



HAL
open science

”Affleurements de l’intrigue policière dans La Recherche du temps perdu”

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. ”Affleurements de l’intrigue policière dans La Recherche du temps perdu”. Claudio Milanesi et Michgela Toppano (dir.). Aux origines du roman policier, France, Espagne, Italie, Pérou, Cahiers d’études romanes, CAER (n° 34), PUP, p. 143-162, 2017. hal-01675968

HAL Id: hal-01675968

<https://hal.science/hal-01675968>

Submitted on 5 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Affleurements de l'intrigue policière dans *À la recherche du temps perdu* », *Aux origines du roman policier, France, Espagne, Italie, Pérou*, Claudio Milanese et Michgela Toppano (dir.), Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, *Cahiers d'études romanes*, nouvelle série, n° 34 (1/2017), 2017, p. 143-162.

Auteur : Stéphane Chaudier, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, roman policier, Ginzburg, paradigme indiciaire, littérature et savoir, homosexualité

Résumé : Si on peut considérer *À la recherche du temps perdu* comme un vaste roman policier, ce n'est pas en raison de son contenu romanesque, mais à cause de l'épistémologie qui soutient le grand récit proustien. Proust est en effet le contemporain de ce moment intellectuel où le paradigme indiciaire hante et nourrit les sciences humaines, comme l'a magistralement montré Carlo Ginzburg, dans *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire* (1986). Notre étude s'efforce de comprendre pourquoi le héros narrateur de la *Recherche* est à la fois un excellent sémiologue, habile à déchiffrer les signes, c'est-à-dire à les interpréter comme les effets d'une cause dissimulée, inavouable ou honteuse, et un détective désastreux. Chaque fois en effet que le héros de Proust doit mettre au jour une vérité qui le concerne, lui et ses amours, le paradigme indiciaire échoue lamentablement à produire le moindre résultat. Mais pourquoi ? Dans la *Recherche*, le roman policier affleure lorsque les sexualités déviantes ou perverses (c'est-à-dire socialement considérées telles), comme l'homosexualité masculine ou la pédophilie, se retrouvent confrontées à la police ou à la justice. Quoique hétérosexuel, le héros de Proust se sent enveloppé dans une nébuleuse de culpabilité à la fois morale et légale, diffuse et omniprésente, ce qui le rend incapable de mener une enquête dès lors que ses intérêts sont en jeu. Pour le héros, la quête de la vérité est désintéressée ou elle n'est pas : c'est le paradigme du savant plus que celui du détective qu'il convient de mobiliser si on l'on veut comprendre la logique de ses réussites et de ses échecs.

Stéphane CHAUDIER

Affleurements de l'intrigue policière dans *À la recherche du temps perdu*

Je vous annonce une grande nouvelle : *À la recherche du temps perdu* n'est pas un roman policier. Et pourtant. En s'interrogeant sur les traces que dépose dans la *Recherche* la topique romanesque de l'enquête, je voudrais mettre en relief la prégnance, chez Proust, d'un imaginaire intellectuel que Carlo Ginzburg a nommé « le paradigme indiciaire ». À la fin de son article si justement célèbre, « Traces, racines d'un paradigme indiciaire », Ginzburg note : « On peut aisément démontrer que le plus grand roman de notre temps – *À la recherche du temps perdu* – est construit selon un rigoureux paradigme indiciaire¹. » Le proustien peut s'étonner que Ginzburg, par une note, ne daigne pas renvoyer à l'illustre essai de Deleuze : *Proust et les signes*². Cette intention ou cet oubli sont à la fois justes et injustes ; ils sont donc

¹ Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire* [1986], Paris, Flammarion, 1989, traduction de Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet ; je cite l'édition augmentée parue chez Verdier, Lagrasse, coll. de poche, traduction revue par Martin Rueff, 2012, p. 291.

² Marcel Proust et les signes, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1964 ; nouvelle édition augmentée, *Proust et les signes*, 1970. Voir aussi Stéphane Chaudier, « Proust aux éclats », dans *Deleuze et les écrivains, littérature et philosophie*, sous la direction de Bruno Gelas et Hervé Micolet, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 85-

en partie justifiés. Il est évidemment injuste de ne pas savoir gré à Deleuze d'être le premier à interpréter *La Recherche* comme une vaste enquête sur les signes : signes vides de la mondanité, signes mensongers de l'amour, signes sensibles, signes d'art. Magistralement, Deleuze explique que le narrateur de Proust n'est pas mu par une sorte de désir idéalement spontané de vérité. Le narrateur rencontre des signes énigmatiques et subit leur influence magnétique ; les signes réclament de lui un déchiffrement, il s'exécute. Mais pourquoi le fait-il ? Deleuze ne se pose pas la question. Carlo Ginzburg, lui, tient la réponse : à l'époque de Proust se met en place le dernier avatar d'un très ancien paradigme indiciare. Morelli, historien d'art, Freud, médecin, la police scientifique et Sherlock Holmes qui en est l'illustration littéraire, mais aussi Spitzer, le stylisticien viennois, se tournent tous les quatre vers des détails apparemment négligeables et/ou inconscients pour partir eux aussi à la recherche de vérités insoupçonnées. Proust aurait transposé cette révolution épistémologique dans son roman.

L'enquête est lancée. Elle démarre avec Françoise, la vieille domestique du Narrateur. Puis je présenterai la notion de paradigme indiciare en confrontant le travail de Ginzburg, historien, homme de science, et celui d'un romancier comme Proust. Nous entrerons ensuite dans les arcanes de la *Recherche*. Pour comprendre comment la topique policière s'inscrit dans la *Recherche*, il nous faudra déployer en toile de fond l'angoisse liée à la criminalisation de l'homosexualité. Par l'intrigue policière, l'écriture de Proust s'efforce de penser le mal et de circonscrire sa diffusion, malgré la labilité des frontières entre le bien et le mal, malgré la porosité entre les verbes *nuire* et *protéger*, entre ce qui menace et ce qui rassure. On montrera enfin comment le travail de l'enquêteur jaloux se double d'un véritable travail intellectuel au terme duquel le héros narrateur se dote d'une sémiologie et d'une épistémologie indiciaries qu'il nous reviendra d'évaluer.

Françoise détective ou l'art de faire avorter une intrigue policière

Donnons tout de suite un exemple qui montre à quel point Proust comprend en profondeur la nature du paradigme indiciare cher à Ginzburg et comment il en retravaille les enjeux. À côté des sémiologies prestigieuses, Ginzburg signale l'existence de disciplines ou de pratiques indiciaries populaires ; il cite « la capacité de reconnaître les défauts d'un cheval d'après ses jarrets, un orage d'après le changement subit du vent, une intention hostile sur un visage qui s'assombrit³. ». Dans la *Recherche*, Françoise, la bonne, est la spécialiste de ce savoir indiciare populaire qui impressionne, par son acuité, le narrateur et sa famille :

Elle avait, pour savoir immédiatement tout ce qui pouvait nous arriver, à mes parents et à moi, de désagréable, un pouvoir dont la nature m'est toujours restée obscure. Peut-être n'était-il pas surnaturel et aurait-il pu s'expliquer par des moyens d'informations qui lui étaient spéciaux ; c'est ainsi que des peuplades sauvages apprennent certaines nouvelles plusieurs jours avant que la poste les ait apportées à la colonie européenne, et qui leur ont été en réalité transmises, non par télépathie, mais de colline en colline à l'aide de feux allumés⁴.

