HAL
open science

“Ah, ma fille, comme il est commun” : l’expression de l’originalité et ses paradoxes

Stéphane Chaudier

▶ **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “Ah, ma fille, comme il est commun” : l’expression de l’originalité et ses paradoxes. Philippe Chardin (dir.). Originalités proustiennes, Kimé, p. 47-64, 2010, coll. ””Détours littéraires”, 9782841745180. hal-01676868

HAL Id: hal-01676868

https://hal.science/hal-01676868v1

Submitted on 6 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 : « "Ah, ma fille, comme il est commun" : l'expression de l'originalité et ses paradoxes », *Originalités proustiennes*, Philippe Chardin dir., Paris, Kimé, 2010, p. 47-64.

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

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, originalité et origine, imitation, art

Résumé : La notion d'originalité, on le pressent, requiert une tentative d'élucidation de la subjectivité. On devine que l'originalité est peut-être moins liée à ce que *veut* un sujet (car rien de plus banal, somme toute, que le naïf « je veux être original ») qu'à ce que *peut* un sujet. Sans doute ; mais encore faut-il s'entendre sur ce qu'est un sujet. Qu'est-ce que ce soi capable de dire « moi, je » ? Une pure illusion ? Une fois que le langage nous a fourni ce « moi, je » sans lequel il n'est probablement pas de vie sociale, la somme des prédicats existentiels avérés donne le vertige : immergé dans le devenir, fluctuant au gré de ses humeurs ou des circonstances, ce « je » qui, successivement, peut être tout, se réduit somme tout à rien : rien de solide, rien de constant, à quoi on puisse se fier. Et pourtant, c'est à la capacité d'être un « je » original que Proust lie, de manière décisive, le statut de l'artiste, au point que le syntagme « artiste original » résonne dans *La Recherche* comme une tautologie ; pire : seul l'artiste peut revendiquer à bon droit cet étrange attribut de l'originalité. Le mot « originalité » permettrait donc de saisir comment Proust envisage le rapport entre création et subjectivité. Que veut-il dire quand il prétend que l'œuvre d'art est l'expression d'un sujet original – ou de ce qu'il y a d'original dans le sujet – et donc la preuve irréfutable que l'originalité existe ? À l'*origine* d'une œuvre d'art, il faudrait placer un « je » *original* : mais ce jeu avec les mots est-il vecteur de vérité ou d'illusion ?

« Ah ! ma fille comme il est commun ! » : l'expression de l'originalité et ses paradoxes dans *La Recherche*

La notion d'originalité, on le pressent, requiert une tentative d'élucidation de la subjectivité. On devine que l'originalité est peut-être moins liée à ce que *veut* un sujet (car rien de plus banal, somme toute, que le naïf « je veux être original ») qu'à ce que *peut* un sujet[1]. Sans doute ; mais encore faut-il s'entendre sur ce qu'est un sujet. Qu'est-ce que ce soi capable de dire « moi, je[2] » ? Une pure illusion ? Une fois que le langage nous a fourni ce « moi, je » sans lequel il n'est probablement pas de vie sociale, la somme des prédicats existentiels avérés donne le vertige : immergé dans le devenir, fluctuant au gré de ses humeurs ou des circonstances, ce « je » qui, successivement, peut être tout, se réduit somme tout à rien : rien de solide, rien de constant, à quoi on puisse se fier. Et pourtant, c'est à la capacité d'être un « je » original que Proust lie, de manière décisive, le statut de l'artiste, au point que le syntagme « artiste original » résonne dans *La Recherche* comme une tautologie ; pire : seul l'artiste peut

[1] « Ce qui compte, c'est : de quoi un corps est-il capable ? Et il [Spinoza] lance là une des questions les plus fondamentales de toute sa philosophie […] en disant que la seule question, c'est que nous ne savons même pas de quoi un corps est capable […] » (*Spinoza*, cours du 24 / 01 1978, dans *Les Cours de Gilles Deleuze*, www.webdeleuze.com). L'enjeu de ce travail sera de montrer que Proust désigne par le terme d'« originalité » ces pouvoirs insoupçonnés du corps révélés, dans *La Recherche*, grâce à une succession de hasards. La découverte – et l'expérience – de ses pouvoirs fondent la subjectivité et sa capacité de témoigner d'elle-même dans une œuvre d'art. Le corps dont parlent Spinoza et Deleuze est un corps affecté, immergé dans la vie ; se demander de quoi un corps est capable revient à enquêter sur ses rencontres, sur ce qui peut l'affecter : à quoi résiste-t-il, à quoi succombe-t-il ? Qu'est-ce qui augmente sa vigueur ? Qu'est-ce qui le décompose ?

[2] Voir à ce sujet *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, textes réunis par Jean Leclercq et Nicolas Monseu, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », Dijon, 2009.

revendiquer à bon droit cet étrange attribut de l'originalité[3]. Le mot « originalité » permettrait donc de saisir comment Proust envisage le rapport entre création et subjectivité. Que veut-il dire quand il prétend que l'œuvre d'art est l'expression d'un sujet original – ou de ce qu'il y a d'original dans le sujet – et donc la preuve irréfutable que l'originalité existe ? À l'origine d'une œuvre d'art, il faudrait placer un « je » original : mais ce jeu avec les mots est-il vecteur de vérité ou d'illusion ?

