



“ Le Moyen Age remis à sa place ”

Stéphane Chaudier

► To cite this version:

Stéphane Chaudier. “ Le Moyen Age remis à sa place ”. Sophie Duval et Miren Lacassagne (dir.). Proust et les “ Moyen Age ”, Hermann, p. 335-362, 2015. <hal-01675973>

HAL Id: hal-01675973

<https://hal.science/hal-01675973v1>

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.



HAL Authorization

Stéphane Chaudier

Publication : « *Le Moyen Âge remis à sa place* », *Proust et les « Moyen Âge »*, sous la direction de Sophie Duval et Miren Lacassagne, Paris, Hermann, 2015, p. 335-362.

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

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, Moyen Âge, médiévisme et médiévalisme, histoire, ironie, imaginaire

Résumé : Proust et le Moyen Âge : quand nous coordonnons ces deux noms, savons-nous exactement de quoi nous parlons ? Nous savons bien sûr que ce que Proust nomme Moyen Âge a peu de chance de coïncider avec ce que les médiévistes du XXI^e siècle désignent ainsi – ou même avec l'idée que nous, lecteurs banalement lettrés, nous nous faisons de cette période. Mais à quoi Proust pense-t-il quand il inscrit sur sa page ces deux mots magiques : « Moyen Âge » ? Quelle constellation d'images, de rêves, de références, d'idées (on n'ose dire de concepts) vient à lui ? Croyait-il avoir atteint une forme d'essence du Moyen Âge ? Comment s'organise le magma médiéval dans *La Recherche* ? On sait combien cette période est grevée par le poids des clichés poétiques et des idéologies. Par opposition au médiévisme, le médiévalisme esthétique relève en priorité de l'imaginaire. Proust, c'est une évidence, ne passa jamais pour un médiéviste. Pour le chercheur en littérature, décrire comment le réseau lexical du Moyen Âge se déploie et se structure dans *La Recherche* n'implique pas forcément le détour par les profondeurs livresques sans lesquelles cette chatoyante surface n'existerait pas. De cette constellation médiévalisante qui irrigue le roman de Proust, on peut tirer l'idée centrale que Proust vise moins à ressusciter « un » Moyen Âge, à donner un effet de présence ou d'immédiateté médiévale, qu'à déployer, dans « une vision stéréoscopique¹ », les infinis degrés des médiations qui interdisent toute croyance en une « réviviscence² » historique. C'est pourquoi l'ironie, qui implique à la fois distance critique et perception du comique, joue sans doute un rôle crucial dans cette évaluation des « représentations » du Moyen Âge.

Le Moyen Âge remis à sa place

Les « dames » des chevaliers, au Moyen Âge, et la Béatrice de Dante étaient peut-être placées sur un trône aussi élevé que les héroïnes de M. Becque³.

Proust et le Moyen Âge : quand nous coordonnons, avec une belle insouciance, ces deux noms, savons-nous exactement de quoi nous parlons ? Nous savons bien sûr que ce que Proust nomme Moyen Âge a peu de chance de coïncider avec ce que les médiévistes du XXI^e siècle désignent ainsi – ou même avec l'idée que nous, lecteurs banalement lettrés, nous nous faisons

¹ Sophie Duval, ouvrage cité et en particulier p. 129 et suivantes. La stéréoscopie met en relief la divergence des points de vue et la superposition des évaluations travaillant à même un énoncé préalablement et naïvement perçu comme univoque.

² Au moment où Charlus pense qu'il va devoir se battre en duel pour le jeune homme qu'il aime, il est pris d'un « mouvement d'orgueil presque fou », d'« un délire de fierté et de joie » et s' imagine être la réincarnation de son ancêtre, « l'illustre connétable de Guermantes ». Il désire qu'Elstir immortalise « cet exemple de « réviviscence ethnique », arguant qu'il n'en existe peut-être pas un par siècle. (*RTP, SG*, III, 456-457). Fasciné par cette enivrante et hyperbolique manifestation d'amour-propre, le texte la discrédite néanmoins la prétention politique et sociale de l'aristocratie à puiser dans le Moyen Âge la norme éthique et esthétique régissant la collectivité. Pour Proust, il ne fait pas de doute que le « goût batailleur » que le baron « croyait naïvement tenir de ses aïeux » lui vient plus prosaïquement de sa *libido*, source commune de ses élans de joie et des dérèglements de sa raison.

³ *RTP, TR*, IV, 377.

de cette période. Mais à quoi Proust pense-t-il quand il inscrit sur sa page ces deux mots magiques : « Moyen Âge » ? Quelle constellation d'images, de rêves, de références, d'idées (on n'ose dire de concepts) vient à lui ? Croyait-il avoir atteint une forme d'essence du Moyen Âge ? On peut en douter. Cette réponse prudente n'oblige pas à verser dans ce scepticisme frivole – plus élégant mais aussi absurde qu'un dogmatisme naïf – qui interdit de parler de « réalité historique ». Certes, aucun être pensant et sentant n'eut jamais conscience de vivre « au Moyen Âge ». Nous ne pouvons que constater le caractère conventionnel de l'expression. Mais, fort heureusement, il ne suffit pas qu'une notion soit construite *a posteriori* pour qu'elle soit arbitraire et inopérante. Une réalité floue, complexe et sujette à débat n'en reste pas moins une réalité. Avec des arguments d'inégale valeur, Proust, l'homme du commun et le savant ont tous les trois tranché en faveur de l'existence de ce « moment » problématique nommé Moyen Âge. Sous ce mot unique, les uns et les autres mettent des contenus fort différents, si bien qu'il se diffracte en une poussière d'images. À chacun son Moyen Âge, pourrait-on dire en forçant un peu le trait, même si cette complexité n'empêche nullement, moyennant un peu de bonne volonté, de comprendre et d'évaluer ce qu'un sujet veut dire en puisant dans le dense réseau lexical que recouvre cette expression à la fois confuse et commode. Comment s'organise ce magma médiéval dans *La Recherche* ? On sait combien cette période est grevée par le poids des clichés poétiques et des idéologies. L'ironie, qui implique à la fois distance critique et perception du comique, joue sans doute un rôle crucial dans cette évaluation des « représentations »⁴. On rêve de trouver dans *La Recherche* l'instance infallible qui, s'adressant à un lecteur intelligent et sensible avec lequel chacun se croit capable de s'identifier, lui apprendrait à trier le bon grain de l'ivraie...

Il faut pourtant s'y résigner. Dans son roman, Proust n'emploie aucun de ces mots qui rendent aujourd'hui de si appréciables services : médiévalisme et médiévisme. Ces substantifs savants marquent une césure nette entre la réalité historique et ses représentations. Le premier est en train de se frayer un passage dans les consciences critiques⁵ ; il n'est pas encore enregistré par le *Trésor de la Langue Française*, mais cela viendra sans doute à son heure. Ce précieux dictionnaire indique néanmoins que le mot « médiévisme », dans son acception savante, est contemporain de *La Recherche* :

MEDIEVISME : Étymologie et histoire : Avant 1890, « amour du Moyen Âge » (J. BOURDEAU, dans *Larousse 19^e Supplément* 1890) ; 1910 : « partie de l'érudition qui s'occupe du Moyen Âge » (*Lar. pour tous*).

Proust, c'est une évidence, ne passa jamais pour un médiéviste. L'étude des sources érudites de *La Recherche* montre les tenants mais non les aboutissements du savoir de l'écrivain, tant il est vrai qu'érudition et création sont choses bien différentes. Comprendre comment Proust assimile et déforme ce qu'il sait importe plus que de savoir comment et de qui il tient ses connaissances. Ces deux questions ne sont d'ailleurs pas nécessairement liées. Reconstituer le savoir de Proust sur le Moyen Âge est assurément l'un des moyens qui s'offre pour accéder à son imaginaire médiéval : mais est-ce le meilleur ? La connaissance des conditions de possibilité d'un texte, comme de tout phénomène, ne donne pas accès au phénomène lui-même. Décrire comment le réseau lexical du Moyen Âge se déploie et se structure dans *La Recherche* n'implique pas forcément le détour par les profondeurs livresques sans lesquelles cette chatoyante surface n'existerait pas.

C'est pourquoi le mot de médiévalisme est si nécessaire : il renvoie à l'ensemble des représentations esthétiques du Moyen Âge. On peut appeler « médiévalisante » l'œuvre qui s'en

⁴ Sophie Duval, *L'Ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Paris, Champion, « Recherches proustiennes », n°3, 2004. Voir aussi ses travaux publiés en ligne sur le site de l'ITEM : <http://www.item.ens.fr/>.

⁵ Vincent Ferré (dir.), *Médiévalisme : modernité du Moyen Âge*, Paris, L'Harmattan, 2010.

nourrit et « médiévaliste » le chercheur qui l'étudie et qui, pour ce faire, recherchera la collaboration du médiéviste. Par opposition au médiévisme, le médiévalisme esthétique relève en priorité de l'imaginaire⁶. Dans cet imaginaire, la connaissance joue certes un rôle, car il est avéré qu'on ne peut pas imaginer à partir de rien ; mais cette connaissance n'a sans doute pas été toujours rationnellement acquise et utilisée. Le savoir savant ne fait d'ailleurs pas tout. L'empathie, l'intuition, le fantasme, les émotions, l'intérêt, l'idéologie (et bien d'autres monstres épistémologiques) interviennent dans une vision médiévalisante. Toute cette buée d'irrationalité – qui forme parfois une *aura* – nimbe les textes et rend compte du charme qu'ils exercent. *La Recherche* fait partie du lot de ces textes « médiévalisants » dotés d'un fort pouvoir de séduction. Il faut sans doute l'avoir éprouvé pour pouvoir le décrire. À quoi tient-il ? Gageons que Proust vise moins à ressusciter « un » Moyen Âge, à donner un effet de présence ou d'immédiateté médiévale, qu'à déployer, dans « une vision stéréoscopique⁷ », les infinis degrés des médiations qui interdisent toute croyance en une « réviviscence⁸ » historique.