Au nom du réalisme épistémologique, Proust réfute l'explication surnaturelle qui n'explique rien ; il préfère avancer l'hypothèse plus vraisemblable d'une sorte de savoir pratique, né de la

93 ; « Ce que Deleuze doit à Proust : une stylistique de l'affect », dans *Gilles Deleuze, la logique du sensible, esthétique et clinique*, sous la direction d'Adnen Jdey Paris, De l'incidence éditeur, 2013, p. 179-199.

³ *Mythes emblèmes traces*, op.cit, p. 271.

⁴ *A la recherche du temps perdu, Le Côté de Guermantes*, volume II, p. 363 ; je cite d'après la nouvelle édition Pléiade, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1987-1989.

situation sociale, et comparable, par son étrangeté et son efficacité, à celui des « sauvages » : car le thème de la domesticité permet à Proust de lancer la *Recherche* sur la voie d'une sorte d'ethnographie du proche ou du quotidien. Plus loin, il décrit exactement les ressorts de ce savoir indiciaire si puissamment réaliste :

Mais la première, Françoise me donna l'exemple [...] 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. J'aurais peut-être pu m'en douter, puisque à moi-même, alors, il m'arrivait souvent de dire des choses où il n'y avait nulle vérité, tandis que je la manifestais par *tant de confidences involontaires de mon corps et de mes actes (lesquelles étaient fort bien interprétées par Françoise)* ; j'aurais peut-être pu m'en douter, mais pour cela il aurait fallu que j'eusse su que j'étais alors quelquefois menteur et fourbe. Or le mensonge et la fourberie étaient chez moi, comme chez tout le monde, commandés d'une façon si immédiate et contingente, et pour sa défensive, par un intérêt particulier, que mon esprit, fixé sur un bel idéal, laissait mon caractère accomplir dans l'ombre ces besognes urgentes et chétives et ne se détournait pas pour les apercevoir⁵. (Je souligne)

Le paradigme indiciaire est l'ennemi du préjugé idéaliste ; à l'explicite verbalisé, il préfère l'observation de l'extra ou de l'infra verbal. Bref, Françoise se comporte comme un détective. Elle est soupçonneuse : elle présuppose chez ses maîtres l'intention de lui cacher ce qui leur est déplaisant d'admettre ou d'avouer ; elle reconquiert une forme de dignité sociale en les perçant à jour. On tient là les quelques mots clés décrivant le climat moral qui fait affleurer l'intrigue policière dans la *Recherche* : le secret, le mensonge, la suspicion, le conflit des égos, la supériorité heuristique du geste involontaire qui trahit sur la parole qui justifie.

Voyons maintenant comment Françoise met en œuvre sa perspicacité indiciaire. Albertine montre un jour à son amant deux bagues : l'une lui viendrait de sa tante ; elle aurait acheté l'autre. Bien que soupçonneux, tyrannique, anxieux, l'amant jaloux ne pense même pas à observer ces bagues. Il se contente de banalités superficiellement esthétiques, comme le montre ce petit dialogue entre les amants : « En tous cas, celle-ci est très jolie ; je ne peux pas distinguer les ciselures autour du rubis, on dirait une tête d'homme grimaçante. Mais je n'ai pas une assez bonne vue. – Vous l'auriez meilleure que cela ne vous avancerait pas beaucoup. Je ne distingue pas non plus⁶. » Le héros ne veut pas voir l'indice : nulle curiosité en lui, nul intérêt pour le bijou qui orne le corps de sa maîtresse. Le voilà pris en flagrant délit de paresse intellectuelle. Mais quelques mois plus tard, Albertine s'étant enfuie, Françoise et le narrateur rangent ses bagues. Ce dernier soutient que les deux bagues ne lui viennent pas de la même personne :

– Pas de la même personne ! s'écria Françoise, Monsieur veut rire, elles sont pareilles, sauf le rubis qu'on a ajouté sur l'une, il y a le même aigle sur les deux, les mêmes initiales à l'intérieur. » Je ne sais pas si Françoise sentait le mal qu'elle me faisait, mais elle commença à ébaucher un sourire qui ne quitta plus ses lèvres. « Comment, le même aigle ? Vous êtes folle. Sur celle qui n'a pas de rubis il y a bien un aigle, mais sur l'autre c'est une espèce de tête d'homme qui est ciselée. – Une tête d'homme ? Où Monsieur a vu ça ? Rien qu'avec mes lorgnons j'ai tout de suite vu que c'était une des ailes de l'aigle ; que Monsieur prenne sa loupe, il verra l'autre aile sur l'autre côté, la tête et le bec au milieu. On voit chaque plume. Ah ! c'est un beau travail⁷. »

Les lorgnons de Françoise ne sont pas sans rappeler ceux du médecin Cottard qui, au casino d'Incarville, déplorait de ne pas les avoir sur lui pour se faire confirmer l'intuition dont il faisait

⁵ *A la recherche du temps perdu, Le Côté de Guermantes*, volume II, p. 363.

⁶ *A la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, volume III, p. 671.

⁷ *A la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, volume IV, p. 46.

part à un narrateur déjà aveugle : sous les yeux des deux hommes, Albertine et Andrée valsent langoureusement ; leurs seins se touchent ; elles seraient au comble de la jouissance, diagnostique le médecin⁸. Avatar populaire du savant positiviste, Françoise suscite une efflorescence de questions chez le héros : que représentent au juste les ciselures de ces bagues ? Une tête d'homme ou un aigle ? De qui viennent ces bagues ? D'un homme ? D'une femme ? Albertine a-t-elle menti ? Pourquoi ? Les traces sont à la fois des faits à enregistrer et des signes à interpréter. Françoise a pour elle la faculté d'observation, ou plus exactement, la passion de l'observation, là où son maître a fait preuve d'une sorte d'apathie empirique. Ce regard aiguisé est mis en mouvement par la volonté de savoir, c'est-à-dire par un affect : Françoise déteste Albertine, elle veut lui nuire, la confondre, mettre au jour sa duplicité.

