



HAL
open science

Les métamorphoses d'une sorcière : Proust et l'électricité

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Les métamorphoses d'une sorcière : Proust et l'électricité. Etudes réunies par A. Montandon à partir d'un séminaire au Wissenschaftskolleg, Berlin, 13-15 juin 2007. Promenades nocturnes, L'Harmattan, p. 137-153., 2009. hal-01677010

HAL Id: hal-01677010

<https://hal.science/hal-01677010>

Submitted on 7 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 : « Les métamorphoses d'une sorcière : Proust et l'électricité », *Promenades nocturnes*, études réunies par A. Montandon à partir d'un séminaire au Wissenschaftskolleg, Berlin, 13-15 juin 2007, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 137-153.

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

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, électricité, esthétique urbaine, réel et irréel, modernité, description

Résumé : Le proustisme, pourrait-on dire, c'est *La Recherche* plus l'électricité. De cette énergie nouvelle, Proust s'empare comme d'une chance. Il découvre en elle la possibilité de faire se rejoindre son esthétique et l'esprit du siècle. C'est pourquoi l'électricité apparaît comme une sorcière, une puissance active de déconstruction. Elle défait le réel, déjoue les catégories anciennes qui en organisaient la perception. Elle détruit plans et perspectives ; elle produit des effets de sidération. Son pouvoir n'est jamais aussi grand qu'à Paris, quand la ville est plongée dans la guerre et l'obscurité. Les projecteurs électriques de la défense anti-aérienne déréalistent l'espace – et le temps ; sur la scène urbaine, marquée par la guerre, envahie par l'actualité politique et historique, ils font advenir la lumière du pur fantasme. L'électricité transforme la ville en théâtre, en spectacle, en fête. L'espace commun, celui de la cité, est évidé ; les "projections" de l'imaginaire s'approprient Paris, remodelent la ville pour en faire le support ou l'écran cosmique des hantises du sujet. C'est pourquoi le parcours « électrique » que voudrait emprunter cette étude culmine dans une apocalypse, un festival baroque. L'impression saisissante de réalité – d'une réalité foisonnante, excessive, d'une surréalité – suscite le sentiment inverse d'une irréalité, selon un double processus de dissolution des repères consacrés et de recomposition de nouvelles instances, non encore pourvues d'un sens ou d'un statut bien définis. C'est l'irruption par excellence du moderne, du nouveau, qui fascine et inquiète, qui dessine un présent à la fois irréfutable et insaisissable. Mais comment le roman peut-il en arriver là ? Cette ultime manifestation de l'électricité reprend et intensifie toutes les représentations romanesques déployées précédemment, au fil du roman. On étudiera donc d'abord les rapports entre électricité et historicité, car l'apparition de l'électricité constitue un événement frontière, opérant une césure entre passé et présent ; puis, dans une perspective herméneutique, on verra que la lumière, bien visible, de l'électricité, se charge pour ceux qui la regardent, d'un sens et d'une profondeur invisibles. L'électricité n'est plus seulement une date ; elle devient un signe. Signe de quoi ? L'exégèse proustienne tend presque toujours à débusquer sous les choses la trace d'un désir, d'un affect. Le dernier temps de la réflexion sera consacré à l'électricité comme spectacle, comme énergie visuelle, apte à créer des agencements de plus en plus délirants – quoique cohérents dans leur délire.

Les métamorphoses d'une sorcière : Proust et l'électricité

Il pleut sur la bergère
Il pleut sur le wagon
C'est le progrès sorcière
La civilisation
(Queneau)

Proust et l'électricité : il est des coordinations qui surprennent. L'électricité, n'est-ce pas un phénomène essentiellement physique qui, *a priori*, ne peut guère intéresser que le scientifique ou l'ingénieur ? Sans doute. On peut pourtant invoquer les contraintes de la

représentation. Dès qu'une chose existe, le roman, s'il est réaliste, *doit* en prendre en acte. Mais sur quoi, *in fine*, se fonde cet impératif esthétique de la *mimesis* ?

La construction d'une ligne électrique à haute tension relève [...] de la technique moderne, c'est-à-dire d'un ensemble de processus déduits uniquement de la conception galiléenne, en l'occurrence des théories physiques déterminant le choix des matériaux spécifiques pour la construction des pylônes, des conducteurs, *etc.* Puisque cette science repose sur l'exclusion de la sensibilité, son cahier des charges ne peut pas la prendre en compte. Personne ne se demande quel effet cette ligne électrique produit sur la sensibilité des individus¹.