Position du problème

La Recherche ne mentionne pas les mots de « médiévisme » ou de « médiévalisme » ; mais l'absence d'un mot ne signifia jamais l'inconscience d'un problème ; on ne s'étonnera donc pas de découvrir en Proust un romancier très averti du feuilletage culturel (à la fois richesse et écran) que le temps a déposé entre le Moyen Âge réel et lui :

Mais ma rêverie (semblable à ces architectes élèves de Viollet-le-Duc, qui, croyant retrouver sous un jubé Renaissance et un autel du XVII^e siècle les traces d'un chœur roman, remettent tout l'édifice dans l'état où il devait être au XII^e siècle) ne laisse pas une pierre du bâtiment nouveau et « restitue » la rue des Perchamps. Elle a d'ailleurs pour ces reconstitutions, des données plus précises que n'en ont généralement les restaurateurs : quelques images conservées par ma mémoire [...] de ce qu'était le Combray du temps de mon enfance. (*RTP*, *CS*, I, 164)

Rien de plus retors qu'une analogie proustienne ! Sous prétexte de donner à son humble « rêverie » subjective l'auguste modèle épistémologique d'une science sûre de son fait, Proust ironise sur le *credo* des disciples de Viollet-le-Duc ; ils croient « retrouver » le XII^e siècle et ne restituent, à grands coups de destructions, que des probabilités. La science positive est peu conséquente. Elle prend les effets de son désir de restauration pour la réalité même. La « rêverie » du poète est mieux inspirée. Jamais Proust n'imagina qu'il pourrait, par les voies rationnelles de la science ou l'élan magique de l'empathie, toucher, atteindre ou reconstituer une réalité morte à jamais : son médiévalisme n'est pas une mystique. Seule Françoise peut

⁶ Il va de soi qu'on durcit les traits en créant une césure entre approche scientifique, avant tout soucieuse de méthode, et une approche esthétique, dont les contraintes sont autres. La rationalité scientifique n'implique pas l'exclusion de la passion et de l'imagination, quand elles sont maîtrisées ; l'œuvre d'art emprunte à la science et peut contribuer à la faire avancer. Par ailleurs, ce qui était science médiévisme au XIX^e siècle est parfois devenu, avec les progrès de la connaissance, fantasme ou idéologie. Mais une frontière, pour être perméable, n'est restée pas moins une frontière.

⁷ Sophie Duval, ouvrage cité et en particulier p. 129 et suivantes. La stéréoscopie met en relief la divergence des points de vue et la superposition des évaluations travaillant à même un énoncé préalablement et naïvement perçu comme univoque.

⁸ Au moment où Charlus pense qu'il va devoir se battre en duel pour le jeune homme qu'il aime, il est pris d'un « mouvement d'orgueil presque fou », d'« un délire de fierté et de joie » et s' imagine être la réincarnation de son ancêtre, « l'illustre connétable de Guermantes ». Il désire qu'Elstir immortalise « cet exemple de « réviviscence ethnique », arguant qu'il n'en existe peut-être pas un par siècle. (*RTP*, *SG*, III, 456-457). Fasciné par cette enivrante et hyperbolique manifestation d'amour-propre, le texte la discrédite néanmoins la prétention politique et sociale de l'aristocratie à puiser dans le Moyen Âge la norme éthique et esthétique régissant la collectivité. Pour Proust, il ne fait pas de doute que le « goût batailleur » que le baron « croyait naïvement tenir de ses aïeux » lui vient plus prosaïquement de sa *libido*, source commune de ses élans de joie et des dérèglements de sa raison.

« parler de Saint Louis comme si elle l'avait personnellement connu » (*RTP, CS, I, 149*) : ce roi vénérable lui sert à défendre ses droits face à des maîtres sans doute trop exigeants ; pour ceux qui en ont un besoin urgent, l'histoire s'abolit et se confond avec le présent. L'artiste, lui, ne recrée que ce qu'il aime : mu par l'énergie de la vénération, le désir de faire revivre le passé peut aboutir à des résultats prodigieux. Mais précisément, Proust n'écrit pas un roman médiéval ; quoique souvent associé à Combray et aux gisements profonds du sol mental du héros, le Moyen Âge échappe à l'emprise de cette mémoire miraculeusement (re)créatrice. Faut-il donc imaginer un médiévalisme qui porterait avec lui la certitude et la déploration de la perte ? Le deuil bénéficie aujourd'hui d'un grand prestige éthique : il apparaît comme l'horizon indépassable de la conscience contemporaine. Mais ce n'est pas, je le crains, la matière dont est faite *La Recherche*.

L'ironie travaille l'écriture et l'imaginaire de Proust – et son rapport à l'existence. Il n'y a pas d'ironie sans la conscience saillante d'un savoir quelconque, fût-ce le savoir sceptique qui doute de tout, sauf des bonnes raisons qu'il a de douter. Or, dans son rapport au Moyen Âge, Proust sait quelque chose d'absolument irrécusable : le Moyen Âge est derrière lui – et ne reviendra pas. Proust est en cela notre contemporain : il participe comme nous aux Temps modernes. Quelles que soient les limites que lui donne l'historien, le Moyen Âge est un ensemble clos, achevé, que chacun peut à sa guise circonscrire par la pensée, et avec lequel il peut jouer et spéculer⁹. On objectera que la Grèce antique est, elle aussi, bel et bien morte ; mais elle a acquis le statut exceptionnel de source majeure à laquelle il faut sans cesse revenir pour comprendre ce que sont les fondements du présent : démocratie, philosophie, rhétorique ou géométrie ; il n'est pas jusqu'à la mort de Dieu qui ne nous rapproche d'elle. Notre approche du Moyen Âge est bien différente. L'historien peut certes évaluer tout ce que le présent lui doit : mais c'est avec la sereine certitude de se pencher sur une époque passée, dont les rêves ne sont plus les nôtres. Pour Proust, le Moyen Âge est essentiellement féodal et chrétien, c'est-à-dire délicieusement et irréductiblement étranger. Il a le visage familial d'un « autre » définitivement distancé, ce qui transparaît bien dans ces évaluations désinvoltes où la tendresse pour l'objet aimé est subtilement mêlée de dédain : « Il [Morel] ressemblait à un vieux livre du Moyen Âge, plein d'erreurs, de traditions absurdes, d'obscénités, il était extraordinairement composite » (*RTP, SG, III, 420*). Pour pouvoir décrire et goûter le « composite », il faut d'abord le discerner, et s'en être détaché. Le Moyen Âge fascine parce qu'il est « vieux ». Il est tout entier situé du côté de l'irrationnel. Il est associé aux replis tortueux de l'erreur et l'imagination. Celles-ci offrent tant de ressources comiques et poétiques à l'esprit moderne qui s' imagine capable de départager, sans faillir, la vérité et des « erreurs » et autres « traditions absurdes » :

[...] Le baron était non seulement chrétien, comme on le sait, mais pieux à la façon du Moyen Âge. Pour lui, comme pour les sculpteurs du XIII^e siècle, l'Église chrétienne était, au sens vivant du mot, peuplée d'une foule d'êtres, crus parfaitement réels : prophètes, apôtres, anges, saints personnages de toutes sortes, entourant le Verbe incarné, sa mère et son époux, le Père éternel, tous les martyrs et docteurs, tels que leur peuple en plein relief se presse au porche ou remplit le vaisseau des cathédrales. (*RTP, SG, III, 427*).

Une fois de plus, le texte trahit son point de vue ironique, presque voltairien, sur le Moyen Âge. La précision concernant cette « foule d'êtres, crus parfaitement réels » montre bien que, pour le Narrateur, cette créance est étrangère, donc étrange. Certes, le rapport de Proust au Moyen

⁹ Voir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, repris en coll. « Champs essais ». « Une durée irréversible est toujours tragique par quelque côté, puisqu'elle impose un voyage dont on ne voit jamais la fin [...] » ; mais pour peu qu'on discerne « un cycle, une aventure esthétique, une période bien recourbée, maniable et ronde comme un cerceau ; alors un léger sourire nous déride ; nous jonglons avec les âges du monde [...] », p. 29-30. Jankélévitch joue sans doute sur la double acception du mot « période », temporelle et rhétorique ; le temps que l'homme maîtrise par le *logos* – la période de l'historien comme celle du rhéteur – devient inoffensif, parce que tout entier pénétré par la puissance d'une faculté humaine.

âge est plus complexe, plus bigarré, que ne le laissent supposer ces deux exemples ; mais l'ironie, on le verra, n'en dessine pas moins la toile de fond, le paysage mental, sur laquelle se détachent les îlots qui en sont exceptés.

Piège et ressource

On peut se demander s'il existe un principe cohérent, doté d'une puissance à la fois structurale et explicative, qui puisse rendre compte de la multiplicité des allusions ou références au Moyen Âge dans *La Recherche*. Il semble que oui : le Moyen Âge pour Proust est à la fois ressource et piège. L'ironie est précisément le petit ressort intellectuel, éthique et stylistique qui permet de penser les rapports assez stables et prévisibles entre ressource et piège. En tant que ressource créatrice, le Moyen Âge exerce une forte séduction sur la sensibilité et l'imagination ; le « moi » s'abandonne à elle – puis se reprend. Le premier temps est celui de la spontanéité : le héros fait partie de ces natures généreuses qui ne songent nullement à mesurer sagement (à gérer dit-on aujourd'hui) leurs affects. Parce qu'elle est puissamment subjective et qu'un sujet ne peut rien éprouver qu'en son nom propre, l'émotion se croit originale. Puis l'esprit critique vient, qui dissout l'enthousiasme et interdit la naïveté. Ce moment de vigilance rationnelle appartient à l'ironie. Le Narrateur comprend qu'il a été dupe de clichés. La ressource se transforme en piège. Mais un piège dont la pensée est devenue consciente cesse d'être un piège pour soi... et devient un piège pour le naïf qui tombe dans le panneau de l'univocité. De nouvelles ressources, celles de l'ironie, s'offrent à une écriture aussi éminemment et plaisamment réflexive que celle de Proust. Mais l'ironie n'est pas tout. La tendresse subsiste – une tendresse éclairée. On ne saurait passer son temps à boudier son plaisir, car le vif plaisir de le boudier ne vaudra jamais la joie qu'on gagne en s'y livrant. Chaque fragment de la mosaïque médiévale de Proust porte avec lui la totalité des affects que le Moyen Âge a suscités : ressources et pièges de la croyance naïve, de l'élan joyeux, et de la désillusion. Chaque occurrence fait mémoire d'une histoire intime et suggère un devenir affectif et intellectuel. Ce sont des mines pour l'interprétation.

