte le signe, mais aussi au sujet qui l'éprouve. Nos amours ne s'expliquent pas par ceux que nous aimons, ni par nos états périssables au moment où nous sommes amoureux. Mais, ici, comment conciliera-t-on l'idée d'une présence de l'essence avec le caractère mensonger des signes de l'amour, et avec le caractère vide des signes de la mondanité ? C'est que l'essence est amenée à prendre une forme de plus en plus générale, une généralité de plus en plus grande. A la limite, elle tend à se confondre avec une « loi » (c'est à propos de l'amour et de la mondanité que Proust aime à déclarer son goût de la généralité, sa passion des lois). Les essences peuvent donc s'incarner dans les signes amoureux, précisément comme les lois générales du mensonge ; et dans les signes mondains, comme les lois générales du vide.

Une différence originelle préside à nos amours.

Peut-être est-ce l'image de Mère — ou celle du Père pour une femme, pour Mlle Vinteuil. Plus profondément, c'est une image lointaine au-delà de notre expérience, un Thème qui nous dépasse, une sorte d'archétype. Image, idée ou essence assez riche pour se diversifier dans les êtres que nous aimons, et même dans un seul être aimé ; mais telle aussi qu'elle se répète dans nos amours successives, et dans chacun de nos amours pris isolément. Albertine est la même et autre, par rapport aux autres amours du héros, mais aussi par rapport à elle-même. Il y a tant d'Albertines qu'il faudrait donner un nom distinct à chacune ; et pourtant c'est comme un même thème, une même qualité sous des aspects variés. Les réminiscences et les découvertes se mélangent donc étroitement dans chaque amour. La mémoire et l'imagination se relaient et se corrigent ; chacune, faisant un pas, pousse l'autre à faire un pas supplémentaire (1). A plus forte raison dans nos amours successives : chaque amour apporte sa différence, mais cette différence était déjà comprise dans le précédent, et toutes les différences sont contenues dans une image primordiale, que nous ne cessons pas de reproduire à des niveaux divers, et de répéter comme la loi intel-lisible de toutes nos amours. « Ainsi mon amour pour Albertine, et tel qu'il en différa, était déjà inscrit dans mon amour pour Gilberte... » (2).

Dans les signes de l'amour, les deux pouvoirs de l'essence cessent d'être réunis. L'image ou le thème contiennent le caractère particulier de nos amours.

(1) JF3, I, 917-918.

(2) TR2, III, 904.

Mais nous répétons d'autant plus et d'autant mieux cette image qu'elle nous échappe en fait, et demeure inconsciente. Loin d'exprimer la puissance immédiate de l'idée, la répétition témoigne ici d'un écart, d'une inadéquation de la conscience et de l'idée. L'expérience ne nous sert à rien parce que nous nions que nous répétons, et croyons toujours à quelque chose de nouveau ; mais aussi bien, parce que nous ignorons la différence qui rendrait nos amours intelligibles, et les rapporterait à une loi qui serait comme leur source vivante. L'inconscient en amour, c'est la séparation des deux aspects de l'essence, différence et répétition.

La répétition amoureuse est une répétition sérielle. Les amours du héros, pour Gilberte, pour Mme de Guermantes, pour Albertine, forment une série dans laquelle chaque terme apporte sa petite différence. « Tout au plus, à cet amour, celle que nous avons tant aimée a-t-elle ajouté une forme particulière, qui nous fera lui être fidèle même dans l'infidélité. Nous aurons besoin, avec la femme suivante, des mêmes promenades du matin ou de la reconduire de même le soir, ou de lui donner cent fois trop d'argent » (1). Mais aussi, entre deux termes de la série, apparaissent des rapports de contraste qui compliquent la répétition : « Ah ! combien mon amour pour Albertine, dont j'avais cru que je pourrais prévoir le destin, d'après celui que j'avais eu pour Gilberte, s'était développé en parfait contraste avec ce dernier » (2). Et surtout, quand nous passons d'un terme aimé à l'autre, nous devons tenir compte d'une différence accumulée dans

(1) TR2, III, 908.

(2) AD, III, 447.

le sujet amoureux, comme d'une raison de progression dans la série, « indice de variation qui s'accuse au fur et à mesure qu'on arrive dans de nouvelles régions, sous d'autres latitudes de la vie » (1). C'est que la série, à travers les petites différences et les rapports contrastés, ne se développe pas sans converger vers sa loi, l'amoureux se rapprochant de plus en plus lui-même d'une compréhension du thème originel. Compréhension qu'il n'atteindra pleinement que quand il aura cessé d'aimer, quand il n'aura plus ni le désir, ni le temps, ni l'âge d'être amoureux. C'est en ce sens que la série amoureuse est un apprentissage : dans les premiers termes, l'amour paraît lié à son objet, si bien que le plus important, c'est d'avouer ; puis, nous apprenons la subjectivité de l'amour, comme la nécessité de ne pas avouer, pour préserver ainsi nos amours prochaines. Mais à mesure que la série s'approche de sa propre loi, et notre capacité d'aimer de sa propre fin, nous pressentons l'existence du thème originel ou de l'idée, qui ne dépasse pas moins nos états subjectifs que les objets dans lesquels elle s'incarne.

Il n'y a pas seulement une série des amours successives. Chaque amour emprunte lui-même une forme de série. Les petites différences et les rapports contrastés que nous trouvons d'un amour à l'autre, nous les rencontrons déjà dans un même amour : d'une Albertine à l'autre, puisque Albertine a des âmes multiples et de multiples visages. Précisément, ces visages et ces âmes ne sont pas sur le même plan ; ils s'organisent en série. (D'après la loi de contraste, « le minimum de

(1) JF3, I, 894.

variété... est de deux. Nous souvenant d'un coup d'œil énergique, d'un air hardi, c'est inévitablement la fois suivante par un profil quasi languide, par une sorte de douceur rêveuse, choses négligées par nous dans le précédent souvenir, que nous serons, à la prochaine rencontre, étonnés, c'est-à-dire presque uniquement frappés ») (1). Bien plus, un indice de variation subjective correspond à chaque amour ; il en mesure le début, le cours, la terminaison. En tous ces sens, l'amour pour Albertine forme par lui-même une série où l'on distingue deux périodes de jalousie différentes. Et à la fin, l'oubli d'Albertine ne se développe que dans la mesure où le héros redescend les degrés qui marquèrent le début de son amour : « Je sentais bien maintenant qu'avant de l'oublier tout à fait, avant d'atteindre à l'indifférence initiale, il me faudrait, comme un voyageur qui revient par la même route au point d'où il est parti, traverser en sens inverse tous les sentiments par lesquels j'avais passé avant d'arriver à mon grand amour » (2). Ainsi trois étapes jalonnent l'oubli, comme une série renversée : le retour à l'indivision, retour à un groupe de jeunes filles analogue à celui dont Albertine fut extraite ; la révélation des goûts d'Albertine, qui rejoint d'une certaine façon les premières intuitions du héros, mais à un moment où la vérité ne peut plus l'intéresser ; enfin l'idée qu'Albertine est toujours vivante, idée qui lui donne si peu de joie, par contraste avec la douleur éprouvée quand il la savait morte et l'aimait encore.

(1) JF3, III, 917-918.

(2) AD, III, 558.

Non seulement chaque amour forme une série particulière. Mais à l'autre pôle, la série de nos amours dépasse notre expérience, s'enchaîne avec d'autres expériences, s'ouvre sur une réalité transsubjective. L'amour de Swann pour Odette fait déjà partie de la série qui se poursuit avec l'amour du héros pour Gilberte, pour Mme de Guermantes, pour Albertine. Swann a le rôle d'un initiateur, dans un destin qu'il ne sut pas réaliser pour son compte : « En somme, si j'y réfléchissais, la matière de mon expérience me venait de Swann, non pas seulement par ce qui le concernait lui-même et Gilberte. Mais c'était lui qui m'avait, dès Combray, donné le désir d'aller à Balbec... Sans Swann je n'aurais pas connu même les Guermantes... » (1). Swann n'est ici que l'occasion, mais sans cette occasion la série eût été autre. Et à certains égards, Swann est beaucoup plus. C'est lui qui, dès le début, possède la loi de la série ou le secret de la progression, et en fait confidence au héros dans un « avertissement prophétique » : l'être aimé comme Prisonnier (2).

Il est toujours permis de trouver l'origine de la série amoureuse dans l'amour du héros pour sa mère ; mais, là encore, nous rencontrons Swann qui, venant dîner à Combray, prive l'enfant de la présence maternelle. Et le chagrin du héros, son angoisse à l'égard de sa mère, c'est déjà l'angoisse et le chagrin que Swann lui-même éprouvait pour Odette : « Lui, cette angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas, où l'on ne peut pas le rejoindre,

(1) TR2, III, 915-916.

(2) JF1, I, 563.

c'est l'amour qui la lui a fait connaître, l'amour auquel elle est en quelque sorte prédestinée, par lequel elle sera accaparée, spécialisée ; mais quand, comme pour moi, elle est entrée en nous avant qu'il ait encore fait son apparition dans notre vie, elle flotte en l'attendant, vague et libre... » (1). On en conclura que l'image de mère n'est peut-être pas le thème le plus profond, ni la raison de la série amoureuse : il est vrai que nos amours répètent nos sentiments pour la mère, mais ceux-ci répètent déjà d'autres amours, que nous n'avons pas nous-mêmes vécues. La mère apparaît plutôt comme la transition d'une expérience à une autre, la manière dont notre expérience commence, mais déjà s'enchaîne avec d'autres expériences qui furent faites par autrui. A la limite, l'expérience amoureuse est celle de l'humanité tout entière, que traverse le courant d'une hérédité transcendante.

Ainsi la série personnelle de nos amours renvoie d'une part à une série plus vaste, trans-personnelle ; d'autre part, à des séries plus restreintes, constituées par chaque amour en particulier. Les séries sont donc impliquées les unes dans les autres, les indices de variation et les lois de progression, enveloppés les uns dans les autres. Quand nous demandons comment les signes de l'amour doivent être interprétés, nous cherchons une instance d'après laquelle les séries s'expliquent, les indices et les lois se développent. Or, si grand que soit le rôle de la mémoire et de l'imagination, ces facultés n'interviennent qu'au niveau de chaque amour particulier, et moins pour en interpréter les signes que pour les surprendre et les recueillir,

(1) CSI, I, 30.

pour seconder une sensibilité qui les appréhende. Le passage d'un amour à l'autre trouve sa loi dans l'Oubli, non pas dans la mémoire ; dans la Sensibilité, non pas dans l'imagination. En vérité, seule l'intelligence est faculté capable d'interpréter les signes et d'expliquer les séries de l'amour. C'est pourquoi Proust insiste sur le point suivant : il y a des domaines où l'intelligence, s'appuyant sur la sensibilité, est plus profonde, plus riche que la mémoire et l'imagination (1).

Non pas que les vérités de l'amour fassent partie de ces vérités abstraites qu'un penseur pourrait découvrir par l'effort d'une méthode ou d'une réflexion libre. Il faut que l'intelligence soit forcée, qu'elle subisse une contrainte qui ne lui laisse pas le choix. Cette contrainte est celle de la sensibilité, celle du signe lui-même au niveau de chaque amour. C'est que les signes de l'amour sont autant de douleurs, parce qu'ils impliquent toujours un mensonge de l'aimé, comme une ambiguïté fondamentale dont notre jalouse profite, et se nourrit. Alors la souffrance de notre sensibilité force notre intelligence à chercher le sens du signe et l'essence qui s'y incarne. « Un homme né sensible et qui n'aurait pas d'imagination pourrait malgré cela écrire des romans admirables. La souffrance que les autres lui causeraient, ses efforts pour la prévenir, les conflits qu'elle et la seconde personne cruelle créeraient, tout cela, interprété par l'intelligence, pourrait faire la matière d'un livre... aussi beau que s'il était imaginé, inventé » (2).

En quoi consiste l'interprétation par l'intelligence ?

(1) TR<sub>2</sub>, III, 900-902.

(2) *Ibid.*

Elle consiste à découvrir l'essence comme loi de la série amoureuse. C'est dire que, dans le domaine de l'amour, l'essence ne se sépare pas d'un type de généralité : généralité de série, généralité proprement serielle. Chaque souffrance est particulière, en tant qu'éprouvée, en tant qu'elle est produite par tel être, au sein de tel amour. Mais parce que ces souffrances se reproduisent et s'impliquent, l'intelligence en dégage quelque chose de général, qui est aussi bien de la joie. L'œuvre d'art « est signe de bonheur, parce qu'elle nous apprend que dans tout amour le général gît à côté du particulier, et à passer du second au premier par une gymnastique qui fortifie contre le chagrin en faisant négliger sa cause pour approfondir son essence » (1). Ce que nous répétons, c'est chaque fois une souffrance particulière ; mais la répétition même est toujours joyeuse, le fait de la répétition forme une joie générale. Ou plutôt, les faits sont toujours tristes, et particuliers ; mais l'idée qu'on en extrait est générale et gaie. Car la répétition amoureuse ne se sépare pas d'une loi de progression par laquelle nous nous rapprochons d'une prise de conscience qui transmuer nos souffrances en joie. Nous nous apercevons que nos souffrances ne dépendaient pas de l'objet. C'étaient des « tours » ou des « farces » que nous nous faisions à nous-mêmes, ou mieux encore des attrapes et des coquetteries de l'Idée, des gaietés de l'Essence. Il y a un tragique de ce qui se répète, mais un comique de la répétition, et plus profondément une joie de la répétition comprise ou de la compréhension de la loi. Nous extrayons de nos

(1) TR2, III, 904.

chagrins particuliers une Idée générale ; c'est que l'Idée était première, était déjà là, comme la loi de la série est dans ses premiers termes. L'humour de l'Idée, c'est de se manifester dans le chagrin, d'apparaître elle-même comme un chagrin. Ainsi la fin est déjà dans le début : « Les idées sont des succédanés des chagrins... Succédanés dans l'ordre du temps seulement, d'ailleurs, car il semble que l'élément premier, ce soit l'idée, et le chagrin seulement le mode selon lequel certaines idées entrent d'abord en nous » (1).

Telle est l'opération de l'intelligence : sous une contrainte de la sensibilité, elle transmuet notre souffrance en joie, en même temps que le particulier en général. Seule l'intelligence peut découvrir la généralité, et la trouver joyeuse. Elle découvre à la fin ce qui était présent dès le début, mais nécessairement inconscient. Que les êtres aimés ne furent pas des causes agissant de manière autonome, mais les termes d'une série qui défilaient en nous, les tableaux vivants d'un spectacle intérieur, les reflets d'une essence. « Chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée par nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire et le dernier degré, divinité dont la contemplation en tant qu'idée nous donne aussitôt de la joie au lieu de la peine que nous avions. Tout l'art de vivre, c'est de nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à (sa) forme divine et de peupler ainsi jurement notre vie de divinités » (2).

L'essence s'incarne dans les signes amoureux, mais

(1) TR2, III, 906.

(2) TR2, III, 899.

nécessairement sous une forme sérielle, donc générale. L'essence est toujours différence. Mais, en amour, la différence est passée dans l'inconscient : elle devient en quelque sorte générique ou spécifique, et détermine une répétition dont les termes ne se distinguent plus que par des différences infinitésimales et des contrastes subtils. Bref, l'essence a pris la généralité d'un Thème ou d'une Idée, qui sert de loi à la série de nos amours. C'est pourquoi l'incarnation de l'essence, la sélection de l'essence qui s'incarne dans les signes amoureux, dépend de conditions extrinsèques et de contingences subjectives, plus encore que dans les signes sensibles. Swann est le grand initiateur inconscient, le point de départ de la série ; mais comment ne pas regretter les thèmes sacrifiés, les essences éliminées, comme les possibles leibniziens qui ne passent pas à l'existence, et qui auraient donné lieu à d'autres séries, dans d'autres circonstances et sous d'autres conditions (1) ? C'est bien l'Idée qui détermine la série de nos états subjectifs, mais aussi ce sont les hasards de nos relations subjectives qui déterminent la sélection de l'Idée. C'est pourquoi la tentation d'une interprétation subjectiviste est encore plus forte en amour que dans les signes sensibles : tout amour se rattache à des associations d'idées et d'impressions toutes subjectives ; et la fin d'un amour se confond avec l'anéantissement d'une « portion » d'associations, comme dans une congestion cérébrale où une artère usée se rompt (2).

Rien ne montre mieux l'extériorité de la sélection

(1) TR2, III, 916.

(2) AD, III, 592.

que la contingence dans le choix de l'être aimé. Non seulement nous avons des amours manquées, dont nous savons bien qu'elles auraient pu réussir, à une petite différence près (Mlle de Stermaria). Mais nos amours qui se réalisent, et la série qu'elles forment en s'enchaînant, c'est-à-dire en incarnant telle essence plutôt qu'une autre, dépendent d'occasions, de circonstances, de facteurs extrinsèques.

Un des cas les plus frappants est le suivant : l'être aimé fait d'abord partie d'un groupe, où il n'est pas encore individualisé. Qui sera la fille aimée, dans le groupe homogène ? Et par quel hasard Albertine incarne-t-elle l'essence, alors qu'une autre aurait pu s'en charger ? Ou même une autre essence, incarnée dans une autre jeune fille, à laquelle le héros aurait pu être sensible, et qui aurait au moins infléchi la série de ses amours ? « Maintenant encore la vue de l'une me donnait un plaisir où entrait, dans une proportion que je n'aurais pas su dire, de voir les autres la suivre plus tard, et, même si elles ne venaient pas ce jour-là, de parler d'elles et de savoir qu'il leur serait dit que j'étais allé sur la plage » (1). Il y a, dans le groupe des jeunes filles, un mixte, un mélange d'essences, sans doute voisines, par rapport auxquelles le héros est presque également disponible : « Chacune avait pour moi, comme le premier jour, quelque chose de l'essence des autres » (2).

Albertine entre donc dans la série amoureuse, mais parce qu'elle est extraite d'un groupe, avec toute la contingence qui correspond à cette extraction. Les

(1) JF3, I, 944.

(2) SG2, II, 1113.

plaisirs que le héros éprouve dans le groupe sont des plaisirs sensuels. Mais ces plaisirs ne font pas partie de l'amour. Pour devenir un terme de la série amoureuse, il faut qu'Albertine soit isolée du groupe dans lequel elle apparaît d'abord. Il faut qu'elle soit choisie : ce choix ne va pas sans incertitude et contingence. Inversement, l'amour pour Albertine ne se termine vraiment que par un retour au groupe : soit à l'ancien groupe des jeunes filles, tel qu'Andrée le symbolise après la mort d'Albertine (« à ce moment-là l'avais plaisir à avoir des demi-relations charnelles avec [Andrée], à cause du côté collectif qu'avait eu au début et que reprenait maintenant mon amour pour les jeunes filles de la petite bande, longtemps indivis entre elles ») (1). Soit à un groupe analogue, rencontré dans la rue quand Albertine est morte, et qui reproduit, mais en sens inverse, une formation de l'amour, une sélection de l'aimée (2). D'une certaine manière, groupe et série s'opposent ; d'une autre manière, ils sont inséparables et complémentaires.

L'essence, telle qu'elle s'incarne dans les signes amoureux, se manifeste successivement sous deux aspects. D'abord sous la forme des lois générales du mensonge. Car il n'est nécessaire de mentir, nous ne sommes déterminés à mentir, qu'à quelqu'un qui nous aime. Si le mensonge obéit à des lois, c'est parce qu'il implique une certaine tension dans le menteur lui-même, comme un système de rapports physiques

(1) AD, III, 596.

(2) AD, III, 561-562.

entre la vérité et les dénégations ou inventions sous lesquelles on prétend la cacher : il y a donc des lois de contact, d'attraction et de répulsion, qui forment une véritable « physique » du mensonge. En effet, la vérité est là, présente dans l'aimé qui ment ; il en a une connaissance permanente, il ne l'oublie pas, tandis qu'il oublie vite un mensonge improvisé. La chose cachée agit en lui de telle manière qu'il extrait de son contexte un petit fait vrai destiné à garantir l'ensemble du mensonge. Mais c'est précisément ce petit fait qui le trahit, parce que ses angles s'adaptent mal avec le reste, révélant une autre origine, une appartenance à un autre système. Ou bien la chose cachée agit à distance, attire le menteur qui ne cesse de s'en rapprocher. Il trace des asymptotes, il croit rendre insignifiant son secret à force d'allusions diminutives : tel Charlus disant « moi qui ai poursuivi la beauté sous toutes ses formes ». Ou bien nous inventons une foule de détails vraisemblables, parce que nous croyons que la vraisemblance elle-même est une approximation du vrai; mais voilà que l'excès de vraisemblance, comme trop de pieds dans un vers, trahit notre mensonge et révèle la présence du faux.

Non seulement la chose cachée reste présente dans le menteur, « car le plus dangereux de tous les recels, c'est celui de la faute elle-même dans l'esprit du coupable » (1). Mais les choses cachées ne cessant pas de s'ajouter les unes aux autres, et de grossir comme une noire boule de neige, le menteur est toujours trahi : en effet, inconscient de cette progression, il maintient un même écart entre ce qu'il avoue et ce

(1) SG1, II, 715.

qu'il nie. Ce qu'il nie augmentant, il avoue de plus en plus. Chez le menteur lui-même, le mensonge parfait supposerait une prodigieuse mémoire tendue vers le futur, capable de laisser des traces dans l'avenir, autant que la vérité. Et surtout, le mensonge exigerait d'être « total ». Ces conditions ne sont pas de ce monde ; aussi les mensonges font-ils partie des signes. Ce sont précisément les signes de ces vérités qu'ils prétendent cacher : « Illisibles et divins vestiges » (1). Illisibles, mais non pas inexplicables ou sans interprétation.

La femme aimée cache un secret, même s'il est connu de tous les autres. L'amant cache l'être aimé lui-même : puissant geôlier. Il faut être dur, cruel et fourbe avec celui qu'on aime. En fait, l'amant ne ment pas moins que l'aimée : il la séquestre, et aussi il se garde de lui avouer son amour, afin de rester meilleur policier, meilleur geôlier. Or, l'essentiel pour la femme, c'est de cacher l'origine des mondes qu'elle implique en soi, le point de départ des gestes, des habitudes et des goûts qu'elle nous dédie temporairement. Les femmes aimées sont tendues vers un secret de Gomorrhe, comme vers une faute originelle : « hideur d'Albertine » (2). Mais les amants eux-mêmes ont un secret correspondant, une hideur analogue. Conscient ou non, c'est le secret de Sodome. Si bien que la vérité de l'amour est dualiste, et que la série amoureuse n'est simple qu'en apparence, se divise en deux séries plus profondes, représentées par Mlle Vinteuil et par Charlus. Le héros de la recherche a donc deux révélations bouleversantes quand, dans des circonstances

(1) CS2, I, 279.

(2) AD, III, 610.

semblables, il surprend Mlle Vinteuil, puis Charlus (1). Que signifient ces deux séries de l'homosexualité ?

Proust s'efforce de le dire, dans le passage de *Sodome et Gomorrhe* où revient constamment une métaphore végétale. La vérité de l'amour, c'est d'abord le cloisonnement des sexes. Nous vivons sous la prédiction de Samson : « Les deux sexes mourront chacun de son côté » (2). Mais tout se complique parce que les sexes séparés, cloisonnés, coexistent dans le même individu : « Hermaphroditisme initial », comme dans une plante ou chez un escargot, qui ne peuvent être fécondés par eux-mêmes, mais « peuvent l'être par d'autres hermaphrodites » (3). Alors il arrive que l'intermédiaire, au lieu d'assurer la communication du mâle et de la femelle, dédouble chaque sexe avec lui-même. Symbole d'une auto-fécondation d'autant plus émouvante qu'elle est homosexuelle, stérile, indirecte. Et plus qu'une aventure, c'est l'essence de l'amour. L'Hermaphrodite originel produit continûment les deux séries homosexuelles divergentes. Il sépare les sexes, au lieu de les réunir. Au point que les hommes et les femmes ne se croisent qu'en apparence. C'est de tous les amants, et de toutes les femmes aimées, qu'il faut affirmer ce qui ne devient évident que dans certains cas spéciaux : les amants « jouent pour la femme qui aime les femmes le rôle d'une autre femme, et la femme leur offre en même temps à peu près ce qu'ils trouvent chez l'homme » (4).

(1) SGI, II, 608.

(2) SGI, II, 616.

(3) SGI, II, 629.

(4) SGI, II, 622.

L'essence, en amour, s'incarne d'abord dans les lois du mensonge, mais en second lieu dans les secrets de l'homosexualité : le mensonge n'aurait pas la généralité qui le rend essentiel et significatif, s'il ne se rapportait à celle-ci comme à la vérité qu'il cache. Tous les mensonges s'organisent et tournent autour d'elle, comme autour de leur centre. L'homosexualité est la vérité de l'amour. C'est pourquoi la série amoureuse est réellement double : elle s'organise en deux séries qui ne trouvent pas seulement leur source dans les images de mère et de père, mais dans une continuité phylogénétique plus profonde. L'Hermaphroditisme initial est la loi continue des séries divergentes ; d'une série à l'autre, on voit constamment l'amour engendrer des *signes* qui sont ceux de Sodome, et qui sont ceux de Gomorrhe.