Personne, sauf sans doute l'écrivain, l'artiste ou le poète. Son « cahier des charges » est ainsi défini : appréhender la dimension intérieure, invisible, strictement affective d'un phénomène visible, constatable, dont l'apparition, quoique circonscrite dans l'espace et le temps, n'est toutefois pas réductible à sa qualité avérée de « fait historique ». Bachelard avait déjà reconnu la fécondité d'une telle démarche :

Dans ce petit livre de simple rêverie, sans la surcharge d'aucun savoir, sans nous emprisonner dans l'unité d'une méthode d'enquête, nous voudrions, en une suite de courts chapitres, dire quel renouvellement de la rêverie reçoit un rêveur dans la contemplation d'une flamme solitaire².

Congédiant l'enquête, le savoir, Bachelard semble vouloir retrouver « la chose même » dans la manière dont elle alimente le rêve du contemplatif. Le rêve ? Pas seulement. L'ambivalence du mot « éclairage » est en elle-même assez éclairante. La flamme se voit ; elle se présente à nos regards, mais, comme l'électricité, elle est aussi une manière de voir ; elle construit un horizon de visibilité : un monde nouveau apparaît, celui précisément dont elle dessine les contours³. Tout à la fois spectacle offert, impliqué dans la chair du monde, et opérateur secret de la vision, l'électricité se présente donc aux yeux de Proust non seulement comme un thème, cette chose nouvelle dont il faut parler, mais aussi comme une image possible de la conscience créatrice, une image susceptible de révéler au « poète romancier » une identité, ou mieux, un pouvoir dont il ne se savait pas détenteur.

Le proustisme, pourrait-on dire, c'est *La Recherche* plus l'électricité. De cette énergie nouvelle, Proust s'empare comme d'une chance. Il découvre en elle la possibilité de faire se rejoindre son esthétique et l'esprit du siècle. C'est pourquoi l'électricité apparaît comme une sorcière, une puissance active de déconstruction. Elle défait le réel, déjoue les catégories anciennes qui en organisaient la perception. Elle détruit plans et perspectives ; elle produit des effets de sidération. Son pouvoir n'est jamais aussi grand qu'à Paris, quand la ville est plongée dans la guerre et l'obscurité. Les projecteurs électriques de la défense anti-aérienne déréaliment l'espace – et le temps ; sur la scène urbaine, marquée par la guerre, envahie par l'actualité politique et historique, ils font advenir la lumière du pur fantasme. L'électricité transforme la ville en théâtre, en spectacle, en fête. L'espace commun, celui de la cité, est évidé ; les « projections » de l'imaginaire s'approprient Paris, remodelent la ville pour en faire le support ou l'écran cosmique des hantises du sujet.

C'est pourquoi le parcours « électrique » que voudrait emprunter cette étude culmine dans une apocalypse, un festival baroque. L'impression saisissante de réalité – d'une réalité foisonnante, excessive, d'une surréalité – suscite le sentiment inverse d'une irréalité, selon un

¹ Michel Henry, « Lea crise de l'Occident », *Auto-donation, Entretiens et conférences*, textes rassemblés par Magali Uhl, Paris, Beauchesne, 2004, p. 187.

² Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1961, p. 1. Les lignes citées sont l'*incipit* du livre.

³ Cette analyse se vérifie aussi pour l'obscurité. Comme la lumière électrique, elle crée un « milieu » nouveau, qui rend possibles de nouvelles expériences : « l'obscurité qui baigne toute choses comme un élément nouveau a pour effet, irrésistiblement tentateur pour certaines personnes, de supprimer le premier stade du plaisir et de nous faire entrer de plain-pied dans un domaine de caresses où l'on n'accède d'habitude qu'après quelque temps » (*À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, éd. de J.-Y Tadié, Paris, Gallimard, « La Pléiade », volume IV, p. 413).

double processus de dissolution des repères consacrés et de recombinaison de nouvelles instances, non encore pourvues d'un sens ou d'un statut bien définis. C'est l'irruption par excellence du moderne, du nouveau, qui fascine et inquiète, qui dessine un présent à la fois irréfutable et insaisissable. Mais comment le roman peut-il en arriver là ? Cette ultime manifestation de l'électricité reprend et intensifie toutes les représentations romanesques déployées précédemment, au fil du roman. On étudiera donc d'abord les rapports entre électricité et historicité, car l'apparition de l'électricité constitue un événement frontière, opérant une césure entre passé et présent ; puis, dans une perspective herméneutique, on verra que la lumière, bien visible, de l'électricité, se charge pour ceux qui la regardent, d'un sens et d'une profondeur invisibles. L'électricité n'est plus seulement une date ; elle devient un signe. Signe de quoi ? L'exégèse proustienne tend presque toujours à débusquer sous les choses la trace d'un désir, d'un affect. Le dernier temps de la réflexion sera consacré à l'électricité comme spectacle, comme énergie visuelle, apte à créer des agencements de plus en plus délirants – quoique cohérents dans leur délire.