À l'origine du médiévalisme proustien, il y a l'enfance, et l'amour de l'enfance. Le Moyen Âge à Combray ne se présente pas sous la forme de quelque superbe abbaye, impressionnante par le savoir dont elle fut le vecteur ; ni sous celle d'une citadelle redoutable, avec oubliettes et donjon. Il revêt l'aspect inoffensif et charmant de « ruines de fortifications gothiques » (*RTP, CS, I, 182*). Ne subsistent que des « restes, à demi enfouis dans l'herbe, du château des anciens comtes de Combray », des « fragments de tours bossuant la prairie, à peine apparents », « quelques créneaux » (*RTP, CS, I, 165*), un « reste de remparts » ayant conservé, il est vrai, un contour « parfaitement circulaire » (*RTP, CS, I, 47*). Ces humbles et aimables vestiges de la féodalité entrent dans ce que le Narrateur nomme joliment « la figure du pays où j'aimerais vivre » (*RTP, CS, I, 182*). Attardons-nous un instant sur ce Moyen Âge discret, presque invisible, si peu intimidant, ce Moyen Âge à hauteur d'enfant. Fait de ruines et non de monuments, il est trop modeste pour délivrer de grandes leçons sur l'art, le temps ou l'histoire. Purement affectif, il sert de baromètre à la mémoire la plus subjective. Il accompagne le héros tout au long de sa vie :

Certains souvenirs sont comme des amis communs, ils savent faire des réconciliations ; jeté au milieu des champs semés de boutons d'or où s'entassaient les ruines féodales, le petit pont de bois nous unissait, Legrandin et moi, comme les deux bords de la Vivonne. (*RTP, CG, II, 452-453*)

De tous temps, les divers côtés de Combray ont été à la fois séparés et unis par un réseau serré de signes historiques et géographiques. Les ruines féodales s'intègrent sans heurt ni pathos à un paysage lui-même nappé de douceur. Elles tirent une sorte de bénéfice moral de l'effet de liant qui joint les temps disjoints de *La Recherche*. Mais elles n'offrent encore aucune nourriture

à la vie de l'esprit ; elles n'en sont que le substrat. Unissant comme des voûtes les pans de la cathédrale romanesque, les beaux yeux pervenche de la duchesse réapparaissent – aussi solidement arrimés à leur écrin médiéval qu'à jamais privés de la moindre signification : « Je me rappelais bien certains regards bleus et vagabonds de la duchesse de Guermantes dans la nef de Combray » (*RTP, TR, IV, 600*). Ces regards étaient-ils porteurs d'un message amoureux, d'une intention érotique ? La duchesse fut-elle ce jour-là coquette ou désœuvrée ? Comment le savoir ? Une seule chose est sûre : le souvenir immatériel du héros est comme prolongé par la persistance matérielle de la pierre, ruine ou monument. Ce Moyen Âge de la pure présence est une puissance mutique : c'est pour cela, sans doute, qu'il échappe à l'ironie. Comme la persuasion, l'ironie ne peut avoir affaire qu'à des êtres de langage.

Il est bien d'autres Moyens Âges chez Proust, stratifiés par les distinctions sociales. On trouve dans *La Recherche* une forme de tendresse pour le Moyen Âge des pauvres, des ignorants, de toute la plèbe des bovarystes sincères, dont les sentiments ne sont peut-être pas si éloignés qu'il y paraît de l'enfant de Combray :

De nombreux Cottard, qui ont cru passer leur vie au cœur du faubourg Saint-Germain, ont eu leur imagination peut-être plus enchantée de rêves féodaux que ceux qui avaient effectivement vécu parmi les princes, de même que, pour le petit commerçant qui, le dimanche, va parfois visiter des édifices du « vieux temps », c'est quelquefois dans ceux dont toutes les pierres sont du nôtre, et dont les voûtes ont été, par des élèves de Viollet-le-Duc, peintes en bleu et semées d'étoiles d'or, qu'ils ont le plus la sensation du Moyen Âge. (*RTP, SG, III, 275*)

De même qu'il y a un Dieu sensible au cœur, il existe un Moyen Âge qui parle à l'imagination populaire. Pourquoi railler la culture qui se démocratise ? Pris au début de son apprentissage, manquant d'instruction, l'ignorant ne perçoit que les effets les plus grossiers : il n'est pas moins heureux pour autant. Avec quelle ironie, en revanche, Proust s'empare du Moyen Âge de bon ton ! Il raille la distinction « médiévalisante » des heureux de ce monde, des célibataires de l'art, toujours très fiers de savoir jouir des délicatesses que l'argent leur a offertes :

Même devant une table servie ou devant une table à jeu, chacun avait besoin de savoir que dans le convive ou le partenaire qui était assis en face de lui, reposaient en suspens et inutilisés un certain savoir qui permet de reconnaître la camelote dont tant de demeures parisiennes se parent comme d'un « Moyen Âge » ou d'une « Renaissance » authentiques et, en toutes choses, des critères communs à eux pour distinguer le bon du mauvais. (*RTP, JF, II, 41*)

Cette décoration « “Moyen Âge ” » ou « “Renaissance” » des demeures parisiennes n'est pas sans rappeler l'immeuble des Swann. Là, le héros amoureux de Gilberte tombe littéralement sous le charme d'un escalier « tout en bois, comme on en faisait alors dans certaines maisons de rapport de ce style Henri II, qui avait été longtemps l'idéal d'Odette et dont elle devait bientôt se déprendre » (*RTP, JF, I, 496*). Dans ce conflit entre la camelote vulgaire et la camelote chic, authentiquement distinguée, dont les prétentions à l'élégance sont en effet bien fondées, Proust arbitre en faveur de la première. Mais est-ce si sûr ? Plus d'une fois héros et Narrateur tombent sous le coup de cet esthétisme médiévalisant qui prend les vessies de son indémodable snobisme pour les pures lumières de la haute culture :

Je voulais savoir comment on écrivait autrefois le mot Jean. Je l'appris en recevant une lettre du neveu de M^{me} de Villeparisis, qui signe – comme il a été baptisé, comme il figura dans le Gotha – Jehan de Villeparisis, avec la même belle *h* inutile, héraldique, telle qu'on l'admire, enluminée de vermillon et d'outremer, dans un livre d'heures ou dans un vitrail. (*RTP, P, III, 546*)

Dans ce fragment où nulle trace d'ironie n'est perceptible, le lecteur est libre, selon son tempérament, de succomber au charme d'un nom et de sa « belle *h* inutile, héraldique », ou de s'abandonner aux plaisirs de la satire anti-mondaine. Le médiévalisme prend toutes les couleurs

qu'on voudra. Pour échapper à tant d'incertitude, on peut être tenté par une position marrane. Le véritable Moyen âge serait celui qui se dérobe à la vue, à l'instar de « ces sculptures gothiques d'une cathédrales dissimulées au revers d'une balustrade à quatre-vingts pieds de hauteur, aussi parfaites que les bas-reliefs du grand porche mais que personne n'avait jamais vues avant qu'au hasard d'un voyage, un artiste n'eût obtenu de monter se promener en plein ciel, pour dominer toute la ville, entre les deux tours » (*RTP, JF, I, 627*). Les pieuses grand-mères d'autrefois disaient que rien n'est jamais trop beau pour Dieu ; elles auraient peut-être admiré ces statues mais n'eussent guère été étonnées par cette humilité d'artiste qui enchante Proust dans sa promenade en plein ciel gothique. Mais seuls les esprits sublimement naïfs disent ce qu'ils font et font ce qu'ils disent. Loin de dissimuler les trésors gothiques de sa cathédrale, Proust les exhibe. Avec un sens rarement égalé de l'ostentation poétique, dès qu'il est question de Moyen âge, Proust sacrifie largement à l'hyperbole, laquelle appelle le correctif de l'ironie. La prédilection affichée pour le Moyen âge est donc tour à tour (ou même simultanément) ressource et piège pour l'imagination, pour le style et la pensée ; de ce piège, on ne peut s'extraire que par une ironie qui se laisse parfois doubler par son surplomb affectif et éthique : la tendresse.

Une bienheureuse discontinuité : le Moyen âge des lumières

Avant d'être vaporisé par l'ironie, le riche métal du Moyen Âge se présente d'abord comme un faisceau lumineux, puissamment coloré. Il se confond alors avec la sensation lestée d'émotion – celle qui fait « sentir », « penser », choses si tristes ». « À l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle [la lanterne magique] substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané » (*RTP, CS, I, 9*). La lumière dissipe la douce obscurité des routines, des solidarités ininterrogées. Là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue – et cette percée, cette victoire de la lumière sur le mur, est d'abord une expérience douloureuse. Elle oblige à déchiffrer des légendes. Elle ravit autant qu'elle meurtrit. Le héros découvre qu'on pense dès lors qu'on souffre. C'est le grand legs de la lumière médiévale : elle violente l'esprit et les sens assoupis ; elle détourne de la passivité et de la paresse.

Cette lumière qui se diffuse sur toute l'œuvre perd parfois sa cruauté : les vitraux de l'église médiévale « ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que fût-il gris au dehors, on était sûr qu'il ferait beau au dehors » (*RTP, CS, I, 58-59*). Le vitrail est le symbole de la sensibilité artiste : elle capte l'énergie lumineuse du monde (si faible soit-elle) et la transforme en bouquets sensoriels, en fleurs de rhétorique ; car « derrière toutes ces richesses » (richesses plastiques du vitrail, richesses intellectuelles de l'érudition historique), « on sentait, plus aimé que toutes ces richesses, un sourire du soleil » (*RTP, CS, I, 59-60*). Jamais le soleil n'a souri ; mais de tout temps la cosmogonie affective des poètes a placé dans les cieux les figures aimées, aimantes, aimables, qu'ils voulaient honorer. Le soleil souriant de Combray incarne la divinité duelle de la mère et de la grand-mère. Ce soleil divin tombe sur toute chose ; il unit, égalise les fragments éclatés du monde ; il permet de passer du verre, ce vitrail étincelant mais dur, à la laine, tapisserie moelleuse dont les couleurs ont passé. Proust – ou plutôt l'enfant impérieux qui réclame son dû quand l'artiste écrit – veut à la fois l'intensité et la douceur ; il réclame l'union impossible du verre et de la laine. La scène se passe en mars, au temps de Pâques ; la fleur de l'amour et de la mémoire, le myosotis, pousse au printemps ; elle n'est pas encore sortie de terre. Or voilà que le soleil, transfigurant le vitrail, illuminant l'histoire, réenchante le monde et crée la réalité à laquelle aspire le désir cohésif de l'enfant :

[...] il me consolait que la terre fût encore nue et noire en faisant épanouir, comme en un printemps historique et qui datait des successeurs de saint Louis, ce tapis éblouissant et doré de myosotis en verre. (RTP, CS, I, 60)

Il est très important de noter que le myosotis est un nom masculin – et que ce nom signifie en grec « oreille de souris ». La souris qui s'invite dans le vitrail, où elle reçoit la « consolation » du soleil, symbolise le héros faible, vulnérable, anxieux, au secours de qui la puissance d'amour se porte – celle qui, pour « sa petite souris », a toujours l'oreille fine et exercée :