1. Autorité de la grand-mère

Le héros narrateur de *La Recherche*, figure exemplaire de l'artiste en devenir, se met en scène comme le petit-fils – et l'héritier spirituel – d'une femme capable d'énoncer un tel jugement : « "Ah ! ma fille comme il est commun !" » (*RTP*, I, 20[4]). Semblable à un précieux testament, cette évaluation se transmet de la mère à la fille. Des années plus tard, dans *Le temps retrouvé*, la phrase se trouve confirmée par l'expérience mondaine du héros : « Tout de même », pense-t-il après avoir lu le *Journal* des Goncourt, « ces êtres-là je les avais connus dans la vie quotidienne, j'avais souvent dîné avec eux, c'était les Verdurin, c'était le duc de Guermantes, c'était les Cottard, chacun d'eux m'avait paru aussi commun qu'à ma grand-mère ce Basin dont elle ne se doutait guère qu'il était le neveu chéri, le jeune héros délicieux de Mme de Beausergent […] » (*RTP*, IV, 295-296). Malgré toute sa bonté, la grand-mère juge et tranche. Elle départage l'original et le commun. Elle convoque et condamne deux autorités prestigieuses : celle du monde – les grandeurs d'établissement[5] – mais aussi, sans le savoir, celle de la Littérature qui se compromet avec le monde, en l'occurrence le journal littéraire des Goncourt et les mémoires aristocratiques de Mme de Beausergent. Ce n'est pas rien. Le roman ne cesse de confirmer ce diagnostic inaugural. Aller « en Verdurin », ces bourgeois bohêmes, ou dans le « grand monde », ne change rien à l'affaire : la fausse originalité y est partout revendiquée comme une valeur sacrée. Ainsi chez les Verdurin : « "– Ah ! non, non pas ma sonate ! […] " Cette petite scène se renouvelait chaque fois que le pianiste allait jouer enchantait les amis aussi bien que si elle avait été nouvelle, comme une preuve de la séduisante originalité de la "Patronne" et de sa sensibilité musicale » (*RTP*, I, 203). Le monde, lieu des distinctions, est peuplé d'êtres communs : affectée, jouée, théâtralisée, l'originalité s'exhibe dans la « scène » qui captive les regards et muselle les opinions. Une simple bourgeoise, la grand-mère du narrateur, ramène à l'ordre du commun la prétention mondaine à l'originalité. Mais au nom de quoi la grand-mère s'autorise-t-elle un jugement à la fois si péremptoire et si vrai ? D'où tient-elle sa légitimité ? La réponse est simple : elle a lu – et veut faire lire à son petit-fils – la grande littérature anti-mondaine, celle qui dénonce les sortilèges du monde, moins Mme de Sévigné sans doute, que Sand, Musset, Rousseau (*RTP*, I, 39). On se souvient de la fière déclaration de Rousseau : « Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes ». Ces deux phrases suffisent à fonder le magistère de l'originalité. L'ordre des mots importe : le cœur, le sentiment intime (« *intus*, *et in cute* »), fournissent la mesure à l'aune de laquelle le monde est jugé. Ontologiquement, la présence à soi précède et justifie l'évaluation du monde et des hommes : les connaître, c'est savoir ce qu'ils valent. Les termes du débat pourraient se formuler ainsi : être soi, être présent

---

[3] On peut trouver ce jugement abusif – ainsi que l'identification de la vraie vie à la littérature. Mais de même que le mot « noblesse » désigne un faisceau de qualités qui n'est pas nécessairement lié à une caste sociale, de même l'expression « artiste original » invite à penser un type humain qui n'est en rien réductible à ce que la sociologie ou l'histoire de l'art pourrait appeler un « artiste ». Pour une approche sociologique des « jeux de langages » qui se partagent le champ institutionnel de l'art au XIXe siècle, voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

[4] *RTP*, ce trigramme transparent, désigne *À la recherche du temps perdu*, cité dans la nouvelle édition en quatre volumes dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1987-1989. Le chiffre romain indique le volume, le chiffre arabe, la page. Quant à l'identité de celui que la grand-mère du Narrateur trouve si commun, il s'agit de Basin de Guermantes.

[5] On pourrait croire que le monde, pour le héros de *La Recherche*, est précisément le lieu où sa mère et sa grand-mère ne sont pas. Mais c'est qu'elles n'ont nul besoin d'y aller pour avoir percé à jour son essentielle vacuité.

à soi, n'est-ce pas une illusion, une erreur où seul l'amour-propre d'un « petit moi » peut discerner la source de vérités infaillibles – ou s'agit-il vraiment d'un principe établissant en droit la prééminence radicale de la subjectivité et de ses arrêts ?