1. Petite chronique de l'électricité

Indépassable réalisme ! Faisant feu de tout bois, le romancier délègue à l'un de ses personnages les plus prosaïquement bourgeois le soin d'inscrire dans le roman la trame du temps qui passe, et cela, grâce à l'électricité :

« À propos de vue, vous a-t-on dit que l'hôtel particulier que vient d'acheter M^{me} Verdurin sera éclairé à l'électricité ? Je ne le tiens pas de ma petite police particulière, mais d'une autre source : c'est l'électricien lui-même, Mildé, qui me l'a dit. Vous voyez que je cite mes auteurs ! Jusqu'aux chambres qui auront leurs lampes électriques avec un abat-jour qui tamisera la lumière. C'est évidemment un luxe charmant. D'ailleurs nos contemporains veulent absolument du nouveau [...] ». (*RTP*, I, 596⁴)

« Mildé » est une maison de fournitures électriques, sise 52 rue du Faubourg-Saint-Honoré⁵. Léontine Cottard parle comme le ferait une bourgeoise *réelle* : le personnage de fiction et le lecteur contemporain de Proust désignent le *même* univers, aujourd'hui disparu. Dans ce monde qui naît avec elle, l'électricité suscite tout un cortège d'expressions, de noms qui rendent (pour combien de temps ?) un son neuf, agréablement nouveau, et engendrent donc un plaisir dont aujourd'hui nous n'avons plus idée : celui de « détailler » les aménagements électriques *derniers cris* qu'une de nos connaissances ferait installer chez elle. Tout effet de réel se donne à lire sur le mode d'une proclamation : « je suis, dit le romancier à ses lecteurs contemporains, celui qui vous parle de vous, de ce réel qui nous est commun et dont nous savons tous qu'il existe⁶ ». Avec le nom de Mildé s'engouffre dans le discours le flot des clichés liés à l'électricité : « “C'est évidemment un luxe charmant. D'ailleurs nos contemporains veulent absolument du nouveau” », explique Léontine. L'électricité marque l'avènement d'une nouvelle époque. *La Recherche* enregistre ce phénomène, en décrivant « la [...] sensation d'étouffement que peut causer aujourd'hui à des gens habitués à vingt ans d'électricité l'odeur d'une lampe qui charbonne ou d'une veilleuse qui file » (*RTP*, I, 265). Plus suggestive, encore, cette observation : « Que l'électricité vienne à s'éteindre dans notre salon et qu'on doive la remplacer par des lampes à huile, tout nous paraît changé » (*RTP*, III, 49). Qu'est-ce qui,

⁴ Cette abréviation se lit ainsi : *À la Recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, NRF, « La Pléiade », 1987-1989. Le chiffre romain indique le tome, le chiffre arabe, la page.

⁵ Voir la note 1, *RTP*, I, 1416, due à Pierre-Louis Rey.

⁶ Proust est tellement conscient de « jouer » ainsi son rôle de romancier qu'il ne peut s'empêcher, par une malicieuse mise en abîme, de le faire savoir à son lecteur. Toujours très fleuri ou hyperbolique, le langage de Mme Cottard permet en effet au romancier de donner à l'électricien Mildé le statut d'une œuvre faisant autorité : « vous voyez que je cite mes auteurs ! », s'exclame la femme du docteur, ravie de détenir une information de première main. Proust se soumet au réel, mais en raillant sa propre démarche.

exactement, a *changé* ? Pour être capable de le dire, le roman s'efforce de comprendre la force nouvelle qui agit ; il se demande d'où lui viennent ses pouvoirs, car l'électricité est encore un phénomène mystérieux, qui échappe en partie à la maîtrise du sujet.

2. Le détour par l'invisible

Léontine Cottard représente le degré zéro de l'imaginaire sur l'échelle où, au pôle opposé, figure le romancier ; lui seul est capable d'investir un phénomène d'une multitude d'affects, de représentations concrètes qui donnent à cette réalité tout son poids existentiel et humain. C'est ainsi que l'électricité est d'abord associée au refus angoissé de reconnaître l'identique sous la diversité des manifestations techniques :

Le rire cessa ; j'aurais bien voulu reconnaître mon ami, mais, comme dans l'*Odyssee* Ulysse s'élançant sur sa mère morte, [...], comme le visiteur d'une exposition d'électricité qui ne peut croire que la voix que le phonographe restitue inaltérée soit tout de même spontanément émise par une personne, je cessai de reconnaître mon ami. (*RTP*, IV, 523)

L'électricité blesse en nous la croyance en « l'unique », en l'original ; ce qui sort d'une machine, pensons-nous, ne peut pas de même nature que ce qui nous apparaît lié à la totalité organique et vivante d'un corps aimé ou tout simplement familier. L'électricité décompose et désincarne ; filtrée par le téléphone, la voix de la grand-mère n'est plus sa voix ; mais est-elle pour autant une voix fausse ? N'est-elle pas au contraire sa voix réelle, cette voix dont le héros n'avait su percevoir jusqu'ici la douceur, la fragilité, l'angoisse⁷ ? L'être se découvre sous de nouveaux aspects, insoupçonnés. La sorcière électricité révèle ce qui, dans l'ancien monde où il gisait, avait vocation à rester dans le cocon protecteur de l'ignorance. Elle ne se contente pas de reproduire l'unique ; l'opération par laquelle elle fait advenir de l'identique transforme ce « même » qu'elle fait surgir en quelque chose de véritablement autre. Elle force ainsi à « reconnaître » ce que nous n'aurions jamais dû connaître.