« Confondre les coups de mon pauvre chou avec d'autres, mais entre mille sa grand-mère les reconnaîtrait ! Crois-tu donc qu'il y en ait d'autres au monde qui soient aussi bêtes, aussi fébriles, aussi partagés entre la crainte de me réveiller et de ne pas être compris ? Mais quand même elle se contenterait d'un grattement on reconnaîtrait tout de suite *sa petite souris*, surtout quand elle est aussi unique et à plaindre que la mienne. Je l'entendais déjà depuis un moment qui hésitait, qui se remuait dans le lit, qui faisait tous ses manèges. » (RTP, JF, II, 30, je souligne)

Pourquoi les hommes construisent-ils des cathédrales de pierre et de mots – si ce n'est pour inscrire, au cœur des visibilités les plus apparentes, la référence codée, cachée, au principe qui les fait vivre ? Le Dieu chrétien du Moyen Âge est devenu, dans *La Recherche*, l'alibi d'un petit dieu maternel et privé. Mais c'est peut-être encore le même amour qui rayonne, sous ses avatars différents. L'architecte bâtisseur de cathédrale est à jamais le fils docile de la petite souris qui s'agite en lui : mais celui ou celle – le *deus absconditus* ou la mère – à qui adresser la prière salvatrice ne sont plus là, dans l'immanence, à portée de main et de voix. Il faut donc dédier à l'Aimé(e) ces signes hyperboliquement complexes pour confesser cette chose si simple, impossible à dire dans sa radicale simplicité : « tu me manques ». Pour qu'une telle phrase traverse les siècles sans faire oublier les circonstances si humbles qui l'ont engendrée, on l'enveloppe dans un écrin de mots précieux, de pierres ouvragées : au lecteur attentif et anonyme de trouver le fin mot de l'énigme.

Cette lumière fabuleuse d'un Moyen Âge entièrement intégré au régime de l'affect se perd quelque peu dans le monde – mais pas tout à fait. Avec les jeunes filles, au moment du goûter, les tartes aux fraises et autres gâteaux font revenir à la mémoire oublieuse du héros ce paradigme lumineux – où le vitrail médiéval tient sous sa dépendance toute une série de flux colorés, qui sont autant de symboles de joie. Ils contrastent avec la tristesse et la noirceur de l'autre Combray, ce désert de l'amour où l'anorexie de l'une fait bon ménage avec le sadisme de l'autre, où circulent ces « jolies bourgeoises pieuses et sèches », « enrôlées d'avance dans les milices de réserve de l'Injustice », autant dire, de l'antidreyfusisme (RTP, CS, I, 81) :

N'importe, dans le gris et champenois Combray, elles et leurs vignettes s'encadraient multicolores, comme dans la noire Église les vitraux aux mouvantes pierreries, comme dans le crépuscule de ma chambre les projections de la lanterne magique, comme devant la vue de la gare et du chemin de fer départemental les boutons d'or des Indes et les lilas de Perse, comme la collection de vieux Chine de ma grand-tante dans sa sombre demeure de vieille dame de province. (RTP, JF, II, 258)

Plus tard encore, perdu dans le labyrinthe des mondanités, le héros éprouve à la pensée d'un tableau d'Elstir qui attend sa visite aux Andelys le même désir de voyage – dans l'espace et dans le temps – que s'il fallait aller voir « un village chartrain dans la pierre meulière duquel est enchâssé un glorieux vitrail » (RTP, CG, II 424¹⁰). Dans ce village chartrain, origine du Combray devenu champenois, on retrouve cette opposition des matières et des couleurs qui est l'emblème du Combray médiéval.

Penser des essences, des ruptures

¹⁰ La pierre meulière (qui sert à faire des meules) est en grès gris, compact et très résistant ; celles dont on sert pour l'habitat est jaunâtre ou rougeâtre. La cohérence référentielle du texte de Proust ne semble pas très assurée.

Le Dieu de Dante est une « *luce intelletuale piena d'amore* ». Nous venons de voir ce que la lumière du Moyen Âge combraysien doit à l'amour ; mais elle est aussi le support de vérités moins sublimes, plus intellectuelles, qui structurent la doctrine proustienne de l'art et du réel. L'église médiévale de Combray est un prodigieux émetteur de signes ; mais cette pluralité s'ordonne selon un effet d'autant plus puissant qu'il est abstrait, insaisissable par les sens. Il correspond à une qualité séparée de la matière, extraite par une opération de l'esprit : c'est la fameuse *différence*, qui est à la fois l'étincelle mettant la pensée en mouvement et l'objet de son travail d'approfondissement :

Tout cela [...] faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville [...]. (RTP, CS, I, 60)

Et sans doute, toute partie de l'église qu'on apercevait la distinguait de tout autre édifice par une sorte de pensée qui lui était infuse [...]. (RTP, CS, I, 63)

L'église touche les autres bâtiments sans que les pierres, stupides comme l'est toute matière, ne soient conscientes de ce qui les séparent : « il y avait pourtant entre elle et tout ce qui n'était pas elle une démarcation que mon esprit n'a jamais pu arriver à franchir » (RTP, CS, I, 62). Proust insiste : « entre les fleurs [les fuchsias de M^{me} Loiseau] et la pierre noircie [de l'église] sur laquelle elles s'appuyaient, si mes yeux ne percevaient pas d'intervalle, mon cerveau réservait un abîme » (RTP, CS, I, 62). Voilà que l'expérience confirme l'existence du vieux dualisme platonicien : les yeux du corps ne voient ce que voient les yeux de l'esprit. De cette différence naît plus qu'une dichotomie : une hiérarchie. L'église ne tient pas seulement en tant qu'objet matériel – un amas de pierres taillées et sculptées qui a une histoire et une fonction sociale – ou en tant de symbole affectif ; elle est aussi une idée – une essence, une réalité circonscrite par l'esprit. Les contiguïtés matérielles n'y font rien : les fuchsias sombres à la couleur si sensuelle ne sont pas sacrés mais profanes ; leur empiètement charnel sur le territoire sacré ne les fait changer de nature et n'altère en rien celle de l'église. Combray, cité médiévale, est le monde des essences stables. Hors Combray, le trompe-l'œil triomphe. Ainsi, le grand hôtel de Balbec, cathédrale romane, devient un gigantesque et fastueux lupanar pour gens riches : « à l'intérieur dans le hall qui correspondait au narthex ou église des catéchumènes des églises romanes, et où les personnes qui n'habitaient pas l'hôtel avaient le droit de passer, les camarades du groom "extérieur" ne travaillaient pas beaucoup plus que lui mais exécutaient du moins quelques mouvements » (RTP, JF, II, 66). On apprendra dans *Sodome et Gomorrhe* que ce peuple de domestiques, imitant la chorégraphie sacrée des lévites bibliques, se prostituent. Mais avant percevoir de tels déplacements, ces troubles compromis et l'hybridité fascinante du monde, le héros dispose des repères stables que donne un monde cohérent. L'église médiévale est l'image et le garant d'un univers néo-platonicien, ordonné par l'esprit, où la chronique contingente des faits n'oblitére en rien les vérités éternelles inscrites dans les murs de la cité.

De l'église et de toutes ses dépendances sourd une « pensée » infuse. L'enfant ne la voit pas ; il en a l'intuition : elle se répand, l'enveloppe, le baigne dans un halo d'évidence immatériel. C'est une magie – une érotique de l'idée. Certes, pour que l'enfant soit exposé à cette contagion sublime, il faut préalablement des institutions, choses profondément relatives. Mais au-delà de ce que la société offre – le langage, le mot « église », avec son signifié et son signifiant, l'histoire –, il y a la vie, c'est-à-dire le contact avec la vérité à la fois infuse et effusive de l'église. Sans cette expérience singulière, rien ne se produit ; c'est pourquoi les essences proustiennes, avant d'être des types qui permettent de « catégoriser » les objets du monde – combien de fois, en mémoire de Combray, le Narrateur s'est écrié voyant un mur : « "L'Église !" » (RTP, CS, I, 61) – sont des individus originaux. Le texte peut diviser l'église de Combray en autant de parties qu'il veut, la description n'est vraie que si elle donne le

sentiment d'une unité indivisible. Cette unité, c'est bien sûr celle de l'amour, comme on l'a vu, car seul l'amour crée de la beauté, qui en est la manifestation. Mais l'Église ne s'impose comme unité vivante qu'en ayant triomphé de la diversité qu'elle subsume et qui est celle « du Temps ».

C'est précisément la vertu du mot Moyen Âge que de permettre la saisie de l'unité qui transcende le divers. Certes, les historiographes aujourd'hui parlent volontiers des « Moyens Âges » : il y a le long Moyen Âge et le court ; des périodes contrastées le nuancent, l'irisent ou le fracturent. Mais dans la fiction de Proust, tout cela ne paraît pas. Le Moyen Âge, dans la réalité spirituelle de Combray, fait bloc. C'est pourquoi l'Église amalgame trois temporalités différentes : le temps spatial et visible des chronologies ; le temps secret des affects violents, temps de la profondeur inavouable ; et le temps des affects amoureux, qui font apparaître la beauté à même un monde infiniment plastique parce que docile au désir qu'elle a de se révéler. Le premier de ces trois temps est le plus manifeste : l'église est en effet

[...] un édifice occupant, si l'on peut dire, une espace à quatre dimension – la quatrième étant celle du Temps – déployant à travers les siècles son vaisseau, qui de travée en travée, de chapelle en chapelle semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux ; dérochant le rude et farouche XI^e siècle [...] ; élevant dans le ciel au-dessus de la Place, sa tour qui avait contemplait saint Louis et semblait le voir encore ; et s'enfonçant avec sa crypte dans une nuit mérovingienne [...]. (RTP, CS, I, 60-61)

Le temps n'est encore ici qu'une dimension de l'espace. Puissance invisible de transformation sans cesse à l'œuvre, le fluide devenir ne peut être appréhendé par l'esprit que s'il se solidifie en un « vaisseau » immobile. Sa dynamique arrêtée produit l'effet de mouvement par la saisie de repères changeants : là, le XI^e siècle, ici le XIII^e, plus loin le haut Moyen Âge. Dans cette vision « naïve » du temps, les distances mesurables (les mètres) sont un équivalent concret des périodes (divisions abstraites).