À peine ébauché, ce petit roman policier tourne court : le héros ne cherchera pas à savoir qui a donné ces bagues à Albertine. Il n'en déduira pas son caractère ou ses goûts sexuels ; de cette enquête factuelle, il ne tirera pas la décision de l'épouser ou de la quitter. La modernité proustienne consiste moins à montrer la recherche de la vérité que la résistance du sujet à la vérité. Si Françoise a fait naître un problème, le récit moderne, donc déceptif, consiste à différer la recherche, à vaporiser la solution. Le savoir indiciaire de Françoise reste donc sans effet pratique ; il se perd dans les sables de la passivité angoissée, dans les déserts d'une psychologie aboulique :

Atterré, les deux bagues à la main, je regardais cet aigle impitoyable dont le bec me tenaillait le cœur, dont les ailes aux plumes en relief avaient emporté la confiance que je gardais dans mon amie, et sous les serres duquel mon esprit meurtri ne pouvait pas échapper un instant aux questions posées sans cesse relativement à cet inconnu dont l'aigle symbolisait sans doute le nom sans pourtant me le laisser lire, qu'elle avait aimé sans doute autrefois [...]⁹.

La contemplation médusée de la bague engendre une sorte d'*ekphrasis* hallucinée : l'aigle de la bague perçu par Françoise et la tête d'homme grimaçante que voyait le héros se rejoignent dans une scène de torture, qui réactive magnifiquement le mythe de Prométhée. Toutes les potentialités du bijou s'actualisent dans l'imaginaire : l'aigle, le symbole représenté, devient un agent et l'instrument d'un tourment intérieur. Le héros est puni d'un savoir qu'il n'a même pas acquis ; et ce savoir lacunaire ne lui sert à rien.

Fort de cet exemple, je soulignerai quelques affinités entre le romanesque proustien et le paradigme indiciaire. Le paradigme indiciaire n'est pas, dans la *Recherche*, une matrice heuristique mais un « imaginaire intellectuel » c'est-à-dire une structure à la fois rationnelle et irrationnelle qui articule trois dimensions. La première dimension est évidemment épistémologique : enquêter, c'est chercher à connaître le passé, et plus exactement, ce qui s'est passé. Le propre du passé est d'être à la fois absent (puisqu'évincé par le présent) et connu (puisqu'il a eu lieu). La mémoire involontaire et l'enquête volontaire renversent, chacune à sa manière, cette double affirmation. Pour Proust le passé se révèle toujours présent, par les traces qu'il laisse ; et le passé apparaît comme relevant non plus du connu, du familier, mais de l'inconnu et de l'inquiétant. Si la mémoire involontaire met au jour l'aspect euphorique du passé, l'enquête volontaire présente, quant à elle, une forme de défaite déprimante de la pensée face à un passé immaîtrisable. La deuxième dimension de cet imaginaire intellectuel est d'ordre psychologique : on sait que le savant, comme Freud, Morelli ou Ginzburg, veut la vérité désintéressée ; il est déjà moins sûr que le policier ne veuille que la vérité ; ce dernier travaille aussi pour l'ordre social ; il cherche la justice. Mais que veut l'amant inquiet de Proust ? Il se prend parfois pour un savant et un policier, mais il désire non pas la vérité ou la justice mais *sa*

⁸ *A la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe*, volume III, p. 191.

⁹ *A la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, volume IV, p. 48.

vérité et *sa* justice ; plus exactement, il désire une vérité ou une justice qui lui permettent soit d'aimer, donc de souffrir, soit de ne pas aimer, et de ne pas souffrir. Bref, il désire des affects. Les mobiles de l'enquêteur proustien sont contradictoires ; sa justice intermittente est trop subjective pour ne pas être sujette à caution. Une enquête généalogique sur l'enquêteur s'impose : que veut vraiment l'homme qui, dans la vie, prétend qu'il veut la vérité ? Il est certes légitime de vouloir la vérité dans le cadre d'un laboratoire ou d'une institution judiciaire ; mais un amant, c'est-à-dire un homme ordinaire, peut-il se réclamer de cette même volonté de vérité ? N'est-il pas conduit à déraisonner ? La troisième dimension de cet imaginaire intellectuel est d'ordre poétique et métapoétique. La figure de l'enquêteur est cousine de celle du romancier. Tous deux construisent ou reconstruisent un récit ; tous deux argumentent et donnent des preuves. L'enquêteur offre ainsi au romancier l'occasion de se mettre en scène et de réfléchir sur sa propre pratique, sur les rapports toujours compliqués entre fiction et vérité.

2. Proust, Ginzburg et le paradigme indiciare

On ne présente plus Ginzburg. En m'appuyant sur son article « Traces¹⁰ », et sans mettre une seconde en doute le sérieux de sa démarche scientifique, je voudrais cependant souligner les aspects ou les potentialités romanesques de la pensée de Ginzburg. À quoi tiennent-ils ? La première raison en est que Ginzburg cherche « à sortir des ornières de l'opposition stérile entre "rationalisme" et "irrationalisme"¹¹ ». Il argumente, il milite, en faveur d'une étude rationnelle de l'irrationnel, comme le rappelle la « Préface » du recueil, où le chercheur esquisse son autobiographie intellectuelle : « Je pensais que j'aurais aimé étudier des textes littéraires, en échappant à la fois aux déserts du rationalisme et aux marécages de l'irrationalisme¹². ». Ou encore : « Parmi les motivations qui me poussèrent à étudier les procès des sorcières, il y avait aussi le désir de démontrer qu'un phénomène irrationnel [...] pouvait être l'objet d'une analyse historique rationnelle mais non rationaliste¹³. » L'historien l'avoue sans ambages : il cherche à dépasser « l'antithèse idéologique entre rationalisme et irrationalisme¹⁴ ». Il souligne ainsi l'unité de la pensée qui, à partir d'une même aspiration cognitive, peut s'engager dans des voies rationnelles ou irrationnelles.

En voulant articuler des notions faussement antinomiques, Ginzburg fait œuvre de savant. Proust, lui, fait œuvre de romancier : il montre comment son héros-narrateur ne parvient justement pas à dépasser des antagonismes intellectuellement et éthiquement ruineux ; car le jaloux proustien mobilise une pseudo-rationalité. Celle-ci prend volontiers l'allure paranoïaque d'une hyper-rationalité, laquelle se met au service d'une croyance irrationnelle. Le jaloux croit en effet que la femme aimée est perverse, diabolique :

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, de sorte que, quand nous l'oublions, nous avons moins besoin d'elles et que, pour recommencer à aimer, il faut recommencer à souffrir¹⁵.

¹⁰ *Mythes emblèmes traces*, op. cit., p. 218-294. Traduit par Monique Aymard, cet article est paru pour la première fois en 1979 sous le titre « Spie. Radici di un paradigma indiziario » (cf. *Mythes emblèmes traces*, « Références bibliographiques », p. 21).

¹¹ *Mythes emblèmes traces*, op. cit., p. 218.

¹² *Mythes emblèmes traces*, op. cit., p. 10.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Id.*, p. 11.

¹⁵ *A la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, volume III, p. 657.

Ce « péché originel » a pour nom Gomorrhe ; tel est le nom que prend l'autonomie du désir féminin, dans *La Recherche*. Cette dérobade perpétuelle de l'amante meurtrit l'homme et exaspère son désir. On le voit : là où le savant, faisant primer l'intelligence, cherche et perce des issues, le héros de roman met ses passions intellectuelles à la disposition de passions irrationnelles, de désirs, de peurs, de fantasmes. Et cette imparfaite sublimation des affects conduit à la catastrophe.