L'image d'une vérité inaperçue et qui finit par « sauter au visage » est associée à l'électricité :

Il [le mot « justement »] était de la famille de certains regards, de certains gestes, qui, bien que n'ayant pas une forme logique, rationnelle, directement élaborée pour l'intelligence de celui qui écoute, lui parviennent cependant avec leur signification véritable, de même que la parole humaine, changée en électricité dans le téléphone, se refait parole pour être entendue. (*RTP*, II, 280)

Par sa puissance inquiétante de dévoilement, l'électricité se rapproche de tous ces « signes » qui transmettent avec la fulguration de l'évidence un contenu destiné à rester secret ; elle compte parmi ces forces irrationnelles qui prennent la logique, l'entendement, à contre-pied. D'où cette analogie : « mon cœur fut bouleversé avec plus de rapidité que n'eût mis un courant électrique, car la force qui fait le plus de fois le tour de la terre en une seconde, ce n'est pas l'électricité, c'est la douleur » (*RTP*, IV, 54). Ce n'est plus le feu, divinité archaïque, immémoriale, qui signifie l'intensité passionnelle, c'est l'électricité. Empruntée à une physique nouvelle, la métaphore hyperbolique découvre les continents noirs d'une nouvelle psychologie. « Pourquoi, demande alors Bachelard, chercher des dialectiques d'idées, quand on a, au cœur d'un simple phénomène, des dialectiques de faits, des dialectiques d'êtres ?⁸ ». Entrée dans la familiarité de l'humain, l'électricité suscite en lui la possibilité de rêves nouveaux : « Comme par un courant électrique qui vous meut, j'ai été secoué par mes amours, je les ai vécus, je les ai sentis : jamais je n'ai pu arriver à les voir ou à les penser » (*RTP*, III, 511). Puissante, fluide,

⁷ « [...] sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois » (*RTP*, II, 433).

⁸ Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, ouvrage cité, p. 20.

mais anonyme et sans visage, l'électricité est à la fois suffisamment familière pour échapper à l'innommable et suffisamment étrange pour désigner la frontière à partir de laquelle l'être humain ne contrôle plus rien. L'amoureux proustien vit, sent, mais ne voit ou ne pense plus ; la certitude passe du domaine de l'idée claire et distincte, chère à Descartes, à celui, plus opaque, plus mystérieux, de l'intuition obscure. On sait qu'on a aimé – mais on ne sait pas ce qu'aimer signifie, parce qu'il est impossible de détacher de soi certaines expériences, de les constituer en objet. Ce que le sujet éprouve de plus intime et de plus certain (l'amour ou la souffrance) est donc aussi ce qui le déchire : car cette vie invisible du sentiment, comme celle de l'électricité, exclut l'intelligence, la faculté qui veut amener à la lumière de l'évidence ce à quoi elle s'applique. Le héros de Proust lie son destin à l'intelligence, s'identifie à ses succès. L'électricité marque pourtant le passage à une autre modalité d'être – celle où l'intelligence s'efface au profit de forces naturelles qui créent un lien mystérieux entre l'homme et l'immensité du cosmos.

C'est pourquoi l'électricité entre dans la classe des phénomènes dont l'existence irréfutable constitue un défi herméneutique : « peut-être vivons-nous entourés d'indications électriques, sismiques, qu'il nous faut interpréter de bonne foi pour connaître la vérité des caractères » (*RTP*, IV, 189). L'analyse parvient au lieu où règne la conjecture. L'électricité reste étrangère à la vieille métaphore qui identifie la lumière et le travail souverain de l'esprit. L'intelligence proustienne veut du sens ; elle veut ramener l'incompréhensible « vécu » à une donnée sur laquelle avoir prise. Mais cette quête du sens peut-elle s'effectuer à n'importe quel prix ? La « bonne foi » préserve la distinction entre savoir et désir de savoir. Une telle distinction est-elle toujours tenable ? C'est précisément l'enjeu qui sous-tend l'association thématique du désir et de l'électricité.