L'espace qui se déploie dans l'horizon – à la manière du « vaisseau » de l'église – est plus perceptible que l'espace presque chthonien des profondeurs. Dans l'Église offerte aux regards, chaque partie du bâtiment correspond à un chapitre d'histoire. Il s'y ajoute une dimension inavouable, symbolisée par la « nuit mérovingienne », révélée par le romancier Augustin Thierry. Elle est l'envers de l'amour solaire qui baigne les vitraux ;

[...] nous guidant à tâtons sous la voûte puissamment nervurée comme la membrane d'une chauve-souris de pierre, Théodore et sa sœur nous éclairaient d'une bougie le tombeau de la petite fille de Sigebert, sur lequel une profonde valve – comme la trace d'un fossile – avait été creusée, disait-on, « par une lampe de cristal qui, le soir du meurtre de la princesse franque, s'était détachée d'elle-même des chaînes d'or où elle était suspendue à la place de l'actuelle abside, et, sans que le cristal se brisât, sans que la flamme s'éteignît, s'était enfoncée dans la pierre et l'avait fait mollement céder sous elle ». (RTP, CS, I, 61)

La petite souris cachée dans le myosotis est devenue la chauve-souris des récits fantastiques. Dès le Moyen Âge, le monde proustien est dédoublé. Il oppose l'apparence respectable et menteuse de l'histoire officielle à une antériorité honteuse, frustrée ou violente. « Le rude et farouche XI^e siècle » est ainsi « dissimulé par les gracieuses arcades gothiques qui se pressaient coquettement devant lui » (RTP, CS, I, 60-61). De même,

Je m'aperçus que la douceur, la componction, les vertus de Françoise cachaient des tragédies d'arrière-cuisine, comme l'histoire découvre que le règne des Rois et des Reines qui sont représentées les mains jointes dans les vitraux des églises, furent marqués d'incidents sanglants. (RTP, CS, I, 120-121)

Pour ne pas être dupe, il faut recourir à cette herméneutique du soupçon qui caractérise la conquête du savoir social. Le monde, jamais transparent à lui-même, se voile sous des replis que le savoir pénètre, car la sombre nuit mérovingienne n'en reste pas moins éclairée par cette « lumière intellectuelle pleine d'amour » que symbolise la lampe : non la bougie réaliste de Théodore, qui n'est qu'un moyen, mais la lampe de cristal de la légende, qui est le symbole

visé par le texte. Cette dernière allie la pureté à l'intensité, la fragilité à la force, la douceur à la puissance. Elle est la flamme qui ne s'éteint pas, le cristal qui ne se brise pas en traversant les épaisseurs superposées de l'obscur matière qui voudrait étouffer la vérité. Ainsi se donne à lire un récit édifiant de la vertu récompensée, parcourant tout le cycle qui va de la faute à la réparation, et qui est *mutatis mutandis* celui du héros, triomphant des obstacles que le vice (c'est-à-dire le monde) oppose à la vertu (c'est-à-dire l'œuvre d'art).

Le Moyen Âge enveloppe de son aura culturelle le cœur de la croyance proustienne – cette foi qui n'est autre qu'une confiance absolue en l'énergie qui rend créateur (*RTP*, CS, I 65 et 182). Cette foi rassure le juste ; elle postule que le principe de consolation l'emporte sur le principe d'affliction. De fait, le soleil console de toutes les tristesses de Combray. Dans le jeu de sa bonté, il fait jouer les matières, les assemble, et se rit des limites qu'il transcende. Cette lumière inventive et aimante projette ses rayons beaucoup plus loin que le primitivisme d'un Moyen Âge fantasmé comme un réservoir d'immoralité salubre. Dans les rues de Doncières, le héros s'autorise de la poésie moyenâgeuse de Combray pour revivre à son profit le viol de la princesse franque :

Je reprenais mon chemin, et souvent dans la ruelle noire qui passait devant la cathédrale, comme jadis dans le chemin de Méséglise, la force de mon désir m'arrêtait ; il me semblait qu'une femme allait s'arrêter pour le satisfaire ; si dans l'obscurité je sentais tout d'un coup passer une robe, la violence même du plaisir que j'éprouvais m'empêchait de croire que ce frôlement fût fortuit et j'essayais d'enfermer dans mes bras une passante effrayée. Cette ruelle gothique avait pour moi quelque chose de si réel, que si j'avais pu y lever et y posséder une femme, il m'eût été impossible de ne pas croire que c'était l'antique volupté qui allait nous unir, cette femme eût-elle été une simple raccrocheuse postée là mais à laquelle auraient prêté leur mystère l'hiver, le dépaysement, l'obscurité et le Moyen Âge. (*RTP*, CG, II, 396)

Le légendaire noir de Combray comporte quelques chapitres nietzschéens où le bel excès des passions se déchaîne librement, loin de la surveillance des parents et des prêtres : Gilbert et Charles le Bègue, fils de Pépin l'Insensé, sont les héros de ces temps barbares où les têtes tombent et les églises brûlent (*RTP*, CS, I, 104). Une poésie païenne célèbre l'exotisme des grandes puissances de l'irrationnel : la nuit, la volupté, les rigueurs de l'hiver se rassemblent sous la bannière d'un Moyen Âge luciférien. Le cadre gothique de Doncières, superposé à celui de Combray, unit la double réalité du passé et du présent, de l'histoire et de la vie : cette ivresse de réalité suscite un fantasme de toute-puissance ; mais la passante effrayée s'échappe et à Doncières, comme à Combray, il ne se passe rien – ou si peu ! Dans sa crypte parisienne, Charlus incarne le versant homosexuel de ce médiévalisme érotique, peut-être moins stérile qu'il n'y paraît :

[...] au fond de tout cela il y avait chez M. de Charlus tout son rêve de virilité, attestée au besoin par des actes brutaux, et toute l'enluminure intérieure, invisible pour nous, mais dont il projetait ainsi quelques reflets, de croix de justice, de tortures féodales, que décorait son imagination moyenâgeuse. (*RTP*, TR, IV, 419)

Dans ce rocher de pure matière où « Charlus Prométhée » librement s'enchaîne, Proust tient à voir surnager « un peu d'esprit », un peu de poésie ; là où un regard extérieur ne découvre que déchéance et laideur morales, la vision « subjectiviste » qui pénètre la logique intérieure d'un acte met au jour le lien entre folie et création. La torture sado-masochiste, comme les désirs de viol à Doncières, marquent un échec de la sublimation esthétique des affects que le Moyen Âge a fait naître. À quoi tient cet échec si ce n'est à l'insuffisante place qu'une passion mal réglée accorde à la distance ? Il n'y a pas de rapport au Moyen Âge qui ne puisse se dispenser de passer par les fourches caudines de l'ironie, ce grand agent de la démystification.

L'idolâtrie médiévalisante : les cibles de l'ironie proustienne

Toute cette étude tente de donner quelque crédibilité à l'existence du grand diptyque qui structure *La Recherche*. Sur le premier volet, Combray, la crèche médiévale des idéaux découverts dans l'enfance et qui, sans cesse approfondis, conduiront le héros jusqu'au terme de sa vocation. Sur le second, le Moyen Âge instrumentalisé par le monde, caricaturé, perverti et contre les séductions duquel l'ironie, monitrice vigilante, met en garde : sans elle, comment distinguer le vrai, l'idéal sanctifié par l'amour qu'il inspire, du faux, de la contrefaçon, dont la contemplation rend si malheureux ? Incarnation de l'idéalisme combraysien, la grand-mère livre une guerre d'usure épuisante contre le divertissement qui possède le cœur de son petit-fils. Quand la mort la délivre du combat contre la laideur conjuguée des vanités et de la maladie, le texte emprunte à la stylisation médiévale, cet art très pur de l'idéalisation, pour rendre un ultime hommage, sobre et pieux, à la disparue :

Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand-mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille. (*RTP, CG, II, 641*)

La palingénésie esthétique qu'offre la mort, ce grand sculpteur, est signe de délivrance ; elle est peut-être promesse d'éternité, son signe avant-coureur. Rien n'est plus éloigné de cet esprit que celui d'Oriane de Guermantes : « “Je vous dirai (ce que je ne devrais pas avouer) que je suis arrivée à mon âge sans connaître les vitraux de Montfort-l'Amaury. C'est honteux mais c'est ainsi. Alors pour réparer cette coupable ignorance, je me suis promis d'aller demain les voir” » (*RTP, SG, III, 83*). On objectera qu'il s'agit de vitraux du XVI^e siècle. Mais la précision référentielle importe moins ici que le fonctionnement de l'alibi culturel : comme d'un bijou qu'elle croit précieux, Oriane se pare d'un vestige du passé pour avouer sans le dire, pour faire comprendre et partager, le plaisir insignifiant de snober la réception donnée par une puissance de moindre rang. Mais par une torsion ironique propre à l'art de Proust, c'est la grand-mère, ce personnage presque saint et si étranger à l'esprit du monde, qui introduit le long cortège des contresens par lesquels un mauvais idéalisme – nommé idolâtrie – s'empare de la matière médiévale et la profane.

L'idolâtrie consiste à prêter à une matière morte les pouvoirs de l'esprit ; c'est méconnaître et insulter la valeur de l'esprit – sa liberté, sa puissance de jeu, son pouvoir d'émancipation – que de l'encager dans un corps mesurable, une matière qu'on peut vendre, acheter, louer et déprécier à loisir, au gré des intérêts et des passions les plus viles. Dès Combray, l'idéalisme « médiévalisant » de la grand-mère frôle l'idolâtrie :

[...] elle eût loué plus volontiers une propriété où il y aurait eu un pigeonier gothique ou quelque une de ces vieilles choses qui exercent sur l'esprit une heureuse influence en lui donnant la nostalgie d'impossibles voyages dans le temps. (*RTP, CS, I, 41*)

Le mot est lâché : « nostalgie ». Cet amour du passé en tant qu'il est passé prend le risque de le réifier en l'inscrivant dans un objet matériel. Certes, l'esprit s'évade du pigeonier ; l'objet n'est ici qu'un tremplin. Il présente la partie accessible qui annonce et promet un tout qu'on sait inaccessible. Aussi ces voyages sont-ils « impossibles ». Le syntagme « dans le temps » achève le rêve du personnage comme il clôt le roman de Proust. Mais quelle différence ! La présence matérielle du pigeonier console la grand-mère de son manque d'ambition créatrice ; il symbolise sa résignation. Mais on ne remonte pas si facilement, par la simple contemplation d'un objet, le cours du temps.