L'intérêt de Ginzburg pour les transactions entre le rationnel et l'irrationnel le rapproche de la problématique du romanesque. Encore convient-il de définir la notion. Le romanesque n'est pas autre chose que la production d'émotions par le biais du récit : un récit est romanesque quand la représentation du temps et la mise en intrigue parviennent à susciter chez le lecteur d'intenses sentiments. Ce dernier est plongé dans une situation de roman ; de la donnée narrative, une émotion se dégage ; cette émotion fait penser ; et la pensée désormais ne sait plus si elle fonctionne pour satisfaire, prolonger, approfondir, démultiplier l'émotion, fût-ce en sacrifiant l'exigence de la vérité, ou si elle recherche une vérité authentique dont l'émotion peut être l'objet ou le simple truchement. Cette indécision peut être éprouvée par le romancier lui-même, jouant avec le feu de la représentation des émotions. Le mauvais romanesque, lui, se contente d'exprimer naïvement des émotions par une prose pathétique ; le bon romanesque les fait ressentir sans avoir besoin de les nommer ; ce détour, cette obliquité, obligent le lecteur à réfléchir sur ses émotions et sur la manière dont le roman les lui communique : voilà pourquoi le vrai romanesque intellectuel est critique. Tout ceci nous éloigne-t-il de Ginzburg ? Non. Il n'est certes pas question de tirer avantage de la polysémie du mot *histoire* : Ginzburg est un historien, un savant, non un romancier. Mais ses idées font lever chez le lecteur doté du sens du romanesque le levain de l'émotion ; et c'est ce qui explique que les idées de Ginzburg puissent aussi se retrouver chez un romancier comme Proust et produire de tout autres résultats, de tout autre effet.

Reste à dire en quoi consiste le romanesque des thèses de Ginzburg. Dans « Traces », il commence par réfléchir sur le statut épistémologique du détail, en présentant les travaux de Morelli, philologue des formes picturales. Voulant départager originaux et copies, Morelli met au jour la règle suivante : le copiste reproduit les éléments qui comptent dans le tableau (perspective, regards, sourire) ; il s'attache à ce qui atteste avec évidence le talent du peintre et la valeur de la toile. Ce faisant, il omet les détails secondaires : ongles, cheveux, lobes d'oreille. Dans ces détails, le peintre, qui ne cherche plus les effets, s'abandonne à son génie ou sa routine ; ce qui est aisé à faire pour le créateur est fastidieux pour le copiste¹⁶. C'est pourquoi l'artiste n'est jamais plus lui-même, c'est-à-dire plus reconnaissable, que dans ces éléments négligés et négligeables. De la thèse de Morelli, trois éléments de romanesque se dégagent. D'une part le philologue enquêteur prend le copiste ou le faussaire à leur propre jeu ; à malin, malin et demi ; c'est un ressort narratif. Entre le copiste malhonnête (qui veut se faire passer pour l'original) et l'œil du spécialiste, un conflit s'engage que tranche la faculté d'observation. D'autre part, la méthode de Morelli repose sur un paradoxe : le petit détail insignifiant, cette pierre rejetée par les bâtisseurs de grands systèmes, devient un critère signifiant, et plus que signifiant ; il est la pierre angulaire d'une connaissance nouvelle, mieux assurée. Enfin, Morelli repense la question de l'originalité : dès lors qu'il est question de corps (qu'il s'agisse du corps produisant le tableau, ou du corps représenté par le tableau), il subsiste une irréductible différence entre l'original et la copie ; mais cette différence n'est pas produite par la volonté, la concentration ; elle échappe au sujet lui-même ; elle n'est accessible qu'à un tiers. On comprend

¹⁶ Le détail au sens de Morelli subsume l'intéressante opposition entre *particolare* et *dettaglio*, telle que la rappelle Daniel Arasse : le *particolare* tient à la nature des choses ; il est une petite partie d'un ensemble ; le *dettaglio*, lui, tient à l'action du peintre ou au regard de l'amateur. *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, repris en coll. de poche « Champ Flammarion », p. 11-12. Curieusement, cet ouvrage ne mentionne jamais Carlo Ginzburg.

le sentiment de jubilation que dut éprouver Freud à la lecture de Morelli. Ginzburg est aussi passionnant à lire qu'un bon roman : sa théorie met en œuvre le conflit, le paradoxe, et l'inconscient. Qui dit mieux ?

Ginzburg ne s'en tient pas au tournant du siècle. Il nous entraîne à la suite des chasseurs. La trace, l'empreinte, permettent de reconstituer la forme et les mouvements du gibier. À partir de l'étude d'un détail, ou de quelques détails réunis en faisceau, la sémiologie cynégétique reconstitue le tout : en l'occurrence, la présence d'une proie souvent plus mobile, plus puissante que son prédateur. Là encore, un rapport de force s'inverse : savoir, c'est pouvoir. La partie pour le tout fonde la synecdoque ; le passé donnant accès au présent relève plutôt de la métonymie. À partir d'indices ponctuels, fragmentaires, le chasseur, comme le narrateur d'un récit, reconstitue une temporalité, des habitudes, des rites. L'invisible proie acquiert la consistance du visible. Ce triple frayage inférentiel - de l'invisible au visible, de la partie au tout, du passé au présent - crée un sentiment d'euphorie cognitive qu'il faut cependant relativiser ; contrairement au chasseur, le médecin sémiologue ne sera jamais face à la chose même. La maladie ou la santé ou la vie du corps vivant ne peuvent être atteintes que par leurs symptômes. Le paradigme indiciaire comporte donc une dimension conjecturale ; car la connaissance qu'il produit est doublement marquée par le sceau de la singularité. Qu'ils soient naturels ou qu'ils soient culturels, les signes du paradigme indiciaire sont toujours l'effet d'un corps spécifique, individualisé, dont on peut parfois réduire l'idiosyncrasie en l'inscrivant dans des cadres typologiques, mais sans l'éliminer complètement. Par ailleurs, l'observateur est lui aussi un sujet sensible, qui se sert de son corps, de ses cinq sens, de ses affects, pour étudier d'autres corps.

Cette attraction du singulier pour le singulier peut provoquer d'étranges glissements métaphoriques : le chasseur devient semblable à sa proie ; l'exégète se prend pour l'auteur ; car connaître, c'est souvent imiter et devenir. Au policier, au médecin, il faut un surmoi bien entraîné pour résister aux troubles identifications avec le criminel ou le patient. Mais l'analogie ne joue pas qu'à ce niveau : si la partie donne accès au tout, c'est peut-être aussi parce que la partie n'est pas seulement un fragment détaché du tout ; elle porte en elle l'aveu d'une secrète ressemblance avec le tout, à la manière de cet ADN qui code génétiquement les plus infimes éléments ou manifestations d'un corps. Ainsi, le détail du tableau porte avec lui le secret d'une personnalité d'artiste ; le lapsus révèle le désir caché ; la sémiologie indiciaire tourne à l'herméneutique : le sens le plus profond d'un être, d'un comportement, est dans le détail qui lui échappe. Contrôlé par la raison, un imaginaire intellectuel devient une méthode et engendre de fécondes découvertes. Manipulé par la déraison, il produit « une pensée pour rien¹⁷ » à la fois inutile et douloureuse. C'est évidemment sur ce terrain qu'on rencontre Proust. Si Ginzburg présente le versant « euphorique » (ou fécond) du paradigme indiciaire, Proust, lui, met en scène un paradigme indiciaire dévoyé, qui tourne mal. Reste à comprendre quelle malédiction romanesque frappe ce bon « objet » de pensée.