2. L'imitation

La question n'est pas simple[6]. Pour en débrouiller l'écheveau, on peut se référer à ce jugement du Narrateur à l'égard de Rachel. Elle parle « sans se rendre compte du néant d'une originalité qui est à tous » (*RTP*, I, 465). Est original ce qui ne peut être reproduit à l'identique, le petit reste fondateur qui échappe à l'épreuve de l'imitation. De ce point de vue, le partage des espaces fictionnels est net. D'un côté, le monde, et de l'autre, la vraie vie, la littérature et le style. Naïfs dans leur roublardise, les admirateurs d'Oriane révèlent à leur insu la loi du monde : « "Dieu qu'Oriane est drolatique ! Le plus fort c'est que pendant qu'elle l'imite, elle lui ressemble ! Je crois l'entendre" » (*RTP*, II, 753). Ou encore : « "Ah ! on peut dire que vous le *tenez*" » (*RTP*, II, 753). Dans le monde, dans l'univers des visibilités, il suffit d'imiter quelqu'un pour lui ressembler. Forçons le trait et gageons que, très vite, le modèle ne se distingue plus de son imitateur. Le monde nivelle les différences : « lorsqu'un peintre véridique comme Sainte-Beuve veut marquer successivement les nuances qu'il y eut entre le salon de Mme Geoffrin, de Mme de Récamier et de Mme de Boigne, ils apparaissent tous si semblables que la principale vérité qui, à l'insu de son auteur, ressort de ses études, c'est le néant de la vie de salon » (*RTP*, II, 709). En cela, le romancier réaliste participe de l'éthique du monde : il observe. Le héros, lui, en est incapable : « le charme apparent, copiable des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui » (*RTP*, IV, 296). On sait ce que le Narrateur, d'accord en cela avec Françoise, pense des « copiateurs » : « quand on lisait une page de Bergotte, elle n'était jamais ce qu'aurait écrit n'importe lequel de ces plats imitateurs qui pourtant, dans le journal ou dans le livre, ornaient leur prose de tant d'images et de pensées "à la Bergotte" » (*RTP*, I, 541-542). Peu importe que Proust praticien ait été un pasticheur surdoué : la théorie esthétique dans *La Recherche* maintient une césure radicale entre l'artiste original et ses émules. À quoi tient la différence ? L'isotopie de la profondeur apparaît : « "le Bergotte" était avant tout quelque élément précieux et vrai, caché au cœur de chaque chose, puis extrait d'elle par ce grand écrivain grâce à son génie, extraction qui était le but du doux Chantre et non pas de faire du Bergotte » (*RTP*, I, 542[7]). Le génie se préoccupe du rapport entre les mots et les choses ; l'imitateur se limite à la sphère du langage (l'intertextualité) et se préoccupe du rapport entre des mots et des mots. L'originalité est donc liée à une profondeur qu'on ne copie pas. Cette profondeur à la fois manifeste et invisible est bien sûr celle de la vie – sous le regard de laquelle s'équivalent la structure ontologique des choses et celle des mots. Mais qu'est-ce que la profondeur de la vie ? Un exemple humoristique aide à comprendre ce qu'elle n'est pas. Lorsque le héros se réveille, « l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu » recompose peu à peu « les traits originaux de [son] moi » (*RTP*, I, 6). C'est à la réalité extérieure que le moi se voit contraint de demander son identité. Mais de quelle réalité s'agit-il et de quelle identité ? Quel peut être lien entre ces objets triviaux et le moi ? Est-ce vers eux que le « je » peut se tourner pour savoir qui il est *en vérité*, et ce qu'il *peut* ? La lampe à pétrole et les chemises à col rebattus signalent une inscription

---

[6] Le livre de Jacques Bouveresse, *Le Mythe de l'intériorité, Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein* (Paris, Minuit, coll. « Critique », 1976 et 1987) et dont le titre est à soi seul tout un programme, répond à cette question ; Vincent Descombes s'appuie sur cette tradition philosophique pour proposer une lecture éminemment stimulante de *La Recherche*, dans *Proust, Philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1987. Notre étude propose un pari inverse : l'intériorité n'est pas un mythe.

[7] La quête baudelairienne de la profondeur est partout présente dans *La Recherche*. Un exemple entre mille : « Errer dans les bois de Roussainville sans une paysanne à embrasser, c'était ne pas connaître de ces bois *le trésor caché*, *la beauté profonde* » (*RTP*, I, 155).

contingente dans un espace et un temps aussi précis qu'insignifiants. Ces objets définissent un statut social, un habitus bourgeois – autant dire un type, c'est-à-dire une abstraction qui laisse échapper le moi original[8].

3. désirer le réel

Il faut s'y résigner. L'originalité selon Proust n'est pas un donné inscrit dans le moi : une marque à la manière d'un caractère ; ce n'est pas non plus une construction discursive, un *ethos* rhétorique. Elle consiste en un certain rapport que le moi veut établir avec le réel – un mode d'ouverture à l'altérité constitutive des choses. La question de l'originalité du soi se noue à celle de la réalité du monde. Tel est le paradoxe : car le héros, cet artiste en puissance, ne tient nullement à affirmer l'originalité de son moi. Il n'a de cesse au contraire que de s'en délivrer pour pouvoir rejoindre, sur le mode de la fusion, le cœur authentique des choses :

> Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liseré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière ; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle […]. (*RTP*, I, 83)