Le pigeonier gothique de la grand-mère donne une valeur ajoutée à la transaction marchande, aux usages de classe : louer une propriété, s'octroyer des loisirs raffinés. Ainsi s'annonce la longue série des poses avantageuses que prennent les lettrés de *La Recherche*, richement dotés en capital social, culturel et économique. Écoutons le plus ridicule d'entre eux, Norpois, dévider ses clichés sur Balbec. Après en avoir loué les « villas fort coquettes », il commente l'église, « qui ne peut soutenir la comparaison avec ces véritables bijoux ciselés que

sont les cathédrales de Reims, de Chartres, et mon goût, la perle de toute, la Sainte-Chapelle de Paris. » Il dédaigne l'art roman « par lui-même extrêmement froid » mais prise « l'élégance, la fantaisie des architectes gothiques qui fouillent la pierre comme de la dentelle » (*RTP, JF, I, 456*). Le dominant ignore l'enthousiasme inquiet de l'autodidacte ; son assertion sereine indique la certitude de posséder les clés du bon goût. Norpois légifère sur l'art roman : c'est un privilège de droit divin. Swann met plus de passion et plus d'originalité dans ses propos : « "l'église de Balbec, du XII^e et XIII^e siècle, encore à moitié romane, est peut-être le plus curieux échantillon du gothique normand, et si singulière, on dirait de l'art persan" » (*RTP, CS, I, 377-378*). Le connaisseur est toujours intelligemment conventionnel et didactique. Il chérit l'exemple représentatif, témoigne de l'aptitude à la classification et à la comparaison. Qu'attendre de plus d'une simple conversation ? Dans le monde le dilettantisme est la règle : la causerie agréable des Swann, Legrandin, Norpois, montre très vite les limites que le monde fixe à l'esprit. L'ironie naît du contraste entre le sérieux satisfait de ces locuteurs et l'insignifiance des résultats intellectuels et stylistiques auxquels ils parviennent ; leur médiocrité éclate quand on confronte leurs discours au texte qui les enchâsse.

Aimer le Moyen Âge est un signe de ralliement social : « dans une petite ville se lient le professeur de seconde et le notaire qui aiment tous les deux la musique de chambre et les ivoires du Moyen Âge » (*RTP, SG, III, 20*). Lecteur des classiques, Proust méprise le discours de spécialistes, les codes éthiques de l'érudit ; tous sont suspects de manquer de largeur ou de profondeur de vue. L'érudition est ici pointée du doigt : elle apparaît comme cette ruse trop peu subtile qui, dans l'étude et l'amour d'un objet quelconque, fait passer en contrebande l'amour de soi et de sa classe sociale, cette grande pourvoyeuse des « distinctions culturelles » qui aident à séparer les êtres. De Françoise ou du Narrateur, le plus clairvoyant n'est peut-être pas celui qu'on croit. La vieille bonne envie « les riches » de pouvoir visiter les trésors médiévaux dont lui parle son maître (cathédrales de Milan, Reims, Arras). Le Narrateur fait justement et assez cruellement observer qu'habitant Paris depuis si longtemps, elle n'a jamais eu « la curiosité d'aller voir Notre-Dame ». (*RTP, TR, IV, 417-418*). Une fois de plus, la lumière sociologique vient du côté des humbles. Françoise sent bien (mais ne sait pas dire) qu'elle manque de « l'habitus » qui l'autoriserait à goûter des beautés que la simple proximité physique ne suffit pas à rendre proches. L'amour du Moyen Âge est une des fleurs de la mauvaise foi sociologique du lettré qui, *nolens volans*, reste solidaire du dominant.

Le lettré et le dominant : une alliance inavouable

Le Moyen Âge offre un excellent poste d'observation pour prendre en compte les relations entre le savoir (apanage du lettré) et le sentiment de la supériorité sociale (privilège identitaire du dominant). Afin de jouir sans remords des fruits d'une répartition injuste de la richesse, l'éthique du dominant, pour peu qu'elle ait quelque exigence, a besoin de considérer comme légitimes ses propres avantages. L'expérience ordinaire semble démentir l'existence d'un rapport assuré entre richesse et vertu, du moins dans les pays de tradition catholique ; en revanche, le lien entre culture et argent se prête davantage à la mystification idéologique. La conscience du dominant peut attribuer le capital culturel dont il dispose à des dons strictement individuels, à des aptitudes naturelles qu'il imagine être inégalement réparties. Il devient alors possible de penser le savoir comme la « justification » ou la récompense équitable de la richesse, dont il n'est pourtant qu'un effet. C'est à la lumière de ce prisme sociologique que le Moyen Âge proustien peut être examiné : on verra alors à quel point l'érudition médiéviste est « compromise » dans ce jeu d'ambiguïtés où savoir et injustice s'étaient mutuellement, à l'insu de la conscience abusée.

Instruit par Swann et Legrandin, qui lui désignent les bons objets culturels à aimer, le héros se prend de passion pour le Moyen Âge, ce dont profitent ses rêveries sentimentales : « le

plus souvent maintenant, quand je pensais à elle [Gilberte Swann], je la voyais devant le porche d'une cathédrale, m'expliquant la signification des statues » (*RTP, CS, I*, 99). Chacun des éléments de la scène tire profit de la présence de l'autre. Figure de l'initiatrice, M^{lle} Swann allie les prestiges de la beauté, de la distinction sociale et de la culture. Croyant être élégant, original, le héros ignore encore que ses songes les plus chers sont faits d'une matière triviale. Misère de la culture, qui n'arrive pas à individualiser celui qui la détient ! Dans la panoplie du jeune bourgeois qui veut briller dans le monde, « une tapisserie gothique » voisine avec « un tableau d'Elstir » (*RTP, CG, II*, 345). Venise, Balbec et la Berma sont des objets interchangeables ; tous montrent que la culture ne peut se prémunir des atteintes de la vanité. À quoi bon ces toquades culturelles ? La création est l'aune à laquelle le roman juge la culture dont il se nourrit ; il lui interdit de prétendre à la valeur existentielle et esthétique qui reste l'apanage de l'œuvre d'art. Comme tous les biens culturels que mentionne *La Recherche*, le Moyen Âge ne vaut que comme valeur d'usage, à l'usage de l'artiste, s'entend. En tant que « valeur d'échange », il reste confiné dans la sphère du lettré et n'est que l'indice d'un statut social, c'est-à-dire d'un privilège somme toute peu justifiable.

Au début de son apprentissage de lettré, le héros se méprend sur la valeur réelle des choses. Sa tendance studieuse à l'accumulation des connaissances, à la technicité savante, est raillée dans la description de l'église en ruine de Carqueville (*RTP, JF, II*, 75). Dans « le bloc de verdure » qu'il a sous les yeux, il doit faire un effort pour « serrer de plus près l'idée d'église ». Ce n'est pas une idée platonicienne, une essence, que cherche le héros, mais un simple schéma ; il veut reconnaître « le cintre », « la verrière ogivale », le « relief d'un chapiteau » sous le lierre qui les recouvre. Il confond la connaissance et l'émotion esthétique. Il croit aux vertus de la volonté et de la recherche rationnelle. L'érudition est la forme pédante de l'idolâtrie. C'est le premier vice du lettré ; mais c'est le moins grave. Le second consiste à confondre, dans l'évaluation du Moyen Âge et des signes qu'il déploie, leur valeur esthétique et leur valeur sociale. Le vitrail est l'objet emblématique de cette erreur de perspective. À Combray, la contemplation des vitraux fait accéder aux sources vives de la subjectivité. Dans le monde, le héros croit aimer les généalogies « de verre » (*RTP, CG, III*, 832) quand il ne fait qu'aimer l'aura sociale qui rayonne à travers elles. Le lien entre le vitrail et les prétentions aristocratiques est très éclairément établi par le roman, et cela à plusieurs reprises : « comme Saintrilles, le compagnon de Jeanne d'Arc, avait en épousant une Guermantes fait entrer cette famille dans le comté de Combray, ses armes écartelaient celles de Guermantes au bas d'un vitrail de Saint-Hilaire » (*RTP, CG, II*, 820). Le vitrail marque une forme de continuité entre Combray et le faubourg Saint Germain. Le héros y puise l'illusion que les distinctions sociales les plus factices ont un ancrage historique et poétique dans le sol et la mémoire de Combray, ce haut lieu de la francité médiévale. La vieille M^{me} de Cambremer qui refuse le qualificatif d'illustre à la « bonne et très ancienne famille » dont elle descend se fait vertement rappeler à l'ordre par sa bru, née Legrandin :

– Comment, pas illustre ? interrompit sèchement sa belle-fille. Tout un vitrail de la cathédrale de Bayeux est rempli par ses armes, et la principale église d'Avranches contient leurs monuments funéraires. (*RTP, SG, III*, 204)

La jeune M^{me} de Cambremer profite de l'érudition du curé de Combray. Sans doute aura-t-elle compris à son contact le rapport entre une œuvre d'art et la revendication matérielle dont elle est le support. Il est significatif que ce soit une bourgeoise cultivée – et snob ! – qui perçoive le mieux cette fonction sociale du vitrail.

Cette instrumentalisation mondaine de la matrice médiévale de Combray ne pourrait pas atteindre le héros et stimuler son snobisme s'il ne s'était inconsciemment préparé à vivre, sur le mode de la confusion imaginaire, cette alliance entre information historique, sensibilité esthète et désir mondain. « Je savais qu'ils [les Guermantes] étaient des personnages réels et

actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie [...], tantôt de nuances changeantes comme était le Gilbert le Mauvais dans le vitrail du vert chou au bleu prune [...] » (*RTP, CS, I, 169*). Évidemment, des Guermantes réels, de leur situation sociale, de leurs revenus, des moyens par lesquels on peut accéder à leur salon, le héros, qui n'est pas un « jeune lion » balzacien, ne veut rien savoir. Tout cela lui sera donné de surcroît, sans avoir à le demander. Le lien noué entre la grand-mère et M^{me} de Villeparisis, prolongé par l'amitié de Saint-Loup et du héros, autorise un succès mondain d'autant plus éclatant qu'il aura été camouflé par des rêveries romanesques sur la beauté de M^{me} de Guermantes : « sa causerie aurait profonde, mystérieuse, aurait une étrangeté de tapisserie médiévale, de vitrail gothique » (*RTP, CG, II, 506*). Très habilement, le texte fait fond sur le prestige d'une rêverie presque nervalienne, à la fois sentimentale et poétique, pour faire oublier, dans l'esprit du lecteur, le caractère absurde de telles chimères.

Comment rendre compte de l'ambivalence de ce rapport entre poésie et ambition mondaine ? Comment évaluer avec justesse ce clair obscur où les facultés esthétiques sont tour à tour confortées et combattues par le savoir historique, où la poésie procède de la complaisance, voire de la mystification ? De son riche imagier médiéval, Proust tire deux représentations parfaitement contradictoires du problème qui se pose au héros. Envisagée comme un fait social, l'aristocratie « enferme toute l'histoire, l'emmure et la renfrogne » ; elle ressemble alors à « la puissance massive et aveuglée » d'une « architecture romane », « en sa construction lourde, percée de rares fenêtres, laissant entrer peu de jour » et manquant singulièrement d'« envolée » (*RTP, CG, III, 826*). Considérée sous l'angle du rêve, comme une pure élaboration spirituelle, elle rayonne de clarté, à la manière des « bourgeons translucides, alternants et multicolores » du vitrail qui représente la généalogie du Christ (*RTP, CG, III, 832*). La métaphore végétale et vitaliste de l'arbre rédime la facticité de la culture et de l'art ; elle les rend à nouveau capables d'épouser la vie. Mais n'est-ce pas une illusion ?