Imaginaire policier et homosexualité

Une enquête lexicale sur les mots *police* et *policier* dans la *Recherche* montre que ces deux lexèmes sont associés de manière quasi systématique au thème de l'homosexualité et plus spécifiquement encore au personnage de Charlus. Voulant calomnier le baron auprès de l'un de ses amis, M^{me} Verdurin n'a aucun mal à se lancer dans une tirade romanesque et homophobe où l'on retrouve le thème populaire du forçat, si prégnant au XIX^e siècle :

« Je vous dirai, reprit M^{me} Verdurin pour lever les derniers scrupules de Brichtot, que je ne me sens pas en sûreté avec ça chez moi. Je sais qu'il a eu de sales histoires et que la police l'a à l'œil. » Et

¹⁷ Nathalie Barberger est l'auteur de cette belle expression : *Penser pour rien : littérature et monomanie*, Lille, Presses du Septentrion, coll. « Objet », 2007.

comme elle avait un certain don d'improvisation quand la malveillance l'inspirait, M^{me} Verdurin ne s'arrêta pas là : « Il paraît qu'il a fait de la prison. Oui, oui, ce sont des personnes très renseignées qui me l'ont dit. Je sais, du reste, par quelqu'un qui demeure dans sa rue, qu'on n'a pas idée des bandits qu'il fait venir chez lui. » Et comme Brichot, qui allait souvent chez le baron, protestait, M^{me} Verdurin, s'animant, s'écria : « Mais je vous en réponds ! c'est moi qui vous le dis », expression par laquelle elle cherchait d'habitude à étayer une assertion jetée un peu au hasard. « Il mourra assassiné un jour ou l'autre, comme tous ses pareils d'ailleurs. Il n'ira peut-être même pas jusque-là parce qu'il est dans les griffes de ce Jupien, qu'il a eu le toupet de m'envoyer et qui est un ancien forçat, je le sais, vous savez, oui, et de façon positive. Il tient Charlus par des lettres qui sont quelque chose d'effrayant, il paraît. Je le sais par quelqu'un qui les a vues et qui m'a dit : « Vous vous trouveriez mal si vous voyiez cela. » C'est comme ça que ce Jupien le fait marcher au bâton et lui fait cracher tout l'argent qu'il veut. J'aimerais mille fois mieux la mort que de vivre dans la terreur où vit Charlus¹⁸. »

Pour délirants qu'ils sont, les propos de M^{me} Verdurin prolifèrent sur un terreau réaliste. À propos de l'inverti, le narrateur présente quant à lui ce sobre constat : « Presque chaque fois qu'il [l'homosexuel] adresse une déclaration, il essuie une avanie, s'il ne risque pas même la prison. » (*RTP, TR, IV, 410*). M^{me} Verdurin ne se contente pas de rappeler la culpabilité pénale de l'homosexuel et d'instrumentaliser ce thème pour effrayer Brichot : elle mentionne aussi « la terreur où vit Charlus », soulignant ainsi la dimension psychologique qui s'ajoute à l'opprobre social. Contrairement à son personnage, jamais Proust ne spéculé sur ce romanesque de la peur destiné à effrayer et à ravir, au nom de la morale, un lecteur curieux de l'ostracisme qu'aurait mérité l'inverti, ce monstre hyperboliquement vicieux. Mais cette « terreur » constitue néanmoins un matériau romanesque que Proust traite de deux manières très différentes. Parfois, le roman en reste à une vision extérieure des choses ; il insiste alors sur les ressources que le danger développe dans ces vies romanesques se déployant aux frontières de la légalité :

[...] tous obligés à protéger leur secret, mais ayant leur part d'un secret des autres que le reste de l'humanité ne soupçonne pas et qui fait qu'à eux les romans d'aventure les plus invraisemblables semblent vrais ; car dans cette vie romanesque, anachronique, l'ambassadeur est ami du forçat ; le prince, avec une certaine liberté d'allures que donne l'éducation aristocratique et qu'un petit bourgeois tremblant n'aurait pas, en sortant de chez la duchesse s'en va conférer avec l'apache ; [...]¹⁹.

Ce romanesque débridé conjure, par la voie du sourire, la sourde menace policière qui pèse sur des personnages homosexuels dans lesquels le lecteur averti peut toujours reconnaître le double (plus ou moins caricatural) de Proust lui-même. Sollicitée, la thématique de l'aventure, du risque, de la transgression place l'homosexualité du côté de la liberté. Apparemment moins séduisante, l'autre stratégie narrative s'avère, dans la *Recherche*, beaucoup plus productive. Elle consiste à rapprocher la situation *hors norme* de Charlus de celle du héros, ce représentant somme toute fort peu exemplaire de la norme hétérosexuelle²⁰. Or le héros est le filtre privilégié par lequel l'information parvient au lecteur ; celui-ci peut donc être « contaminé » à son tour par cette « terreur » qui émane d'une topique policière entée sur la thématique homosexuelle. Ainsi, avant même de savoir que Charlus est homosexuel, le héros fait cette pénétrante observation :

¹⁸ *A la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, volume III, p. 784.

¹⁹ *A la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe*, volume III, p. 19.

²⁰ Cf. Stéphane Chaudier, « Au-delà de la norme : Proust et l'hétérosexualité », *Hétéros, discours, lieux, pratiques*, sous la direction de Catherine Deschamps, Laurent Gaissad, Christelle Taraud, introduction d'Alain Corbin, EPEL, Paris, 2009, p. 29-44.

Il m'avait évidemment vu, sans le laisser paraître, et je m'aperçus alors que ses yeux, qui n'étaient jamais fixés sur l'interlocuteur, se promenaient perpétuellement dans toutes les directions, comme ceux de certains animaux effrayés, ou ceux de ces marchands en plein air qui, tandis qu'ils débitent leur boniment et exhibent leur marchandise illicite, scrutent, sans pourtant tourner la tête, les différents points de l'horizon par où pourrait venir la police²¹.

Malgré sa très haute position sociale, qui en fait un dominant, Charlus, animal *traqué*, adopte par mimétisme les ressources du traqueur :

S'il dévisageait les inconnus (et pendant cette courte promenade il lança deux ou trois fois son terrible et profond regard en coup de sonde sur des gens insignifiants et de la plus modeste extraction qui passaient), en revanche, il ne regardait à aucun moment, si j'en jugeais par moi, les personnes qu'il connaissait – comme un policier en mission secrète mais qui tient ses amis en dehors de sa surveillance professionnelle²².