La rigueur phénoménologique de cette analyse étonne : le drame de la conscience perceptive, qui, comme chacun sait, est toujours « conscience de », c'est de n'atteindre, au terme de sa visée, qu'elle-même[9]. Telle est l'aporie ontologique de la perception : ramené à lui-même, incapable de franchir la frontière qui le sépare de l'objet, le sujet est renvoyé à sa solitude. Or, ce qu'il désire avant tout, c'est de se défaire de lui-même pour connaître et goûter

> […] cet élément que nous ne pouvons pas inventer, qui n'est pas le résumé des beautés anciennes, le présent vraiment divin, le seul que nous ne puissions recevoir de nous-même, devant lequel expirent toutes les créations logiques de notre intelligence et que nous ne pouvons demander qu'à la réalité : un charme individuel […]. (*RTP*, I, 566)

Le contexte ne laisse guère de doute : un charme individuel est un envoûtement – la promesse d'un bonheur qui n'a rien à avoir avec un simple plaisir. La nature de cet enchantement peut se comprendre grâce à l'expression « présent divin » dont l'ambiguïté est signifiante. Le charme opère en effet à l'intersection d'un maintenant (ce « présent vraiment divin » de l'immanence, de l'instant qu'on tient en main) et d'un don : le « présent » comme bienfait que dispense le réel. L'attribut de la réalité – cette existence empiriquement attestée des fameux thalers dans la poche de Kant – est la condition même du désirable : « car un désir nous semble plus beau, nous appuyons à lui avec plus de confiance quand nous savons qu'en dehors de nous la réalité s'y conforme » (*RTP*, II, 71-72).

En cela, il faut bien le dire, le héros artiste de *La Recherche* est tout sauf original : nous désirons tous la même chose ; nous désirons la chose même, dans sa consistance et sa plénitude de chose, la chose qui nous introduit dans l'inconnu de son intime essence et nous permet de l'habiter – non de la posséder, mais de vivre en elle et par elle, comme des amants conquis. Mais combien vivent *vraiment* de cet idéal si commun ? C'est au nom de cette exigence que le Narrateur se moque de ceux qui se repaissent de faux-semblants, comme Swann, qui voit en Odette « l'original charnel de la fille de Jéthro » (*RTP*, I, 221), peinte par Botticelli. La cocotte est devenue le modèle de son modèle : curieuse inversion. M. Verdurin qui traite Swann de « fameux jobard » (*RTP*, I, 224) n'a donc peut-être pas tout à fait tort. Mais le héros est aussi « jobard » que Swann, lui à qui le « nez busqué » des Guermantes rappelle « l'origine fabuleuse assignée au XVIe siècle par le bon vouloir de généalogistes parasites et hellénisants à cette race,

---

[8] Le dernier Barthes rêvant une « *Mathesis singularis* » *(La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Édition de l'Étoile / Gallimard / Seuil, coll. « Cahiers du Cinéma », 1980) est en cela tout proche de l'imaginaire proustien.

[9] Sur une critique phénoménologique de la perception et son « ek-stase », voir l'œuvre de Michel Henry – et plus particulièrement *De la phénoménologie*, tome 1, « Phénoménologie de la vie », Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2003.

ancienne sans doute, mais pas au point qu'ils prétendaient quand ils lui donnaient pour origine la fécondation mythologique d'une nymphe et d'un divin Oiseau » (*RTP*, II, 731). Désirer manger avec les puissants, c'est sans doute un sentiment assez bas, mais humain ; mais qu'on se sente obligé pour cela de trouver lesdits puissants « originaux » en feignant, avec une érudite mauvaise foi, de retrouver à même leurs corps la preuve d'une origine qu'on sait pourtant fallacieuse, voilà qui frise la mauvaise foi : la poésie du snob offre une matière infinie à l'ironie du Narrateur.

4. l'originalité : définition

Les originaux au mauvais sens du terme, comme Swann ou le poète snob, fantasment des images sans rapport avec la réalité. Une fois écartée cette tentation, il reste à rencontrer le réel. Celui-ci, dans son essence, ne se livre au sujet que selon la modalité archi-subjective de la croyance ou de la foi :

> […] comme il arrive dans ces moments de rêverie au milieu de la nature où l'action de l'habitude étant suspendue, nos notions abstraites des choses mises de côté, nous croyons d'une foi profonde à l'originalité, à la vie individuelle où nous nous trouvons – la passante qu'appelait mon désir me semblait être non un exemplaire quelconque de ce type général : la femme, mais un produit nécessaire et naturel de ce sol. Car en ce temps-là tout ce qui n'était pas moi me paraissait plus précieux, plus important, doué d'une existence plus réelle que cela ne paraît aux hommes faits. (*RTP*, I, 154-155)