3. Un conducteur du désir : le signifiant électrique

La lumière dans laquelle s'enveloppe le mystère d'Albertine est électrique ; la nouveauté du personnage se manifeste précisément par la nouveauté du système de signes qui en rend compte. Odette, elle, est dotée d'une personnalité sociale bien définie : c'est une cocotte. Il existe un mot pour désigner son « milieu » : le demi-monde. Naturellement, elle ne veut pas que Swann, dont elle entreprend la conquête, le sache. Elle vit dans le mensonge. Swann aussi, lui qui s'ingénie à ne pas voir l'évidence :

[...] un accès d'une paresse d'esprit qui était chez lui congénitale, intermittente et providentielle, vint à ce moment éteindre toute lumière dans son intelligence, aussi brusquement que, plus tard, quand on eût installé partout l'éclairage électrique, on put couper l'électricité dans une maison. (*RTP*, I, 264)

La métaphore de la coupure du courant apparaît singulièrement heureuse. Dans un ouvrage intitulé *Le Réel et son double, Essai sur l'illusion*, où la fragilité inhérente à « la faculté humaine d'admettre la réalité » est mise en évidence, Clément Rosset cite ce passage, qu'il juge exemplaire⁹ ; car il y a dans la lumière crue de l'électricité quelque chose de profondément blessant pour la relation de dupes qu'entretiennent Swann et Odette. Dans leurs amours, la mauvaise foi l'emporte. Le clair-obscur est fait pour eux :

D'ailleurs on commençait à éteindre partout. Sous les arbres des boulevards, dans une obscurité mystérieuse, les passants plus rares erraient, à peine reconnaissables. Parfois l'ombre d'une femme qui s'approchait de lui, lui murmurant un mot à l'oreille, lui demandant de la ramener, fit tressaillir Swann. Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs comme si parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice. (*RTP*, I, 227)

⁹ Clément Rosset, *Le Réel et son double, Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, édition revue et augmentée en 1984, reprise en folio.

Dans l'enfer du boulevard, Swann cherche une femme qu'il a déjà trouvée et qu'il ne reconnaît pas encore. Les ombres, ces « corps obscurs », ne sont effet que des doubles d'Odette : ce sont des femmes qui s'offrent. Dans le petit monde des hommes élégants qui aiment les femmes, il est le seul à Paris à ne pas savoir qui est Odette, et à la prendre pour Eurydice. Réfugiée dans la Maison dorée, Odette s'est dissimulée dans un recoin obscur :

[...] elle lui expliqua plus tard que n'ayant pas trouvé de place chez Prévost, elle était allée souper à la Maison Dorée, dans un enfoncement où il ne l'avait pas découverte, et elle regagnait sa voiture. (*RTP*, I, 228)

Odette ment. Au moment où, entre Swann et elle, rien n'est encore consommé, elle appartient déjà à Forcheville, le rival de Swann (*RTP*, I, 364). Cet enfoncement du restaurant figure donc, par une anticipation qui échappe au personnage, les mensonges à venir d'Odette, et qui sont autant d'abris précaires, à la fois protecteurs et dangereux.

Albertine, elle aussi, est insaisissable. Cet être de fuite aménage autour d'elle replis et retraits. Elle a construit des fortifications souples, mobiles, adaptables. Ayant conquis un bastion, le jaloux croit tenir son ennemie ; mais elle s'est déjà déplacée ailleurs – et l'amant n'a conquis qu'une place vide. Posséder Albertine, c'est posséder un leurre. Certes, son apparition est liée à la brusque illumination des ténèbres ; la venue tant espérée de la jeune Parisienne est préfigurée par un signe électrique, la raie verticale d'un beau « blond doré » qui indique la promesse de la plénitude, de la sensualité qui comble :

Comme, chaque fois que la porte cochère s'ouvrait, la concierge appuyait sur un bouton électrique qui éclairait l'escalier, et comme il n'y avait pas de locataires qui ne fussent rentrés, je quittai immédiatement la cuisine et revins m'asseoir dans l'antichambre, épiant, là où la tenture un peu trop étroite qui ne couvrait pas complètement la porte vitrée de notre appartement, laissait passer la sombre raie verticale faite par la demi-obscurité de l'escalier. Si tout d'un coup cette raie devenait d'un blond doré, c'est qu'Albertine viendrait d'entrer en bas et serait dans deux minutes près de moi ; [...]. (*RTP*, III, 126)

L'électricité inscrit le motif psychologique dans la trame de la modernité urbaine, *Stadtschaft*. Le romanesque tient alors à cette discordance subtile entre l'atemporalité des affects – l'espoir, le pressentiment inquiet de la non réciprocité amoureuse – et la contingence des petits détails trivialement contemporains où s'investit le désir : un couloir, les figurants étrangers au drame intime (concierge, locataires), le système crûment binaire mis en place par la scénographie réaliste (raie sombre, absence de la femme ; raie blonde, présence de l'aimée).