Bien des pages après ces premières observations, le héros aura la révélation de la cause qui explique cette troublante réversibilité du prédateur et de la proie, du policier et du malfaiteur. Un désir tabou (« l'inversion ») rend l'individu désirant susceptible d'occuper tour à tour, voire simultanément, les deux rôles sociaux antagonistes : celui du policier qui surveille, contrôle, enquête, et celui du criminel, qui se protège, se cache. Le désir ne fait plus seulement l'objet d'une culpabilité morale ; pénalement répréhensible, il tombe sous le coup de la loi. À partir de lui, un double déplacement se met en place : d'une part, la situation précaire de l'inverti et les affects liés à la criminalisation du désir vont passer de l'homosexualité à l'hétérosexualité, c'est-à-dire de Charlus au héros, établissant, sous couvert de la thématique policière, une sorte d'analogie implicite entre ces deux « côtés » (hétéro et homosexuel) du roman ; d'autre part, la frontière entre culpabilité morale et culpabilité pénale s'évanouit. C'est ce double recouvrement, générateur d'une confusion, qui explique le statut si spécifique du roman policier et du paradigme indiciaire dans la *Recherche*.

L'aporétique indiciaire dans la *Recherche* et son explication

Alors qu'Albertine est tout juste partie, le héros, en plein désarroi, devient, de manière très inattendue mais très révélatrice, le sujet d'un fait divers assez glauque. Il a fait monter chez lui une « fillette » et cherche à se consoler, par sa présence, de la fuite d'Albertine ; contre toute attente, les parents portent plainte et le héros se retrouve convoqué « par le chef de la Sûreté » :

De mon innocence dans le fait il ne fut même pas question, car c'est la seule hypothèse que personne ne voulut admettre un instant. Néanmoins les difficultés de l'inculpation firent que je m'en tirai avec un savon extrêmement violent, tant que les parents furent là. Mais dès qu'ils furent partis, le chef de la Sûreté, qui aimait les petites filles, changea de ton et me réprimanda comme un compère : « Une autre fois, il faut être plus adroit. Dame, on ne fait pas des levages aussi brusquement que ça, ou ça rate. D'ailleurs vous trouverez partout des petites filles mieux que celle-là et pour bien moins cher. La somme était follement exagérée. » Je sentais tellement qu'il ne me comprendrait pas si j'essayais de lui expliquer la vérité que je profitai sans mot dire de la permission qu'il me donna de me retirer. Tous les passants, jusqu'à ce que je fusse rentré, me parurent des inspecteurs chargés d'épier mes faits et gestes²³.

²¹ *A la recherche du temps perdu, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume II, p. 118.

²² *A la recherche du temps perdu, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume II, p. 113.

²³ *A la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, volume IV, p. 27-28.

Comme celui de Charlus, le désir du héros est devenu criminel ; l'antithèse commode que construit le texte entre le commissaire cynique et le héros innocent, injustement inculpé, ne peut empêcher que le héros se sent aspiré de l'autre côté de la frontière légale séparant la norme et le crime. Une lourde atmosphère s'étend sur la fiction. Le héros surprend les « paroles machiavéliques et cruelles » de Saint-Loup qui apprend à un domestique l'art et la manière de faire renvoyer un camarade qui l'indispose²⁴. Saint-Loup, comme le commissaire, sont passés impunément dans le camp du crime. Voilà qui réactive, dans la mémoire du lecteur, un épisode plus ancien : à la Raspelière, dans la résidence estivale des Verdurin, le violoniste Morel (qui deviendra l'amant de Saint-Loup) avait machiné un odieux complot pour faire renvoyer un cocher et le faire remplacer par un de ses amis²⁵. Certes, le narrateur, lui, contrairement à Morel ou Saint-Loup, ne devient ni criminel ni homosexuel ; mais il croit qu'il l'est ; il se persuade de sa propre perversité. C'est ainsi qu'il s'explique qu'il soit amoureux de la femme la moins faite pour faire son bonheur, Albertine, la petite amante (ou supposée telle) des deux lesbiennes lucifériennes, surprises toutes les deux à Montjouvain alors qu'elles s'apprétaient à profaner, par un crachat, le portrait de M. Vinteuil, le père décédé de l'une d'elles :

À ces mots prononcés comme nous entrions en gare de Parville, si loin de Combray et de Montjouvain, si longtemps après la mort de Vinteuil, une image s'agitait dans mon cœur, une image tenue en réserve pendant tant d'années que, même si j'avais pu deviner, en l'emmagasinant jadis, qu'elle avait un pouvoir nocif, j'eusse cru qu'à la longue elle l'avait entièrement perdu ; conservée vivante au fond de moi – comme Oreste dont les Dieux avaient empêché la mort pour qu'au jour désigné il revînt dans son pays punir le meurtre d'Agamemnon – pour mon supplice, pour mon châtement, qui sait ? d'avoir laissé mourir ma grand'mère, peut-être ; surgissant tout à coup du fond de la nuit où elle semblait à jamais ensevelie et frappant comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour moi une vie terrible, méritée et nouvelle, peut-être aussi pour faire éclater à mes yeux les funestes conséquences que les actes mauvais engendrent indéfiniment, non pas seulement pour ceux qui les ont commis, mais pour ceux qui n'ont fait, qui n'ont cru, que contempler un spectacle curieux et divertissant, comme moi, hélas ! en cette fin de journée lointaine à Montjouvain, caché derrière un buisson où (comme quand j'avais complaisamment écouté le récit des amours de Swann) j'avais dangereusement laissé s'élargir en moi la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoir²⁶.

Le narrateur, contrairement à Oreste, n'a tué personne ; il n'a fait que regarder (mais avec quel trouble plaisir ?) M^{lle} Vinteuil et son amie préluder à leurs ébats rituels par la profanation de M. Vinteuil récemment décédé. Au demeurant, l'analogie est aussi obscure qu'hyperbolique ; car Oreste n'est nullement comparé au héros ; ce sont les coups qu'il porte à Égisthe qui sont rapprochés de l'image des deux lesbiennes profanant le portrait de M. Vinteuil. Quel imbroglio ! Dans *Le Temps retrouvé*, même après avoir bénéficié de la révélation esthétique et mémorielle qui fait de lui un écrivain, le héros est encore persuadé d'être un grand méchant : il aurait plus ou moins assassiné sa grand-mère : « Ma grand-mère que j'avais, avec tant d'indifférence, vue agoniser et mourir près de moi²⁷ ! ». C'est oublier qu'il a lui aussi éprouvé la douleur du deuil, mais avec un décalage que Proust nomme justement « les intermittences du cœur²⁸ ». C'est cette confusion mentale créée par une culpabilité exorbitante, dérégulée, qui rend compte des enjeux de l'intrigue policière dans la *Recherche*.