Un peu de savoir éloigne du vrai. Beaucoup de savoir ne ramène non au vrai mais à la conscience de son éloignement irréversible. Fouettée par l'imagination et le désir, une connaissance incomplète des réalités médiévales fausse la perspective ; un supplément inattendu de savoir la redresse quelque peu. Telle la science positive opérant sur la matière délicate d'une croyance ou d'une légende, les « révélations de Saint Loup » relativisent (mais sans le réduire à néant) le lien longtemps cru substantiel entre l'aristocratie et le Moyen Âge (*RTP, CG, III, 314-315*). Voilà pourquoi le Moyen Âge pose avec acuité la question des rapports à jamais problématiques entre imagination et réalité, poésie et vérité :

Sans doute ces régions géographiques et ce passé ancien, qui mettaient des futaies et des clochers dans leur nom, avaient, dans une certaine mesure, formé leur visage, leur esprit et leurs préjugés, mais n'y subsistaient que comme la cause dans l'effet, c'est-à-dire peut-être possible à dégager pour l'intelligence, mais nullement sensibles à l'imagination. (*RTP, CG, II, 822*)

À ce moment du récit, le Moyen Âge ne subsiste dans le monde que sur le mode purement abstrait d'un principe explicatif, producteur d'intelligibilité mais non d'enchantement. Or le Narrateur affirme exactement le contraire, six cents pages plus loin :

Tous les châteaux des terres dont elle était duchesse, princesse, vicomtesse, cette dame en fourrures bravant le mauvais temps [Oriane de Guermantes] me semblait les porter avec elle, comme des personnages sculptés au linteau d'un portail tiennent dans leur main la cathédrale qu'ils ont construite, ou la cité qu'ils ont défendue. Mais ces châteaux, ces forêts, les yeux de mon esprit seuls pouvaient les voir dans la main gauche de la dame en fourrures, cousine du roi. (*RTP, P, III, 540*)

Quel Narrateur croire ? Celui dont l'esprit ne parvient plus à projeter sur le monde l'enluminure médiévale qui le rend poétique ? Ou celui qui parvient encore à superposer, à l'aide d'une analogie érudite, un passé médiéval sur une réalité contemporaine sans rapport avec lui ? Si

l'imagination est bien cet « orgue de Barbarie détraqué qui joue toujours autre chose que l'air indiqué » (*RTP, CG, III, 342*) ce détraquement pourrait bien être une chance pour l'écrivain – à condition toutefois de ne pas prendre le détraquement pour la référence commune ou la norme partagée. Ce renoncement à la vérité – qui noue dans la même tresse littéraire relativisation et subjectivation – oblige à remettre le Moyen Âge proustien à sa place. On sait que les « Noms » (*RTP, CG, III, 310*) sont le talisman par lequel la poésie – c'est-à-dire l'erreur – pénètre dans la mondanité et justifie, aux yeux d'un héros mystifié, le temps qu'il y perd : ils « diaprent de différences », « peuplent de merveilleux [...] l'univers social » (*RTP, CG, III, 311*). Mais ce monde subjectif et merveilleux des différences n'a rien à voir avec la réalité de l'univers social. Investi par le fantasme, le Moyen Âge proustien s'avère incapable de mordre sur le monde moderne : il ne peut contribuer à son élucidation. Il est l'un des lieux où la connaissance renonce à son ambition vériditive. En cela, il apparaît comme le symptôme d'un malaise dans la culture : l'incurable besoin de romantisme du dominant se heurte à la réalité de « l'univers social » et s'y abîme ; voilà pourquoi le Moyen Âge est presque tout entier soluble dans l'ironie.

Que reste-t-il du Moyen Âge ?

Vérité des affects, en deçà de Combray, erreur au-delà – dans le monde des représentations et des médiations. Chaque lecteur est libre de préférer la vérité ou l'erreur, la poésie sublime qui célèbre la première ou la prose critique qui décrit la seconde. Force est de constater que ce dualisme solide résiste. De quel côté peut-on espérer non le déconstruire ou le déborder – mais plus modestement le nuancer ? Le Moyen Âge politique est épuisé. Charlus n'est jamais aussi puéril que lorsqu'il juge la guerre « en tant que féodal ou que chevalier de Saint-Jean de Jérusalem ». (*RTP, TR, IV, 367*). Basin de Guermantes a beau jeu de dire : « “On sait que je pense tout le contraire de mon cousin Gilbert. Je ne suis pas un féodal comme lui, je me promènerais avec un nègre s'il était de mes amis¹¹” » (*RTP, CG, II, 535*). Le féodal, c'est toujours l'autre, l'idiot utile, celui qui, par atavisme, s'attarde à Combray quand la modernité politique est ailleurs :

Je crois qu'alors, et peut-être parce qu'il était resté tout de même plus de Combray que moi et avait enté la fierté féodale sur l'orgueil allemand, il devait trouver qu'on n'est pas impunément l'amant de cœur d'un domestique, que le peuple n'est pas tout à fait le monde et ne « faisait pas confiance » au peuple comme je lui ai toujours fait. (*RTP, SG, III, 461*)

Le Moyen Âge est l'âge politique définitivement révolu où l'on croit en l'inégalité des hommes. Peut-on faire fond sur une éthique médiévale qui viendrait suppléer à la défaillance du féodalisme ? *La Recherche* en fait apparaître quelques traces ; c'est ainsi que « la maîtresse de Saint-Loup – comme les premiers moines du Moyen Âge, à la chrétienté – lui avait enseigné la pitié envers les animaux, car elle en avait la passion » (*RTP, JF, II, 140*). Au cœur de l'enfer mondain – où le mal règne à peu près sans partage – la sensibilité exercée décèle des gisements de bonté imprévisible¹². Cette bonté archaïque, désintéressée, qui contourne la loi rationnelle de l'utile, émane d'un idéal à la fois persistant et fragile. Source indestructible et rémanence discrète, presque perdue, cette bonté intermittente ne peut être que médiévale. Le roman découvre en Albertine « une incarnation de la petite paysanne française dont le modèle est en

¹¹ Comment ne pas penser à la célèbre hyperbate par laquelle La Fontaine dénonce l'hypocrisie du lion, dans « Les Animaux malades de la peste » : « “Je me dévouerai donc, s'il le faut” » ?

¹² Pour Proust ce n'est pas le bon sens qui est universellement partagé, mais la bonté ; pourtant celle-ci ne peut manifester que lorsque aucune autre force – intérêt ou passion – ne l'empêche : autant dire que la bonté ne paraît *pratiquement* jamais. Cette bonté impuissante à s'incarner faute de volonté est précisément celle de Françoise, la paysanne médiévale, dont les torrents de larmes versés à la lecture d'un ouvrage de médecine se tarissent dès qu'elle est confrontée à la souffrance réelle de son ennemie, la fille de cuisine.

pierre à St André des Champs ». De Françoise, elle tient « la courtoisie envers l'hôte et l'étranger, la décence, le respect de la couche » (*RTP, CG, II, 662*). Albertine vient de s'abandonner, sans que le lecteur ne sache très bien pourquoi : est-elle sincèrement amoureuse du héros ? Est-elle en quête d'un beau parti ? Albertine n'est médiévale que par la complaisance masculine du Narrateur (et de l'auteur) à ne rien vouloir savoir du point de vue et des motivations de cette jeune fille – ignorance qui autorise tous les rêves poétiques :

Albertine avait cru devoir improviser et ajouter momentanément aux baisers que nous avions échangés sur le lit, le sentiment dont ils eussent été le signe pour un chevalier et sa dame, tels que pouvait les concevoir un jongleur gothique. (*RTP, CG, II, 665*)

Françoise, Rachel, Albertine : les femmes sont médiévales quand elles sont incompréhensibles. On se souvient de Morel, assimilé à un vieux grimoire. La fiction rassemble sous l'étiquette « inexplicable » les phénomènes qu'elle ne peut pas ou ne veut pas expliquer. Le Moyen Âge se laisse donc résumer par le joli nom de Mélusine, qui définit la duplicité de Gilberte, et plus généralement, l'ambivalence de toute altérité (*RTP, JF, I, 555*), mais aussi le pouvoir et la limite du « Nom » (*RTP, CG, II, 311*). Mélusine meurt dès qu'on la voit, faisant mourir avec elle les êtres imaginaires et les mystères qui dépendent, pour exister, de la croyance et l'ignorance. Pour pouvoir être un monde, le roman a besoin de ménager en son sein des territoires rebelles à toute investigation rationnelle ; le Moyen Âge est le nom de l'un d'eux ; Gomorrhe en est un autre. Ce sont autant d'avatars du romanesque.