La généralité signifie deux choses : ou bien la loi d'une série (ou de plusieurs séries) dont les termes diffèrent ; ou bien le caractère d'un groupe dont les éléments se ressemblent. Et sans doute les groupes interviennent-ils en amour. L'amant extrait l'être aimé d'un ensemble préalable, et interprète des signes qui sont d'abord collectifs. Mieux encore, les femmes de Gomorrhe ou les hommes de Sodome émettent des « signes astreaux » d'après lesquels ils se reconnaissent, et forment les associations maudites qui reproduisent les deux cités bibliques (1). Reste que le groupe n'est pas l'essentiel en amour : il donne seulement des occasions. La vraie généralité de l'amour

(1) SGI, II, 852.

est sérielle, nos amours ne sont profondément vécues que suivant les séries où elles s'organisent. Il n'en est plus de même dans la mondanité. Les essences s'incarnent encore dans les signes mondains, mais à un dernier niveau de contingence et de généralité. Elles s'incarnent immédiatement dans des sociétés, leur généralité n'est plus qu'une généralité de groupe : *le dernier degré de l'essence*.

Sans doute le « monde » exprime-t-il des forces sociales, historiques et politiques. Mais les signes mondains sont émis dans le vide. Par là même, ils traversent des distances astronomiques, qui font que l'observation de la mondanité ne ressemble pas du tout à une étude microscopique, mais plutôt télescopique. Et Proust le dit souvent : à un certain niveau des essences, ce qui l'intéresse, ce n'est plus l'individualité, ni le détail, ce sont les lois, les grandes distances et les grandes généralités. Le télescope, non pas le microscope (1). C'est déjà vrai de l'amour ; à plus forte raison, du monde. Le vide est précisément un milieu porteur de généralité, milieu physique privilégié pour la manifestation d'une loi. Une tête vide présente de meilleures lois statistiques qu'une matière plus dense : « Les êtres les plus bêtes, par leurs gestes, leurs propos, leurs sentiments involontairement exprimés, manifestent des lois qu'ils ne perçoivent pas, mais que l'artiste surprend en eux » (2). Sans doute arrive-t-il qu'un génie singulier, une âme directrice président au cours des astres : ainsi Charlus. Mais de même que les astronomes ont cessé de croire aux âmes directrices,

(1) TR2, III, 1041.

(2) TR2, III, 901.

le monde lui-même cesse de croire en Charlus. Les lois qui président aux changements du monde sont des lois mécaniques, où domine l'Oubli. (Dans des pages célèbres, Proust analyse la puissance de l'oubli social, en fonction de l'évolution des salons, depuis l'affaire Dreyfus jusqu'à la guerre de 14. Peu de textes forment un meilleur commentaire du mot de Lénine, sur l'aptitude d'une société à remplacer « les vieux préjugés pourris » par des préjugés tout nouveaux, plus infâmes encore ou plus stupides.)

Vide, bêtise, oubli : c'est la trinité du groupe mondain. Mais la mondanité y gagne une vitesse, une mobilité dans l'émission des signes, une perfection dans le formalisme, une généralité dans le sens : toutes choses qui en font un milieu nécessaire de l'apprentissage. A mesure que l'essence s'incarne de plus en plus lâchement, les signes prennent une puissance comique. Ils provoquent en nous une sorte d'exaltation nerveuse de plus en plus extérieure ; ils excitent l'intelligence, pour être interprétés. Car rien ne donne plus à penser que ce qui se passe dans la tête d'un sot. Ceux qui sont comme des perroquets, dans un groupe, sont aussi des « oiseaux prophètes » : leur bavardage signale la présence d'une loi (1). Et si les groupes donnent encore une riche matière à l'interprétation, c'est qu'ils ont des affinités cachées, un contenu proprement inconscient. Les vraies familles, les vrais milieux, les vrais groupes sont les milieux, les groupes « intellectuels ». C'est-à-dire : on appartient toujours à la société dont émanent les

(1) CG2, II, 236.

idées et les valeurs auxquelles on croit. Ce n'est pas la moindre erreur de Taine ou de Sainte-Beuve d'avoir invoqué l'influence immédiate de milieux simplement physiques et réels. En vérité, l'interprète doit recomposer les groupes, en découvrant les familles *mentales* auxquelles ils se rattachent. Il arrive à des duchesses, ou à M. de Guermantes, de parler comme de petits-bourgeois : c'est que la loi du monde, et plus généralement la loi du langage, est « qu'on s'exprime toujours comme les gens de sa classe mentale et non de sa caste d'origine » (1).

(1) TR2, III, 900.

## CHAPITRE VII

### Le pluralisme dans le système des signes

La Recherche du temps perdu se présente comme un système des signes. Mais ce système est pluraliste. Non seulement parce que la classification des signes met en jeu des critères multiples, mais parce que nous devons conjuguer deux points de vue distincts dans l'établissement de ces critères. D'une part, nous devons considérer les signes du point de vue d'un apprentissage en train de se faire. Quelle est la puissance et l'efficacité de chaque type de signe ? C'est-à-dire : dans quelle mesure contribue-t-il à nous préparer à la révélation finale ? Que nous fait-il comprendre, par lui-même et sur le moment, d'après une loi de progression qui diffère suivant les types, et qui se rapporte aux autres types selon des règles elles-mêmes variables ? D'autre part, nous devons considérer les signes du point de vue de la révélation finale. Celle-ci se confond avec l'Art, la plus haute sorte de signes. Mais, dans l'œuvre d'art, tous les autres sont

requis, trouvent une place en rapport avec l'efficacité qu'ils avaient dans le courant de l'apprentissage, trouvent même une explication ultime des caractéristiques qu'ils présentaient alors, et que nous éprouvions sans pouvoir les comprendre pleinement.

Compte tenu de ces points de vue, le système met en jeu sept critères. Les cinq premiers peuvent être brièvement rappelés ; les deux derniers ont des conséquences qui doivent être développées.

*1<sup>o</sup> La matière dans laquelle le signe est taillé.* — Ces matières sont plus ou moins résistantes et opaques, plus ou moins dématérialisées, plus ou moins spiritualisées. Les signes mondains, pour évoluer dans le vide, n'en sont que plus matériels. Les signes amoureux ne sont pas séparables du poids d'un visage, du grain d'une peau, de la largeur et de la rougeur d'une joue : toutes choses qui ne se spiritualisent que quand l'aimé dort. Les signes sensibles sont des qualités matérielles encore : surtout des odeurs et des saveurs. C'est seulement dans l'art que le signe devient immatériel, en même temps que son sens, spirituel.

*2<sup>o</sup> La manière dont quelque chose est émis et appréhendé comme signe, mais aussi les dangers (qui en découlent) d'une interprétation tantôt objectiviste, tantôt subjectiviste.* — Chaque type de signes nous rapporte à l'objet qui l'émet, mais aussi au sujet qui l'appréhende et qui l'interprète. Nous croyons d'abord qu'il faut voir et écouter ; ou bien en amour, qu'il faut avouer (rendre hommage à l'objet) ; ou bien qu'il faut observer et décrire la chose sensible ; et travailler, s'efforcer de penser pour saisir des significations et des valeurs

objectives. Déçus, nous nous rejetons dans le jeu des associations subjectives. Mais pour chaque espèce de signes, ces deux moments de l'apprentissage ont un rythme et des rapports spécifiques.

3<sup>o</sup> *L'effet du signe sur nous, le genre d'émotion qu'il produit.* — Exaltation nerveuse des signes mondains ; souffrance et angoisse des signes amoureux ; joie extraordinaire des signes sensibles (mais où l'angoisse pointe encore comme la contradiction subsistante de l'être et du néant) ; joie pure des signes de l'art.

4<sup>o</sup> *La nature du sens, et le rapport du signe avec son sens.* — Les signes mondains sont vides, ils tiennent lieu d'action et de pensée, ils prétendent valoir pour leur sens. Les signes amoureux sont mensongers : leur sens est pris dans la contradiction de ce qu'ils révèlent et prétendent cacher. Les signes sensibles sont véridiques, mais demeure en eux l'opposition de la survivance et du néant ; et leur sens est encore matériel, il réside en autre chose. Toutefois, à mesure qu'on s'élève jusqu'à l'art, le rapport du signe et du sens se fait de plus en plus proche et intime. L'art est la belle unité finale d'un signe immatériel et d'un sens spirituel.

5<sup>o</sup> *La faculté principale qui explique ou interprète le signe, qui en développe le sens.* — L'intelligence pour les signes mondains ; l'intelligence encore, mais d'une autre façon, pour les signes amoureux (l'effort de l'intelligence n'est plus suscité par une exaltation qu'il faut calmer, mais par les souffrances de la sensibilité qu'il faut transmuer en joie). Pour les signes sensibles, tantôt la mémoire involontaire, tantôt l'imagination

telle qu'elle naît du désir. Pour les signes de l'art, la pensée pure comme faculté des essences.

6<sup>e</sup> *Les structures temporelles ou les lignes de temps impliquées dans le signe, et le type de vérité correspondant.* — Il faut toujours du temps pour interpréter un signe, tout temps est celui d'une interprétation, c'est-à-dire d'un développement. Dans le cas des signes mondains, on perd son temps, parce que ces signes sont vides et se retrouvent, intacts ou identiques, à l'issue de leur développement. Comme le monstre, comme la spirale, ils renaissent de leurs métamorphoses. Il n'y en a pas moins une vérité du temps qu'on perd, comme une maturation de l'interprète qui, lui, ne se retrouve pas identique. Avec les signes amoureux, nous sommes surtout dans le temps perdu : temps qui altère les êtres et les choses, et qui les fait passer. Là encore, il y a une vérité, des vérités de ce temps perdu. Mais non seulement la vérité du temps perdu est multiple, approximative, équivoque ; plus encore, nous ne la saissons qu'à un moment où elle a cessé de nous intéresser, quand le moi de l'interprète, le Moi qui aimait, a déjà disparu. Ainsi pour Gilberte, ainsi pour Albertine : en ce qui concerne l'amour, la vérité vient toujours trop tard. Le temps de l'amour est un temps perdu, parce que le signe ne se développe que dans la mesure où disparaît le moi qui correspondait à son sens. Les signes sensibles nous présentent une nouvelle structure du temps : temps qu'on retrouve au sein du temps perdu lui-même, image d'éternité. C'est que les signes sensibles (par opposition aux signes amoureux) ont le pouvoir, soit de susciter par le désir et l'imagination, soit de ressusciter par la

mémoire involontaire, le Moi qui correspond à leur sens. Enfin, les signes de l'art définissent le temps retrouvé : temps primordial absolu, véritable éternité qui réunit le sens et le signe.

Temps qu'on perd, temps perdu, temps qu'on retrouve et temps retrouvé sont les quatre lignes du temps. Mais on remarquera que, si chaque type de signes a sa ligne particulière, il participe aux autres lignes, empiète sur elles en se développant. *C'est donc sur les lignes du temps que les signes interfèrent les uns avec les autres et multiplient leurs combinaisons.* Le temps qu'on perd se prolonge dans tous les autres signes, sauf dans les signes de l'art. Inversement le temps perdu est déjà là dans les signes mondains, les altère et compromet leur identité formelle. Il est encore là, sous-jacent dans les signes sensibles, introduisant un sentiment de néant, même dans les joies de la sensibilité. Le temps qu'on retrouve, à son tour, n'est pas étranger au temps perdu : on le retrouve au sein du temps perdu lui-même. Enfin le temps retrouvé de l'art englobe et comprend tous les autres ; car c'est en lui seulement que chaque ligne de temps trouve sa vérité, sa place et son résultat du point de vue de la vérité.

D'un certain point de vue, chaque ligne de temps vaut pour elle-même (« tous ces plans différents suivant lesquels le temps, depuis que je venais de le ressaisir dans cette fête, disposait ma vie... ») (1). Ces structures temporelles sont donc comme des « séries différentes et parallèles » (2). Mais ce parallélisme ou cette

(1) TR<sub>2</sub>, III, 1031.

(2) SG<sub>1</sub>, II, 757.

autonomie des séries n'excluent pas, d'un autre point de vue, une sorte de hiérarchie. D'une ligne à l'autre, le rapport du signe et du sens se fait plus intime, plus nécessaire et plus profond. Chaque fois, sur la ligne supérieure, nous récupérons ce qui restait perdu dans les autres. Tout se passe comme si les lignes du temps se brisaient, s'emboîtaient les unes dans les autres. Ainsi c'est le Temps lui-même qui est sériel ; chaque aspect du temps est maintenant lui-même un terme de la série temporelle absolue, et renvoie à un Moi qui dispose d'un champ d'exploration de plus en plus vaste et de mieux en mieux individualisé. Le temps primordial de l'art imbrique tous les temps, le Moi absolu de l'art englobe tous les Moi.

*7<sup>e</sup> L'essence.* — Des signes mondains aux signes sensibles, le rapport du signe avec son sens est de plus en plus intime. Se dessine ainsi ce que les philosophes appelleraient une « dialectique ascendante ». Mais c'est seulement au niveau le plus profond, au niveau de l'art, que l'Essence est révélée : comme la raison de ce rapport et de ses variations. Alors, à partir de cette révélation finale, nous pouvons redescendre les degrés. Non pas que nous retournions dans la vie, dans l'amour, dans la mondanité. Mais nous redescendons la série du temps en assignant à chaque ligne temporelle, et à chaque espèce de signes, la vérité qui leur est propre. Quand nous sommes parvenus à la révélation de l'art, nous apprenons que l'essence était déjà là, dans les degrés plus bas. C'est elle qui, dans chaque cas, déterminait le rapport du signe et du sens. Ce rapport était d'autant plus serré que l'essence s'incarnait avec plus de nécessité

et d'individualité ; d'autant plus relâché au contraire que l'essence prenait une généralité plus grande et s'incarnait sous des données plus contingentes. Ainsi, dans l'art, l'essence individualise elle-même le sujet dans lequel elle s'incorpore, et détermine absolument les objets qui l'expriment. Mais dans les signes sensibles, elle commence à prendre un minimum de généralité, son incarnation dépend de données contingentes et de déterminations extérieures. Plus encore dans les signes de l'amour et dans les signes mondains : sa généralité est alors une généralité de série ou une généralité de groupe ; sa sélection renvoie de plus en plus à des déterminations objectives extrinsèques, à des mécanismes subjectifs d'association. C'est pourquoi nous ne pouvions pas comprendre, sur le moment, que les Essences animaient déjà les signes mondains, les signes amoureux, les signes sensibles. Mais une fois que les signes de l'art nous ont donné pour leur compte la révélation de l'essence, nous en reconnaissons l'effet dans les autres domaines. Nous savons reconnaître les marques de sa splendeur atténuée, relâchée. Alors nous sommes en mesure de rendre à l'essence ce qui lui revient, et de récupérer toutes les vérités du temps, comme toutes les espèces de signes, pour en faire des parties intégrantes de l'œuvre d'art elle-même.

Implication et explication, enveloppement et développement : telles sont les catégories de la Recherche. D'abord le sens est impliqué dans le signe ; il est comme une chose enroulée dans une autre. Le prisonnier, l'âme prisonnière signifient qu'il y a toujours un emboîtement, un enroulement du divers. Les signes émanent d'objets qui sont comme des boîtes ou des vases clos. Les objets retiennent une âme captive,

l'âme d'autre chose qui s'efforce d'entrouvrir le couvercle (1). Proust aime « la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée ; perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison » (2). Mais, aux métaphores d'implication, répondent d'autre part les images d'explication. Car le signe se développe, se déroule en même temps qu'il est interprété. L'amant jaloux développe les mondes possibles enfermés dans l'aimé. L'homme sensible libère les âmes impliquées dans les choses : un peu comme on voit les morceaux de papier du jeu japonais s'épanouir dans l'eau, s'étirer ou s'expliquer, formant des fleurs, des maisons et des personnages (3). Le sens lui-même se confond avec ce développement du signe, comme le signe se confondait avec l'enroulement du sens. Si bien que l'Essence est enfin le troisième terme qui domine les deux autres, qui préside à leur mouvement : l'essence complique le signe et le sens, elle les tient compliqués, elle met l'un dans l'autre. Elle mesure dans chaque cas leur rapport, leur degré de distance ou de proximité, le degré de leur unité. Sans doute le signe par lui-même ne se réduit-il pas à l'objet ; mais il est encore à moitié engainé dans l'objet. Sans doute le sens par lui-même ne se réduit-il pas au sujet ; mais il dépend à moitié du sujet, des circonstances

(1) CSI, I, 179.

(2) CSI, I, 44.

(3) CSI, I, 47.

et des associations subjectives. Au-delà du signe et du sens, il y a l'Essence, comme la raison suffisante des deux autres termes et de leur rapport.

L'essentiel, dans la Recherche, ce n'est pas la mémoire et le temps, mais le signe et la vérité. L'essentiel n'est pas de se souvenir, mais d'apprendre. Car la mémoire ne vaut que comme une faculté capable d'interpréter certains signes, le temps ne vaut que comme la matière ou le type de telle ou telle vérité. Et le souvenir, tantôt volontaire, tantôt involontaire, n'intervient qu'à des moments précis de l'apprentissage, pour en contracter l'effet, ou pour ouvrir une voie nouvelle. Les notions de la Recherche sont : le signe, le sens, l'essence ; la continuité des apprentissages et la brusquerie des révélations. Que Charlus est homosexuel, c'est un éblouissement. Mais il fallait la maturation progressive et continue de l'interprète ; puis, le saut qualitatif dans un nouveau savoir, nouveau domaine de signes. Les *leitmotive* de la Recherche sont : je ne savais pas encore, je devais comprendre plus tard ; et aussi je ne m'intéressais plus dès que je cessais d'apprendre. Les personnages de la Recherche n'ont d'importance que pour autant qu'ils émettent des signes à déchiffrer, sur un rythme du temps plus ou moins profond. La grand-mère, Françoise, Mme de Guermantes, Charlus, Albertine : chacun ne vaut que par ce qu'il nous apprend. « La joie avec laquelle je fis mon premier apprentissage quand Françoise... » — « D'Albertine, je n'avais plus rien à apprendre... »

Il y a une vision du monde proustienne. Elle se définit d'abord par ce qu'elle exclut : ni matière brute, ni esprit volontaire. Ni physique, ni philosophie. La philosophie suppose des énoncés directs et des

significations explicites, issus d'un esprit qui veut le vrai. La physique suppose une matière objective et non ambiguë, soumise aux conditions du réel. Nous avons tort de croire aux faits, il n'y a que des signes. Nous avons tort de croire à la vérité, il n'y a que des interprétations. Le signe est un sens toujours équivoque, implicite et impliqué. « J'avais suivi dans mon existence une marche inverse de celle des peuples, qui ne se servent de l'écriture phonétique qu'après avoir considéré les caractères comme une suite de symboles » (1). Ce qui réunit l'odeur d'une fleur et le spectacle d'un salon, le goût d'une madeleine et l'émotion d'un amour, c'est le signe, et l'apprentissage correspondant. L'odeur d'une fleur, quand elle fait signe, dépasse à la fois les lois de la matière et les catégories de l'esprit. Nous ne sommes pas physiciens ni métaphysiciens : nous devons être égyptologues. Car il n'y a pas de lois mécaniques entre les choses, ni de communications volontaires entre les esprits. Tout est impliqué, tout est compliqué, tout est signe, sens, essence. Tout existe dans ces zones obscures où nous pénétrons comme dans des cryptes, pour y déchiffrer des hiéroglyphes et des langages secrets. L'égyptologue, en toutes choses, est celui qui parcourt une initiation — l'apprenti.

Il n'existe pas de choses ni d'esprits, il n'y a que des corps : corps astraux, corps végétaux... La biologie aurait raison, si elle savait que les corps en eux-mêmes sont déjà langage. Les linguistes auraient raison s'ils savaient que le langage est toujours celui des corps. Tout symptôme est une parole, mais d'abord toutes

(1) PI, III, 88.

les paroles sont des symptômes. « Les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit » (1). On ne s'étonnera pas que l'hystérique fasse parler son corps. Il retrouve un langage premier, le vrai langage des symboles et des hiéroglyphes. Son corps est une Egypte. Les mimiques de Mme Verdurin, sa peur que sa mâchoire ne se décroche, ses attitudes artistes qui ressemblent à celles du sommeil, son nez goménolé forment un alphabet pour les initiés.

(1) PI, III, 88.



## **CONCLUSION**

### **L'image de la pensée**

Si le temps a grande importance dans la Recherche, c'est que toute vérité est vérité du temps. Mais la Recherche est d'abord recherche de la vérité. Par là se manifeste la portée « philosophique » de l'œuvre de Proust : elle rivalise avec la philosophie. Proust dresse une image de la pensée qui s'oppose à celle de la philosophie. Il s'attaque à ce qui est le plus essentiel dans une philosophie classique de type rationaliste. Il s'attaque aux présupposés de cette philosophie. Le philosophe présume volontiers que l'esprit en tant qu'esprit, le penseur en tant que penseur, veut le vrai, aime ou désire le vrai, cherche naturellement le vrai. Il s'accorde à l'avance une bonne volonté de penser ; toute sa recherche, il la fonde sur une « décision prémeditée ». En découle la méthode de la philosophie : d'un certain point de vue, la recherche de la vérité serait le plus naturel et le plus facile ; il suffirait d'une décision, et d'une méthode capable de vaincre les influences extérieures qui détournent la pensée de sa

vocation et lui font prendre le faux pour le vrai. Il s'agirait de découvrir et d'organiser les idées suivant un ordre qui serait celui de la pensée, comme autant de significations explicites ou de vérités formulées qui viendraient remplir la recherche et assurer l'accord entre les esprits.

Dans philosophie, il y a « ami ». Il est important que Proust adresse la même critique à la philosophie et à l'amitié. Les amis sont, l'un par rapport à l'autre, comme des esprits de bonne volonté qui s'accordent sur la signification des choses et des mots : ils communiquent sous l'effet d'une bonne volonté commune. La philosophie est comme l'expression d'un Esprit universel qui s'accorde avec soi pour déterminer des significations explicites et communicables. La critique de Proust touche à l'essentiel : les vérités restent arbitraires et abstraites, tant qu'elles se fondent sur la bonne volonté de penser. Seul le conventionnel est explicite. C'est que la philosophie, comme l'amitié, ignore les zones obscures où s'élaborent les forces effectives qui agissent sur la pensée, les déterminations qui nous *forcent* à penser. Il n'a jamais suffi d'une bonne volonté, ni d'une méthode élaborée, pour apprendre à penser ; il ne suffit pas d'un ami pour s'approcher du vrai. Les esprits ne se communiquent entre eux que le conventionnel ; l'esprit n'engendre que le possible. Aux vérités de la philosophie, il manque la nécessité, et la griffe de la nécessité. En fait, la vérité ne se livre pas, elle se trahit ; elle ne se communique pas, elle s'interprète ; elle n'est pas voulue, elle est involontaire.

Le grand thème du Temps retrouvé est celui-ci : la recherche de la vérité est l'aventure propre de l'invo-

lontaine. La pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée. Plus important que la pensée, il y a ce qui « donne à penser » ; plus important que le philosophe, le poète. Victor Hugo fait de la philosophie dans ses premiers poèmes, parce qu'il « pense encore, au lieu de se contenter, comme la nature, de donner à penser » (1). Mais le poète apprend que l'essentiel est hors de la pensée, dans ce qui force à penser. Le *leitmotiv* du Temps retrouvé, c'est le mot *forcer* : des impressions qui nous forcent à regarder, des rencontres qui nous forcent à interpréter, des expressions qui nous forcent à penser.

« Les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a *malgré nous* communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit... Il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les *signes* d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel... Qu'il s'agît de réminiscences dans le genre du bruit de la fourchette ou du goût de la madeleine, ou de ces vérités écrites à l'aide de figures dont j'essayais de chercher le sens dans ma tête, où, clochers, herbes folles, elles componaient un grimoire compliqué et fleuri, leur premier caractère était que *je n'étais pas libre* de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles. Et je sentais que ce devait être la griffe de leur

(1) CG3, II, 549.

authenticité. *Je n'avais pas été chercher les deux pavés de la cour où j'avais buté. Mais justement la façon fortuite, inévitable dont la sensation avait été rencontrée contrôlait la vérité d'un passé qu'elle ressuscitait, des images qu'elle déclenchaît, puisque nous sentons son effort pour remonter vers la lumière, que nous sentons la joie du réel retrouvé...* Le livre intérieur de ces *signes* inconnus (de *signes* en relief, semblait-il, que mon attention allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour sa lecture, personne ne pouvait m'aider daucune règle, cette lecture consistant en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous... Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. Le livre aux caractères figurés, *non tracés par nous*, est notre seul livre. Non que les idées que nous formons ne puissent être justes logiquement, mais nous ne savons pas si elles sont vraies. Seule l'impressions si chétive qu'en semble la matière, si invraisemblable la trace, est un critérium de vérités et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie » (1).

Ce qui force à penser, c'est le signe. Le signe est l'objet d'une rencontre ; mais c'est précisément la contingence de la rencontre qui garantit la nécessité de ce qu'elle donne à penser. L'acte de penser ne découle pas d'une simple possibilité naturelle. Il est, au contraire, la seule création véritable. La création,

(1) TR<sub>2</sub>, III, 878-880.

c'est la genèse de l'acte de penser dans la pensée elle-même. Or cette genèse implique quelque chose qui fait violence à la pensée, qui l'arrache à sa stupeur naturelle, à ses possibilités seulement abstraites. Penser, c'est toujours interpréter, c'est-à-dire expliquer, développer, déchiffrer, traduire un signe. Traduire, déchiffrer, développer sont la forme de la création pure. Il n'y a pas plus de significations explicites que d'idées claires. Il n'y a que des sens impliqués dans des signes ; et si la pensée a le pouvoir d'expliquer le signe, de le développer dans une Idée, c'est parce que l'Idée est déjà là dans le signe, à l'état enveloppé et enroulé, dans l'état obscur de ce qui force à penser. Nous ne cherchons la vérité que dans le temps, contraints et forcés. Le chercheur de vérité, c'est le jaloux qui surprend un signe mensonger sur le visage de l'aimé. C'est l'homme sensible, en tant qu'il rencontre la violence d'une impression. C'est le lecteur, c'est l'auditeur, en tant que l'œuvre d'art émet des signes qui le forcera peut-être à créer, comme l'appel du génie à d'autres génies. Les communications de l'amitié bavarde ne sont rien, face aux interprétations silencieuses d'un amant. La philosophie, avec toute sa méthode et sa bonne volonté, n'est rien face aux pressions secrètes de l'œuvre d'art. Toujours la création, comme la genèse de l'acte de penser, part des signes. L'œuvre d'art naît des signes autant qu'elle les fait naître ; le créateur est comme le jaloux, divin interprète qui surveille les signes auxquels la vérité *se trahit*.