²⁴ *Id.*, p. 52-53.

²⁵ *A la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe*, volume III, p. 416-419.

²⁶ *Id.*, p. 499-500

²⁷ *A la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, volume IV, p. 481.

²⁸ Cf. Stéphane Chaudier, « La fourchette et la cuiller : pourquoi les intermittences proustiennes sont-elles du cœur ? », dans *Les Intermittences du sujet, Écritures de soi et discontinu*, sous la direction de Sylvie Jouanny, Elisabeth Le Corre, Jeanyves Guérin et Philippe Weigel, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 167-182.

Reprenons. L'homosexualité met en place le motif fondamental de la réversibilité entre le policier et le coupable. Comme le montrent l'épisode du commissaire malhonnête ou les complots ourdis par Saint-Loup et Morel, la loi et ses institutions sont elles-mêmes incapables de discriminer le pervers et l'innocent et de protéger le second des manœuvres du premier. Ingénument, le professeur Du Boulbon, médecin spécialiste des maladies nerveuses, confesse que « le policier est un voleur qui n'exerce plus ». Pour sa part, le narrateur livre cette étrange remarque, alors même qu'il revit à Balbec le deuil de sa grand-mère dont il s'était, par frivolité mondaine, dispensé à Paris :

Certes ces mêmes domestiques qui ne peuvent supporter nos larmes nous feront prendre sans scrupule une fluxion de poitrine parce que la femme de chambre d'au-dessous aime les courants d'air et que ce ne serait pas poli de les supprimer. Car il faut que ceux-là mêmes qui ont raison, comme Françoise, aient tort aussi, pour faire de la Justice une chose impossible²⁹.

La compassion intermittente de Françoise est versée non au débit de la psychologie (Françoise est-elle oui ou non capable de sympathie, de désintéressement ?) mais de la Justice, ce qui n'a rien à voir. Cette conclusion exagérément pessimiste concernant la Justice se donne, dans la *Recherche*, comme un axiome romanesque. Ce type d'évaluation quelque peu erratique n'est pas exceptionnel. Après son passage à la Sûreté, le héros conclut :

Et en pensant que je n'avais pas vécu chastement avec elle [Albertine], je trouvai, dans la punition qui m'était infligée pour avoir bercé une petite fille inconnue, cette relation qui existe presque toujours dans les châtements humains et qui fait qu'il n'y a presque jamais ni condamnation juste, ni erreur judiciaire, mais une espèce d'harmonie entre l'idée fausse que se fait le juge d'un acte innocent et les faits coupables qu'il a ignorés³⁰.

La Justice, pour le narrateur, est bien une déesse aveugle, non qu'elle serait impartiale, mais parce que, comme la Fortune, elle distribuerait au hasard les sanctions et les récompenses, et cela sans injustice réelle, puisque tout être humain est par définition coupable. Découvrant la misère sociale dans son quartier, le héros résout ainsi la question sociale, par une sorte de paradoxal et expéditif déni de justice :

Ce qui me faisait de la peine c'était d'apprendre que presque toutes les maisons étaient habitées par des gens malheureux. Ici la femme pleurait sans cesse parce que son mari la trompait. Là c'était l'inverse. Ailleurs une mère travaillait, rouée de coups par un fils ivrogne, tâchait de cacher sa souffrance aux yeux des voisins. Toute une moitié de l'humanité pleurait. Et quand je la connus, je vis qu'elle était si exaspérée que je me demandai si ce n'était pas le mari ou la femme adultères, qui l'étaient seulement parce que le bonheur légitime leur avait été refusé, et se montraient charmants et loyaux envers tout autre que leur femme ou leur mari, qui avaient raison³¹.

Comment juger dans ces conditions ? Les rôles réputés incompatibles s'échangent, s'intervertissent. Policiers et accusés sont renvoyés dos à dos ; bourreaux et victimes le sont aussi. Ce n'est pas que le récit déconstruise les antithèses abusives en faisant droit, au nom d'un réalisme de la complexité, à l'ambivalence de chaque situation : mais il rend inutilisables les grilles de lecture du réel les plus communes, les moins interrogées, sans pour autant renoncer à

²⁹ *A la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe*, volume III, p. 174.

³⁰ *A la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, volume IV, p. 30.

³¹ *A la recherche du temps perdu, Le Côté de Guermantes*, volume II, p. 667.

les convoquer. Toutes les situations que rapporte le récit finissent par créer un sentiment inconfortable d'insécurité morale et épistémologique.

On comprend pourquoi l'enquête policière chez Proust ne donne rien ; le récit reflète les cadres mentaux structurant la vision du réel que se fait le narrateur, qui est peut-être le porte-parole de Proust. Or ces cadres mentaux récuse la valeur au nom de laquelle s'exerce le protocole de l'enquête policière. Si la « Justice » est ainsi congédiée, c'est parce que la forme de vérité pratique qu'elle permet et qu'on peut résumer par ces mots un peu pédants, *l'organisation du vivre ensemble*, n'intéresse guère le héros-narrateur, qui fait le choix de la solitude créatrice. Le roman instruit le procès de l'amour, de la vie à deux, du couple et de la morale censée réguler les relations entre amants ; ce faisant, il vise à établir ou conforter les droits de l'artiste à une forme d'extraterritorialité solipsiste. Ainsi s'explique l'aporie moderniste dans laquelle Proust place l'intrigue policière ; celui qui enquête n'a jamais de légitimité incontestable à le faire ; il n'a pas non plus la volonté expresse de le faire. Certes, le héros-narrateur, au nom d'un anti-idéalisme assez conséquent, adopte et promeut la sémiologie indiciariaire comme l'idéologie officielle de la *Recherche* :

[...] 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 subit³².

Mais ce beau savoir ne mord jamais sur les aspects pratiques de l'existence du héros ; il reste dénué de prolongements concrets : on l'a vu à propos des bagues d'Albertine. Il trouve en revanche l'une de ses applications les plus riches dans l'herméneutique littéraire. Le héros apprend à Albertine comment reconnaître les « phrases-types » récurrentes qui organisent thématiquement le déploiement d'une œuvre peut-être écrite pour favoriser leur apparition. Au cours de la discussion avec son professeur d'esthétique, Albertine fait réapparaître, à propos de Dostoïevski, la thématique policière et son pendant psychologique, la culpabilité :

– Mais est-ce qu'il a jamais assassiné quelqu'un, Dostoïevski ? Les romans que je connais de lui pourraient tous s'appeler l'Histoire d'un crime. C'est une obsession chez lui, ce n'est pas naturel qu'il parle toujours de ça. – Je ne crois pas, ma petite Albertine, je connais mal sa vie. Il est certain que, comme tout le monde, il a connu le péché, sous une forme ou sous une autre, et probablement sous une forme que les lois interdisent. En ce sens-là, il devait être un peu criminel, comme ses héros, qui ne le sont d'ailleurs pas tout à fait, qu'on condamne avec des circonstances atténuantes. Et ce n'était même peut-être pas la peine qu'il fût criminel. Je ne suis pas romancier ; il est possible que les créateurs soient tentés par certaines formes de vie qu'ils n'ont pas personnellement éprouvées. [...] Tout cela me semble aussi loin de moi que possible, à moins que j'aie en moi des parties que j'ignore, car on ne se réalise que successivement³³.