On ne saurait dire plus nettement que l'existence des choses – cette qualité qu'elles ont d'apparaître comme réelles et désirables par leur réalité même – dépend de « la foi » ou de la « croyance » qu'on met en elle. La foi ne se porte pas, comme la conscience ou le désir, au-devant de la chose ; le croyant se laisse envelopper, docilement, par la confiance ou l'amour que lui inspire l'objet de sa foi. Parce que d'elles dépend le degré d'intensité avec laquelle paraît la chose, la foi ou la croyance sont des vertus, des énergies ; aussi sont-elles l'apanage de la jeunesse : « c'est parce que je croyais aux êtres, aux choses, tandis que je les parcourais que les choses, les êtres qu'ils m'ont fait connaître, sont les seuls que je prenne encore au sérieux et qui me donnent encore de la joie » (*RTP*, I, 182). La joie naît du contact, de la communion, avec le « bien » qui rayonne de la chose en laquelle on croit. Mais la foi peut se tarir, note mélancoliquement le Narrateur – et c'est alors que le sentiment de la réalité et de la joie périssent de concert : « les fleurs qu'on me montrent aujourd'hui pour la première ne me semblent pas de vraies fleurs » (*RTP*, I, 182[10]). Plus le moi s'exalte, et plus le réel paraît réel. Or c'est précisément ce nœud indissoluble entre un état du monde et un état du moi que Proust nomme « originalité », et dont il fait la vertu cardinale de l'artiste :

> Et alors, je me demandais si l'originalité prouve vraiment que les grands écrivains soient des dieux régnant chacun dans un royaume qui n'est qu'à lui, ou bien s'il n'y a pas dans tout cela un peu de feinte, si les différences entre les œuvres ne seraient pas plutôt le résultat du travail, plutôt que l'expression d'une différence radicale d'essence entre les diverses personnalités. (*RTP*, I, 539)

Le scepticisme ne consiste pas à réintroduire le travail – la production matérielle de l'œuvre – comme condition de l'art mais à délier le rapport fécond entre le travail sur les formes concrètes (sans quoi il n'y aurait pas d'art) et expression d'une originalité, c'est-à-dire une essence de la subjectivité se révélant dans la matière du monde.

5. « Idéaux sans être abstraits »

[10] Il faut être « dépravé » comme Baudelaire ou des Esseintes pour préférer des fleurs factices aux vraies fleurs !

Sitôt qu'elle paraît en son essence originelle, en son originalité première, la chose met l'intelligence en déroute ; car l'intelligence repose sur la capacité de confronter deux éléments (semblables ou différents) ; or l'impression originale est sans équivalent :

> Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inétendues, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. (*RTP*, I, 221)

Voilà pourquoi l'originalité fatigue ; elle requiert non un effort de l'intelligence, puisque celle-ci est congédiée, mais au contraire la volonté de passer d'elle. Il faut vouloir éprouver, et non comprendre. Transfiguré par l'originalité de la musique, Swann devient « une créature étrangère à l'humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, presque une fantastique licorne, une créature chimérique ne percevant le monde que par l'ouïe » (*RTP*, I, 234). S'ouvrir et s'abandonner à l'originalité fascinante d'une chose, c'est consentir à devenir soi-même original, extravagant ; ce risque est une aventure. Pour la vivre, mieux vaut être jeune et disposer de forces inentamées :

> […] j'étais pour longtemps encore à l'âge où l'on n'a pas abstrait ce plaisir de la possession des femmes différentes avec lesquelles on l'a goûté, où on ne l'a pas réduit à une notion générale qui les fait considérer comme les instruments interchangeables d'un plaisir toujours identique. (*RTP*, I, 155)

Le mot « abstraction » décrit la violence d'un geste intellectuel qui mutile la chose en isolant une de ces qualités : réduire une femme à son sexe (ce que les Américains nomment son « genre »), c'est nier la différence spécifique qui la constitue en tant qu'être singulier. On comprend pourquoi, dans la mémoire involontaire, les souvenirs perçus sont « idéaux sans être abstraits » (*RTP*, IV, 451). L'idéalité est la modalité de l'appropriation des choses ; c'est par l'esprit seul qu'on peut posséder l'essence des choses, se laisser affecter par elles, jouir d'elles et par elles, en soi. Ce point demande à être éclairci.

6. De l'ontologie à l'érotique

Dans la mémoire involontaire, l'essence même de la mer – cette puissance infinie – est appréhendée à même une serviette empesée, ce petit objet ridiculement prosaïque : autant dire que la réalité ultime des choses ne dépend pas d'un contact physique avec la chose même – et que le sentiment de la réalité de la chose naît en l'absence mondaine de cette chose. Certes, il faut bien que le héros ait vu l'Océan, ait respiré l'air marin pour pouvoir reconnaître (c'est-à-dire éprouver en vérité) la mer dans une serviette. Mais la réalité ne se forme que dans la mémoire ; car la perception première (originelle) des choses s'inscrit dans le temps ; en cela, comme tout événement, elle est vouée à l'oubli. De la mer, si tant est qu'on ait éprouvé du bonheur à la voir, à la sentir, la perception ne retient rien, qu'une trace enfouie, inaccessible. Mais, par le plus grand des hasards, la mer réapparaît sous forme d'une image idéale ; cette image est épurée de tout ce qui peut gêner sa saisie ou plus exactement, son « impression », le pouvoir qu'elle a de nous affecter. Elle est idéale sans être abstraite ; elle est aussi réelle sans être actuelle, car cette image se présente comme un « vase rempli de parfums, de sons, de projets, de climats » (*RTP*, IV, 467-468). Dans l'unité de sa clôture, l'image contient la totalité des rapports qui constituent la densité rayonnante d'un univers. Si la réalité plénière de la mer se révèle en l'absence de la mer, c'est bien que notre monde de référence (celui où la mer est la mer et une serviette une serviette, sans possibilité de communication entre eux) n'est pas celui qu'il importe de représenter parce qu'il n'est pas celui où la vie se manifeste. Cette suspension poétique du monde, cette acosmie radicale de la littérature est la condition même de la vérité. La vérité d'une chose, son charme invisible et indivisible, ne sont accessibles que par les voies d'une expérience radicalement subjective – en ce qu'elle fonde le sujet artiste en son originalité

propre :