L'aventure de l'involontaire se retrouve au niveau de chaque faculté. De deux façons différentes, les signes mondains et les signes amoureux sont inter-

prétés par l'intelligence. Mais il ne s'agit plus de cette intelligence abstraite et volontaire, qui prétend trouver par elle-même des vérités logiques, avoir son ordre propre et devancer les pressions du dehors. Il s'agit d'une intelligence involontaire, celle qui subit la pression des signes, et s'anime seulement pour les interpréter, pour conjurer ainsi le vide où elle étouffe, la souffrance qui la submerge. En science et en philosophie, l'intelligence vient toujours avant ; mais le propre des signes, c'est qu'ils font appel à l'intelligence en tant qu'elle vient après, en tant qu'elle doit venir après (1). Il en est de même de la mémoire : les signes sensibles nous forcent à chercher la vérité, mais ainsi mobilisent une mémoire involontaire (ou une imagination involontaire née du désir). Enfin les signes de l'art nous forcent à penser : ils mobilisent la pensée pure comme faculté des essences. Ils déclenchent dans la pensée ce qui dépend le moins de sa bonne volonté : l'acte de penser lui-même. Les signes mobilisent, contraignent une faculté : intelligence, mémoire ou imagination. Cette faculté, à son tour, met elle-même en mouvement la pensée, la force à penser l'essence. Sous les signes de l'art, nous apprenons ce qu'est la pensée pure comme faculté des essences, et comment l'intelligence, la mémoire ou l'imagination la diversifient par rapport aux autres espèces de signes.

Volontaire et involontaire ne désignent pas des facultés différentes, mais plutôt un exercice différent des mêmes facultés. La perception, la mémoire, l'imagination, l'intelligence, la pensée elle-même n'ont

(1) TR2, III, 880.

qu'un exercice contingent tant qu'elles s'exercent volontairement : alors, ce que nous percevons, nous pourrions aussi bien nous le rappeler, l'imaginer, le concevoir ; et inversement. La perception ne nous donne aucune vérité profonde, ni la mémoire volontaire, ni la pensée volontaire : rien que des vérités possibles. Ici, rien ne nous force à interpréter quelque chose, rien ne nous force à déchiffrer la nature d'un signe, rien ne nous force à plonger comme « le plongeur qui sonde ». Toutes les facultés s'exercent harmonieusement, mais l'une à la place de l'autre, dans l'arbitraire et dans l'abstrait. — Au contraire, chaque fois qu'une faculté prend sa forme involontaire, elle découvre et atteint sa propre limite, elle s'élève à un exercice transcendant, elle comprend sa propre nécessité comme sa puissance irremplaçable. Elle cesse d'être interchangeable. Au lieu d'une perception indifférente, une sensibilité qui appréhende et reçoit les signes : le signe est la limite de cette sensibilité, sa vocation, son exercice extrême. Au lieu d'une intelligence volontaire, d'une mémoire volontaire, d'une imagination volontaire, toutes ces facultés surgissent sous leur forme involontaire et transcendante : alors chacune découvre ce qu'elle est seule à pouvoir interpréter, chacune explique un type de signes qui lui fait violence en particulier. L'exercice involontaire est la limite transcendante ou la vocation de chaque faculté. Au lieu de la pensée volontaire, tout ce qui force à penser, tout ce qui est forcé de penser, toute la pensée involontaire qui ne peut penser que l'essence. Seule la sensibilité saisit le signe en tant que tel ; seuls, l'intelligence, la mémoire ou l'imagination expliquent le sens, chacune d'après telle espèce de signes ; seule

la pensée pure découvre l'essence, est forcée de penser l'essence comme la raison suffisante du signe et de son sens.

Il se peut que la critique de la philosophie, telle que Proust la mène, soit éminemment philosophique. Quel philosophe ne souhaiterait dresser une image de la pensée qui ne dépende plus d'une bonne volonté du penseur et d'une décision prémeditée ? Chaque fois qu'on rêve d'une pensée concrète et dangereuse, on sait bien qu'elle ne dépend pas d'une décision ni d'une méthode explicites, mais d'une violence rencontrée, réfractée, qui nous conduit malgré nous jusqu'aux Essences. Car les essences vivent dans les zones obscures, non pas dans les régions tempérées du clair et du distinct. Elles sont enroulées dans ce qui force à penser, elles ne répondent pas à notre effort volontaire ; elles ne se laissent penser que si nous sommes contraints à le faire.

Proust est platonicien, mais non pas vaguement, parce qu'il invoque les essences ou les Idées à propos de la petite phrase de Vinteuil. Platon nous offre une image de la pensée sous le signe des rencontres et des violences. Dans un texte de la *République*, Platon distingue deux sortes de choses dans le monde : celles qui laissent la pensée inactive, ou lui donnent seulement le prétexte d'une apparence d'activité ; et celles qui donnent à penser, qui forcent à penser (1). Les premières sont les objets de recognition ; toutes les facultés s'exercent sur ces objets, mais dans un exercice

(1) PLATON, *République*, VII, 523 b-525 b.

contingent, qui nous fait dire « c'est un doigt », c'est une pomme, c'est une maison..., etc. Au contraire, il y a d'autres choses qui nous forcent à penser : non plus des objets *reconnaissables*, mais des choses qui font violence, des signes *rencontrés*. Ce sont des « perceptions contraires en même temps », dit Platon. (Proust dira : sensations communes à deux endroits, à deux moments.) Le signe sensible nous fait violence : il mobilise la mémoire, il met l'âme en mouvement ; mais l'âme à son tour émeut la pensée, lui transmet la contrainte de la sensibilité, la force à penser l'essence, comme la seule chose qui doive être pensée. Voilà que les facultés entrent dans un exercice transcendant, où chacune affronte et rejoint sa limite propre : la sensibilité qui appréhende le signe ; l'âme, la mémoire, qui l'interprète ; la pensée forcée de penser l'essence. Socrate peut dire à bon droit : je suis l'Amour plus que l'ami, je suis l'amant ; je suis l'art plus que la philosophie ; je suis la torpille, la contrainte et la violence, plutôt que la bonne volonté. Le *Banquet*, le *Phèdre* et le *Phédon* sont les trois grandes études des signes.

Mais le démon socratique, l'ironie, consiste à devancer les rencontres. Chez Socrate, l'intelligence précède encore les rencontres ; elle les provoque, elle les suscite et les organise. L'humour de Proust est d'une autre nature : l'humour juif contre l'ironie grecque. Il faut être doué pour les signes, s'ouvrir à leur rencontre, s'ouvrir à leur violence. L'intelligence vient toujours après, elle est bonne quand elle vient après, elle n'est bonne que quand elle vient après. Nous avons vu comment cette différence avec le platonisme en entraînait beaucoup d'autres.

*Il n'y a pas de Logos, il n'y a que des hiéroglyphes.* Penser, c'est donc interpréter, c'est donc traduire. Les essences sont à la fois la chose à traduire et la traduction même, le signe et le sens. Elles s'enroulent dans le signe pour nous forcer à penser, elles se déroulent dans le sens pour être nécessairement pensées. Partout le hiéroglyphe, dont le double symbole est le hasard de la rencontre et la nécessité de la pensée : « fortuit et inévitable ».

## DEUXIÈME PARTIE

# *LA MACHINE LITTÉRAIRE*

La machine littéraire, c'est à dire l'ensemble des moyens et procédés qui sont mis en œuvre pour produire une œuvre littéraire, est un concept qui englobe de nombreux éléments. Il peut être divisé en plusieurs catégories principales :

- 1. Matériel et technique :** Cela comprend les outils et les techniques utilisés dans la production de l'œuvre. Cela peut inclure la machine à écrire, le ordinateur, les logiciels de traitement de texte, les appareils photographiques, les caméras, les studios d'enregistrement, les imprimantes, les presses, les supports de publication (papier, encre, etc.), et les méthodes de fabrication et de distribution.
- 2. Processus créatifs :** Cela comprend les méthodes et les stratégies utilisées pour concevoir et développer l'œuvre. Cela peut inclure la planification préalable, l'écriture manuelle ou électronique, la révision, la correction, la mise en page, la mise en valeur, la traduction, la润色 (polissage), la préparation pour la publication, et la promotion.
- 3. Contexte culturel et social :** Cela comprend les facteurs sociaux, politiques, économiques, culturels et historiques qui influencent la production et la circulation de l'œuvre. Cela peut inclure les institutions culturelles, les médias, les marchés, les réseaux sociaux, les événements politiques et les tendances culturelles.
- 4. Théorie et analyse :** Cela comprend les théories et les méthodes d'analyse qui sont utilisées pour étudier et comprendre la machine littéraire. Cela peut inclure la théorie littéraire, la théorie des médias, la théorie de la communication, la théorie des systèmes, la théorie de l'information, et diverses méthodes d'analyse quantitative et qualitative.

Il est important de noter que la machine littéraire n'est pas une entité statique ou un ensemble fixe, mais un processus continu et dynamique qui évolue et se développe au fil du temps. Les technologies et les méthodes changent, les contextes sociaux et culturels évoluent, et les théories et analyses évoluent également. La machine littéraire est donc un concept qui doit être compris dans son contexte historique et contemporain, et qui doit être analysé à la lumière de ces éléments.



## CHAPITRE I

### Antilogos

L'opposition d'Athènes et de Jérusalem, Proust la vit à sa manière. Il élimine beaucoup de choses ou beaucoup de gens dans le courant de la Recherche, et ces choses ou ces gens forment en apparence un pêle-mêle hétéroclite : les observateurs, les amis, les philosophes, les causeurs, les homosexuels à la grecque, les intellectuels et les volontaires. Mais tous ceux-là participent du *logos*, et sont à divers titres les personnages d'une seule et même dialectique universelle : la dialectique comme Conversation entre Amis, où toutes les facultés s'exercent volontairement et collaborent sous la présidence de l'Intelligence, pour lier ensemble l'observation des Choses, la découverte des Lois, la formation des Mots, l'analyse des Idées, et tisser perpétuellement ce lien de la Partie au Tout et du Tout à la Partie. Observer chaque chose comme un tout, puis la penser par sa loi comme la partie d'un tout, lui-même présent par son Idée dans chacune des parties : n'est-ce pas l'universel logos, ce goût de la totalisation qu'on retrouve de manières différentes dans la conversation des amis, la vérité ration-

nelle et analytique des philosophes, la démarche des savants, l'œuvre d'art concerté des littérateurs, le symbolisme conventionnel des mots que tous emploient (1).

Dans le logos, il y a un aspect, si caché soit-il, par lequel l'Intelligence vient toujours *avant*, par lequel le tout est déjà présent, la loi, déjà connue avant ce à quoi on l'applique : le tour de passe-passe dialectique, où l'on ne fait que retrouver ce qu'on s'est d'abord donné et où l'on ne tire des choses que ce qu'on y a mis. (Et l'on reconnaît les restes d'un Logos dans Sainte-Beuve et sa méthode haïssable, lorsqu'il interroge les amis d'un auteur pour évaluer l'œuvre comme effet d'une famille, d'une époque et d'un milieu, quitte à considérer l'œuvre à son tour comme un tout qui réagit sur le milieu. Méthode qui le conduit à traiter Baudelaire et Stendhal un peu comme Socrate, Alcibiade : de gentils garçons qui gagnent à être connus. Et Goncourt dispose encore des miettes du Logos, quand il observe le banquet des Verdurin, et les invités réunis « pour des causeries tout à fait supérieures mêlées de petits jeux ») (2).

La Recherche est construite sur une série d'oppositions. A l'observation, Proust oppose la sensibilité. A la philosophie, la pensée. A la réflexion, la traduc-

(1) La dialectique n'est pas séparable de ces caractères extrinsèques ; c'est ainsi que BERGSON la définit par les deux caractères de la conversation entre amis, et de la signification conventionnelle des mots dans la cité (cf. *La pensée et le mouvant*, Presses Universitaires de France, pp. 86-88).

(2) TRI, III, 713. C'est dans ce pastiche de Goncourt que Proust pousse le plus loin sa critique de l'*observation*, qui forme un des thèmes constants de la Recherche.

tion. A l'usage logique ou conjoint de toutes nos facultés ensemble, que l'intelligence précède et fait converger dans la fiction d'une « âme totale », un usage dislogique et disjoint, qui montre que nous ne disposons jamais de toutes nos facultés à la fois, et que l'intelligence vient toujours après (1). Et aussi : à l'amitié s'oppose l'amour. A la conversation, l'interprétation silencieuse. A l'homosexualité grecque, la juive, la maudite. Aux mots, les noms. Aux significations explicites les signes implicites et les sens enroulés. « J'avais suivi dans mon existence une marche inverse de celle des peuples, qui ne se servent de l'écriture phonétique qu'après avoir considéré les caractères comme une suite de symboles ; moi qui, pendant tant d'années, n'avais cherché la vie et la pensée réelles des gens que dans l'énoncé direct qu'ils m'en fournissaient volontairement, par leur faute j'en étais arrivé à ne plus attacher au contraire d'importance qu'aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité ; les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit » (2). Non pas que Proust substitue à la logique du Vrai une simple psychophysiologie des motifs. C'est bien l'être de la vérité qui nous force à la chercher là où elle réside, dans ce qui est impliqué ou compliqué, et non pas dans les images claires et les idées manifestes de l'intelligence.

(1) SG1, II, 756, sur l'intelligence qui doit venir *après*, cf. TR2, III, 880 — et toute la préface de *Contre Sainte-Beuve*.

(2) PI, III, 88.

Considérons trois personnages secondaires de la Recherche qui, chacun par certains côtés, tiennent au Logos : Saint-Loup, intellectuel épris d'amitié ; Norpois, hanté par les significations conventionnelles de la diplomatie ; Cottard, qui a recouvert sa timidité du masque froid du discours scientifique autoritaire. Or chacun à sa manière révèle la faillite du Logos, et ne vaut que par sa familiarité avec des signes muets, fragmentaires et sous-jacents, qui l'intègrent à telle ou telle partie de la Recherche. Cottard, imbécile illettré, trouve son génie dans le diagnostic, c'est-à-dire dans l'interprétation des syndromes équivoques (1). Norpois sait bien que les conventions de la diplomatie, comme celles de la mondanité, mobilisent et restituent de purs signes sous les significations explicites employées (2). Saint-Loup explique que l'art de la guerre dépend moins de la science et du raisonnement que de la pénétration de signes toujours partiels, signes ambigus qu'enveloppent des facteurs hétérogènes ou même faux signes destinés à tromper l'adversaire (3). Il n'y a pas de Logos de la guerre, de la politique ou de la chirurgie, mais seulement des chiffres enroulés dans des matières et des fragments non totalisables, et qui font du stratège, du diplomate

(1) JF<sub>1</sub>, I, 433, 497-499.

(2) CG<sub>2</sub>, II, 260 : « M. de Norpois, anxieux de la tournure que les événements allaient prendre, savait très bien que ce n'était pas par le mot *Paix*, ou par le mot *Guerre*, qu'ils lui seraient signifiés mais par un autre, banal en apparence, terrible ou bénî, et que le diplomate, à l'aide de son chiffre, saurait immédiatement lire, et auquel, pour sauvegarder la dignité de la France, il répondrait par un autre mot tout aussi banal mais sous lequel le ministre de la nation ennemie verrait aussitôt : *Guerre*. »

(3) CG<sub>1</sub>, II, 114.

et du médecin eux-mêmes autant de morceaux mal ajustés d'un divin interprète plus proche de Mmc de Thèbes que du dialecticien savant. Partout Proust oppose le monde des signes et des symptômes au monde des attributs, le monde du pathos au monde du Logos, le monde des hiéroglyphes et des idéogrammes au monde de l'expression analytique, de l'écriture phonétique et de la pensée rationnelle. Ce qui est récusé constamment, ce sont les grands thèmes hérités des Grecs : le *philos*, la *sophia*, le *dialogue*, le *logos*, la *phoné*. Et il n'y a que les rats dans nos cauchemars qui « tiennent des discours cicéroniens ». Le monde des signes s'oppose au Logos de cinq points de vue, à la fois par la figure des parties qu'ils découpent dans le monde, par la nature de la loi qu'ils révèlent, par l'usage des facultés qu'ils sollicitent, par le type d'unité qui en découle, et par la structure du langage qui les traduit et les interprète. C'est de tous ces points de vue, parties, loi, usage, unité, style, qu'il faut confronter et opposer le signe et le logos, le pathos et le logos.

Nous avons vu pourtant qu'il y avait un platonisme de Proust : toute la Recherche est une expérimentation des réminiscences et des essences. Et l'usage disjoint des facultés dans leur exercice involontaire, nous savons qu'il a son modèle chez Platon, lorsque celui-ci dresse une sensibilité qui s'ouvre à la violence des signes, une âme mémorante qui les interprète et en retrouve le sens, une pensée intelligente qui découvre l'essence. Mais une différence évidente intervient. La réminiscence platonicienne a bien son

point de départ dans des qualités ou des relations sensibles saisies l'une dans l'autre, prises dans leur devenir, dans leur variation, dans leur opposition instable, dans leur « fusion mutuelle » (ainsi l'égal qui est inégal à certains égards, le grand qui devient petit, le lourd inséparable du léger...). Mais ce devenir qualitatif représente un état de choses, un état du monde qui imite l'Idée tant bien que mal et selon ses forces. Et l'Idée comme point d'arrivée de la réminiscence est l'Essence stable, la chose en soi séparant les contraires, introduisant dans le tout la juste mesure (l'égalité qui n'est qu'égale...). C'est pourquoi l'Idée est toujours « avant », toujours présupposée, même quand elle n'est découverte qu'après. Le point de départ ne vaut que par sa capacité d'imiter déjà le point d'arrivée ; si bien que l'usage disjoint des facultés n'est qu'un « prélude » à la dialectique qui les réunit toutes ensemble en un même Logos, un peu comme la construction des arcs de cercle prépare le tournoiement du cercle entier. Comme dit Proust pour résumer toute sa critique de la dialectique, l'Intelligence vient toujours avant.

Il n'en est plus du tout de même dans la Recherche : le devenir qualitatif, la fusion mutuelle, « l'instable opposition » sont inscrits dans un *état d'âme*, non plus dans un état de choses ou de monde. Un rayon oblique du couchant, une odeur, une saveur, un courant d'air, un complexe qualitatif éphémère ne doivent leur valeur qu'au « côté subjectif » où ils pénètrent. C'est même pourquoi la réminiscence intervient : parce que la qualité est inséparable d'une chaîne d'association subjective, que nous ne sommes pas libres d'expérimenter la première fois où nous

l'éprouvons. Certes, jamais le côté du sujet n'est le dernier mot de la Recherche : c'est la faiblesse de Swann d'en rester aux simples associations, prisonnier de ses états d'âme, associant la petite phrase de Vinteuil à l'amour qu'il a eu pour Odette, ou bien aux feuillages du Bois où il l'a entendue (1). Les associations subjectives, individuelles, ne sont là que pour être dépassées vers l'Essence ; même Swann pressent que la jouissance de l'art, « au lieu d'être purement individuelle comme celle de l'amour », renvoie à une « réalité supérieure ». Mais l'essence, de son côté, n'est plus l'essence stable, l'idéalité vue, qui réunit le monde en un tout et y introduit la juste mesure. L'essence selon Proust, nous avons essayé précédemment de le montrer, n'est pas quelque chose de vu, mais une sorte de *point de vue* supérieur. Point de vue irréductible, qui signifie à la fois la naissance du monde et le caractère original d'un monde. C'est en ce sens que l'œuvre d'art constitue et reconstitue toujours le commencement du monde, mais aussi forme un monde spécifique absolument différent des autres, et enveloppe un paysage ou des lieux immatériels tout à fait distincts du lieu où nous l'avons saisie (2). Sans doute est-ce une telle esthétique du point de vue qui rapproche Proust d'Henry James. Mais l'important est que le point de vue dépasse l'individu, non moins que l'essence, l'état d'âme : le point de vue reste supérieur à celui qui s'y place, ou garantit l'identité de tous ceux qui y atteignent. Il n'est pas individuel, mais au contraire principe d'individuation. C'est là

(1) CS2, I, 236; JF1, I, 533.

(2) CS2, I, 352; P2, III, 249; TR2, III, 895-896.

précisément l'originalité de la réminiscence proustienne : elle va d'un état d'âme, et de ses chaînes associatives, à un point de vue créateur ou transcendant — et non plus, à la manière de Platon, d'un état du monde à des objectivités vues.

Si bien que tout le problème de l'objectivité, comme celui de l'unité, se trouve déplacé d'une manière qu'il faut dire « moderne », essentielle à la littérature moderne. L'ordre s'est effondré, aussi bien dans les états du monde qui étaient censés le reproduire, que dans les essences ou Idées qui étaient censées l'inspirer. Le monde est devenu miettes et chaos. Précisément parce que la réminiscence va d'associations subjectives à un point de vue originaire, l'objectivité ne peut plus être que dans l'œuvre d'art : elle n'existe plus dans des contenus significatifs comme états du monde, ni dans des significations idéales comme essences stables, mais uniquement dans la structure formelle signifiante de l'œuvre, c'est-à-dire dans le style. Il ne s'agit plus de dire : créer, c'est se ressouvenir — mais se ressouvenir, c'est créer, c'est *aller jusqu'à ce point où la chaîne associative se rompt, saute hors de l'individu constitué, se trouve transférée à la naissance d'un monde individuant*. Et il ne s'agit plus de dire : créer, c'est penser — mais penser, c'est créer, et d'abord créer l'acte de penser dans la pensée. Penser, c'est donner à penser. Se re-souvenir, c'est créer, non pas créer le souvenir, mais créer l'équivalent spirituel du souvenir encore trop matériel, créer le point de vue qui vaut pour toutes les associations, le style qui vaut pour toutes les images. C'est le style qui substitue à l'expérience la manière dont on en parle ou la formule qui l'exprime, à

l'individu dans le monde le point de vue sur un monde, et qui fait de la réminiscence une création réalisée.

Les signes, on les trouve dans le monde grec : la grande trilogie platonicienne, le *Phèdre*, le *Banquet*, le *Phédon*, c'est le délire, l'amour et la mort. Le monde grec ne s'exprime pas seulement dans le Logos comme belle totalité, mais dans des fragments et lambeaux comme objets d'aphorismes, dans des symboles comme moitiés décollées, dans les signes des oracles et le délire des devins. Mais l'âme grecque a toujours eu l'impression que les signes, muet langage des choses, étaient un système mutilé, variable et trompeur, débris d'un Logos qui devaient être restaurés dans une dialectique, réconciliés par une *philia*, harmonisés par une *sophia*, gouvernés par une Intelligence qui devance. La mélancolie des plus belles statues grecques, c'est le pressentiment que le Logos qui les anime va se briser en fragments. Aux signes du feu qui annoncent la victoire à Clytemnestre, langage menteur et fragmentaire bon pour les femmes, le coryphée oppose un autre langage, le logos du messager qui rassemble Tout en Un dans la juste mesure, bonheur et vérité (1). Dans le langage des signes, au contraire, il n'y a de vérité que dans ce qui est fait pour tromper, dans les méandres de ce qui la cache, dans les fragments d'un mensonge et d'un malheur : il n'y a de vérité que trahie, c'est-à-dire à la fois livrée par l'ennemi et révélée par profils ou par morceaux. Comme dit Spinoza lorsqu'il définit

(1) Cf. ESCHYLE, *Agamemnon*, 460-502 (Henri MALDINEY commente ces vers en analysant l'opposition du langage des signes et du *logos*, *Bulletin Faculté de Lyon*, 1967).

la prophétie, le prophète juif privé de Logos, réduit au langage des signes, a toujours besoin d'un signe pour se persuader que le signe de Dieu n'est pas trompeur. Car même Dieu peut vouloir le tromper.

Lorsqu'une partie vaut pour elle-même, lorsqu'un fragment parle en lui-même, lorsqu'un signe s'élève, ce peut être de deux manières très différentes : ou bien parce qu'il permet de deviner le tout dont il est extrait, de reconstituer l'organisme ou la statue auxquels il appartient, et de rechercher l'autre partie qui s'y adapte — ou bien au contraire, parce qu'il n'y a pas d'autre partie qui lui corresponde, pas de totalité où il puisse entrer, pas d'unité dont il soit arraché et à laquelle il puisse être rendu. La première manière est celle des Grecs : c'est seulement sous cette forme qu'ils supportent les « aphorismes ». Il faut que la plus petite partie soit encore un *microcosme* pour qu'on y reconnaîsse l'appartenance au tout plus vaste d'un *macrocosme*. Les signes se composent suivant des analogies et des articulations qui forment un grand Vivant, comme on le voit encore dans le platonisme du Moyen Age et de la Renaissance. Ils sont pris dans un ordre du monde, dans un réseau de contenus significatifs et de significations idéales, qui témoignent encore d'un Logos au moment même où ils le brisent. Et l'on ne peut guère invoquer les fragments des présocratiques pour faire de ceux-ci les Juifs de Platon ; on ne peut faire passer au bénéfice d'une intention l'état fragmenté dans lequel le temps a mis leur œuvre.