Dans ce réseau symbolique, les objets participent à la fois l'indifférence extériorité du monde et à la tragédie du sentiment. L'électricité acquiert ce qui lui manquait encore : la profondeur existentielle que lui confère un vécu douloureux, saturé d'émotions :

Du trottoir je voyais la fenêtre de la chambre d'Albertine, cette fenêtre autrefois toujours noire le soir quand elle n'habitait pas la maison, que la lumière électrique de l'intérieur, segmentée par les pleins des volets, striait de haut en bas de barres d'or parallèles. Ce grimoire magique, autant il était clair pour moi et dessinait devant mon esprit calme des images précises, toutes proches, et en possession desquelles j'allais entrer tout à l'heure, était invisible pour Brichot resté dans la voiture, presque aveugle, et eût, d'ailleurs, été incompréhensible pour lui, puisque [...] le professeur ignorait qu'une jeune fille, toute à moi, m'attendait dans une chambre voisine de la mienne. La voiture partit. Je restai un instant seul sur le trottoir. Certes, ces lumineuses rayures que j'apercevais d'en bas et qui à un autre eussent semblé toutes superficielles, je leur donnais une consistance, une plénitude, une solidité extrêmes, à cause de toute la signification que je mettais derrière elles, en un trésor si l'on veut, un trésor insoupçonné des autres, que j'avais caché là et dont émanaient ces rayons horizontaux, mais un trésor en échange duquel j'avais aliéné ma liberté, la solitude, la pensée. [...] De sorte qu'en levant une dernière

fois mes yeux du dehors vers la fenêtre de la chambre dans laquelle je serais tout à l'heure, il me sembla voir le lumineux grillage qui allait se refermer sur moi et dont j'avais forgé moi-même, pour une servitude éternelle, les inflexibles barreaux d'or. (RTP, III, 833-834)

Le désir procède par métonymie : voir la fenêtre éclairée, c'est voir celle qui est éclairée – et qui pourtant reste invisible. La beauté du signifiant électrique – manifestée par le réseau métaphorique qui donne à l'impalpable lumière jaune la densité métallique de l'or – masque l'ignominie morale de la situation, qui frappait tant Bataille : une jeune fille de bonne famille vit chez un jeune homme sans être mariée ! L'électricité, avec une tranquille impudeur, fait éclater (mais sans en rien révéler) l'obscénité de ces amours modernes. Signe d'art tout autant que signe amoureux, le grimoire électrique a la double propriété d'être beau et mensonger – donnant à la beauté un caractère mensonger, et au mensonge, le rayonnement de la beauté. Albertine est là ; mais que fait-elle ? À qui, à quoi, pense-t-elle ? Elle excite la jouissance paisible de la possession – cet acte un peu vil, si bourgeoisement sécurisant, de la propriété amoureuse. Et pourtant, l'extériorité du signe – la lumière qui se diffuse, articulant le dedans et le dehors – manifeste la séparation, la solitude des amants : sur son trottoir, le héros est seul, enfermé dans une méditation qu'il sait ne pas pouvoir être partagée. Car bien malgré elle, la prisonnière a engendré, pour la garder, un geôlier qui est devenu le prisonnier de sa fonction, de sa fiction, de son angoisse.

L'herméneutique amoureuse a constitué l'électricité en signe. On sait le prestige que Deleuze a donné à ce mot, en le rapportant à Proust. Un signe est un dispositif sensible qui émane d'une chose – en traduit la vitalité secrète. Un signe est toujours indiscret : il est la manifestation de la propension qu'ont les choses à se manifester et à impliquer des spectateurs dans le processus de leur propre révélation. Mais ce dévoilement est ambigu ; l'interprétation du signe est compliquée par de multiples obstacles. Bricot, aveugle, ne le voit pas ; le héros lui-même ne le comprend pas dans toute sa tragique ambivalence. De fait, l'électricité n'est qu'une attestation problématique, incertaine, de la présence d'Albertine ; car le signe, émanant de la chose, ne retient *in fine* que peu de chose d'elle, de son essence irréductible. Le signe est à la fois trace, émanation concrète, et écart, distance, projection. Que voit-on exactement quand on voit ? Voit-on la chose telle qu'elle est ? N'est-on pas plutôt renvoyé à son désir de voir, et à cette tragique impossibilité de voir – y compris le signe le plus éclatant ? L'électricité exemplifie le caractère contradictoirement excessif et déficient du signe – sa théâtralité et sa lacune ontologique. C'est pourquoi notre dernière partie, consacrée au monument électrique, se place sous le signe du baroque – de l'enchantement vide, autant dire : de la mélancolie baroque. Mais le vide et la mélancolie sont-ils pas eux-mêmes des portes étroites qu'il faut savoir franchir pour accéder à une sorte de plénitude heureuse ?