> Et pourtant, parce qu'il y a quelque chose d'individuel dans les lieux, quand me saisit le désir de revoir le côté de Guermantes, on ne satisferait pas en me menant au bord d'une rivière où il y aurait d'aussi beaux, de plus beaux nymphéas que dans la Vivonne ; […] ; c'est ce paysage dont parfois, dans les rêves, l'individualité m'étreint avec une puissance fantastique et que je ne peux retrouver au réveil. (*RTP*, I, 182-183)

Ces phrases, décisives pour notre propos, confirment tout d'abord que l'unicité de la chose – son originalité constitutive – s'éprouve par l'impossibilité de la dupliquer. On ne reproduit pas la vie. Mais surtout, elles précisent la manière par laquelle la vie s'unit à nous ; elle le fait sur le mode d'une « étreinte ». La vie nous possède dans cette étreinte qui est le nom même de la joie – car on ne peut la décrire que comme une présence multipliée de la vie à elle-même et au soi vivant qui l'éprouve, et d'autre part, du soi à lui-même et à la vie qui l'inspire. Il n'est pas d'écrivain original qui ne se sente impérieusement requis par le devoir de témoigner de cette étreinte – et de l'empreinte ineffaçable qu'elle a laissée en lui ; c'est ainsi que l'artiste ressaisit en lui la source même de ce qui le constitue comme sujet, la certitude d'être un « soi » vivant irréductiblement singulier. Il est remarquable enfin que cette « étreinte » soit « fantastique », qu'elle se réalise dans l'imagination ou la fantaisie. Où saisir la réalité ? Dans le réveil où on ne retrouve rien ? Non. Dans le rêve, symbole ici d'une vie décrochée de sa routine, où se laisse appréhender, par la façon dont il nous affecte, un réel original – fidèle à son origine, à l'être profond des choses.

La croyance en l'individuel, le sentiment de l'individuel, ne sont pas donc des illusions que l'expérience ou la connaissance dissipent ; ce ne sont pas des erreurs que la vie corrige ; elles seules résistent à l'épreuve dissolvante (et si nécessaire) de la déception. Ce sont des certitudes. D'où viennent-elles ? En quel sol profond s'enracinent-elles ? Le texte le dit : le lieu en son irréductible individualité de lui (Combray) existe de la même manière que la mère existe, en son unicité de mère. Toute l'esthétique proustienne découle d'une ontologie ; et cette ontologie, c'est une érotique : la certitude qu'elle engendre naît d'une étreinte, baiser de Maman, sourire de la grand-mère, « baiser de ses yeux qui ne pouvaient voir ceux qu'elle chérissait sans les caresser passionnément du regard » (*RTP*, I, 12). Or la vie se manifeste toujours ainsi : comme un appel venu du fond invisible des choses (leur âme ou leur essence) lancé à un « soi » qu'elles rendent ainsi vivant, en l'enveloppant, en le requérant de sentir, de penser, d'écrire, de se révolter contre la bêtise, la peur et la méchanceté qui mutilent la vie. La certitude d'avoir vécu dans cette étreinte, d'avoir été aimé, permet de traverser l'épreuve de l'abandon, de la trahison, du délaissement, de l'ennui, la grande épreuve du deuil. Elle fonde le sentiment d'être soi. Au-delà de toutes les vicissitudes, le héros sait – ou le roman sait pour lui – qu'il est cet artiste original voué par vocation à traduire en langue française l'originalité ce qu'il a ressenti.

7. Spiritualité et immanence

Que traduire, exactement, quand on est original ? Prenons l'exemple du clocher de Saint-Hilaire. Visible partout, ce clocher désigne le *summum* de la visibilité ; il sert de repère, organise l'espace qui se déploie autour de lui. Mais il est aussi un support de métamorphoses. Sous l'effet des *clinamens* proustiens (l'heure, la saison, les circonstances), la matière clocher, au lieu d'engendrer une substance figée de clocher, une idée à contempler, dévie de son cours et engendre l'imprévisible : la trace rose d'un ongle, une ruine pourpre, une brioche, un coussin de velours brun, etc. Massive, la matière du clocher est une fée inventive, créatrice, malicieuse – qui ne cesse de produire des prodiges. Mais sur quoi se fonde cette dynamique du visible ?

> 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, mais c'était dans son clocher qu'elle semblait

> prendre conscience d'elle-même, affirmer une existence individuelle et responsable. (*RTP*, I, 63)

Ce qui fait que l'église est l'église, qu'elle se distingue, se constitue en une entité originale, échappe au regard. Comment faire advenir dans la visibilité « une pensée infuse » ?