Le legs du Moyen Âge à l'art de Proust est à la fois prodigieusement divers et bigarré dans ses manifestations intertextuelles – si tant est que le Moyen Âge soit réductible à la somme des textes qui l'évoquent – et étonnamment limité dans ses apports proprement intellectuels. On a vu combien l'église de Combray associait les deux universaux du Bon et du Beau – chacun d'eux étant la traduction ou le reflet de l'autre ; et tout le reste n'est que leurres. Pourtant, et c'est là l'ultime torsion de la spirale, Proust ne cesse pas de combattre par Elstir interposé, les tentations – pièges et séductions – de l'allégorie médiévale. On sait l'hommage passionné et érudit que le peintre rend à « à la Bible historiée » de Balbec, « ce gigantesque poème théologique et symbolique » (*RTP, JF, II, 196-197*). Par sa précision, la science médiéviste d'Elstir laisse loin derrière elle les poétiques approximations de Swann, pour ne rien dire de la cuistrerie de Norpois. L'allégorie consiste à donner un sens à la matière : l'insignifiante complexité du réel est rédimée par une autorité qui voit en elle le signe, l'explicitation et donc l'anticipation de la vérité, avant sa manifestation plénière. Mais cet éloge de l'allégorisme correspond chez Elstir à sa phase de stérilité. Le véritable Elstir est moderne et proclame l'indifférence de toute réalité à quelque vérité que ce soit et son égale dignité pour exprimer un monde de pures impressions :

Comme dans un des tableaux que j'avais vus à Balbec, l'hôpital, aussi beau sous son ciel de lapis que la cathédrale elle-même, semblait, plus hardi qu'Elstir théoricien, qu'Elstir homme de goût et amoureux du Moyen Âge, chanter : « Il n'y a pas de gothique, il n'y a pas de chef-d'œuvre, l'hôpital sans style vaut le glorieux portail » (*RTP, CG, II,)*

La prosopopée¹³ permet de faire dire à la matière la vérité que l'artiste (puis le critique) découvre en elle, par elle, mais à laquelle elle reste parfaitement étrangère. Quoique joyeuse, puisque l'hôpital et le ciel de lapis semblent « chanter », cette vérité est purement négative. Elle nie la valeur du savoir, de la culture, de l'art – bref de toute tradition qui préexiste à l'œil neuf, vierge, à l'impression originelle de l'artiste fécond. La modernité est une *tabula rasa* : elle

¹³ Il manque à ma connaissance une étude sur la prosopopée proustienne ; elle apparaît pourtant dans quelques passages clés, qui analysent des échecs (*RTP, JF, II, 79*) ou des réussites (*RTP, TR, IV, 446*) « capitalissimes » dans l'apprentissage du héros.

réfuse la valeur de tout, sauf du trésor qu'elle se sait capable de mettre au jour ; mais encore faut-il que les circonstances la favorisent, ce qui n'est jamais le cas dans le monde où les visibilitées sont orphelines du sens que le sculpteur médiéval voit affleurer partout :

On eût dit, comme dans certains Jugements Derniers du Moyen Âge, que la tête seule surgissait hors de la tombe, attendant dans son sommeil la trompette de l'Archange. [...] Et en voyant ce corps insignifiant couché là, je me demandais quelle table de logarithmes il constituait pour que toutes les actions auxquelles il avait pu être mêlé [...] pussent me causer [...] des angoisses si douloureuses [...]. Ainsi je restais, dans la pelisse que je n'avais pas encore retirée depuis mon retour de chez les Verdurin, devant ce corps tordu, cette figure allégorique de quoi ? de ma mort ? de mon amour ? (*RTP, P, III, 862*).

Où est passé « l'Archange » dont le héros vient d'entendre résonner dans le septuor de Vinteuil non la trompette ou le « théorbe », mais le « buccin » (*RTP, P, III, 765*), quelques heures à peine avant de se retrouver seul, dans sa pelisse, devant ce corps endormi, non désiré, et tout bonnement « insignifiant » ? Le monde combraysien des allégories ne s'incarne et ne chante à plein poumons que dans l'art ; dans le monde, il est muet, éclaté, voué à la perplexité que traduisent si bien ces trois interrogations pressantes et prosaïques qui succèdent au syntagme pourtant si prometteur de « figure allégorique », et dont le sens reste introuvable. L'objet est là, corps étalé dans son incompréhensible opacité, matière vide ; pourquoi l'aimer ? la haïr ? Pourquoi se vouer à elle ? Roquentin semble s'être un instant fourvoyé dans *La Recherche* : c'est pourtant la même racine du vieil existentialisme chrétien qui court d'une œuvre à l'autre, chez des héros abasourdis par l'absurdité d'une création sans Créateur et livrés aux affres de la dérélition. Telle est l'expérience moderne : où est « le vrai Jugement Dernier » (*RTP, TR, IV, 458*) qui viendra délivrer de l'angoisse ? Chez Proust, il tombe, comme on le sait, du ciel, non du ciel moyenâgeux et surnaturel qui ravit Charlus, mais du ciel vide qui a pour le nom le Hasard, la mémoire involontaire, le retour inespéré de la Joie, et qui est aussi peu médiéval que possible.

Conclusion

Il manque à cet exposé un peu trop sérieux d'avoir souligné ce qui est sans doute l'essentiel – l'esprit de fantaisie qui préside au médiévalisme proustien et qui vient du romantisme allemand, ce que montrent ces quelques lignes, savoureuses et si denses, de Jankélévitch :

Du Sujet de Kant au Moi de Fichte et de l'Imagination de Novalis au Génie de Frédéric Schlegel, l'esprit ne cesse de se gonfler, de s'enivrer, pour ainsi de lui-même ; créateur de son objet, il le détermine dans son *être*, et non plus seulement dans son *ordre* ou dans son *sens*. Du sujet transcendantal à la volonté créatrice l'intervalle est le même que de la *liberté* à la *licence*, c'est-à-dire du vouloir déterminé par le devoir au vouloir hyperbolique, arbitraire et immoral. Ainsi, au lieu que la sagesse socratique se défie de la connaissance de soi et de la connaissance du monde, et aboutit au savoir de sa propre ignorance, l'ironie romantique n'exténue le monde que pour se prendre elle-même plus au sérieux. Elle est chez Frédéric Schlegel, « Verstend », liberté du sujet surplombant l'objet ; chez Novalis, elle est « Gemüt », liberté magique et poétique transfigurant le monde, liberté romanesque romantisant la nature ; l'univers est un conte de la sublime fantaisie. L'ironie est pouvoir de jouer, de voler dans les airs, de jongler avec les contenus soit pour les nier, soit pour les recréer¹⁴.

Nier les contenus médiévaux – ou, plus exactement, les abstraire du terreau historique qui leur donne sens et signification – pour les recréer, telle est bien l'œuvre de la fantaisie proustienne

¹⁴ Jankélévitch, *L'Ironie*, ouvrage cité, p. 16-17.

quand elle s'approprie la matière médiévale. Le Moyen Âge de Proust se donne sur le mode de la surprise – de l'enchantement d'une « trouvaille » d'autant plus merveilleuse qu'elle n'a pas été cherchée mais semble s'offrir dans la fraîcheur de la spontanéité. Dans un nom breton, le héros voit « la représentation de quelque usage aboli, de quelque droit féodal » ; les syllabes mortes s'animent. L'aubergiste à Balbec aura « l'aspect disputeur, solennel et médiéval d'un personnage de fabliau » (*RTP, CS, I*, 381). À Paris, il suffit d'un silence entre deux mots pour que le cri d'un chiffonnier se transforme en psalmodie, en chant grégorien (*RTP, P, III*, 625). À Venise, la vie est enchantée par les vestiges médiévaux qui assument les humbles fonctions du quotidien. Sortie des livres et des musées de moulages où elle est partout reproduite, une « ogive à demi arabe », chef-d'œuvre d'architecture domestique, ne sert plus au héros qu'à repérer sa demeure (*RTP, AD, IV*, 204).

Ces clins d'œil ne sont pas que des trompe-l'œil : certes, ils ne disent rien d'exact ni de profond sur le Moyen Âge ni du bel aujourd'hui qu'ils auréolent ; mais la joie de retrouver dans la vie ce que le héros croyait réservé aux plaisirs austères de l'étude aère et déride le savoir. Le Moyen Âge proustien ressemble à la salamandre qui transforme un instant l'auge du jardin à Combray en « un font gothique » : pétrifié dans la lumière, le « corps allégorique et fuselé » de l'animal peut à tout instant retrouver la motilité qui le reconduit à la vie (*RTP, CS, I*, 71). La magie proustienne ne conjure pas le sortilège du guignon et des peurs archaïques, contrairement à celle de Bertrand dans *Gaspard de la nuit*. Chez Proust, nul bestiaire merveilleux, nulle créature inquiétante, dans cette « féerie » où « des tourelles et un perron s'animent et deviennent des personnes » (*RTP, CG, II*, 830), mais rien de plus. La statuaire des églises rurales n'est « qu'une réserve prête à refleurir dans la vie en innombrables visages populaires, révérends et futés » (*RTP, CS, I*, 149). La menace du kitsch elle-même est assumée. Saint-Hilaire devient « habitable comme le hall, de pierre sculptée et de verre peint, d'un hôtel de style Moyen Âge » (*RTP, CS, I*, 59) car M^{me} Sazerat y prie un sac de petits-fours à ses pieds. Dans le « style Moyen Âge », les frontières entre l'original et la copie se brouillent, comme se mêlent dans la vie le profane et le sacré. Pour saisir ces continuités entre passé et présent, il faut paradoxalement avoir un sens aigu de la « dérive » et du « caprice » (*RTP, CS, I*, 58). Altérée par le temps qui entraîne les lettres gothiques, les rapproche et les distend, l'inscription funéraire des pierres tombales, dans l'église de Combray, perd forme et lisibilité, mais gagne une plasticité qui lui assure une nouvelle – une éternelle ? – jeunesse. Elle devient un palimpseste moderniste, qui met en abîme le texte de *La Recherche*. L'imagination est la fontaine de jouvence de l'histoire.

À propos de Françoise et de ses racines médiévales, Proust évoque une tradition « à la fois antique et directe, ininterrompue, orale, déformée, méconnaissable et vivante » (*RTP, CS, I*, 149) : l'écrivain multiplie les adjectifs contradictoires, fait se succéder des préfixes négatifs qui se neutralisent l'un l'autre, avant de rassembler tous les sèmes de l'énumération en un mot unique et décisif : « vivante ». Il n'est pas sûr qu'en lisant Proust on apprenne grand chose sur le Moyen Âge ; mieux vaut pour cela consulter Émile Mâle ou Gaston Paris, ou, mieux encore, Georges Duby et Jacques Le Goff. La lecture de Proust transmet pourtant un exemple précieux entre tous : il montre que la valeur d'un imaginaire dépend de la liberté qu'il se donne pour inventorier ses propres possibilités et redessiner les contours de la réalité. Or ce sont là précisément les traits distinctifs de l'imaginaire médiéval. Jacques Le Goff fait l'éloge de « cette absence de frontière entre le monde purement imaginaire et le monde transformé en fantaisie qui caractérise l'univers médiéval¹⁵ » ; il montre comment cette faculté de l'esprit, nullement gratuite, « a fait descendre les valeurs et avec elles les images du ciel sur la terre », les chrétiens médiévaux « décorant la terre de ce qui faisaient la gloire et le charme du monde surnaturel », dans « un grand mouvement de conversion à l'ici-bas¹⁶ ». Ces lignes éblouissantes cernent ce

¹⁵ Jacques Le Goff, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2005 ; édition reprise en poche en 2008, coll. « points », p. 20.

¹⁶ *Id.*, p. 25.

qu'il y a peut-être de plus fécond, de plus libérateur, dans le legs du Moyen Âge : qui pourrait prétendre que le génie de Proust, en se mettant à l'écoute de cette grande leçon d'humanité, n'ait pas été à bonne école ? N'a-t-il pas faire descendre dans un monde voué à la tristesse une gaieté qui mêle tous les âges, tous les rêves, et rédime la finitude insupportable du réel ?