4. Spectacularités baroques

Proust baroque. Sans doute faut-il préciser le sens donné à ce mot de baroque, si labile. Revenons, pour ce faire, à cet aveu fascinant du héros de *La Recherche* : « Comme par un courant électrique qui vous meut, j'ai été secoué par mes amours, je les ai vécus, je les ai sentis : jamais je n'ai pu arriver à les voir ou à les penser » (RTP, III, 511). Pour qui se pique d'être un grand psychologue, un analyste, un découvreur de lois (prétention commune au « héros narrateur » du roman et à son auteur), il y a quelque ironie, une ironie déchirante sans doute, à présenter ainsi le résultat de sa recherche : l'amoureux est une pure plage de passivité – « j'ai été secoué » – où s'abolit la distinction entre le sujet sensible et l'objet qui l'affecte. Métaphorisée par l'électricité, cette coalescence interdit tout surplomb intellectualiste : cette conception dynamique de la vie est aussi celle qui sous-tend l'apocalypse romanesque, ce grand opéra que les avions allemands interprètent dans le ciel parisien illuminé par la lumière des

projecteurs de la défense antiaérienne. Ce spectacle s'étend dans le mouvement même où il se constitue ; il prétend révéler la totalité (car il est une apocalypse) alors même qu'il est voué à l'éphémère, ou pire, à l'insignifiance. Cette pulsation entre excès (esthétique et ontologique) et évanescence, entre magnificence et fragilité, me semble définir un point de vue baroque sur la vie¹⁰.

Voyons comment l'électricité contribue à inscrire dans le roman cette conception qui fait de la vie, pour peu qu'elle soit saisie à un moment d'intensité, un théâtre :

Dans ce quartier, considéré alors comme éloigné, d'un Paris plus sombre qu'aujourd'hui et qui, même dans le centre, n'avait pas d'électricité sur la voie publique et bien peu dans les maisons, les lampes d'un salon situé au rez-de-chaussée ou à un entresol très bas [...] suffisaient à illuminer la rue et à faire lever les yeux au passant qui rattachait à leur clarté, comme à sa cause apparente et voilée, la présence devant la porte de quelques coupés bien attelés. Le passant croyait, et non sans un certain émoi, à une modification survenue dans cette cause mystérieuse, quand il voyait l'un de ces coupés se mettre en mouvement ; mais c'était seulement un cocher qui, craignant que ses bêtes prissent froid, leur faisait faire de temps à autre des allées et venues [...]. (RTP, I, 592)

L'électricité captive le regard ; elle est une puissance expansive qui implique le passant. Elle sollicite d'abord le corps (le héros lève les yeux, se met à regarder ce qui *a priori* ne le regarde pas), puis l'esprit : celui-ci met au jour une « cause apparente et voilée », une « cause mystérieuse ». La cause est moins pour Proust l'explication de la chose que la tentative de fédérer autour d'un phénomène fascinant des phénomènes adjacents : l'éclat de la lumière confère son aura aux élégants coupés, qui lui sont contigus. Une scène se construit – celle qui institue un lien entre les lampes et les calèches, et qu'un roman mondain ou intimiste viendrait animer. Inventer une cause, c'est donc moins produire une intelligibilité que passer de l'arbitraire d'une coprésence à la consistance rêvée d'un rapport (bien vite, il est vrai, dénoncé comme inconsistant). Les choses ne s'offrent donc pas seules mais dans leur désir de se lier à ce qui les entoure. Mais sitôt mis en scène, ce théâtre improvisé de la cohésion se défait, comme une illusion : se donnant d'abord comme promesse d'intensité, la vie s'éprouve ensuite comme flux d'apparences. Le héros reste incertain : a-t-il rêvé ou vécu ? Souplement, le roman montre le passage d'un régime à l'autre. Certes, ce n'est là à proprement parler qu'un *détail* : un détail romanesque, une intensité sensorielle qui, constituant autour de son épiphanie la scène théâtrale, fait entrevoir la possibilité d'un drame qui avorte aussitôt. Cette expérience ambiguë porte, inscrite en elle, le tempo fondamental de la sensibilité de Proust. Plus un phénomène est visible, et donc désirable, et plus il prélude à sa disparition, comme si le retour au néant était la destination inexorable de toute manifestation émouvante. L'électricité est l'un des chiffres sensibles de cette appréhension du réel, éprouvé comme apparition intermittente sur fond de néant :

Mais au printemps au contraire, parfois de temps à autre, bravant les règlements de la police, un hôtel particulier, ou seulement un étage d'un hôtel, ou même seulement une chambre d'un étage, n'ayant pas fermé ses volets, apparaissait, ayant l'air de se soutenir tout seul sur d'impalpables ténèbres, comme une projection purement lumineuse, comme une apparition sans consistance. Et la femme qu'en levant les yeux bien haut on distinguait dans cette pénombre dorée, prenait dans cette nuit où on était perdu et où