> Mais Mme Loiseau avait beau mettre à sa fenêtre des fuschias, […] entre les fleurs et la pierre où elles s'appuyaient, si mes yeux ne percevaient pas d'intervalle, mon esprit réservait un abîme. (*RTP*, I, 62)

Les yeux ne voient rien ; l'église est donc invisible. Elle ne se découvre qu'à l'esprit. Pourtant l'église existe – et elle est vivante puisqu'elle hante l'imagination du héros. Quel est ce mystère ? L'église n'est vivante que par les modalités de la vie qu'elle permet de réaliser en soi – dans ce repli de la subjectivité que cerne le mot « originalité » :

> Mais comme dans aucune de ces petites gravures, avec quelque goût que la mémoire ait pu les exécuter, elle ne put mettre ce que j'avais perdu depuis longtemps, le sentiment qui nous fait considérer une chose non comme un spectacle, mais y croire comme en un être sans équivalent, aucune d'elles ne tient sous sa dépendance toute une partie profonde de ma vie, comme fait le souvenir de ces aspects du clocher de Combray dans les rues qui sont derrière l'église. (*RTP*, I, 65)

Le mot « spectacle » est ordonné à un verbe superlativement intellectuel : « considérer ». Avec ces deux mots, c'est toute l'esthétique de la représentation que Proust réfute. Dans tout spectacle, dans toute représentation, la chose advient là où je ne suis pas. Dans le tableau, sur la scène, la chose est donnée comme extériorité dans un plan qui m'exclut. La présentation exclut la présence, la coprésence, la fusion, bref tout ce qui rend heureux ; elle instaure une distance, une coupure : surgie (mais d'où ? ; grâce à quelle force ?) sur le fond d'un horizon, baignant dans une lumière qui ne sait rien d'elle, la chose trône comme un objet inerte. Cet « objet » jeté et délaissé de son être propre est sans vie : le clocher ne touche pas le ciel ; il ne sent pas les oiseaux qui se posent sur lui. Si l'artiste original se pense comme conscience, il sera « conscience » lancée à la recherche de cet objet lointain et vide : il perçoit, sans doute, mais l'œil qui voit se voit-il jamais lui-même ? Il ne participe pas à son propre effort. Tout occupé à vaincre la résistance de l'objet, il méconnaît la jouissance soi, la joie de l'unité. L'église de Combray est vivante non dans le recul d'une perspective, où jamais le héros ne peut la rejoindre, mais dans le cœur et la vie affective de celui qui l'éprouve unie à lui, dans le rêve ou le souvenir bien plus encore qu'en sa présence matériellement constatable par tout un chacun. À la connaissance qui opère la distinction ruineuse du sujet et de l'objet, le poème proustien fait rêver à la possibilité d'une saisie intuitive, véritablement coalescente du réel.

Le paradoxe de l'originalité s'éclaire : l'artiste original ne doit pas chercher à sortir de lui mais à y revenir ; il lui faut rentrer dans ce soi profond que le monde et ses sortilèges lui font déserter. Et au fond de soi, il découvre des images qui déploient, racontent les innombrables manières qu'a la vie, par le biais d'une église, d'une femme, d'une fleur ou d'un parfum, de le rejoindre, de se révéler à lui et de le révéler à lui-même. Chaque parcelle de ce qui se nomme le monde n'est vivante que dans la mesure où elle enclôt la vérité d'un affect – par définition original ; où elle se propose à nous comme une voie d'accès à un certain rapport à nous-même, quelle que soit la tonalité propre de ce rapport : joyeuse ou mélancolique.

8. La grande objection de la généralité

Il faut pourtant en venir à l'objection fondamentale. Écrivain original en devenir, le héros proustien se décrit cependant comme l'artiste du général :

> Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie. (*RTP*, IV, 296)

Ce personnage est comparé à un géomètre et à un chirurgien. Ces figures sont austères et tirent peut-être leur prestige et leur rigueur scientifiques de l'exemple paternel. Le géomètre dépouille les choses de leurs qualités sensibles. On comprend que l'artiste proustien refuse l'observation superficielle. Il dédaigne les qualités accidentelles ; il méprise ces pures contingences, artificiellement rattachées à la substance, qui fournissent à la littérature réaliste ses notations pittoresques. Le chirurgien, lui, détient le pouvoir de radiographier : « sous le poli d'un ventre de femme », il découvre « le mal interne qui le ronge ». La prédilection assumée pour l'intériorité profonde rencontre le scandale : la réalité cachée est atroce, cancer à la fois malfaisant et honteux, qui détruit la belle visibilité des surfaces. Dans l'objectivité du diagnostic clinique, que reste-t-il de ce rapport à soi que Proust nomme « originalité » et dont il fait la pierre angulaire de l'art ? Le chirurgien n'est nullement original : tout individu doté du même langage, du même bagage intellectuel que le sien, et donc susceptible de se placer au même point de vue que lui, découvre le même cancer. L'écrivain revient sur ces images morbides :