Au contraire une œuvre qui a pour objet, ou plutôt pour sujet, le Temps. Elle concerne, elle traîne avec

elle des fragments qui ne peuvent plus se recoller, des morceaux qui n'entrent pas dans le même puzzle, qui n'appartiennent pas à une totalité préalable, qui n'émanent pas d'une unité même perdue. Peut-être est-ce cela, le temps : l'existence ultime de parties de tailles et de formes différentes qui ne se laissent pas adapter, qui ne se développent pas au même rythme, et que le fleuve du style n'entraîne pas à la même vitesse. L'ordre du cosmos s'est effondré, émietté dans des chaînes associatives et des points de vue non communicants. Le langage des signes se met à parler pour lui-même, réduit aux ressources du malheur et du mensonge ; il ne s'appuie plus sur un Logos subsistant : seule la structure formelle de l'œuvre d'art sera capable de déchiffrer le matériau fragmentaire qu'elle utilise, sans référence extérieure, sans grille allégorique ou analogique. Quand Proust se cherche des précurseurs en réminiscence, il cite Baudelaire, mais lui reproche d'avoir fait de la méthode un usage trop « volontaire », c'est-à-dire d'avoir cherché des analogies et des articulations objectives encore trop platoniciennes, dans un monde habité de Logos. Ce qu'il aime au contraire dans la phrase de Chateaubriand, c'est que l'odeur d'héliotrope soit apportée non « par une brise de la patrie, mais par un vent sauvage de Terre-Neuve, *sans relation avec la plante exilée, sans sympathie de réminiscence et de volupté* » (1). Comprendons qu'il n'y a pas ici réminiscence platonicienne, précisément parce qu'il n'y a pas sympathie comme réunion en un tout, mais que le messager est lui-même une partie hétéroclite qui ne s'apparie pas

(1) Citation de CHATEAUBRIAND, TR<sub>2</sub>, III, 920.

à son message ni à celui à qui il l'envoie. Il en est toujours ainsi chez Proust, et c'est sa conception tout à fait nouvelle ou moderne de la réminiscence : une chaîne associative hétéroclite n'est unifiée que par un point de vue créateur, qui joue lui-même le rôle de partie hétéroclite dans l'ensemble. Tel est le procédé qui garantit la pureté de la rencontre ou du hasard, et qui refoule l'intelligence, l'empêchant de venir en avant. On chercherait en vain chez Proust les platitudes sur l'œuvre d'art comme totalité organique où chaque partie prédétermine le tout, et où le tout détermine les parties (conception dialectique de l'œuvre d'art). Même le tableau de Ver Meer ne vaut pas comme Tout, mais par le petit pan de mur jaune planté là comme fragment d'un autre monde encore (1). De même, la petite phrase de Vinteuil, « intercalée, épisodique », et dont Odette dit à Swann : « Qu'avez-vous besoin du reste ? C'est ça *notre* morceau » (2). Et l'église de Balbec, décevante tant qu'on y cherche « un mouvement presque persan » dans son ensemble, révèle au contraire sa beauté dans une de ses parties discordantes qui représente en effet « des dragons quasi chinois » (3). Les dragons de Balbec, le pan de mur de Ver Meer, la petite phrase, mystérieux points de vue, nous disent la même chose que le vent de Chateaubriand : ils agissent sans « sympathie », ils ne font pas de l'œuvre une totalité organique, mais fonctionnent plutôt comme un fragment qui détermine une cristallisation. Nous le verrons, ce n'est pas

(1) PI, III, 186-187.

(2) CS1, I, 218-219.

(3) JF3, I, 841-842.

par hasard que le modèle du végétal chez Proust a remplacé celui de la totalité animale, tant pour l'art que pour la sexualité. Une telle œuvre, ayant pour sujet le temps, n'a même pas besoin d'écrire par aphorismes : c'est dans les méandres et les anneaux d'un style Anti-logos qu'elle fait autant de détours qu'il faut pour ramasser les morceaux ultimes, entraîner à des vitesses différentes tous les fragments dont chacun renvoie à un ensemble différent, ou ne renvoie à aucun ensemble du tout, ou ne renvoie à aucun autre ensemble que celui du style.

## CHAPITRE II

### Les boîtes et les vases

Prétendre que Proust avait l'idée même confuse de l'unité préalable de la Recherche, ou bien qu'il l'a trouvée par après, mais comme animant dès le début l'ensemble, c'est le lire d'un mauvais œil, lui appliquer les critères tout faits de totalité organique qu'il refuse précisément, se fermer à la conception si nouvelle d'unité qu'il était en train de créer. Car c'est bien de là qu'il faut partir : la disparité, l'incommensurabilité, l'émettement des parties de la Recherche, avec les ruptures, hiatus, lacunes, intermittences qui en garantissent l'ultime diversité. Il y a deux figures fondamentales à cet égard ; l'une concerne plus particulièrement les rapports contenant-contenu, l'autre, les rapports parties-tout. La première est une figure d'*emboîtement*, d'*enveloppement*, d'*implication* : les choses, les personnes et les noms sont des boîtes, d'où l'on tire quelque chose d'une tout autre forme, d'une tout autre nature, contenu démesuré. « Je m'attachais à me rappeler exactement la ligne du toit, la nuance de la pierre qui, sans que je pusse comprendre pourquoi, m'avaient semblé pleines, prêtes à s'en-

trouvrir, à me livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle... » (1). M. de Charlus, « ce personnage peinturluré, pansu et clos, semblable à quelque boîte de provenance exotique et suspecte », abrite dans sa voix des nichées de jeunes filles et des âmes féminines tutélaires (2). Les noms propres sont des boîtes entrouvertes qui projettent leurs qualités sur l'être qu'ils désignent : « Le nom de Guermantes d'alors est aussi comme un de ces petits ballons dans lesquels on a enfermé de l'oxygène ou un autre gaz », ou bien comme un de ces « petits tubes » dont on « tire » la couleur juste (3). Et par rapport à cette première figure d'enveloppement, l'activité du narrateur consiste à expliquer, c'est-à-dire à déplier, développer le contenu incommensurable au contenant. La deuxième figure est plutôt celle de la *complication* : il s'agit cette fois de la coexistence de parties asymétriques et non communicantes, soit qu'elles s'organisent comme des moitiés bien séparées, soit qu'elles s'orientent comme des « côtés » ou des chemins opposés, soit qu'elles se mettent à tournoyer, tourbillonner comme la roue d'une loterie qui entraîne et parfois mélange les lots fixes. L'activité du narrateur consiste alors à élire, choisir ; du moins est-ce son activité apparente, car beaucoup de forces diverses, elles-mêmes compliquées en lui, s'exercent pour déterminer sa pseudo-volonté, pour lui faire élire telle partie dans la composition complexe, tel côté dans l'instable opposition, tel lot dans le tournoiement des ténèbres.

(1) CS1, I, 178-179.

(2) SG2, II, 1042.

(3) CG1, II, 11-12.

La première figure est dominée par l'image des boîtes entrouvertes, la seconde par celle des vases clos. *La première (contenant-contenu) vaut par la position d'un contenu sans commune mesure ; la seconde (parties-tout) vaut par l'opposition d'un voisinage sans communication.* Et sans doute se mélangent-elles assez constamment, elles passent l'une dans l'autre. Par exemple, Albertine a les deux aspects : d'une part, elle *complique* en elle beaucoup de personnages, beaucoup de jeunes filles dont on dirait que chacune est vue à l'aide d'un instrument d'optique différent qu'il faut savoir choisir d'après les circonstances et les nuances du désir ; d'autre part, elle *implique* ou enveloppe la plage et les flots, elle tient liées « toutes les impressions d'une série maritime » qu'il faut savoir déplier, développer comme on déroule un cable (1). Mais chacune des grandes catégories de la Recherche n'en marque pas moins une préférence, une appartenance à l'une ou l'autre de ces figures, jusque dans sa manière de participer secondairement à celle qui n'en constitue pas l'origine. C'est même pourquoi l'on peut concevoir chaque grande catégorie dans une des deux figures, comme ayant son double dans l'autre, et peut-être déjà inspirée par ce double qui est à la fois le même et tout à fait autre. Ainsi en ce qui concerne le langage : les noms propres ont d'abord tout leur pouvoir comme boîtes dont on extrait le contenu, et, une fois vidés par la déception, s'ordonnent encore les uns en fonction des autres en « enfermant », « emmurant » l'histoire universelle ; mais les

(1) CG2, II, 362-363. Les deux aspects sont bien marqués par « d'autre part ».

noms communs acquièrent leur valeur en introduisant dans le discours des morceaux non communicants de mensonge et de vérité élus par l'interprète. Ou bien du point de vue des facultés : la mémoire involontaire a plutôt pour activité d'ouvrir des boîtes, de déployer un contenu caché, tandis qu'à l'autre pôle le désir, ou mieux encore le sommeil, font tournoyer les vases clos, les côtés circulaires, et élisent celui qui convient le mieux à telle profondeur du sommeil, à telle proximité du réveil, à tel degré de l'amour. Ou bien dans l'amour lui-même : le désir et la mémoire se combinent pour former des précipités de jalousie, mais l'un d'abord occupé à multiplier les Albertine non communicantes, l'autre à extraire d'Albertine des « régions de souvenirs » incommensurables.

Si bien qu'on peut considérer abstraitemenr chacune des deux figures, ne serait-ce que pour déterminer sa diversité spécifique. D'abord, on se demandera quel est le contenant, et en quoi consiste exactement le contenu, quel est le rapport de l'un avec l'autre, quelle est la forme de « l'explication », quelles difficultés elle rencontre en raison de la résistance du contenant ou de la dérobade du contenu, et surtout où intervient l'incommensurabilité des deux, opposition, hiatus, vidage, coupure, etc. Dans l'exemple de la madeleine, Proust invoque les petits morceaux de papier japonais qui, plongés dans un bol, s'étirent et se déploient, c'est-à-dire s'expliquent : « De même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis, et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de

ma tasse de thé » (1). Mais ce n'est vrai qu'approximativement. Le vrai contenant n'est pas le bol, mais la qualité sensible, la saveur. Et le contenu n'est pas une chaîne associée à cette saveur, la chaîne des choses et des gens qui furent connus à Combray, mais Combray comme essence, Combray comme pur Point de vue, supérieur à tout ce qui a été vécu *de* ce point de vue lui-même, apparaissant enfin pour soi et dans sa splendeur, dans un rapport de coupure avec la chaîne associative qui ne faisait vers lui qu'une moitié de chemin (2). Le contenu est si bien perdu, n'ayant jamais été possédé, que sa reconquête est une création. Et c'est précisément parce que l'Essence comme point de vue individuant surmonte toute la chaîne d'association individuelle avec laquelle elle rompt, qu'elle a le pouvoir, non pas simplement de nous rappeler même intensément le moi qui a vécu toute la chaîne, mais de le faire revivre en soi, en le ré-individuant, d'une existence pure qu'il n'a jamais vécue. Toute « explication » de quelque chose, en ce sens, est résurrection d'un moi.

L'être aimé est comme la qualité sensible, il vaut par ce qu'il enveloppe. Ses yeux seraient seulement des pierres, et son corps, un morceau de chair, s'ils n'exprimaient un monde ou des mondes possibles, des

(1) CSI, I, 47.

(2) Nous avons déjà remarqué que la madeleine est un cas d'*explication* réussie (contrairement aux trois arbres, par exemple, dont le contenu reste perdu pour toujours). Mais seulement à moitié réussie ; car, bien que « l'essence » soit déjà invoquée, le narrateur en reste à la chaîne associative qui n'explique pas encore « pourquoi ce souvenir (le) rendait si heureux ». C'est seulement à la fin de la Recherche que la théorie et l'expérience de l'Essence trouvent leur statut.

paysages et des lieux, des modes de vie qu'il faut expliquer, c'est-à-dire déplier, dérouler comme les petits papiers japonais : ainsi Mlle de Stermaria et la Bretagne, Albertine et Balbec. L'amour et la jalousie sont strictement commandés par cette activité d'explication. Il y a même comme un double mouvement par lequel un paysage exige de s'enrouler dans une femme, comme la femme, de dérouler les paysages et les lieux qu'elle « contient » enclos dans son corps (1). L'expressivité, c'est le contenu d'un être. Et là aussi on pourrait croire qu'il y a seulement un rapport d'association entre le contenu et le contenant. Pourtant, bien que la chaîne associative soit strictement nécessaire, il y a quelque chose de plus, que Proust définit comme le caractère indivisible du désir qui veut donner une forme à une matière, et remplir de matière une forme (2). Mais encore, ce qui montre que la chaîne d'associations n'existe qu'en rapport avec une force qui va la rompre, c'est une curieuse torsion par laquelle on est soi-même pris dans le monde inconnu exprimé par l'être aimé, vidé de soi-même, aspiré dans cet autre univers (3). Si bien qu'être vu fait le même effet qu'entendre prononcer son prénom par l'être aimé : l'effet d'être tenu, nu, dans sa bouche (4). L'association du paysage et de l'être aimé dans l'esprit du narrateur est donc rompue au profit d'un Point de vue de l'être aimé sur le paysage, où le narrateur est lui-même pris, ne serait-ce

(1) CS1, I, 156-157.

(2) CS1, I, 87 : « ... ce n'était pas par le hasard d'une simple association de pensée... »

(3) JF2, I, 716; JF3, I 794.

(4) CS2, I, 401.

que pour en être exclu, refoulé. Mais, cette fois, la rupture de la chaîne associative n'est pas surmontée par l'apparition d'une Essence en personne, elle est plutôt creusée par une opération de vidage qui restitue le moi du narrateur à lui-même. Car le narrateur-interprète, amoureux et jaloux, va enfermer l'être aimé, l'emmurer, le séquestrer pour mieux « l'expliquer », c'est-à-dire pour le vider de tous ces mondes qu'il contient. « En enfermant Albertine, j'avais du même coup rendu à l'univers toutes ces ailes chatoyantes... Elles faisaient la beauté du monde. Elles avaient fait jadis celle d'Albertine... Albertine avait perdu toutes ses couleurs... elle avait peu à peu perdu toute sa beauté... Devenue la grise prisonnière, réduite à son terme elle-même, il lui fallait ces éclairs où je me ressouvenais du passé pour lui rendre des couleurs » (1). Et seule la jalousie la ré-engrosse un instant d'un univers, qu'une lente explication s'efforcera de vider à son tour. Rendre ou restituer le moi du narrateur à lui-même ? Il s'agit finalement de tout autre chose. Il s'agit de vider chacun des moi qui aimait Albertine, de le conduire à son terme, suivant une loi de mort qui s'entrelace à celle des résurrections, comme le Temps perdu s'entrelace avec le Temps retrouvé. Et les moi ne mettent pas moins d'obstination à chercher leur suicide, à répéter-préparer leur propre fin, qu'à revivre en autre chose, répéter-remémorer leur vie (2).

(1) PI, III, 172-173.

(2) JF2, I, 610-611 : « C'était à un long et cruel suicide du moi qui en moi-même aimait Gilberte que je m'acharnais avec continuité, avec la clairvoyance non seulement de ce que je faisais dans le présent, mais de ce qui en résulterait pour l'avenir. »

Les noms propres eux-mêmes ont un contenu inséparable des qualités de leurs syllabes et des associations libres où ils entrent. Mais précisément, parce qu'on ne peut pas entrouvrir la boîte sans projeter tout ce contenu associé sur la personne ou le lieu réels, inversement des associations contraintes, toutes différentes, imposées par la médiocrité de la personne et du lieu, viennent tordre et rompre la première série, et creuser, cette fois, tout un hiatus entre le contenu et le contenant (1). Dans tous les aspects de cette première figure de la Recherche, se manifeste donc toujours l'inadéquation du contenu, son incommensurabilité : soit *contenu perdu*, et qu'on retrouve dans la splendeur d'une essence qui ressuscite un ancien moi, soit *contenu vidé*, qui entraîne à la mort le moi, soit *contenu séparé*, qui nous jette dans une inévitable déception ; jamais un monde ne peut être organisé hiérarchiquement et objectivement, et même les chaînes d'association subjectives qui lui donnent un minimum de consistance ou d'ordre se rompent au profit de points de vue transcendants, mais variables et violemment imbriqués, les uns exprimant des vérités de l'absence et du temps perdu, les autres, de la présence ou du temps retrouvé. Les noms, les êtres et les choses sont bourrés d'un contenu qui les fait éclater ; et non seulement on assiste à cette espèce de dynamitage des contenants par les contenus, mais à cet éclate-

(1) Sur les deux mouvements associatifs en sens inverse, cf. JF2, I, 660. C'est cette déception qui sera récompensée, sans être comblée, par les plaisirs de la généalogie, ou de l'étymologie des noms propres : cf. Roland BARTHES, *Proust et les noms* (To Honor Roman Jakobson, Mouton édit.) et Gérard GENETTE, *Proust et le langage indirect* (Figures II, Editions du Seuil).

ment des contenus eux-mêmes qui, dépliés, expliqués, ne forment pas une figure unique, mais des vérités hétérogènes en débris qui luttent encore entre elles plus qu'elles ne s'accordent. Même quand le passé nous est redonné dans l'essence, l'accouplement du moment présent et de l'ancien ressemble plus à une lutte qu'à un accord, et ce qui nous est donné n'est pas une totalité ni une éternité, mais « un peu de temps à l'état pur », c'est-à-dire un morceau (1). Jamais rien n'est pacifié par une *philia* ; comme pour les lieux et les moments, deux sentiments qui s'épousent ne le font qu'en luttant, et forment dans cette lutte un corps irrégulier de peu de durée. Même dans l'état le plus haut de l'essence comme Point de vue artistique, le monde qui commence fait lutter les sons comme les morceaux disparates ultimes sur lesquels il repose. « Bientôt les deux motifs luttèrent ensemble dans un corps à corps où parfois l'un disparaissait entièrement, où ensuite on n'apercevait plus qu'un morceau de l'autre ».

C'est sans doute cela qui rend compte de cet extraordinaire entraînement de parties inaccordées dans la Recherche, à des rythmes de déploiement ou des vitesses d'explication irréductibles : non seulement elles ne composent pas ensemble un tout, mais elles ne témoignent pas chacune d'un tout dont elle serait arrachée, différent du tout d'une autre, dans une sorte de dialogue entre les univers. Mais la force avec laquelle elles sont projetées dans le monde, insérées violemment les unes dans les autres malgré leurs bordures non correspondantes, fait qu'elles sont

(1) TRI, III, 705.

reconnues les unes et les autres comme parties, sans composer pourtant un tout même caché, sans émaner de totalités même perdues. A force de mettre des morceaux dans les morceaux, Proust trouve le moyen de nous les faire penser tous, mais sans référence à une unité dont ils dériveraient, ou qui en dériverait elle-même (1).

Quant à la seconde figure de la Recherche, celle de la complication qui concerne plus particulièrement le rapport parties-tout, on la voit elle-même s'appliquer aux mots, aux êtres et aux choses, c'est-à-dire aux temps et aux lieux. *L'image du vase clos, qui marque l'opposition d'une partie avec un voisinage sans communication, remplace ici l'image de la boîte entrouverte,*

(1) Georges POULET dit bien : « L'univers proustien est un univers en morceaux, dont les morceaux contiennent d'autres univers, eux aussi, à leur tour, en morceaux... La discontinuité temporelle est elle-même précédée, voire même commandée par une discontinuité plus radicale encore, celle de l'espace » (*L'espace proustien*, Gallimard, pp. 54-55). Toutefois, Poulet maintient dans l'œuvre de Proust les droits d'une continuité et d'une unité dont il ne cherche pas à définir la nature originale très particulière (p. 81, p. 102) ; c'est que, d'autre part, il tend à nier l'originalité ou la spécificité du temps proustien (sous prétexte que ce temps n'a rien à voir avec une durée bergsonienne, il affirme que c'est un temps spatialisé, cf. pp. 134-136).

Le problème d'un monde en fragments, dans sa teneur la plus générale, a été posé par Maurice BLANCHOT (notamment *L'entretien infini*, Gallimard). Il s'agit de savoir quelle est l'unité ou la non-unité d'un tel monde, une fois dit qu'il ne suppose ni ne forme un tout : « Qui dit fragment ne doit pas seulement dire fragmentation d'une réalité déjà existante, ni moment d'un ensemble encore à venir... Dans la violence du fragment, un tout autre rapport nous est donné », « nouvelle relation avec le Dehors », « affirmation irréductible à l'unité » qui ne se laisse pas réduire à la forme aphoristique.

*qui marquait la position d'un contenu sans commune mesure avec le contenant.* C'est ainsi que les deux côtés de la Recherche, le côté de Méséglise et le côté de Guermantes, se tiennent juxtaposés « inconnaisables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux d'après-midi différents » (1). Impossible de faire comme dit Gilberte : « Nous pourrons aller à Guermantes en prenant par Méséglise. » Même la révélation finale du temps retrouvé ne les unifiera pas ni ne les fera converger, mais multipliera les « transversales» elles-mêmes incommunicantes (2). De même, le visage des êtres a au moins deux côtés dissymétriques, comme « deux routes opposées qui ne communiqueront jamais » : ainsi pour Rachel, celle de la généralité et celle de la singularité ; ou bien celle de la nébuleuse informe vue de trop près, et celle d'une exquise organisation, à distance convenable. Ou bien pour Albertine, le visage qui répond à la confiance et celui qui réagit au soupçon jaloux (3). Et encore les deux routes ou les deux côtés ne sont que des directions statistiques. Nous pouvons former un ensemble complexe, mais jamais nous ne le formons *sans qu'il ne se scinde à son tour, cette fois comme dans mille vases clos* : ainsi le visage d'Albertine, quand on croit le recueillir en lui-même pour un baiser, saute d'un plan à un autre durant le parcours des lèvres à sa joue, « dix Albertines » en vases clos, jusqu'au moment final où tout se défait dans la proximité exagérée (4). Et dans

(1) CS<sub>1</sub>, I, 135.

(2) TR<sub>2</sub>, III, 1029.

(3) AD, III, 489. Et CG<sub>1</sub>, II, 159, 174-175.

(4) CG<sub>2</sub>, II, 365-366 : « J'appris, à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine. »

chaque vase, un moi qui vit, qui perçoit, qui désire et se souvient, qui veille ou qui dort, qui meurt, se suicide et revit par à-coups : « émiettement », « fractionnement » d'Albertine auquel répond une multiplication du moi. Une même nouvelle globale, le départ d'Albertine, doit être apprise par tous ces moi distincts, chacun au fond de son urne (1).

A un autre niveau, n'en est-il pas de même du monde, réalité statistique sous laquelle « les mondes » sont aussi séparés que des astres infiniment distants, chacun ayant ses signes et ses hiérarchies qui font qu'un Swann ou un Charlus ne seront jamais reconnus des Verdurin, jusqu'au grand mélange de la fin dont le narrateur renonce à saisir les nouvelles lois, comme s'il avait là aussi atteint ce seuil de proximité où tout se défait et redevient nébuleuse ? De même enfin, les discours ou les paroles opèrent une distribution statistique des *mots*, sous laquelle l'interprète discerne des couches, des familles, des appartennances et des emprunts très différents les uns des autres qui témoignent des liaisons de celui qui parle, de ses fréquentations et de ses mondes secrets, comme si chaque mot tenait à un aquarium coloré de telle ou telle façon, renfermant telle espèce de poissons, par-delà la feinte unité du Logos : ainsi certains mots qui ne faisaient pas partie du vocabulaire antérieur d'Albertine, et qui persuadent le narrateur qu'elle est devenue plus abordable en entrant dans une nouvelle classe d'âge et de nouvelles relations ; ou bien l'affreuse expression « se faire casser le ... » qui révèle au narra-

(1) AD, III, 430.

teur un monde d'abomination (1). Et c'est pourquoi le mensonge appartient au langage des signes, à l'opposé du logos-vérité : conformément à l'image du puzzle désaccordé, les mots eux-mêmes sont des fragments de monde qui s'accorderaient à d'autres fragments du même monde, mais non pas aux autres fragments d'autres mondes avec lesquels on les fait pourtant voisiner (2). Il y a donc ici dans les mots comme un fondement géographique et linguistique pour la psychologie du menteur.

C'est bien ce que signifient les vases clos : il n'y a de totalité que statistique et dénuée de sens profond. « Ce que nous croyons notre amour, notre jalousie, n'est pas une même passion continue, indivisible. Ils se composent d'une infinité d'amours successives, de jalousies différentes et qui sont éphémères, mais par leur multitude ininterrompue donnent l'impression de la continuité, l'illusion de l'unité » (3). Pourtant, entre toutes ces parties closes, il existe un système de passage, mais qu'on ne doit pas confondre avec un moyen de communication directe ni de totalisation. Comme entre le côté de Méséglice et le côté de Guermantes, toute l'œuvre consiste à établir des *transversales*, qui nous font sauter d'un profil à l'autre d'Albertine, d'une Albertine à une autre, d'un monde à un

(1) CG2, II, 354-357; P2, III, 337-341.

(2) CS2, I, 278; P1, III, 179. Pour Odette comme pour Albertine, Proust invoque ces fragments de vérité qui, introduits par l'être aimé pour authentifier un mensonge, ont au contraire pour effet de le dénoncer. Mais avant de porter sur la vérité ou la fausseté d'un récit, ce « désaccordage » porte sur les mots en eux-mêmes qui, réunis dans une même phrase, ont des origines et des portées très diverses.