On le voit. Le héros déclare tour à tour être un parfait innocent, comme dans l'exemple ci-dessus, ou un criminel devant expier la double faute d'avoir été insensible à la mort de sa grand-mère et trop sensible à la profanation sadique de M. Vinteuil par sa fille et son amie. Ce discours ambigu, ce refus de voir en clair en soi, expliquent pourquoi le paradigme indiciariaire ne produit de résultats probants que dans le domaine désintéressé de l'esthétique. De fait, les enquêtes du héros n'avancent guère :

³² *A la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, volume III, p. 596.

³³ *Id.*, p. 881.

Je reconnais que dans tout cela je fus le plus apathique quoique le plus douloureux des policiers. Mais la fuite d'Albertine ne m'avait pas rendu les qualités que l'habitude de la faire surveiller par d'autres m'avait enlevées. Je ne pensais qu'à une chose : charger un autre de cette recherche. Cet autre fut Saint-Loup, qui consentit³⁴.

Le héros se dépeint comme un enquêteur passif, préférant le confort de la spéculation, fût-elle vaine et douloureuse, à l'action efficace orientée vers la ressaisie du vrai :

Ma jalousie naissait par des images, pour une souffrance, non d'après une probabilité. Or, il peut y avoir dans la vie des hommes et dans celle des peuples (et il devait y avoir dans la mienne) un jour où on a besoin d'avoir en soi un préfet de police, un diplomate à claires vues, un chef de la sûreté, qui, au lieu de rêver aux possibles que recèle l'étendue jusqu'aux quatre points cardinaux, raisonne juste, se dit : « Si l'Allemagne déclare ceci, c'est qu'elle veut faire telle autre chose ; non pas une autre chose dans le vague, mais bien précisément ceci ou cela, qui est même peut-être déjà commencé. » « Si telle personne s'est enfuie, ce n'est pas vers les buts a, b, d, mais vers le but c, et l'endroit où il faut opérer nos recherches est c. » Hélas, cette faculté, qui n'était pas très développée chez moi, je la laissais s'engourdir, perdre ses forces, disparaître, en m'habituant à être calme du moment que d'autres s'occupaient de surveiller pour moi³⁵.

Très significativement, le texte oppose le réalisme de la « probabilité » à l'irréalisme des « possibles » et des « images ». Le premier a besoin de preuves pour se transformer en certitude ; les « possibles » et les « images », eux, se nourrissent l'un l'autre, sans jamais rencontrer la sanction empirique du réel.

Un dernier petit récit policier témoigne de cette démission de l'action au profit de la pure agitation cérébrale. C'est l'épisode dit des seringas. Profitant de l'absence du narrateur et de Françoise pour faire l'amour, Albertine et Andrée sont surprises par le retour de celui-ci. Il porte avec lui un bouquet de seringas au parfum très entêtant. Pour masquer leur trouble, toutes deux feignent d'être incommodées par l'odeur de ces fleurs qu'au contraire elles adorent. Malgré quelques incohérences dans l'attitude des jeunes femmes, le narrateur, pourtant maladivement suspicieux et jaloux, n'y voit que du feu. Là où le lecteur trouverait motif à enquête, le héros ne fait rien³⁶. Bien des années après la mort d'Albertine, Andrée dévoile le pot aux roses et conclut ainsi son récit : « En tous cas on n'a plus pu jamais parler de seringas devant elle sans qu'elle devînt écarlate et passât la main sur sa figure en pensant cacher sa rougeur³⁷. » Ironiquement, Andrée valide la doctrine proustienne du paradigme indiciaire ; mais elle le fait aux dépens du héros. Le petit signe de la rougeur aurait pu ou dû conduire à la vérité. Or il n'a pas été perçu. Par un délicieux retournement de la fiction, le roman profite d'une théorie que le héros, enquêteur incompetent, énonce, mais qu'il est incapable de mettre en œuvre ni d'utiliser à son profit.

Conclusion

Plaidant implicitement, sans doute, avec humour, modestie et un peu de roublardise, pour la forme d'esprit qui est la sienne, Carlo Ginzburg estime, dans la postface de *Mythes emblèmes traces*, qu'« à de très rares exceptions près, la théorie implicite est plus riche que la

³⁴ *A la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, volume IV, p. 18.

³⁵ *A la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, volume III, p. 534.

³⁶ *Id.*, p. 563-564.

³⁷ *A la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, volume IV, p. 180-181.

théorie explicite³⁸ ». Le littéraire que je suis est tenté d'applaudir à deux mains. Faut-il en conclure que la théorie implicite du paradigme indiciaire, telle qu'elle affleure dans un roman comme la *Recherche*, est plus riche que la théorie explicite que livre l'essai de Ginzburg ? Sur quoi repose cette hiérarchie paradoxale ? Pourquoi l'implicite serait-il plus riche que l'explicite ? La littérature invite à fournir cette réponse : une théorie explicite prévoit des objections et honnêtement les surmonte ; il n'y a donc pas vraiment de dialogisme dans ce débat destiné à faire triompher la thèse du théoricien. Il en va tout autrement en régime romanesque. Une théorie implicite s'accommode fort bien des cas qui la contredisent, limitent son champ d'application, et ce faisant avivent la discussion entre le réel et la science. Or Ginzburg, dans la même page, appréhende avec une remarquable perspicacité ce qui fait l'intérêt d'un cas : « Le cas est un récit, la plupart du temps très bref et très dense, qui souligne les contradictions internes d'une norme ou les contradictions entre deux systèmes normatifs. » Cité par Ginzburg, André Jolles, dans *Formes simples*, ajoute cette précision capitale : « La forme du cas a ceci de particulier qu'elle pose une question sans donner la réponse. [...] Elle est le lieu où s'effectue la pesée mais non le résultat³⁹ ». L'épisode des bagues ou des seringas dans la *Recherche* peuvent être lus comme des cas qui mettent crucialement en jeu la théorie du paradigme indiciaire ; non parce qu'ils montreraient qu'elle ne fonctionne pas, bien au contraire, mais parce qu'ils explicitent les conditions qui lui permettent de fonctionner. À la théorie de Ginzburg sur le paradigme indiciaire, la lecture de Proust ajoute une sorte de psychologie du chercheur-enquêteur ; celle-ci précise quel type d'individus, de caractères, de circonstances rend possible ou impossible la mise en œuvre du paradigme indiciaire. C'est là ce que le récit policier proustien, récit toujours avorté mais toujours significatif en ses failles, peut apporter à une théorie explicite et bien formée du paradigme indiciaire.

³⁸ *Mythes emblèmes traces, op. cit.*, p. 361.

³⁹ *Id.*, p. 361-362.