> L'objet de notre inquiète investigation est plus essentiel que ces particularités de caractère, pareilles à ces petits losanges d'épiderme dont les combinaisons variées font toute l'originalité fleurie de la chair. Notre radiation intuitive les traverse et les images qu'elle nous rapporte ne sont point celles d'un visage particulier, mais représentent la morose et douloureuse universalité d'un squelette. (*RTP*, II, 249)

Sans doute, ce squelette est-il l'équivalent métaphorique de ce que Proust appelle parfois des « idées » : « chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée pour nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire et le dernier degré, divinité (Idée) dont la contemplation nous donne aussitôt la joie au lieu de la peine que nous avions » (*RTP*, IV, 477). Dans ce texte au vocabulaire très platonicien, l'idée (ou divinité) dépossède la singularité de ses charmes : elle dénoue le lien jugé idolâtre à l'unique, aimé pour lui-même et non pour la vérité dont il est porteur. Dans ce roman des lois, le Narrateur consomme en lui-même le sacrifice de l'originalité sur l'autel de l'universalité. Le pronom « je » cède la place à « nous » ; mais ce « nous » n'est-il pas un « je » déguisé ? Un « je » indûment érigé en « nous » ? Quant au nous, ne s'avance-t-il pas masqué sous les espèces d'un « je », le « je » universel des textes philosophiques ? Le jeu avec les formes brouille les frontières entre énonciation singulière et énonciation collective.

Le « je » de l'artiste original ne serait-il qu'un moment préparant l'assomption d'un « nous » collectif ? Peut-être ; mais Proust a pensé plus subtilement l'articulation entre les deux « pans » de son roman : « ce qu'il poursuivait alors – par exemple l'identité du salon Verdurin dans divers lieux et divers temps – était situé à mi profondeur, au-delà de l'apparence elle-même » (*RTP*, IV, 296). La généralité est l'une des manifestations du temps. S'arrachant au pur présent, le héros narrateur se met à voir double ou triple ; l'œil flottant, ignorant les apparences, il est requis par la vision (hallucinée ?) de profondeurs étagées, de plans et de superpositions où se constituent les séries, chères à Deleuze. Au temps baroque et romanesque des surprises, des renversements, des inversions s'oppose le temps des constances et des identités terrifiantes. Au-delà de l'écoulement irréversible, la permanence. La généralité est la vision des répétitions structurantes qui se déploient dans le temps ; elles font advenir le hors temps contemplatif de la vision panoptique. Si l'événement cru unique revient, si la situation singulière renaît, se dégage de l'oubli et s'offre comme une arche soutenant l'édifice du temps (qui détruirait moins qu'il ne construit), alors, il faut un homme qui guette ce retour, qui l'espère et une fois advenu, qui le comprenne. Cet homme-là, à qui la certitude de l'amour et de la vie éprouvée confère une sorte d'héroïque vertu, faite de probité et de courage, pourquoi ne serait-il pas l'artiste original ?

Conclusion

Le roman proustien oblige sans arrêt à déplacer, à disjoindre et à réajuster les questions qui le nourrissent. Pour savoir ce que signifie l'expression « artiste original », il a fallu aussi s'intéresser au réel : quel est ce réel qui constitue le sujet, lui donne le sentiment d'être vivant et la force de traduire l'étreinte fantastique de la vie en lui ? Quelle serait l'image adéquate du réel pour Proust ? Cette image juste serait aussi une image originale, en ce sens qu'elle oblige le lecteur à interroger les frontières et les clivages qui structurent son expérience de la vie :

> Entre la couleur grise et douce d'une campagne matinale et le goût d'une tasse de chocolat, je faisais tenir toute l'originalité de la vie physique, intellectuelle et morale que j'avais apportée une année auparavant à Doncières […]. (*RTP*, II, 641)

Le déploiement de la subjectivité proustienne prête à rire. La vie, c'est donc cela, cette poussière de petits événements sensibles qui s'assemblent en étranges constellations ? Doncières, « sa vie physique, intellectuelle et morale », la caserne où l'on débat avec passion de stratégie, de l'Affaire Dreyfus, du destin de la République, serait tout entière contenue dans ce réseau ténu de sensations ? L'histoire passe ; les conflits s'épuisent ; les promesses qui auréolent l'événement politique ne sont jamais tenues. Cette trame faite d'oublis et de reniements est infuse dans « la gouttelette presque impalpable » d'impressions qui sont « comme des âmes » (*RTP*, I, 46). Ce faisceau sensoriel est l'image même de la vie : persistantes, fidèles, les impressions réapparaissent librement ; ce ne sont jamais des images mortifères ; elles n'égarent pas. Elles témoignent en faveur de la liberté créatrice de la vie qui revient visiter les hommes pour les régénérer, les recréer. Elles bouleversent l'opposition de l'important et de l'anodin, du trivial et du poétique ; elles rendent le sujet original à la fois passif, puisque totalement soumis à leur emprise, et actif, puisque refondé à neuf dans ses capacités : son imagination est irriguée, sa volonté créatrice restaurée. L'originalité aurait cette vertu qu'en assujettissant l'artiste à la vie, elle le libère du monde et lui donne les moyens de créer un langage, à la fois personnel et collectif, traditionnel et moderniste, qui communique à chacun le goût de la liberté retrouvée.