(3) CS2, I, 371-373.

autre, d'un mot à un autre, sans jamais ramener le multiple à l'Un, sans jamais rassembler le multiple en un tout, mais affirmant l'unité très originale de ce multiple-là, affirmant sans les réunir *tous* ces fragments irréductibles au Tout. La jalouse est la transversale de la multiplicité amoureuse ; le voyage, la transversale de la multiplicité des lieux ; le sommeil, la transversale de la multiplicité des moments. Les vases clos s'organisent tantôt en parties séparées, tantôt en directions opposées, tantôt (comme dans certains voyages ou dans le sommeil) en cercle. Mais il est frappant que même le cercle n'entoure pas, ne totalise pas, fait plutôt des détours et des coudes, cercle excentré qui fait passer à droite ce qui était à gauche, à côté ce qui était au milieu. Et l'unité de toutes les vues d'un voyage en train ne s'établit pas sur le cercle lui-même, qui garde ses parties closes, ni dans la chose contemplée qui multiplie les siennes, mais sur une transversale que nous ne cessons de parcourir, allant « d'une fenêtre à l'autre » (1). Tant il est vrai que le voyage ne fait pas communiquer des lieux, ne les réunit pas, mais n'affirme en commun que leur *différence* elle-même (cette commune affirmation se faisant dans une autre

(1) JF2, I, 655 : « Le train tourna... et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu. » Ce texte invoque bien une continuité et une totalité; mais l'essentiel est de savoir où celles-ci s'élaborent — ni dans le point de vue ni dans la chose vue, mais dans la transversale, d'une fenêtre à l'autre.

dimension que la différence affirmée — dans la transversale) (1).

L'activité du narrateur ne consiste plus à expliquer, déployer un contenu, mais à élire, choisir une partie non communicante, un vase clos, avec le moi qui s'y trouve. Choisir telle jeune fille dans le groupe, telle coupe ou tel plan figé dans la jeune fille, choisir tel mot dans ce qu'elle dit, telle souffrance dans ce qu'elle nous fait éprouver, et, pour éprouver cette souffrance, pour déchiffrer le mot, pour aimer cette fille, choisir tel ou tel moi qu'on fait vivre ou revivre parmi tous les possibles : telle est l'activité correspondant à la complication (2). Cette activité de choix, sous sa forme la plus pure, on la voit s'exercer au moment du réveil, quand le sommeil a fait tournoyer tous les vases clos, toutes les pièces fermées, tous les moi séquestrés hantés par le dormeur. Non seulement il y a les chambres différentes du sommeil qui tournent aux yeux de l'insomniaque en train de choisir sa drogue (« sommeil du datura, du chanvre indien, des multiples extraits de l'éther... ») — mais tout homme qui dort « tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » : le problème du réveil est de passer de cette chambre du

(1) JF2, I, 644 : « Le plaisir spécifique du voyage... c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte... »

(2) AD, III, 545-546 : « Dans la souffrance physique au moins nous n'avons pas à choisir nous-mêmes notre douleur. La maladie la détermine et nous l'impose. Mais dans la jalousie il nous faut essayer en quelque sorte des souffrances de tout genre et de toute grandeur, avant de nous arrêter à celle qui nous paraît pouvoir convenir. »

sommeil, et de ce qui s'y déroule, à la chambre réelle où l'on est, de retrouver le moi de la veille parmi tous ceux qu'on vient d'être en rêve, qu'on aurait pu être ou qu'on a été, de retrouver enfin la chaîne d'associations qui nous fixe au réel en quittant les Points de vue supérieurs du sommeil (1). On ne demandera pas *qui* choisit. Certes aucun moi puisqu'on est soi-même choisi, puisqu'un certain moi se trouve choisi chaque fois que « nous » choisissons un être à aimer, une souffrance à éprouver, et que ce moi n'est pas moins surpris de vivre ou de revivre, et de répondre à l'appel, non sans se faire attendre. Ainsi sortant du sommeil, « on n'est plus personne. Comment, alors, cherchant sa pensée, sa personnalité comme on cherche un objet perdu, finit-on pas retrouver son propre moi plutôt que tout autre ? Pourquoi, quand on se remet à penser, n'est-ce pas alors une autre personnalité que l'antérieure qui s'incarne en nous ? On ne voit pas ce qui dicte le choix et pourquoi, entre les millions d'êtres humains qu'on pourrait être, c'est sur celui qu'on était la veille qu'on met juste la main » (2). En vérité, il existe une activité, un pur *interpréter*, pur choisir, qui n'a pas plus de sujet que d'objet, puisqu'elle ne choisit pas moins l'interprète que la chose à interpréter, le signe et le moi qui le déchiffre. Tel est le « nous » de l'interprétation : « Mais nous ne disons même pas *nous*... un nous qui serait sans contenu » (3). C'est par là que le sommeil est plus profond que la

(1) Cf. les descriptions célèbres du sommeil et du réveil, CS<sub>1</sub>, I, 3-9 et CG<sub>1</sub>, II, 86-88.

(2) CG<sub>1</sub>, II, 88.

(3) SG<sub>2</sub>, II, 981.

mémoire, parce que la mémoire même involontaire reste attachée au signe qui la sollicite et au moi déjà choisi qu'elle va faire revivre, tandis que le sommeil est l'image du pur interpréter qui s'enroule dans tous les signes et se développe à travers toutes les facultés. L'interpréter n'a pas d'autre unité que de transversale ; lui seul est la divinité dont toute chose est fragment, mais sa « forme divine » ne ramasse ni ne recolle les fragments, elle les porte au contraire à l'état le plus haut, le plus aigu, empêchant qu'ils forment un ensemble autant que d'être détachés. Le « sujet » de la Recherche finalement n'est aucun moi, c'est ce *nous* sans contenu qui répartit Swann, le narrateur, Charlus, les répartit ou les choisit sans les totaliser.

Nous avions vu précédemment des signes qui se distinguaient par leur matière objective, leur chaîne d'association subjective, la faculté qui les déchiffre, leur rapport avec l'essence. Mais, formellement, les signes ont deux types qui se retrouvent dans toutes les espèces : ces boîtes entrouvertes, à expliquer ; ces vases clos, à choisir. Et si le signe est toujours fragment sans totalisation ni unification, c'est parce que le contenu tient au contenant par toute la force de l'incommensurabilité qu'il a avec lui, et que le vase tient à son voisinage par toute la force de non-communication qu'il entretient avec lui. L'incommensurabilité comme la non-communication sont des distances, mais des distances qui mettent l'un dans l'autre ou font voisiner comme telles. Et le temps ne signifie pas autre chose : ce système de distances non spatiales, cette distance propre au contigu lui-même, ou au contenu lui-même, *distances sans intervalles*. A cet égard, le temps perdu, qui introduit des distances entre

choses contiguës, et le temps retrouvé, qui instaure au contraire une contiguïté des choses distantes, fonctionnent de manière complémentaire suivant que c'est l'oubli ou le souvenir qui opèrent des « interpolations fragmentées, irrégulières ». Car la différence du temps perdu et du temps retrouvé n'est pas encore là ; et l'un, par sa force d'oubli, de maladie et d'âge, affirme les morceaux comme disjoints non moins que l'autre, avec sa force de souvenir et de résurrection (1). De toute façon, selon la formule bergsonienne, le temps signifie que tout n'est pas donné : le Tout n'est pas donnable. Ce qui veut dire non pas que le tout « se fait » dans une autre dimension qui serait précisément temporelle, comme l'entend Bergson, ou comme l'entendent pour leur compte les dialecticiens partisans d'un processus de totalisation. Mais parce que le temps, ultime interprète, ultime interpréter, a l'étrange pouvoir d'affirmer simultanément des morceaux qui ne font pas un tout dans l'espace, pas plus qu'ils n'en forment un par succession dans le temps. Le temps est exactement la transversale de tous les espaces possibles, y compris des espaces de temps.

(1) AD, III, 593. Là c'est l'oubli qui a une force d'interpolation fragmentée, introduisant des distances entre nous et des événements récents; tandis qu'en SG1, II, 757 c'est le souvenir qui s'interpose et met de la contiguïté dans les choses distantes.

### CHAPITRE III

## Niveaux de la Recherche

Dans un univers ainsi morcelé, il n'y a pas de Logos qui ramasse tous les morceaux, donc pas de loi qui les rattache à un tout, pas de tout à retrouver ni même à former. Et pourtant il y a une loi ; mais ce qui a changé, c'est sa nature, sa fonction, son rapport. Le monde grec est un monde où la loi est toujours seconde : elle est puissance seconde par rapport au logos qui embrasse le tout et le réfère au Bien. La loi, ou plutôt les lois, ne font que régir les parties, les adapter, les rapprocher et les joindre, établir en elles un « mieux » relatif. Aussi les lois ne valent-elles que dans la mesure où elles nous font connaître quelque chose de ce qui les dépasse, et où elles déterminent une figure du « mieux », c'est-à-dire l'aspect que prend le Bien dans le logos par rapport à telles parties, telle région, tel moment. Il semble que la conscience moderne de l'anti-logos ait fait subir à la loi une révolution radicale. En tant qu'elle régit un monde de fragments non totalisables et non totalisés, la loi devient puissance première. La loi ne dit plus ce qui est bien ; mais est bien ce que dit la loi. Du coup, elle acquiert

une unité formidable : il n'y a plus de lois spécifiées de telle ou telle manière, mais *la loi*, sans autre spécification. Il est vrai que cette unité formidable est absolument vide, uniquement formelle, puisqu'elle ne nous fait connaître aucun objet distinct, aucune totalité, nul Bien de référence, nul logos référant. Loin de conjointre et d'adapter des parties, elle les sépare au contraire, les cloisonne, met la non-communication dans le contigu, la non-commensurabilité dans le contenant. Ne nous faisant rien connaître, elle ne nous apprend ce qu'elle est qu'en marquant notre chair, en nous appliquant déjà la sanction ; et voilà le fantastique paradoxe, nous ne savons pas ce que voulait la loi avant de recevoir la punition, nous ne pouvons donc obéir à la loi qu'en étant coupable, nous ne pouvons lui répondre que par notre culpabilité, puisqu'elle ne s'applique aux parties que comme disjointes et en les disjoignant encore, en démembrant les corps, en arrachant les membres. A proprement parler inconnaissable, la loi ne se fait connaître qu'en appliquant les plus dures sanctions à notre corps supplicié.

La conscience moderne de la loi prit une forme particulièrement aiguë avec Kafka : c'est dans *La muraille de Chine* qu'apparaît le lien fondamental entre le caractère fragmentaire de la muraille, le mode fragmentaire de sa construction, et le caractère inconnaissable de la loi, sa détermination identique à une sanction de culpabilité. Chez Proust toutefois, la loi présente une autre figure, parce que la culpabilité est plutôt comme l'apparence qui cache une réalité fragmentaire plus profonde, au lieu d'être elle-même cette réalité plus profonde à laquelle nous mènent les frag-

ments détachés. A la conscience dépressive de la loi telle qu'elle apparaît chez Kafka, s'oppose en ce sens la conscience schizoïde de la loi selon Proust. A première vue pourtant, la culpabilité joue un grand rôle dans l'œuvre de Proust, avec son objet essentiel : l'homosexualité. Aimer suppose la culpabilité de l'être aimé, bien que tout l'amour soit une discussion sur les preuves, un jugement d'innocence rendu sur l'être qu'on sait pourtant coupable. L'amour est donc une déclaration d'innocence imaginaire tendue entre deux certitudes de culpabilité, celle qui conditionne *a priori* l'amour et le rend possible, celle qui clôt l'amour, qui en marque la fin expérimentale. Ainsi le narrateur ne peut aimer Albertine sans avoir saisi cet *a priori* de culpabilité, qu'il va dévider dans toute son expérience à travers sa persuasion qu'elle est innocente malgré tout (cette persuasion étant tout à fait nécessaire, agissant comme révélateur) : « D'ailleurs, plus même que leurs fautes pendant que nous les aimons, il y a leurs fautes avant que nous les connaissions, et la première de toutes : leur nature. Ce qui rend douloureuses de telles amours, en effet, c'est qu'il leur préexiste une espèce de péché originel de la femme, un péché qui nous les fait aimer... » (1). « N'était-ce pas, en effet, malgré toutes les dénégations de ma raison, connaître dans toute sa hideur Albertine, que la choisir, l'aimer ?... Nous sentir attiré vers cet être, commencer à l'aimer, c'est, si innocent que nous le prétendions, lire déjà dans une version différente toutes ses trahisons et ses fautes » (2). Et l'amour

(1) PI, III, 150-151.

(2) AD, III, 611.

finit lorsque la certitude *a priori* de culpabilité a elle-même achevé son trajet, lorsqu'elle est devenue empirique, chassant la persuasion empirique qu'Albertine était malgré tout innocente : une idée « formant peu à peu le fond de la conscience s'y substituait à l'idée qu'Albertine était innocente : c'était l'idée qu'elle était coupable », si bien que la certitude des fautes d'Albertine n'apparaît au narrateur que quand elles ne l'intéressent plus, quand il a cessé d'aimer, vaincu par la fatigue et l'habitude (1).

A plus forte raison la culpabilité surgit dans les séries homosexuelles. Et l'on se souvient de la force avec laquelle Proust fait le tableau d'une homosexualité masculine comme race maudite, « race sur qui pèse une malédiction et qui doit vivre dans le mensonge et le parjure... fils sans mère... amis sans amitiés... sans honneur que précaire, sans liberté que provisoire jusqu'à la découverte du crime, sans situation qu'instable », homosexualité-signe qui s'oppose à la grecque, à l'homosexualité-logos (2). *Mais le lecteur a l'impression que cette culpabilité est plus apparente que réelle* ; et si Proust parle lui-même de l'originalité de son projet, s'il déclare lui-même être passé par plusieurs « théories », c'est qu'il ne se contente pas d'isoler spécifiquement une homosexualité maudite. Tout le thème de la race maudite ou coupable s'entrelace d'ailleurs avec un thème d'innocence, sur la sexualité des plantes. La complexité de la théorie proustienne est grande parce qu'elle met en jeu plu-

(1) AD, III, 535.

(2) SG1, II, 615. Et *Contre Sainte-Beuve*, chap. XIII : « La race maudite ».

sieurs niveaux. *A un premier niveau*, l'ensemble des amours inter-sexuelles dans leurs contrastes et leurs répétitions. *A un second niveau*, cet ensemble se divise lui-même en deux séries ou directions, celle de Gomorrhe, qui cache le secret chaque fois dévoilé de la femme aimée, celle de Sodome, qui porte le secret encore plus enfoui de l'amant. C'est là que règne l'idée de faute ou de culpabilité. Mais précisément si ce second niveau n'est pas le plus profond, c'est parce qu'il est lui-même statistique non moins que l'ensemble qu'il décompose : la culpabilité, en ce sens, est beaucoup plus vécue comme sociale que comme morale ou intérieurisée. On remarquera en règle générale, chez Proust, que non seulement un ensemble donné n'a de valeur que statistique, mais aussi les deux côtés dissymétriques ou les deux grandes directions dans lesquelles il se divise. Par exemple « l'armée » ou la « foule » de tous les moi du narrateur qui aiment Albertine forme un ensemble de premier niveau ; mais les deux sous-groupes de la « confiance » et du « soupçon jaloux » sont à un second niveau des directions encore statistiques, qui recouvrent des mouvements de troisième niveau, les agitations des particules singulières, de chacun des moi qui composent la foule ou l'armée dans telle ou telle direction (1). De même, le côté de Méséglice et le côté de Guermantes ne doivent être pris que comme des côtés statistiques eux-mêmes composés d'une foule de figures élémentaires. De même, enfin, la série de Gomorrhe et la série de Sodome, et les culpabilités correspondantes, sont sans doute plus fines que la grosse apparence des amours

(1) AD, III, 489 : « Dans une foule, ces éléments peuvent... »

hétérosexuelles, mais cachent encore un ultime niveau, constitué par le comportement d'organes et de particules élémentaires.

Déjà ce qui intéresse Proust dans les deux séries homosexuelles, et ce qui les rend strictement complémentaires, c'est la prophétie de séparation qu'elles accomplissent : « Les deux sexes mourront chacun de son côté » (1). Mais plus encore la métaphore des boîtes ou des vases clos va prendre tout son sens, si l'on considère que les deux sexes sont à la fois présents et séparés dans le même individu : contigus, mais cloisonnés et non communicants, dans le mystère d'un hermaphroditisme initial. C'est là que le thème végétal prend tout son sens, par opposition à un Logos-grand Vivant : l'hermaphroditisme n'est pas la propriété d'une totalité animale aujourd'hui perdue, mais le cloisonnement actuel des deux sexes sur une même plante : « L'organe mâle est séparé par une cloison de l'organe femelle » (2). Et c'est là que va se situer *le troisième niveau* : un individu d'un sexe donné (mais on n'est jamais d'un sexe donné que globalement ou statistiquement) porte en lui l'autre sexe avec lequel il ne peut pas directement communiquer. Que de jeunes filles nichées dans Charlus, et qui deviendront aussi des grand-mères (3). « Chez certains... la femme n'est pas seulement intérieurement unie à l'homme, mais hideusement visible, agités qu'ils sont dans un spasme d'hystérie, par un rire aigu qui

(1) SG<sub>1</sub>, II, 616.

(2) SG<sub>1</sub>, II, 626, 701.

(3) SG<sub>2</sub>, II, 907, 967. Cf. le commentaire de Roger KEMPF, *Les cachotteries de M. de Charlus*, Critique, janvier 1968.

convulse leurs genoux et leurs mains» (1). Le premier niveau était défini par l'ensemble statistique des amours hétérosexuelles. Le deuxième niveau était défini par les deux directions homosexuelles encore statistiques, selon lesquelles un individu pris dans l'ensemble précédent était renvoyé à d'autres individus du même sexe, participant à la série de Sodome s'il est un homme, de Gomorrhe s'il est une femme (ainsi Odette, Albertine). Mais le troisième niveau est transsexuel (« ce qu'on appelle fort mal l'homosexualité »), et dépasse aussi bien l'individu que l'ensemble : il désigne dans l'individu la coexistence de fragments des deux sexes, *objets partiels* qui ne communiquent pas. Alors il en est comme pour les plantes : l'hermaphrodite a besoin d'un tiers (l'insecte) pour que la partie féminine soit fécondée, ou pour que la partie masculine soit fécondante (2). Une communication aberrante se fait dans une dimension transversale entre sexes cloisonnés. Ou plutôt, c'est encore plus compliqué, car nous allons retrouver sur ce nouveau plan la distinction du deuxième et du troisième niveau. Il peut arriver, en effet, qu'un individu globalement déterminé comme mâle cherche, pour féconder sa partie féminine avec laquelle il ne peut pas lui-même communiquer, un individu globalement de même sexe que lui (de même pour la femme et sa partie masculine). Mais dans un cas plus profond, l'individu globalement déterminé comme mâle fera féconder sa partie féminine par des objets eux-mêmes partiels qui peuvent se trouver aussi bien chez une

(1) SG I, II, 620.

(2) SG I, II, 602, 626.

femme que chez un homme. Et c'est bien là le fond du transsexualisme selon Proust : non plus une *homosexualité globale et spécifique* où les hommes renvoient aux hommes et les femmes aux femmes dans une séparation de deux séries, mais une *homosexualité locale et non spécifique* où l'homme cherche aussi bien ce qu'il y a d'homme dans la femme, et la femme, ce qu'il y a de femme dans l'homme, et cela dans la contiguïté cloisonnée des deux sexes comme objets partiels (1).

D'où le texte en apparence obscur, où Proust oppose à l'homosexualité globale et spécifique cette homosexualité locale et non spécifique : « Pour les uns, ceux qui ont eu l'enfance la plus timide sans doute, ils ne se préoccupent guère de la sorte matérielle de plaisir qu'ils reçoivent, pourvu qu'ils puissent le rapporter à un visage masculin. Tandis que d'autres, ayant des sens plus violents sans doute, donnent à leur plaisir matériel d'impérieuses localisations. Ceux-là choqueraient peut-être par leurs aveux la moyenne du monde. Ils vivent peut-être moins exclusivement sous le satellite de Saturne, car pour eux les femmes ne sont pas entièrement exclues comme pour les premiers... Mais les seconds recherchent celles qui aiment les femmes, elles peuvent leur procurer un jeune homme, accroître le plaisir qu'ils ont à se trouver avec lui ; bien plus, ils peuvent, de la même manière, prendre avec elles le même plaisir qu'avec

(1) Gide, qui milite pour les droits d'une homosexualité-logos, reproche à Proust de ne considérer que des cas d'inversion et d'efféminement. Il en reste au deuxième niveau, et ne semble pas du tout comprendre la théorie proustienne. (De même ceux qui en restent au thème de la culpabilité chez Proust.)

un homme. De là vient que la jalousie n'est excitée, pour ceux qui aiment les premiers, que par le plaisir qu'ils pourraient prendre avec un homme et qui seul leur semble une trahison, puisqu'ils ne participent pas à l'amour des femmes, ne l'ont pratiqué que comme habitude et pour se réserver la possibilité du mariage, se représentant si peu le plaisir qu'il peut donner, qu'ils ne peuvent souffrir que celui qu'ils aiment le goûte ; tandis que les seconds inspirent souvent de la jalousie par leurs amours avec les femmes. Car dans les rapports qu'ils ont avec elles, ils jouent pour la femme qui aime les femmes le rôle d'une autre femme, et la femme leur offre en même temps à peu près ce qu'ils trouvent chez l'homme... » (1). Si l'on comprend le sens de ce transsexualisme comme ultime niveau de la théorie proustienne, et son rapport avec la pratique des cloisonnements, non seulement la métaphore végétale s'éclaire, mais il devient tout à fait grotesque de s'interroger sur le degré de « transposition » que Proust dut mettre en œuvre, croit-on, pour changer un Albert en Albertine ; plus grotesque encore de présenter comme une révélation la découverte que Proust dut avoir quelques relations amoureuses avec des femmes. C'est le cas de dire vraiment que la vie n'apporte rien à l'œuvre ou à la théorie, car l'œuvre ou la théorie tiennent à la vie secrète par un lien plus profond que celui de toutes les biographies. Il suffit de suivre ce que Proust explique dans son grand exposé de Sodome et Gomorrhe : le transsexualisme, c'est-à-dire l'homosexualité locale et non spécifique, fondée sur le cloisonnement contigu

(1) SG1, II, 622.

des sexes-organes ou des objets partiels, qu'on découvre sous l'homosexualité globale et spécifique, fondée sur l'indépendance des sexes-personnes ou des séries d'ensemble.

La jalousie est le délire propre des signes. Et, chez Proust, on trouvera la confirmation d'un lien fondamental entre la jalousie et l'homosexualité, bien qu'il en apporte une interprétation tout à fait nouvelle. Dans la mesure où l'être aimé contient des mondes possibles (Mlle de Stermaria et la Bretagne, Albertine et Balbec), il s'agit d'expliquer, de déplier tous ces mondes. Mais précisément parce que ces mondes ne valent que par le point de vue que l'aimé a sur eux, et qui détermine la manière dont ils s'enroulent en lui, l'amant ne peut jamais être  *pris suffisamment* dans ces mondes, sans en être exclu du même coup, puisqu'il ne leur appartient qu'à titre de chose vue, donc aussi bien de chose à peine vue, non remarquée, exclue du Point de vue supérieur à partir duquel la sélection se fait. Le regard de l'être aimé ne m'intègre dans le paysage et les alentours qu'en me chassant du point de vue impénétrable d'après lequel le paysage et les alentours s'organisent en lui : « Si elle m'avait vu, qu'avais-je pu lui représenter ? Du sein de quel univers me distinguait-elle ? Il m'eût été aussi difficile de le dire que, lorsque certaines particularités nous apparaissent grâce au télescope, dans un astre voisin, il est malaisé de conclure d'elles que des humains y habitent, qu'ils nous voient, et quelles idées cette vue a pu éveiller en eux » (1). De même, les préférences ou les caresses que l'aimé me donnera ne se posent sur

(1) JF3, I, 794.

moi qu'en dessinant l'image des mondes possibles où d'autres ont été, sont ou seront préférés (1). C'est pourquoi, en second lieu, la jalousie n'est plus simplement l'explication des *mondes possibles* enveloppés dans l'être aimé (où d'autres, semblables à moi, peuvent être vus et choisis), mais la découverte du *monde inconnaissable* qui représente le point de vue de l'aimé lui-même, et qui se développe dans sa série homosexuelle. Là l'aimé n'est plus en relation qu'avec des êtres semblables à lui, mais différents de moi, sources de plaisirs qui me restent inconnus et impraticables : « C'était une *terra incognita* terrible où je venais d'atterrir, une phase nouvelle de souffrances insoupçonnées qui s'ouvrait » (2). Enfin, en troisième lieu, la jalousie découvre la transsexualité de l'être aimé, tout ce qui se cache à côté de son sexe apparent globalement déterminé, les autres sexes contigus et non communicants, et les étranges insectes chargés pourtant de faire communiquer ces côtés — bref la découverte des objets partiels, plus cruelle encore que celle des personnes rivales.

Il y a une logique de la jalousie qui est celle des boîtes entrouvertes et des vases clos. La logique de la jalousie tient en ceci : séquestrer, emmurer l'être aimé. Telle est la loi que Swann pressent à la fin de son amour pour Odette, que le narrateur saisit déjà dans son amour pour sa mère, sans avoir encore la force de l'appliquer, qu'il applique enfin dans son amour pour Albertine (3). Toute la filiation secrète

(1) CS2, I, 276.

(2) SG2, II, 1115.

(3) JF1, I, 563. Et F, III, 434.

de la Recherche, les ténébreux captifs. Séquestrer, c'est d'abord vider l'être aimé de tous les mondes possibles qu'il contient, déchiffrer et expliquer ces mondes ; mais c'est aussi bien les rapporter au point d'enveloppement, au pli qui marque leur appartenance à aimé (1). Ensuite, c'est couper la série homosexuelle qui constitue le monde inconnu de l'aimé ; et aussi bien, c'est découvrir l'homosexualité comme la faute originelle de l'aimé, dont on le punit en le séquestrant. Enfin, séquestrer, c'est empêcher les côtés contigus, les sexes et les objets partiels, de communiquer dans la dimension transversale hantée par l'insecte (le tiers objet), c'est fermer chacun sur soi en interrompant les échanges maudits ; mais c'est aussi bien les mettre l'un à côté de l'autre, et les laisser inventer leur système de communication qui surprend toujours notre attente, qui crée des hasards prodigieux et détourne nos soupçons (le secret des signes). Il y a un rapport étonnant entre la séquestration née de la jalouse, la passion de voir et l'action de profaner : séquestration, voyeurisme et profanation, la trinité proustienne. Car emprisonner est précisément se mettre dans la position de voir sans être vu, c'est-à-dire sans risquer d'être emporté par le point de vue de l'autre qui nous chassait du monde autant qu'il nous incluait. Ainsi voir Albertine dormir. Voir est précisément réduire l'autre aux côtés contigus non communicants qui le constituent, et attendre le mode de communication transversale que ces moitiés cloisonnées trouveront le moyen d'instituer. Aussi voir se dépasse-t-il dans la tentation de faire voir, de

(1) PI, III, 172-174.

donner à voir, fût-ce symboliquement. Faire voir, ce sera imposer à quelqu'un la contiguïté d'un spectacle étrange, abominable, hideux. Ce sera non seulement lui imposer la vision des vases clos et contigus, objets partiels entre lesquels un accouplement contre nature s'esquisse, mais le traiter lui-même comme s'il était un de ces objets, un de ces côtés contigus qui doivent communiquer transversalement.

D'où le thème de la profanation cher à Proust. Mlle Vinteuil met la photo de son père en contiguïté avec ses ébats sexuels. Le narrateur met des meubles de famille dans une maison de passe. Se faisant embrasser par Albertine à côté de la chambre maternelle, il peut réduire la mère à l'état d'objet partiel (langue) attenant au corps d'Albertine. Ou bien rêvant, il met ses parents dans des cages comme des souris blessées, livrées aux mouvements transversaux qui les traversent et les font tressauter. Partout, profaner, c'est faire fonctionner la mère (ou le père) comme objet partiel, c'est-à-dire la cloisonner, lui faire voir un spectacle contigu, et même la faire agir dans ce spectacle qu'elle ne peut plus interrompre et dont elle ne peut plus s'extraire, la faire attenir au spectacle (1).

Freud assignait deux angoisses fondamentales en rapport avec la loi : l'agressivité contre l'être aimé entraîne, d'une part, une menace de perte d'amour, d'autre part, une culpabilité par retournement contre

(1) Ce thème de la profanation, si fréquent dans son œuvre et dans sa vie, Proust le pose généralement en termes de « croyance » : par exemple, CS1, I, 162-164. Il nous semble plutôt renvoyer à toute une technique des contiguïtés, des cloisonnements et de communications entre vases clos.

soi. La seconde figure donne à la loi une conscience dépressive, mais la première est une conscience schizoïde de la loi. Or, chez Proust, le thème de la culpabilité reste superficiel, social plutôt que moral, projeté sur les autres plutôt qu'intériorisé dans le narrateur, distribué dans les séries statistiques. En revanche, la perte d'amour définit vraiment le destin ou la loi : *aimer sans être aimé*, puisque l'amour implique la saisie de ces mondes possibles dans l'aimé, qui m'expulsent autant qu'ils me prennent, et qui culminent dans le monde inconnaisable homosexuel — mais aussi *cesser d'aimer*, puisque le vidage des mondes, l'explication de l'aimé entraînent à la mort le moi qui aime (1). « Etre dur et fourbe envers ce qu'on aime », puisqu'il s'agit de le séquestrer, de le voir quand il ne peut plus vous voir, puis de lui faire voir les scènes cloisonnées dont il est le théâtre honteux, ou simplement le spectateur horrifié. Séquestrer, voir, profaner, résume toute la loi de l'amour.

C'est dire que la loi en général, dans un monde dénué de logos, régit les parties sans tout dont nous avons vu la nature entrouverte ou close. Et loin de les réunir ou de les rapprocher dans un même monde, elle en mesure l'écart, l'éloignement, la distance, le cloisonnement, instaurant seulement des communications aberrantes entre les vases non communicants, des unités transversales entre les boîtes qui répugnent à toute totalisation, insérant de force dans un monde le fragment d'un autre monde, propulsant les mondes

(1) Aimer sans être aimé : JF3, I, 927. Cesser d'aimer : JF2, I, 610-611; PI, III, 173. Etre dur et fourbe envers ce qu'on aime : PI, III, 111.

et les points de vue divers dans le vide infini des distances. C'est pourquoi, dès son niveau le plus simple, la loi comme loi sociale ou naturelle apparaît du côté du télescope, et non du microscope. Sans doute arrive-t-il à Proust d'emprunter le vocabulaire de l'infiniment petit : le visage ou plutôt les visages d'Albertine diffèrent par « une déviation de lignes infinitésimales », les visages des jeunes filles du groupe diffèrent par « les différences infiniment petites des lignes » (1). Mais, même là, les petites déviations de lignes ne prennent leur valeur que comme porteuses de couleurs qui, elles, s'écartent et s'éloignent les unes des autres en modifiant les dimensions. L'instrument de la Recherche est le télescope, non pas le microscope, parce que les distances infinies sous-tendent toujours les attractions infinitésimales, et parce que le thème du téscopage réunit les trois figures proustiennes de ce qu'on voit de loin, du heurt entre mondes et du repliement des parties les unes dans les autres. « Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temps me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope » quand je m'étais, au contraire, servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites, en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails » (2). La salle de restaurant comporte autant d'astres que de tables

(1) CG<sub>2</sub>, II, 366 ; JF<sub>3</sub>, I, 945-946.

(2) TR<sub>2</sub>, III, 1041.

autour desquelles les servants exécutent leurs révolutions ; le groupe des jeunes filles a des mouvements en apparence irréguliers dont les lois ne peuvent être dégagées que par des observations patientes, « astronomie passionnée » ; le monde enveloppé dans Albertine a les particularités de ce qui nous apparaît dans un astre « grâce au télescope » (1). Et si la souffrance est un soleil, c'est parce que ses rayons traversent les distances en un bond sans les annuler. Et c'est bien ce que nous avons vu pour la contiguïté, pour le cloisonnement des choses contigües : la contiguïté ne réduit pas la distance à un infiniment petit, mais affirme, étire une distance sans intervalle conforme à une loi toujours astronomique, toujours télescopique, qui régit les fragments d'univers disparates.

(1) JF3, I, 794, 810, 831.

## CHAPITRE IV

### Les trois machines

Or le télescope fonctionne. Télescope psychique pour une « astronomie passionnée », la Recherche n'est pas seulement un instrument dont Proust se sert en même temps qu'il le fabrique. C'est un instrument pour les autres, et dont les autres doivent apprendre l'usage : « Ils ne seraient pas mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray, mon livre, grâce auquel je leur fournissais le moyen de lire en eux-mêmes. De sorte que je ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits (les divergences possibles à cet égard ne devant pas, du reste, provenir toujours de ce que je me serais trompé, mais quelquefois de ce que les yeux du lecteur ne seraient pas de ceux à qui mon livre conviendrait pour bien lire en soi-même) » (1). Et non seulement instrument,

(1) TR<sub>2</sub>, III, 1033. Et III, 911 : « Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur ait besoin

la Recherche est une machine. L'œuvre d'art moderne est tout ce qu'on veut, ceci, cela, et encore cela, c'est même sa propriété d'être tout ce qu'on veut, d'avoir la surdétermination de ce qu'on veut, du moment que *ça marche* : l'œuvre d'art moderne est une machine, et fonctionne à ce titre. Malcolm Lowry dit splendide-ment de son roman : « On peut le prendre pour une sorte de symphonie, ou encore une sorte d'opéra, ou même pour un opéra-western ; c'est du jazz, de la poésie, une chanson, une tragédie, une comédie, une farce et ainsi de suite... c'est une prophétie, un avertissement politique, un cryptogramme, un film loufoque et un Mane-thecel-pharès. On peut même le prendre pour une sorte de machinerie ; et elle fonctionne, soyez-en sûr, car j'en ai fait l'expérience » (1). Proust ne veut pas dire autre chose en nous conseillant non pas de lire son œuvre, mais de nous en servir pour lire en nous. Il n'y a pas une sonate ou un septuor dans la Recherche, c'est la Recherche qui est une sonate, et encore un septuor, et aussi un opéra bouffe ; et encore, ajoute Proust, une cathédrale, et encore une robe (2). Et une prophétie sur les sexes, un avertissement politique qui vient à nous du fond de l'affaire Dreyfus et de la guerre de 14, un cryptogramme qui décode et recode tous nos langages sociaux, diplomatiques, stratégiques, érotiques, esthétiques, un

de lire d'une certaine façon pour bien lire; l'auteur n'a pas à s'en offenser mais, au contraire, à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre. »

(1) Malcolm LOWRY, *Choix de lettres*, Denoël édit., pp. 86-87.

(2) TR2, III, 1033.

western ou un film loufoque sur la Prisonnière, un Mane-thecel-pharès, un manuel mondain, un traité de métaphysique, un délire des signes ou de jalousie, un exercice de dressage des facultés. Tout ce qu'on veut pourvu qu'on fasse fonctionner l'ensemble, et « ça fonctionne, soyez-en sûrs ». Au *logos*, organe et organon dont il faut découvrir le sens dans le tout auquel il appartient, s'oppose l'*anti-logos*, machine et machinerie dont le sens (tout ce que vous voudrez) dépend uniquement du fonctionnement, et le fonctionnement, des pièces détachées. L'œuvre d'art moderne n'a pas de problème de sens, elle n'a qu'un problème d'usage.

Pourquoi une machine ? C'est que l'œuvre d'art ainsi comprise est essentiellement productrice, productrice de certaines vérités. Nul plus que Proust n'a insisté sur le point suivant : que la vérité est produite, qu'elle est produite par des ordres de machines qui fonctionnent en nous, extraite à partir de nos impressions, creusée dans notre vie, livrée dans une œuvre. C'est pourquoi Proust refuse avec tant de force l'état d'une vérité qui ne serait pas produite, mais seulement découverte ou au contraire créée, et l'état d'une pensée qui se présupposerait elle-même en mettant l'intelligence en avant, réunissant toutes ses facultés dans un usage volontaire correspondant à la découverte ou à la création (*Logos*). « Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité *logique*, une vérité possible, leur élection est arbitraire. Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre. Non que les idées que nous formons ne puissent être justes *logiquement*, mais nous ne savons pas si elles sont vraies. » Et l'imagination créatrice ne

vaut pas mieux que l'intelligence découvrante ou observatrice (1).

Nous avons vu de quelle manière Proust renouvelait l'équivalence platonicienne créer-ressouvenir. Mais c'est que se souvenir et créer ne sont plus que deux aspects de la même production — « l'interpréter », le « déchiffrer », le « traduire » étant ici le processus de production lui-même. C'est parce que l'œuvre d'art est production qu'elle ne pose pas un problème particulier de sens, mais d'usage (2). Même penser doit être produit dans la pensée. Toute production part de l'impression, parce qu'elle seule réunit sur soi le hasard de la rencontre et la nécessité de l'effet, violence qu'elle nous fait subir. Toute production part donc d'un signe, et suppose la profondeur et l'obscurité de l'involontaire. « L'imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes ; la souffrance alors les met en marche » (3). Alors, nous l'avons vu, le signe d'après sa nature met en branle telle ou telle faculté, mais jamais toutes ensemble, la pousse à la limite de son exercice involontaire et disjoint par lequel elle produit le sens. Une sorte de classification des signes nous a indiqué les facultés qui entraient en jeu dans tel ou tel cas, et l'espèce du sens produit (notamment *lois générales* ou *essences singulières*). En tout cas, la faculté élue sous la contrainte du signe constitue l'interpréter ;

(1) TR2, III, 900 : « Un homme né sensible et qui n'aurait pas d'imagination pourrait malgré cela écrire des romans admirables. »

(2) Sur le concept de production dans ses rapports avec la littérature, cf. Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro édit.

(3) TR2, III, 909.

et l'interpréter produit le sens, la loi ou l'essence selon le cas, toujours un produit. C'est que le sens (vérité) n'est jamais dans l'impression ni même dans le souvenir, mais se confond avec « l'équivalent spirituel » du souvenir ou de l'impression, produit par la machine involontaire d'interprétation (1). C'est cette notion d'équivalent spirituel qui fonde un nouveau lien de se souvenir et de créer, et qui le fonde dans un processus de production comme œuvre d'art.

La Recherche est bien production de la vérité cherchée. Encore n'y a-t-il pas la vérité, mais des ordres de vérité comme des ordres de production. Et il ne suffit même pas de dire qu'il y a des vérités du temps retrouvé et des vérités du temps perdu. Car la grande systématisation finale distingue, non pas deux ordres de vérité, mais trois. Il est vrai que le premier ordre semble bien concerner le temps retrouvé, puisqu'il englobe tous les cas de réminiscences naturelles et d'essences esthétiques ; et que le deuxième et troisième ordres semblent se confondre dans le flux du temps perdu, et produire des vérités seulement secondaires qui sont dites tantôt « *enchâsser* », tantôt « *sertir* » ou « *cimenter* » celles du premier ordre (2). Pourtant la détermination des matières et le mouvement du texte nous forcent à distinguer les trois ordres. Le premier ordre qui se présente se définit par les réminiscences et essences, c'est-à-dire par le plus *singulier*, et par la production du temps retrouvé qui leur correspond, par les conditions et les agents

(1) TR<sub>2</sub>, III, 879. Même la mémoire, trop matérielle encore, a besoin d'un *équivalent spirituel* : cf. P<sub>2</sub>, 374-375.

(2) TR<sub>2</sub>, III, 898, 932, 967.

de cette production (signes naturels et artistiques). Le deuxième ordre ne concerne pas moins l'art et l'œuvre d'art ; mais il groupe les plaisirs et les douleurs qui n'ont pas leur plénitude en eux-mêmes, qui renvoient à autre chose, même si cet autre chose et sa finalité restent inaperçus, signes mondains et signes amoureux, bref tout ce qui obéit à des lois *générales* et intervient dans la production du temps perdu (car le temps perdu, lui aussi, est affaire de production). Le troisième ordre enfin concerne toujours l'art, mais se définit par l'*universelle* altération, la mort et l'idée de la mort, la production de catastrophe (signes de vieillissement, de maladie, de mort). Quant au mouvement du texte, ce n'est pas du tout de la même façon que les vérités du deuxième ordre viennent seconder ou « *enchâsser* » celles du premier ordre en leur donnant une sorte de correspondant, de preuve *a contrario* dans un autre domaine de production, et que celles du troisième ordre viennent sans doute « *sertir* » et « *cimenter* » celles du premier, mais en leur opposant une véritable « *objection* » qui devra être « *surmontée* » entre ces deux ordres de production (1).

(1) L'organisation du Temps retrouvé à partir de « la matinée chez Mme de Guermantes » est donc la suivante : *a)* l'ordre des réminiscences et des essences singulières comme première dimension de l'œuvre d'art, TR2, III, 866-896; *b)* transition sur la souffrance et l'amour en vertu des exigences de l'œuvre d'art totale, III, 896-898; *c)* l'ordre des plaisirs et des souffrances, et leurs lois générales, comme seconde dimension de l'œuvre d'art, confirmant la première, III, 899-917; *d)* transition, retour à la première dimension, III, 918-920; *e)* l'ordre de l'altération et de la mort, comme troisième dimension de l'œuvre d'art contredisant la première, mais surmontant la contradiction, III, 921-1029; *f)* le Livre avec ses trois dimensions, III, 1029-1048.

Tout le problème est dans la nature de ces trois ordres. Si nous ne suivons pas l'ordre de présentation du temps retrouvé, qui donne nécessairement le primat à celui-ci du point de vue de l'exposé final, nous devons considérer comme ordre primaire les douleurs et les plaisirs non pleins, à finalité indéterminée, obéissant à des lois générales. Or, bizarrement, Proust groupe ici les valeurs de mondanité avec leurs plaisirs frivoles, les valeurs d'amour avec leurs souffrances, et même les valeurs de sommeil avec leurs rêves. Dans la « vocation » d'un homme de lettres, elles constituent toutes un « apprentissage », c'est-à-dire la familiarité avec une matière brute qu'on ne reconnaîtra que par après dans le produit fini (1). Sans doute ce sont des signes extrêmement différents, notamment les signes mondains et les signes de l'amour, mais nous avons vu que leur point commun était dans la faculté qui les interprétrait — l'intelligence, mais une intelligence qui vient *après* au lieu de venir avant, forcée par la contrainte du signe. Et dans le sens qui correspond à ces signes : toujours une loi générale, que cette loi soit celle d'un groupe comme dans la mondanité, ou celle d'une série d'êtres aimés comme dans l'amour. Mais il ne s'agit encore que de ressemblances grossières. Si nous considérons de plus près cette première espèce de machine, nous voyons qu'elle se définit avant tout par une production d'*objets partiels* tels qu'ils ont été définis précédemment, fragments sans totalité, parties morcelées, vases sans communication, scènes cloisonnées. Bien plus, s'il y a toujours une loi générale, c'est au sens particulier que la loi

(1) TR<sub>2</sub>, III, 899-907.

prend chez Proust, ne rassemblant pas en un tout, mais au contraire réglant les distances, les éloignements, les cloisonnements. Si les rêves du sommeil apparaissent dans ce groupe, c'est par leur capacité de télescopier des fragments, de faire rouler des univers différents et de franchir, sans les annuler, les « distances énormes » (1). Les personnes dont nous rêvons perdent leur caractère global et sont traitées comme des objets partiels, soit qu'une partie d'elles soit prélevée par notre rêve, soit qu'elles fonctionnent tout entières comme de tels objets. Or c'était bien ce que nous offrait le matériau mondain : la possibilité de prélever, comme dans un rêve frivole, un mouvement d'épaules sur une personne et un mouvement de cou sur une autre, non pas pour les totaliser, mais pour les cloisonner l'un à l'autre (2). A plus forte raison le matériau amoureux, où chacun des êtres aimés fonctionne comme objet partiel, « reflet fragmentaire » d'une divinité dont on aperçoit sous la personne globale les sexes cloisonnés. Bref, l'idée de loi générale chez Proust est inséparable de la production des objets partiels, et de la production des vérités de groupe ou des vérités de série correspondantes.

Le second type de machine produit des résonances, des effets de résonance. Les plus célèbres sont ceux de la mémoire involontaire, qui font résonner deux moments, un actuel et un ancien. Mais le désir a lui-même des effets de résonance (ainsi les clochers de Martinville ne sont pas un cas de réminiscence). Plus encore, l'art produit des résonances qui ne sont

(1) TR2, III, 911.

(2) TR2, III, 900.

pas de la mémoire : « Des impressions obscures avaient quelquefois... sollicité ma pensée à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d'autrefois, mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose » (1). C'est que l'art fait résonner deux objets lointains « par le lien indescriptible d'une alliance de mots » (2). On ne croira pas que ce nouvel ordre de production suppose la production précédente des objets partiels, et s'établisse à partir d'eux ; ce serait fausser le rapport entre les deux ordres, qui n'est pas de fondation. Le rapport est plutôt comme entre des temps pleins et des temps vides, ou bien, du point de vue du produit, des vérités du temps retrouvé et des vérités du temps perdu. L'ordre de la résonance se distingue par les facultés d'extraction ou d'interprétation qu'il met en jeu, et par la qualité de son produit qui est aussi bien mode de production : non plus une loi générale, de groupe ou de série, mais une essence singulière, essence locale ou localisante dans le cas des signes de réminiscence, essence individuante dans le cas des signes de l'art. La résonance ne repose pas sur des morceaux qui lui seraient fournis par les objets partiels ; elle ne totalise pas des morceaux qui lui viendraient d'ailleurs. Elle extrait elle-même ses propres morceaux, et les fait résonner suivant leur finalité propre, mais ne les totalise pas, puisqu'il s'agit toujours d'un « corps à corps »,

(1) TR<sub>2</sub>, III, 878.

(2) TR<sub>2</sub>, III, 889.

d'une « lutte » ou d'un « combat » (1). Et ce qui est produit par le processus de résonance, dans la machine à résonner, c'est l'essence singulière, le Point de vue supérieur aux deux moments qui résonnent, en rupture avec la chaîne associative qui va de l'un à l'autre : Combray dans son essence, tel qu'il ne fut pas vécu ; Combray comme Point de vue, tel qu'il ne fut jamais vu.

Nous avons constaté précédemment que le temps perdu et le temps retrouvé avaient une même structure de morcellement ou de fragmentation. Ce n'est pas là qu'ils se distinguent. Il serait aussi faux de présenter le temps perdu comme improductif dans son ordre, que de présenter le temps retrouvé comme totalisant dans le sien. Il y a là au contraire deux processus de production complémentaires, chacun défini par les morceaux qu'il fragmente, son régime et ses produits, le temps plein ou le temps vide qui l'habite. C'est même pourquoi Proust ne voit pas d'opposition entre les deux, mais définit la production des objets partiels comme secondant et enchâssant celle des résonances. Ainsi la « vocation » de l'homme de lettres n'est pas seulement faite de l'apprentissage ou de la finalité indéterminée (temps vide), mais de l'extase ou du but final (temps plein) (2).

Ce qui est nouveau chez Proust, ce qui fait l'éternel succès et l'éternelle signification de la madeleine, ce n'est pas la simple existence de ces extases ou de ces

(1) P2, III, 260; TR2, III, 874.

(2) Sur le caractère extatique de la résonance, cf. TR2, III, 874-875.

instants privilégiés. De tels instants, la littérature en fournit d'innombrables exemples (1). Ce n'est pas non plus seulement la manière originale dont Proust les présente et les analyse dans son style à lui. C'est plutôt le fait qu'il les produit, et que ces instants deviennent l'effet d'une machine littéraire. D'où la multiplication des résonances à la fin de la Recherche, chez Mme de Guermantes, comme si la machine découvrait son plein régime. Il ne s'agit plus d'une expérience extra-littéraire que l'homme de lettres rapporte ou dont il profite, mais d'une expérimentation artistique produite par la littérature, d'un effet de littérature, au sens où l'on parle d'un effet électrique, électro-magnétique, etc. C'est le cas où jamais de dire : cela fonctionne. Que l'art soit une machine à produire, et notamment à produire des effets, Proust en a la plus vive conscience. Des effets sur les autres, puisque les lecteurs ou spectateurs se mettront à découvrir, en eux-mêmes et hors d'eux, des effets analogues à ceux que l'œuvre d'art a su produire. « Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau et le ciel » (2). C'est en ce sens que Proust dit que ses propres livres sont des lunettes, un instrument d'optique. Et il n'y a que quelques imbéciles pour trouver bête d'avoir éprouvé après la lecture de Proust des phénomènes analogues aux résonances qu'il décrit. Il

(1) Cf. la belle analyse de Michel SOURIAU, *La matière, la lettre et le verbe, Recherches philosophiques*, III.

(2) CG2, II, 327.

n'y a que quelques pédants pour se demander si ce sont des cas de paramnésie, d'ecmésie, d'hypermnésie, alors que l'originalité de Proust est d'avoir taillé dans ce domaine classique un découpage et une mécanique qui n'existaient pas avant lui. Mais il ne s'agit pas seulement d'effets produits sur les autres. *C'est l'œuvre d'art qui produit en elle-même et sur elle-même ses propres effets, et s'en remplit, s'en nourrit* : elle se nourrit des vérités qu'elle engendre.

Il faut bien s'entendre : ce qui est produit, ce n'est pas simplement l'interprétation que Proust donne de ces phénomènes de résonance (« la recherche des causes »). Ou plutôt c'est tout le phénomène lui-même qui est interprétation. Bien sûr, il y a un aspect objectif du phénomène ; l'aspect objectif, par exemple, c'est la saveur de la madeleine comme qualité commune aux deux moments. Bien sûr aussi, il y a un aspect subjectif : la chaîne associative qui lie tout le Combray vécu à cette saveur. Mais si la résonance a ainsi des conditions objectives et subjectives, ce qu'elle produit est d'une tout autre nature, l'Essence, l'Equivalent spirituel, puisque c'est ce Combray qui ne fut jamais vu, et qui est en rupture avec la chaîne subjective. Ce pourquoi produire est autre chose que découvrir et créer ; et toute la Recherche se détourne successivement de l'observation des choses et de l'imagination subjective. Or plus la Recherche opère ce double renoncement, cette double épuration, d'autant plus le narrateur s'aperçoit que non seulement la résonance est productrice d'un effet esthétique, mais qu'elle peut être elle-même produite, qu'elle peut être elle-même un effet artistique.

Et sans doute c'est cela que le narrateur ne savait pas

dès le début. Mais toute la Recherche implique un certain débat entre l'art et la vie, une question de leurs rapports qui ne recevra de réponse qu'à la fin du livre (et qui recevra sa réponse précisément dans la découverte que l'art n'est pas seulement découvreur ou créateur, mais producteur). Dans le courant de la Recherche, si la résonance comme extase apparaît bien comme le but final de la vie, on ne voit pas bien ce que l'art peut y ajouter, et le narrateur éprouve sur l'art les plus grands doutes. Alors la résonance apparaît comme productrice d'un certain effet, mais dans des conditions naturelles données, objectives et subjectives, et à travers la machine inconsciente de la mémoire involontaire. Mais, à la fin, on voit ce que l'art est capable d'ajouter à la nature : il produit des résonances elles-mêmes, parce que le *style* fait résonner deux objets quelconques et en dégage une « image précieuse », *substituant aux conditions déterminées d'un produit naturel inconscient les libres conditions d'une production artistique* (1). Dès lors l'art apparaît pour ce qu'il est, le but final de la vie, que la vie ne peut pas réaliser par elle-même ; et la mémoire involontaire, n'utilisant que des résonances données, n'est plus qu'un commencement d'art dans la vie, une première étape (2). La Nature ou la vie, encore trop lourdes, ont trouvé dans l'art leur équivalent spirituel. Même la mémoire involontaire a trouvé son équivalent spirituel, pure pensée produite et productrice.

(1) TR2, III, 878, 889.

(2) TR2, III, 889 : « La nature elle-même, à ce point de vue, ne m'avait-elle pas mis sur la voie de l'art, n'était-elle pas un commencement d'art ? »

Tout l'intérêt se déplace donc des instants naturels privilégiés à la machine artistique capable de les produire ou reproduire, de les multiplier : le Livre. A cet égard, nous ne voyons de comparaison possible qu'avec Joyce et sa machine à *épiphanies*. Car Joyce aussi commence par chercher le secret des éiphanies du côté de l'objet, dans des contenus signifiants ou des significations idéales, puis dans l'expérience subjective d'un esthète. C'est seulement lorsque les contenus signifiants et les significations idéales se sont effondrés au profit d'une multiplicité de fragments et de chaos, mais aussi les formes subjectives au profit d'un impersonnel chaotique et multiple, que l'œuvre d'art prend tout son sens, c'est-à-dire exactement tous les sens qu'on veut d'après son fonctionnement — l'essentiel étant qu'elle fonctionne, soyez-en sûrs. Alors l'artiste, et le lecteur à sa suite, est celui qui « disentangles » et « re-embodies » : faisant résonner deux objets, il produit l'éiphanie, dégageant l'image précieuse des conditions naturelles qui la déterminent pour la réincarner dans les conditions artistiques élues (1). « Signifiant et signifié fusionnent par un court-circuit poétiquement nécessaire, mais ontologiquement gratuit et imprévu. Le langage chiffré ne se réfère pas à un cosmos objectif, extérieur à l'œuvre ; sa compréhension n'a de valeur qu'à l'intérieur de l'œuvre et se trouve conditionnée par la structure de celle-ci. L'œuvre en tant que Tout pro-

(1) Cf. JOYCE, *Stephen le héros* (Nous avons vu qu'il en était de même chez Proust, et que, dans l'art, l'essence déterminait elle-même les conditions de son incarnation, au lieu de dépendre de conditions naturelles données).

pose de nouvelles conventions linguistiques auxquelles elle se soumet et devient elle-même la clef de son propre chiffre » (1). Bien plus, l'œuvre n'est un tout, et en un sens nouveau, qu'en vertu de ces nouvelles conventions linguistiques.

Reste le troisième ordre proustien, celui de l'altération et de la mort universelles. Le salon de Mme de Guermantes, avec le vieillissement de ses hôtes, nous fait assister à la distorsion des morceaux de visage, à la fragmentation des gestes, à l'incoordination des muscles, aux changements de couleur, à la formation des mousses, lichens, taches huileuses sur les corps, sublimes travestis, sublimes gagas. Partout l'approche de la mort, le sentiment de la présence d'une « terrible chose », l'impression d'une fin dernière ou même d'une catastrophe finale sur un monde déclassé qui n'est pas seulement régi par l'oubli, mais rongé par le temps (« détendus ou brisés, les ressorts de la machine refoulante ne fonctionnaient plus...») (2).

Or, ce dernier ordre pose d'autant plus de problèmes qu'il semble s'insérer dans les deux autres. Sous les extases, n'y avait-il pas déjà vigilante l'idée de la mort, et le glissement de l'ancien moment s'éloignant à toute vitesse ? Ainsi quand le narrateur se penchait pour déboutonner sa bottine, tout commençait exactement comme dans l'extase, l'actuel moment résonnait avec l'ancien, faisant revivre la grand-mère en train de se pencher ; mais la joie avait fait place à une insupportable angoisse, l'accouplement des deux moments s'était défait au profit d'une fuite éperdue de l'ancien,

(1) Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Editions du Seuil, p. 231.

(2) TR2, III, 957.

dans une certitude de mort et de néant (1). De même, la succession des moi distincts dans les amours, ou même dans chaque amour, contenait déjà une longue théorie des suicides et des morts (2). Pourtant, alors que les deux premiers ordres ne posaient pas de problème particulier de leur conciliation, bien que l'un représentât le temps vide et l'autre, le temps plein, l'un, le temps perdu, et l'autre, le temps retrouvé, il y a maintenant au contraire une conciliation à trouver, une contradiction à surmonter entre ce troisième ordre et les deux autres (ce pourquoi Proust parle ici de « la plus grave des objections » contre son entreprise). C'est que les objets et les moi partiels du premier ordre portent la mort les uns contre les autres, les uns par rapport aux autres, chacun restant indifférent à la mort de l'autre : ils ne dégagent donc pas encore *l'idée de la mort* comme baignant uniformément tous les morceaux, les entraînant vers une fin dernière universelle. A plus forte raison se manifeste une « contradiction » entre la survivance du deuxième ordre et le néant du troisième ; entre « la fixité du souvenir » et « l'altération des êtres », entre le but final extatique et la fin dernière catastrophique (3). Contradiction qui n'est pas résolue dans le souvenir de la grand-mère, mais qui réclame d'autant plus un approfondissement : « Cette impression douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour, mais que si, ce peu de

(1) SG<sub>1</sub>, II, 758.

(2) TR<sub>2</sub>, III, 1037.

(3) SG<sub>1</sub>, II, 759-760; TR<sub>2</sub>, III, 988.

vérité, je pouvais jamais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée, qui n'avait été ni tracée par mon intelligence, ni atténuée par ma pusillanimité, mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait, comme la foudre, creusée en moi, selon un graphique surnaturel et inhumain, un double et mystérieux sillon » (1). La contradiction apparaît ici sous sa forme la plus aiguë : les deux premiers ordres étaient productifs, et c'est par là que leur conciliation ne posait pas de problème particulier ; mais le troisième, dominé par l'idée de mort, semble absolument catastrophique et improductif. Peut-on concevoir une machine capable d'extraire quelque chose à partir de ce type d'impression douloureuse, et de produire certaines vérités ? Tant qu'on ne la conçoit pas, l'œuvre d'art rencontre « la plus grave des objections ».

En quoi consiste donc cette idée de la mort, tout à fait différente de l'agressivité du premier ordre (un peu comme, dans la psychanalyse, l'instinct de mort se distingue des pulsions destructrices partielles) ? Elle consiste en un certain effet de Temps. Deux états d'une même personne étant donnés, l'un ancien dont on se souvient, l'autre actuel, l'impression de vieillissement de l'un à l'autre a pour effet de reculer l'ancien « dans un passé plus que lointain, presque invraisemblable », comme si des périodes géologiques avaient dû s'écouler (2). Car « dans l'appréciation du temps écoulé, il n'y a que le premier pas qui coûte. On éprouve d'abord beaucoup de peine à se figurer que tant de temps ait

(1) SG<sub>1</sub>, II, 759.

(2) TR<sub>2</sub>, III, 939-940.

passé, et ensuite qu'il n'en ait pas passé davantage. On n'avait jamais songé que le XIII<sup>e</sup> siècle fût si loin, et après on a peine à croire qu'il puisse subsister encore des églises du XIII<sup>e</sup> siècle » (1). C'est ainsi que le mouvement du temps, d'un passé au présent, se double d'un *mouvement forcé d'amplitude plus grande*, en sens inverse, qui balaie les deux moments, en accuse l'écart, et repousse le passé plus loin dans le temps. C'est ce second mouvement qui constitue dans le temps un « horizon ». Il ne faut pas le confondre avec l'écho de résonance ; il dilate infiniment le temps, tandis que la résonance le contracte au maximum. L'idée de la mort dès lors est moins une coupure qu'un effet de mélange ou de confusion, puisque l'amplitude du mouvement forcé est occupé aussi bien par des vivants que par des morts, tous des mourants, tous à demi morts ou courant au tombeau (2). Mais cette mi-mort est aussi bien stature de géants puisque, au sein de l'amplitude démesurée, on peut décrire les hommes comme des êtres monstrueux, « occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes — entre lesquelles tant de jours sont venus se placer — dans le temps » (3). Voilà que, par là même, nous sommes tout près de résoudre l'objection ou la contradiction. L'idée de la mort cesse d'être une « objection »

(1) TR2, III, 933.

(2) TR2, III, 977.

(3) TR2, III, 1048.

pour autant qu'on peut la rattacher à un ordre de production, donc lui donner sa place dans l'œuvre d'art. Le mouvement forcé de grande amplitude est une machine qui produit l'effet de recul ou l'idée de mort. Et, dans cet effet, c'est le temps lui-même qui devient sensible : « Le Temps qui d'habitude n'est pas visible, qui pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique », écartelant les morceaux et les traits d'un visage qui vieillit, suivant sa « dimension inconcevable » (1). Une machine du troisième ordre vient se joindre aux deux précédentes, qui produit le mouvement forcé et, par celui-ci, l'idée de mort.

Que s'est-il passé dans le souvenir de la grand-mère ? Un mouvement forcé s'est enclenché sur une résonance. L'amplitude porteuse de l'idée de mort a balayé les instants résonants comme tels. Mais la contradiction si violente entre le temps retrouvé et le temps perdu se résout pour autant qu'on rattache chacun des deux à son ordre de production. Toute la Recherche met en œuvre trois sortes de machines dans la production du Livre : *machines à objets partiels (pulsions)*, *machines à résonance (Eros)*, *machines à mouvement forcé (Thanatos)*. Chacune produit des vérités, puisqu'il appartient à la vérité d'être produite, et d'être produite comme un effet de temps : le temps perdu, par fragmentation des objets partiels ; le temps retrouvé, par résonance ; le temps perdu d'une autre façon, par amplitude du mouvement forcé, cette perte étant alors passée dans l'œuvre et devenant la condition de sa forme.

(1) TR2, III, 924-925.

## CHAPITRE V

### Le style

Mais justement quelle est cette forme, et comment s'organisent les ordres de production ou de vérité, les machines les unes dans les autres ? Aucune n'a de fonction de totalisation. L'essentiel est que les parties de la Recherche restent morcelées, fragmentées, *sans que rien leur manque* : parties éternellement partielles entraînées par le temps, boîtes entrouvertes et vases clos, sans former un tout ni en supposer un, sans manquer de rien dans cet écartèlement, et dénonçant d'avance toute unité organique qu'on voudrait y introduire. Lorsque Proust compare son œuvre à une cathédrale, ou à une robe, ce n'est pas pour se réclamer d'un Logos comme belle totalité, mais au contraire pour faire valoir un droit à l'inachèvement, aux coutures et aux rapiécages (1). Le temps n'est pas un tout, pour la simple raison qu'il est lui-même l'instance qui empêche le tout. Le monde n'a pas de contenus signifiants d'après lesquels on pourrait le systématiser, ni de significations idéales d'après lesquelles on pourrait l'ordonner, le hiérarchiser. Le

(1) TR2, III, 1033-1034.

sujet n'a pas davantage de chaîne associative qui pourrait entourer le monde ou lui tenir lieu d'unité. Se tourner du côté du sujet n'est pas plus fructueux qu'observer l'objet : « l'interpréter » ne dissout pas moins l'un que l'autre. Bien plus, toute chaîne associative se trouve rompue au profit d'un Point de vue supérieur au sujet. Mais ces points de vue sur le monde, véritables Essences, ne forment pas à leur tour une unité ni une totalité : on dirait plutôt qu'un univers correspond à chacun, ne communiquant pas avec les autres, affirmant sa différence irréductible aussi profonde que celle des mondes astronomiques. Même dans l'art où les points de vue sont les plus purs, « chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la Terre, un autre grand artiste » (1). Et c'est bien ce qui nous a semblé définir le statut de l'essence : point de vue individuant supérieur aux individus mêmes, en rupture avec leurs chaînes d'associations, elle apparaît à côté de ces chaînes, incarnée dans une partie close, *adjacente* à ce qu'elle domine, *contiguë* à ce qu'elle fait voir. Même l'Eglise, point de vue supérieur au paysage, a pour effet de cloisonner ce paysage et surgit elle-même, au

(1) P2, III, 257. C'est même la puissance de l'art : « Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la Lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini... » (TR2, III, 895-896.)

détour d'un chemin, comme ultime partie cloisonnée adjacente à la série qui se définit par elle. C'est dire que les Essences, pas plus que les Lois, n'ont le pouvoir de s'unifier ni de se totaliser. « Un fleuve qui passe sous les ponts d'une ville était pris d'un *point de vue* tel qu'il apparaissait entièrement disloqué, étalé ici en lac, aminci là en filet, rompu ailleurs par l'interposition d'une colline couronnée de bois où le citadin va le soir respirer la fraîcheur du soir ; et le rythme même de cette ville bouleversée n'était assuré que par la verticale inflexible des clochers qui ne montaient pas, mais plutôt, selon le fil à plomb de la pesanteur marquant la cadence comme dans une marche triomphale, semblaient tenir en suspens au-dessous d'eux toute la masse plus confuse des maisons étagées dans la brume, le long du fleuve écrasé et décousu » (1).

Le problème est posé par Proust à plusieurs niveaux : Qu'est-ce qui fait l'unité d'une œuvre ? Qu'est-ce qui nous fait « communiquer » avec une œuvre ? Qu'est-ce qui fait l'unité de l'art, s'il y en a une ? Nous avons renoncé à chercher une unité qui unifierait les parties, un tout qui totaliseraient les fragments. Car c'est le propre et la nature des parties ou fragments d'exclure le Logos aussi bien comme unité logique que comme totalité organique. Mais il y a, il doit y avoir une unité qui est l'unité *de* ce multiple-là, *de* cette multiplicité-là, comme un tout *de* ces fragments-là : un Un et un Tout qui ne seraient pas principe, mais qui seraient au contraire « l'effet » du multiple et de ses parties décousues. Un et Tout qui fonctionneraient comme effet, effet de machines, au lieu d'agir

(1) JF3, I, 839-840.

comme principes. Une communication qui ne serait pas posée en principe, mais qui résulterait du jeu des machines et de leurs pièces détachées, de leurs parties non communicantes. Philosophiquement, c'est Leibniz qui posa le premier le problème d'une communication résultant de parties closes ou de ce qui ne communique pas : comment concevoir la communication des « monades » qui sont sans porte ni fenêtre ? La réponse truquée de Leibniz est que les monades fermées disposent toutes du même stock, enveloppant et exprimant le même monde dans la série infinie de leurs prédicats, chacune se contentant d'avoir une région d'expression claire, distincte de celle des autres, toutes étant donc des points de vue différents sur le même monde que Dieu leur fait envelopper. La réponse de Leibniz restaure ainsi une unité et une totalité préalables, sous forme d'un Dieu qui glisse dans chaque monade le même stock de monde ou d'information (« harmonie préétablie »), et qui fonde entre leurs solitudes une « correspondance » spontanée. Il ne peut plus en être ainsi selon Proust, pour qui autant de mondes divers répondent aux points de vue sur le monde, et pour qui unité, totalité, communication ne peuvent que résulter des machines, et non pas constituer un stock préétabli (1).

Encore une fois, le problème de l'œuvre d'art est

(1) Proust a certainement lu Leibniz, ne serait-ce qu'en classe de philosophie : Saint-Loup, dans sa théorie de la guerre et de la stratégie, invoque un point précis de la doctrine leibnizienne (« tu te rappelles ce livre de philosophie que nous lisions ensemble à Balbec... », CGI, II, 115-116). Plus généralement, il nous a semblé que les essences singulières de Proust étaient plus proches des monades leibniziennes que d'essences platoniciennes.

celui d'une unité et d'une totalité qui ne seraient ni logiques ni organiques, c'est-à-dire qui ne seraient ni présupposées par les parties comme unité perdue ou totalité fragmentée, ni formées ou préfigurées par elles au cours d'un développement logique ou d'une évolution organique. Proust est d'autant plus conscient de ce problème qu'il en assigne l'origine : c'est Balzac qui a su le poser, et qui, par là même, a su faire exister un nouveau type d'œuvre d'art. Car c'est un même contresens, une même incompréhension du génie de Balzac, qui nous fait croire qu'il avait une vague idée logique de l'unité de *La comédie humaine* avant, ou bien que cette unité se fait organiquement à mesure que l'œuvre avance. En vérité, l'unité résulte, et est découverte par Balzac comme un *effet* de ses livres. Un « effet » n'est pas une illusion : « Il s'avisa brusquement, en projetant sur eux une illumination rétrospective, qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient, et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. Unité ultérieure, non factice... non fictive, peut-être même plus réelle d'être ultérieure » (1)... L'erreur serait de croire que la conscience ou la découverte de l'unité, venant après, ne changent pas la nature et la fonction de cet Un lui-même. L'un ou le tout de Balzac sont si spéciaux qu'ils résultent des parties sans en altérer le morcellement ou la disparité, et, tels les dragons de Balbec ou la phrase de Vinteuil, valent eux-mêmes comme une partie à côté des autres, adjacente aux autres : l'unité « surgit (mais s'appliquant cette fois à l'ensemble)

(1) PI, III, 161.

comme tel morceau composé à part », comme un dernier coup de pinceau localisé, non pas comme un vernissage général. Si bien que, d'une certaine manière, Balzac *n'a pas de style* : non pas qu'il dise « tout », comme le croit Sainte-Beuve, mais les morceaux de silence et de parole, ce qu'il dit et ce qu'il ne dit pas, se distribuent dans une fragmentation que le tout vient confirmer, puisqu'il en résulte, et non pas corriger ni dépasser. « Dans Balzac coexistent, *non digérés, non encore transformés*, tous les éléments d'un style à venir qui n'existe pas. Le style ne suggère pas, ne reflète pas : *il explique*. Il explique d'ailleurs à l'aide des images les plus saisissantes, mais *non fondues avec le reste*, qui font comprendre ce qu'il veut dire comme on le fait comprendre dans la conversation si on a une conversation géniale, mais *sans se préoccuper de l'harmonie et de ne pas intervenir* » (1).

Peut-on dire que Proust, non plus, n'a pas de style ? Est-il possible de dire que la phrase de Proust, inimitable ou trop facilement imitable, en tout cas reconnaissable entre toutes, pourvue d'une syntaxe et d'un vocabulaire très particuliers, productrice d'effets qui doivent être désignés du nom propre de Proust, soit pourtant sans style ? Et comment l'absence de style devient-elle ici la force géniale d'une nouvelle littérature ? Il faudrait comparer l'ensemble final du temps retrouvé avec l'Avant-Propos de Balzac : le système des plantes a remplacé ce qu'était pour Balzac l'Animal ; les mondes ont remplacé le milieu ; les essences, les caractères ; l'interprétation silencieuse

(1) *Contre Sainte-Beuve*, pp. 207-208. Et p. 216 : « style inorganisé ». Tout le chapitre insiste sur les *effets de littérature*, analogues à de véritables effets optiques.

a remplacé la « conversation géniale ». Mais ce qui est conservé, et porté à une nouvelle valeur, c'est le « pêle-mêle effrayant », surtout sans souci du tout ni de l'harmonie. Le style ici ne se propose pas de décrire ni de suggérer : comme chez Balzac, il est explicatif, il explique avec des images. Il est non-style, parce qu'il se confond avec « l'interpréter » pur et sans sujet, et multiplie les points de vue sur la phrase, à l'intérieur de la phrase. Celle-ci est donc comme le fleuve qui apparaît « entièrement disloqué, étalé ici en lac, aminci là en filet, rompu ailleurs par l'interposition d'une colline ». Le style est l'explication des signes, à des vitesses de développement différentes, en suivant les chaînes associatives propres à chacun d'eux, en atteignant pour chacun d'eux le point de rupture de l'essence comme Point de vue : d'où le rôle des incidentes, des subordonnées, des comparaisons qui expriment dans une image ce processus d'explication, l'image étant bonne si elle explique bien, toujours détonnante, ne se sacrifiant jamais à la prétendue beauté de l'ensemble. Ou plutôt le style commence avec deux objets *differents*, distants, même s'ils sont contigus : il se peut que ces deux objets se ressemblent objectivement, soient du même genre ; il se peut qu'ils soient liés subjectivement par une chaîne d'association. Le style aura à entraîner tout cela, comme un fleuve charriant les matériaux de son lit ; mais l'essentiel n'est pas là. Il est quand la phrase atteint à un Point de vue propre à chacun des deux objets, mais précisément point de vue qu'on doit dire propre à l'objet parce que l'objet est déjà disloqué par lui, comme si le point de vue se divisait en mille points de vue divers incommunicants, si bien que,

la même opération se faisant pour l'autre objet, les points de vue peuvent s'insérer les uns dans les autres, résonner les uns avec les autres, un peu comme la mer et la terre échangent leur point de vue dans les tableaux d'Elstir. Voilà « l'effet » du style explicatif : deux objets étant donnés, *il produit des objets partiels* (*il les* produit comme objets partiels insérés l'un dans l'autre), *il produit des effets de résonance*, *il produit des mouvements forcés*. Telle est l'image, le produit du style. Cette production à l'état pur, on la trouve dans l'art, peinture, littérature ou musique, surtout musique. Et à mesure qu'on descend les degrés de l'essence, des signes de l'art aux signes de la Nature, de l'amour ou même du monde, se réintroduit un minimum de nécessité de la description objective et de la suggestion associative ; mais c'est seulement parce que l'essence y a des conditions d'incarnation matérielles qui se substituent alors aux libres conditions spirituelles artistiques, comme disait Joyce (1). Mais jamais le style n'est de l'homme, il est toujours de l'essence

(1) Il faudrait comparer la conception proustienne de l'image avec d'autres conceptions post-symbolistes : par exemple l'épiphanie de Joyce, ou bien l'imagisme et le « vorticisme » d'Ezra Pound. Les traits suivants semblent communs : l'image comme lien autonome de deux objets concrets *en tant que* différents (l'image, équation concrète) ; le style, comme multiplicité de points de vue sur un même objet, et échange de points de vue sur plusieurs objets ; le langage, comme intégrant et comprenant ses propres variations constitutives d'une histoire universelle, et faisant parler chaque fragment suivant sa voix propre ; la littérature comme production, comme mise en œuvre de machines productrices d'effets ; l'explication, non comme intention didactique, mais comme technique d'enroulement et de déroulement ; l'écriture comme procédé *idéo-grammatique* (dont Proust se réclame à plusieurs reprises).

(non-style). Jamais il n'est d'un point de vue, mais est fait de la coexistence dans une même phrase d'une série infinie de points de vue d'après lesquels l'objet se disloque, résonne ou s'amplifie.

Ce n'est donc pas le style qui garantit l'unité, lui qui doit recevoir son unité d'ailleurs. Ce n'est pas davantage l'essence, puisque l'essence comme point de vue est perpétuellement fragmentante et fragmentée. Quel est donc ce mode très spécial d'unité irréductible à toute « unification », cette unité très spéciale qui surgit par après, qui assure l'échange des points de vue comme la communication des essences, et qui surgit suivant la loi de l'essence, elle-même comme une partie à côté des autres, coup de pinceau final ou morceau localisé ? La réponse est la suivante : dans un monde réduit à une multiplicité de chaos, c'est seulement la structure formelle de l'œuvre d'art, en tant qu'elle ne renvoie pas à autre chose, qui peut servir d'unité — par après (ou comme disait Eco, « l'œuvre en tant que tout propose de nouvelles conventions linguistiques auxquelles elle se soumet, et devient elle-même la clef de son propre chiffre »). Mais tout le problème est de savoir sur quoi repose cette structure formelle, et comment elle donne aux parties et au style une unité qu'ils n'auraient pas sans elle. Or nous avons vu précédemment, dans les directions les plus diverses, l'importance d'une *dimension transversale* dans l'œuvre de Proust : la transversalité (1). C'est elle qui permet

(1) En rapport avec des recherches psychanalytiques, Felix GUATTARI a formé un concept très riche de « transversalité » pour rendre compte des communications et rapports de l'inconscient : cf. *La transversalité, Psychothérapie institutionnelle*, n° 1.

dans le train, non pas d'unifier les points de vue d'un paysage, mais de les faire communiquer suivant sa dimension propre, dans sa dimension propre, alors qu'ils restent incommunicants d'après les leurs. C'est elle qui fait l'unité et la totalité singulières du côté de Méséglise et du côté de Guermantes, sans en supprimer la différence ou la distance : « entre ces routes des transversales s'établissaient » (1). C'est elle qui fonde les profanations et se trouve hantée par le bourdon, l'insecte transversal qui fait communiquer les sexes par eux-mêmes cloisonnés. C'est elle qui assure la transmission d'un rayon, d'un univers à un autre aussi différents pourtant que les mondes astronomiques. La nouvelle convention linguistique, la structure formelle de l'œuvre, est donc la transversalité, qui traverse toute la phrase, qui va d'une phrase à une autre dans tout le livre, et qui même unit le livre de Proust à ceux qu'il aimait, Nerval, Chateaubriand, Balzac... Car si une œuvre d'art communique avec un public, bien plus le suscite, si elle communique avec les autres œuvres du même artiste, et les suscite, si elle communique avec d'autres œuvres d'autres artistes, et en suscite à venir, c'est toujours dans cette dimension de transversalité, où l'unité et la totalité s'établissent pour elles-mêmes, sans unifier ni totaliser objets ou sujets (2). Dimension supplémentaire qui s'ajoute à celles qu'occupent les

(1) TR<sub>2</sub>, III, 1029.

(2) Cf. les grands passages sur l'art dans la Recherche : la communication d'une œuvre avec un public (TR<sub>2</sub>, III, 895-896); la communication entre deux œuvres d'un même auteur, par exemple la sonate et le septuor (P<sub>2</sub>, III, 249-257); la communication entre artistes différents (CG<sub>2</sub>, II, 327, PI, III, 158-159).

personnages, événements et parties de la Recherche — cette dimension dans le temps sans commune mesure avec les dimensions qu'ils occupent dans l'espace. Elle fait se pénétrer les points de vue, communiquer les vases clos qui restent clos pourtant : Odette avec Swann, la mère avec le narrateur, Albertine avec le narrateur, puis, comme dernier « coup de pinceau », la vieille Odette avec le duc de Guermantes — chacune prisonnière, toutes communiquent transversalement (1). Tel est le temps, la dimension du narrateur, qui a la puissance d'être le tout *de* ces parties sans les totaliser, l'unité *de* toutes ces parties sans les unifier.

(1) TR<sub>2</sub>, III, 1029.



## CONCLUSION

### Présence et fonction de la folie l'Araignée

Nous ne posons pas le problème de l'art et de la folie dans l'œuvre de Proust. Cette question n'a peut-être pas grand sens. Encore moins : Proust était-il fou ? Cette question n'a certainement aucun sens. Il s'agit seulement de la présence de la folie dans l'œuvre de Proust, et de la distribution, de l'usage ou de la fonction de cette présence.

Car elle apparaît au moins, et elle fonctionne sous une modalité différente, en deux des personnages principaux, Charlus et Albertine. Dès les premières apparitions de Charlus, son étrange regard, ses yeux sont décrits comme ceux d'un espion, d'un voleur, d'un marchand, d'un policier ou d'un *fou* (1). A la fin Morel éprouve une terreur bien fondée à l'idée que Charlus est animé contre lui d'une folie criminelle (2).

(1) JF2, I, 751.

(2) TR1, III, 804-806.

Et d'un bout à l'autre, des gens devinent chez Charlus la présence d'une folie qui le rend infiniment plus effrayant que s'il était seulement immoral ou pervers, fautif ou responsable. Les mauvaises moeurs « effrayent parce qu'on y sent affleurer la folie, bien plus que par l'immoralité. Mme de Surgis n'avait pas un sentiment moral le moins du monde développé, et elle eût admis de ses fils n'importe quoi qu'eût avili et expliqué l'intérêt, qui est compréhensible à tous les hommes! Mais elle leur défendit de continuer à fréquenter M. de Charlus quand elle apprit que, par une sorte d'horlogerie à répétition, il était comme fatalement amené, à chaque visite, à leur pincer le menton et à le leur faire pincer l'un à l'autre. Elle éprouva ce sentiment inquiet du mystère physique qui fait se demander si le voisin avec qui on avait de bons rapports n'est pas atteint d'anthropophagie, et aux questions répétées du baron : Est-ce que je ne verrai pas bientôt les jeunes gens ? elle répondit, sachant les foudres qu'elle accumulait sur elle, qu'ils étaient très pris par leurs cours, les préparatifs d'un voyage, etc. L'irresponsabilité aggrave les fautes et même les crimes, quoi qu'on en dise. Landru, à supposer qu'il ait réellement tué ses femmes, s'il l'a fait par intérêt, à quoi l'on peut résister, peut être gracié, mais non si ce fut par un sadisme irrésistible » (1). Au-delà de la responsabilité des fautes, la folie comme innocence du crime.

Que Charlus soit fou, c'est une probabilité dès le début, une quasi-certitude à la fin. Pour Albertine, c'est plutôt une éventualité posthume qui jette rétrospectivement sur ses gestes et ses paroles, sur toute sa

(1) PI, III, 205.

vie, une lumière nouvelle inquiétante où Morel est encore mêlé. « Au fond, elle sentait que c'était une espèce de folie criminelle, et je me suis souvent demandé si ce n'était pas après une chose comme cela, ayant amené un suicide dans une famille, qu'elle s'était elle-même tuée » (1). Quel est ce mélange folie-crime-irresponsabilité-sexualité, qui passe sans doute par le thème cher à Proust du parricide, mais qui ne se réduit pourtant pas au schéma oedipien trop connu ? Une sorte d'innocence dans le crime par la folie, d'autant plus insupportable, jusqu'au suicide même ?

Soit d'abord le cas Charlus. Charlus se présente immédiatement comme une forte personnalité, une individualité impériale. Mais justement cette individualité est un empire, une nébuleuse qui cache ou contient beaucoup de choses inconnues : quel est le secret de Charlus ? Toute la nébuleuse se construit autour de deux points singuliers brillants, les yeux, la voix. Les yeux tantôt traversés de lueurs dominatrices, tantôt parcourus de mouvements fureteurs ; et tantôt dans une activité fébrile, tantôt dans une morne indifférence. La voix, qui fait coexister le contenu viril du discours avec un maniériste efféminé de l'expression. Charlus se présente comme un énorme signe clignotant, grosse boîte optique et vocale : celui qui écoute Charlus ou qui rencontre son regard se trouve devant un secret à découvrir, un mystère à pénétrer, à interpréter, qu'il pressent dès le début comme pouvant aller jusqu'à la folie. Et la nécessité d'interpréter Charlus se trouve fondée en ceci, que

(1) AD, III, 600 (c'est une des versions d'Andrée).

Charlus lui-même interprète, ne cesse d'interpréter, comme si c'était là sa folie propre, comme si c'était déjà là son délire, délire d'interprétation.

De la nébuleuse-Charlus, coule une série de discours rythmés par le regard vacillant. *Trois grands discours* au narrateur, qui trouvent leur occasion dans les signes que Charlus interprète, lui, le prophète et le devin, mais aussi qui trouvent leur destination dans des signes que Charlus propose au narrateur, réduit au rôle de disciple ou d'élève. Pourtant l'essentiel des discours est ailleurs, dans les mots organisés volontairement, dans les phrases agencées souverainement, dans un Logos qui calcule et transcende les signes dont il se sert : Charlus, maître du logos. Et de ce point de vue, il apparaît que les trois grands discours ont une structure commune, malgré leurs différences de rythme et d'intensité. Un premier temps de dénégation, où Charlus dit au narrateur : vous ne m'intéressez pas, ne croyez pas que vous m'intéressiez, mais... Un second temps de distanciation : de vous à moi, la distance est infinie, mais justement nous pouvons nous compléter, je vous offre un contrat... Et un troisième temps, inattendu, où l'on dirait que tout d'un coup le logos se met à dérailler, est traversé par quelque chose qui ne se laisse plus organiser. Il est soulevé par une puissance d'un autre ordre, colère, injure, provocation, profanation, fantasme sadique, geste dément, irruption de la folie. C'est déjà vrai du premier discours, tout fait d'une noble tendresse, mais qui trouve sa conclusion aberrante le lendemain sur la plage, dans la remarque canaille et prophétique de M. de Charlus. « On s'en fiche bien de sa vieille grand'mère, hein ? petite fripouille... » Le deuxième discours est

relayé par une fantaisie de Charlus imaginant une scène pour rire où Bloch se battrait avec son père et frapperait à coups redoublés sa charogne de mère : « En disant ces mots affreux et presque fous, M. de Charlus me serrait le bras à me faire mal. » Le troisième discours enfin se précipite dans l'épreuve violente du chapeau piétiné, disloqué. Il est vrai que ce n'est pas Charlus cette fois, mais le narrateur qui piétine le chapeau; nous verrons toutefois comment le narrateur dispose d'une folie qui vaut pour toutes les autres, qui communique avec celle de Charlus comme avec celle d'Albertine, et qui peut en tenir lieu pour la devancer ou en développer les effets (1).

Si Charlus est le maître apparent du Logos, ses discours n'en sont pas moins agités par des signes involontaires qui résistent à l'organisation souveraine du langage, qui ne se laissent pas maîtriser dans les mots et les phrases, mais font fuir le logos et nous entraînent dans un autre domaine. « De quelques belles paroles qu'il colorât ses haines, on sentait que même s'il y avait tantôt de l'orgueil offensé, tantôt un amour déçu, ou une rancune, du sadisme, une taquinerie, une idée fixe, cet homme était capable d'assassiner... » Signes de violence et de folie, qui constituent tout un pathos, contre et sous les signes volontaires agencés par « la logique et le beau langage ». C'est ce pathos qui va maintenant se révéler pour lui-même, dans les apparitions de Charlus où celui-ci parle de moins en moins du haut de son organisation souveraine, et se trahit de plus en plus au cours d'une longue décomposition

(1) Les Trois discours de Charlus : JF2, I, 765-767 ; CG2, II, 285-296 ; CG3, II, 553-565.

sociale et physique. Ce n'est plus le monde des discours, et de leurs communications verticales exprimant une hiérarchie de règles et de positions, mais le monde des rencontres anarchiques, des hasards violents, avec leurs communications transversales aberrantes. C'est la rencontre Charlus-Jupien, où se découvre le secret tant attendu de Charlus, homosexualité. Mais est-ce bien là le secret ? Car ce qui est découvert, c'est moins l'homosexualité depuis longtemps prévisible et devinée, qu'un régime général qui fait de cette homosexualité un cas particulier pour une folie plus profonde universelle où s'entrelacent de toutes façons l'innocence et le crime. Ce qui est découvert, c'est le monde où l'on ne parle plus, l'univers silencieux végétal, la folie des Fleurs dont le thème morcelé vient rythmer la rencontre avec Jupien.

Le logos est un grand Animal dont les parties se réunissent en un tout et s'unifient sous un principe ou une idée directrice ; mais le pathos est un végétal fait de parties cloisonnées, qui ne communiquent qu'indirectement dans une partie mise à part, à l'infini, si bien que nulle totalisation, nulle unification ne peuvent réunir ce monde dont les morceaux ultimes ne manquent plus de rien. C'est l'univers schizoïde des boîtes closes, des parties cloisonnées, où la contiguïté même est une distance : le monde du sexe. Voilà ce que nous apprend Charlus au-delà de ses discours. Chaque individu ayant les deux sexes, mais « séparés par une cloison », nous devons faire intervenir un ensemble nébuleux de huit éléments, où la partie mâle ou la partie femelle d'un homme ou d'une femme peuvent entrer en rapport avec la partie femelle ou la partie mâle d'une autre femme ou d'un autre homme.

(*dix combinaisons pour les huit éléments*) (1). Relations aberrantes entre vases clos; bourdon qui fait communiquer les fleurs, et qui perd sa valeur animale propre, pour n'être plus par rapport à celles-ci qu'un morceau composé à part, élément disparate dans un appareil de reproduction végétale.

Peut-être y a-t-il là une composition qu'on retrouve partout dans la Recherche : on part d'une première nébuleuse qui constitue un ensemble apparemment circonscrit, unifiable et totalisable. Une ou des séries se dégagent de ce premier ensemble. Et ces séries débouchent à leur tour dans une nouvelle nébuleuse, cette fois décentrée ou excentrée, faite de boîtes closes tournoyantes, de morceaux disparates mobiles qui suivent les lignes de fuite transversale. Ainsi pour Charlus : la première nébuleuse où brillent ses yeux, sa voix; puis la série des discours; enfin le monde ultime inquiétant des signes et des boîtes, des signes emboîtés et déboîtés qui composent Charlus, et qui se laissent entrouvrir ou interpréter suivant la ligne de fuite d'un astre vieillissant et de ses satellites (« M. de Charlus naviguant de tout son corps énorme, traînant sans le vouloir à sa suite un de ces apaches ou mendigots que son passage faisait maintenant infailliblement surgir même des coins en apparence les plus déserts... ») (2). Or la même composition préside à l'histoire d'Alber-

(1) Une combinaison élémentaire sera définie par la rencontre d'une partie mâle *ou* femelle d'un individu avec la partie mâle *ou* femelle d'un autre. On aura donc : p.m. d'un homme et p.f. d'une femme, mais aussi bien p.m. d'une femme et p.f. d'un homme, p.m. d'un homme et p.f. d'un autre homme, p.m. d'un homme et p.m. d'un autre homme..., etc.

(2) PI, III, 204.

tine : la nébuleuse des jeunes filles dont Albertine s'extract lentement; la grande série des deux jaloussies successives pour Albertine; la coexistence enfin de toutes les boîtes où Albertine s'emprisonne dans ses mensonges, mais aussi est emprisonnée par le narrateur, nouvelle nébuleuse qui recompose à sa façon la première, puisque la fin de l'amour est comme un retour à l'indivision première des jeunes filles. Et la ligne de fuite d'Albertine comparée à celle de Charlus. Plus encore, dans le passage exemplaire du baiser à Albertine, le narrateur à l'affût part du visage d'Albertine, ensemble mobile où brille le grain de beauté comme point singulier; puis, à mesure que les lèvres du narrateur s'approchent de la joue, le visage désiré passe par une série de plans successifs auxquels correspondent autant d'Albertine, le grain de beauté sautant de l'un à l'autre; enfin le brouillage final où le visage d'Albertine se déboîte et se défait, et où le narrateur, perdant l'usage de ses lèvres, de ses yeux, de son nez, reconnaît « à ces signes détestables » qu'il est en train d'embrasser l'être aimé.

Cette grande loi de composition et de décomposition, si elle vaut pour Albertine autant que pour Charlus, c'est parce qu'elle est la loi des amours et de la sexualité. Les amours intersexuels, et notamment celui du narrateur pour Albertine, ne sont nullement une apparence sous laquelle Proust cacherait sa propre homosexualité. Ces amours forment au contraire l'ensemble de départ, d'où vont s'extraire en second lieu les deux séries homosexuelles représentées par Albertine et par Charlus (« les deux sexes mourront chacun de son côté »). Mais ces séries débouchent à leur tour dans un univers transsexuel où les sexes cloisonnés,

emboîtés, se regroupent en chacun pour communiquer avec ceux d'un autre suivant des voies transversales aberrantes. Or s'il est vrai qu'une sorte de normalité de surface caractérise le premier niveau ou le premier ensemble, les séries qui s'en dégagent au deuxième niveau sont marquées par toutes les souffrances, les angoisses et les culpabilités de ce qu'on appelle névrose : malédiction d'Edipe et prophétie de Samson. Mais le troisième niveau restitue une innocence végétale dans la décomposition, assignant à la folie sa fonction absulatoire dans un monde où les boîtes explosent ou se referment, crimes et séquestrations qui constituent « la comédie humaine » à la manière de Proust, à travers quoi se développe une nouvelle et dernière puissance qui bouleverse toutes les autres, une très folle puissance, celle de la Recherche elle-même en tant qu'elle réunit le policier et le fou, l'espion et le marchand, l'interprète et le revendicateur.

Si l'histoire d'Albertine et celle de Charlus répondent à la même loi générale, la folie n'en a pas moins dans les deux cas une forme et une fonction très différentes, et ne se distribue pas de la même façon. Nous voyons trois différences principales entre la folie-Charlus et la folie-Albertine. La première est que Charlus dispose d'une individuation supérieure comme d'une individualité impériale. Le trouble de Charlus concerne dès lors la communication : la question « qu'est-ce que cache Charlus ? », « quelles sont les boîtes secrètes qu'il recèle en son individualité ? », renvoie aux communications qui sont à découvrir, à l'aberrance de ces communications, si bien que la folie-Charlus ne peut se manifester, interpréter et s'interpréter elle-même qu'à la faveur des rencontres

violentes au hasard, par rapport aux milieux nouveaux dans lesquels Charlus est plongé, et qui agiront comme autant de révélateurs, d'inducteurs, de communicateurs (rencontres avec le narrateur, rencontre avec Jupien, rencontre avec les Verdurin, rencontre au bordel). Le cas d'Albertine est différent, parce que son trouble concerne l'individuation même : laquelle des jeunes filles est-elle ? comment l'extraire et la sélectionner du groupe indivis des jeunes filles ? On dirait qu'ici, ses communications sont d'abord données, mais que le caché, précisément, c'est le mystère de son individuation ; et que ce mystère ne peut être percé que dans la mesure où les communications sont interrompues, arrêtées de force, Albertine prisonnière, emmurée, séquestrée. Une seconde différence en découle. Charlus est le maître du discours ; chez lui tout passe par les mots, mais en revanche rien ne se passe dans les mots. Les investissements de Charlus sont avant tout verbaux, si bien que les choses ou les objets se présentent pour leur compte comme des signes involontaires retournés contre le discours, tantôt le faisant dérailler, tantôt formant un contrelangage qui se développe dans le silence et la mutité des rencontres. Le rapport d'Albertine au langage, au contraire, est fait d'humble mensonge et non pas de déviance royale. C'est que, chez elle, l'investissement reste un investissement de chose ou d'objet qui s'exprimera dans le langage lui-même, à condition d'en fragmenter les signes volontaires et de les soumettre aux lois du mensonge qui y insèrent l'involontaire : alors tout peut se passer dans le langage (y compris le silence), précisément parce que rien ne passe par le langage.

Il y a enfin une troisième grande différence. A la

fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, la psychiatrie établissait une distinction très intéressante entre deux sortes de délires des signes, les délires d'interprétation de type paranoïa, et les délires de revendication du type érotomanie ou jalousie. Les premiers ont un début insidieux, un développement progressif qui dépendent essentiellement de forces endogènes, s'étendent en un réseau général qui mobilise l'ensemble des investissements verbaux. Les seconds ont un début beaucoup plus brusque, et sont liés à des occasions extérieures réelles ou imaginées; ils dépendent d'une sorte de « postulat » concernant un objet déterminé, et entrent dans des constellations limitées; ils sont moins délire d'idées passant par le système en extension des investissements verbaux, que délire d'acte animé par un investissement intensif d'objet (l'érotomanie par exemple se présente comme poursuite délirante de l'être aimé, plutôt que comme illusion délirante d'être aimé). *Ces seconds délires forment une succession de procès linéaires finis, tandis que les premiers formaient des ensembles circulaires irradiants.* Nous ne disons certes pas que Proust applique à ses personnages une distinction psychiatrique qui s'élaborait de son temps. Mais Charlus et Albertine, respectivement, tracent des chemins dans la Recherche qui correspondent à cette distinction, de manière très précise. Nous avons essayé de le montrer pour Charlus, grand paranoïaque dont les premières apparitions sont insidieuses, dont le développement et la précipitation du délire témoignent de forces endogènes redoutables, et qui recouvre de toute sa démence interprétative verbale les signes plus mystérieux d'un non-langage qui le travaille : bref, l'im- mense réseau Charlus. Mais de l'autre côté Albertine :

elle-même objet, ou à la poursuite d'objets pour son propre compte ; lançant des postulats dont elle est familière, ou bien enfermée par le narrateur dans un postulat sans issue dont elle est victime (*Albertine coupable nécessairement et a priori, aimer sans être aimé, être dur, cruel et fourbe avec ce qu'on aime*). Erotomane et jalouse, bien que ce soit aussi et surtout le narrateur qui se montre tel à son égard. Et la série des deux jalousies à l'égard d'Albertine, inséparables dans chaque cas de l'occasion extérieure, constituant des procès successifs. Et les signes de langage et de non-langage s'insèrent ici les uns dans les autres, en formant les constellations limitées du mensonge. Tout un délire d'action et de revendication, qui diffère du délire d'idées et d'interprétation de Charlus.

Mais pourquoi faut-il confondre en un même cas Albertine et les conduites du narrateur par rapport à Albertine ? Tout nous dit, il est vrai, que la jalousie du narrateur porte sur une Albertine profondément jalouse à l'égard de ses propres « objets ». Et l'érotomanie du narrateur à l'égard d'Albertine (la poursuite délivrante de l'aimé sans illusion d'être aimé) se fait relayer par l'érotomanie d'Albertine elle-même, longtemps soupçonnée, puis confirmée comme le secret qui suscitait la jalousie du narrateur. Et la revendication du narrateur, emprisonner, emmurer Albertine, cache les revendications d'Albertine trop tard devinées. Il est vrai aussi que le cas Charlus est analogue : il n'y a pas lieu de distinguer le travail du délire d'interprétation de Charlus, et le long travail d'interprétation du délire auquel le narrateur se livre sur Charlus. Mais précisément, nous demandons d'où

vient la nécessité de ces identifications partielles et quelle est leur fonction dans la Recherche ?

Jaloux d'Albertine, interprète de Charlus, qu'est-ce que le narrateur en lui-même, en dernière instance ? Nous ne croyons guère à la nécessité de distinguer le narrateur et le héros comme deux sujets, sujet d'énonciation et sujet d'énoncé, car ce serait rapporter la Recherche à un système de la subjectivité (sujet dé-doublé, clivé) qui lui est étranger (1). Il y a moins un narrateur qu'une machine de la Recherche, et moins un héros que des agencements où la machine fonctionne sous telle ou telle configuration, d'après telle ou telle articulation, pour tel ou tel usage, pour telle production. C'est seulement en ce sens que nous pouvons demander ce qu'est le narrateur-héros, qui ne fonctionne pas comme sujet. — Le lecteur au moins est frappé par l'insistance avec laquelle Proust présente ce narrateur comme incapable de voir, de percevoir, de se souvenir, de comprendre..., etc. C'est la grande opposition avec la méthode Goncourt ou Sainte-Beuve. Thème constant de la Recherche, qui culmine à la campagne dans la maison des Verdurin (« je vois que vous aimez les courants d'air... ») (2). En vérité le narrateur n'a pas d'organes, ou n'a jamais ceux dont il aurait besoin, qu'il aurait souhaités. Il le remarque lui-même dans la scène du premier baiser à Albertine, quand il se plaint que nous n'ayons pas d'organe adéquat pour exercer une telle activité qui remplit nos

(1) Sur la distinction héros-narrateur dans la Recherche, cf. GENETTE, *Figures*, III, Ed. du Seuil, pp. 259 sq. — mais Genette introduit de nombreux correctifs dans cette distinction.

(2) SG2, II, 944.

lèvres, qui bouche notre nez et ferme nos yeux. En vérité le narrateur est un énorme Corps sans organes.

Mais qu'est-ce que c'est, un corps sans organes ? L'araignée non plus ne voit rien, ne perçoit rien, ne se souvient de rien. Seulement, à un bout de sa toile, elle recueille la moindre vibration qui se propage à son corps en onde intensive, et qui la fait bondir à l'endroit nécessaire. Sans yeux, sans nez, sans bouche, elle répond uniquement aux signes, est pénétrée du moindre signe qui traverse son corps comme une onde et la fait sauter sur sa proie. La Recherche n'est pas bâtie comme une cathédrale ni comme une robe, mais comme une toile. Le Narrateur-araignée, dont la toile même est la Recherche en train de se faire, de se tisser avec chaque fil remué par tel ou tel signe : la toile et l'araignée, la toile et le corps sont une seule et même machine. Le narrateur a beau être doué d'une sensibilité extrême, d'une mémoire prodigieuse : il n'a pas d'organes pour autant qu'il est privé de tout usage volontaire et organisé de ces facultés. En revanche, une faculté s'exerce en lui quand elle est contrainte et forcée de le faire ; et l'organe correspondant se pose sur lui, mais comme une *ébauche intensive* éveillée par les ondes qui en provoquent l'usage involontaire. Sensibilité involontaire, mémoire involontaire, pensée involontaire qui sont chaque fois comme les réactions globales intenses du corps sans organes à des signes de telle ou telle nature. C'est ce corps-toile-araignée qui s'agit pour entrouvrir ou pour fermer chacune des petites boîtes qui viennent heurter un fil gluant de la Recherche. Etrange plasticité du narrateur. C'est ce corps-araignée du narrateur, l'espion, le policier, le

jaloux, l'interprète et le revendicateur — le fou — l'universel schizophrène qui va tendre un fil vers Charlus le paranoïaque, un autre fil vers Albertine l'érotomane, pour en faire autant de marionnettes de son propre délice, autant de puissances intensives de son corps sans organes, autant de profils de sa folie.

## VOLUME 1

Le volume 1 est donc une sorte de préface à l'ensemble de l'œuvre. Il nous présente l'ensemble des personnages et leur état d'esprit au moment où l'histoire commence. Le narrateur nous raconte comment il a été amené à écrire ce roman. Il nous parle de ses relations avec les autres personnages, de leur état d'esprit et de leur personnalité. Il nous présente également les différents lieux où se déroulent les événements.

## CHAPITRE I

Le chapitre I est consacré à l'introduction des personnages. Le narrateur nous présente les principaux personnages : Charlus, Albertine, Odette, Mme Verdurin, M. Verdurin, Rastignac, etc. Il nous parle de leur état d'esprit et de leur personnalité. Il nous présente également les différents lieux où se déroulent les événements.

# Table

## AVANT-PROPOS

5

## PREMIÈRE PARTIE

### *LES SIGNES*

|             |   |     |
|-------------|---|-----|
| CHAPITRE    | I. — Les types de signes                        | 9   |
| —           | II. — Signe et vérité                           | 23  |
| —           | III. — L'apprentissage                          | 36  |
| —           | IV. — Les signes de l'art et l'Essence          | 51  |
| —           | V. — Rôle secondaire de la mémoire              | 66  |
| —           | VI. — Série et groupe                           | 83  |
| —           | VII. — Le pluralisme dans le système des signes | 103 |
| CONCLUSION. | — L'image de la pensée                          | 115 |

## DEUXIÈME PARTIE

### *LA MACHINE LITTÉRAIRE*

|             |  |     |
|-------------|--|-----|
| CHAPITRE    | I. — Antilogos                                 | 127 |
| —           | II. — Les boîtes et les vases                  | 140 |
| —           | III. — Niveaux de la Recherche                 | 158 |
| —           | IV. — Les trois machines                       | 174 |
| —           | V. — Le style                                  | 193 |
| CONCLUSION. | — Présence et fonction de la folie, l'Araignée | 205 |

Imprimé en France  
par Vendôme Impressions  
Groupe Landais  
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme  
Janvier 2006 — N° 52 793