¹⁰ Cette idée m'a été soufflée par Johan Faerber, auteur d'une thèse soutenue le 23 juin 2003 à Paris III, sous la direction de Marc Dambre : *L'Esthétique baroque du Nouveau Roman*. La thèse peut se résumer ainsi : dans le Nouveau Roman se met en place « une rhétorique de l'altérité et une ontologie du vide à l'instar de la littérature de l'âge baroque. Les sujets déliquescents sont conduits à errer dans un espace figurant un macrocosme théâtral du mouvement. Dans ce monde du trompe-l'oeil, une misologie de la fiction interroge les virtualités du dire. L'écriture tremble sur elle-même dans un geste redoublé élevant sa puissance au carré, et exhibe, comme le paon baroque, une surcharge ostentatoire. L'ère du soupçon serait alors celle d'un retour à l'âge baroque ».

elle-même semblait recluse, le charme mystérieux et voilé d'une vision d'Orient. (*RTP*, IV, 315)

Tel est le paradoxe baroque : ce qui retient l'œil, fait travailler l'esprit, excite l'imagination (l'éclat transgressif d'une lumière électrique en période de couvre-feu) se laisse penser comme artifice, « projection purement lumineuse », « apparition sans consistance ». Or rien de plus contagieux que le soupçon d'irréalité : reconnue dans sa magique essence, la lumière fait basculer la noirceur bien réelle du Paris en guerre dans le royaume de la féerie ; elle en fait « d'impalpables ténèbres », le fondement fragile et nécessaire d'une visibilité qui tient en balance le réel et l'irréel, et se donne tour à tour comme le produit d'une fiction imaginante et de l'attestation plénière de ce qui est. Or n'était-ce pas là, déjà, ce qui advenait dans la scène originelle de la mémoire (avant, il est vrai, la résurrection intégrale de Combray) ?

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelques projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit [...]. (*RTP*, I, 43)

Chaque fois que la vie semble s'animer, s'enlever sur « d'indistinctes ténèbres », le roman proustien, à la fois soupçonneux et baroque, décèle la présence d'un dispositif artificiel – de ce que le XVII^e siècle appelait précisément une « machine ». Mais les « machines » ne sont-elles que des machines ? N'ont-elles pas une âme ? Par-delà le soupçon critique – le soupçon du matérialiste, qui ne voit dans la machine qu'une horloge à démonter, un ensemble de pièces qu'une main humaine, trop humaine, a assemblé sans pitié – Proust s'autorise un saut (un pari ?) incongru : maîtresse d'illusion et de fausseté, l'électricité, cette sorcière, serait aussi maîtresse de vérité. Mais de quelle vérité Proust pourrait-il parler, si ce n'est de la vérité qu'il n'a cessé de chercher, à laquelle il n'a cessé de croire (malgré tous les démentis infligés par sa névrose, cruelle et inutilement cruelle comme le sont toutes les névroses), cette vérité qui ne s'appréhende que comme un élan irraisonné, et qui a pour nom : l'amour ? Cet amour, on le sait, ne peut être pour Proust qu'un amour homosexuel. C'est pourquoi, il faudra faire un détour par Lisieux, par Agostinelli, pour bien comprendre en quoi la projection électrique, la machinerie baroque, sont aussi le révélateur de la confiance éperdue de Proust (confiance toujours déçue, donc toujours susceptible d'être ironisée) dans les trésors cohésifs de la sensibilité amoureuse.

5. Paris est une fête

Avant d'être initié à la vérité de la fête électrique baroque, il faut signaler la sensibilité de Proust à l'égard de ceux que la fête exclut ; car l'électricité est aussi cette frontière luxueuse qui sépare à jamais les heureux de ce monde des autres, les isole dans leur spectaculaire jouissance, et les aveugle sur la part d'ignominie qu'il y a dans tout bonheur insuffisamment conscient de ses limites :

À l'heure du dîner les restaurants étaient pleins ; et si passant dans la rue je voyais un pauvre permissionnaire échappé pour six jours au risque permanent de la mort, et prêt à repartir pour les tranchées, arrêter ses yeux devant les vitres illuminées, je souffrais comme à l'hôtel de Balbec, quand des pêcheurs nous regardaient dîner [...]. (*RTP*, IV, 313)

À Balbec, le héros est dans le restaurant. À Paris, il est dans la rue. Le point de vue change, la souffrance ou le malaise demeurent. Le « permissionnaire » est-il plus réel que le mondain ? Peut-être : alors que le premier est conscient de l'existence du second, la réciproque n'est pas certaine. Mais le sentiment de la réalité nous est surtout donné par l'extraordinaire indécence du spectacle qui relie, malgré eux, les deux « acteurs » de la scène : « c'est d'un hochement de

tête philosophe, sans haine, que prêt à repartir pour la guerre, il disait en voyant se bousculer les embusqués : « On ne dirait pas que c'est la guerre ici » (*RTP*, IV, 313). Certes, la résignation du « pauvre permissionnaire » rassure les possédants (au rang desquels, Proust lui-même). Mais il n'empêche que le romancier a compris à quel point ce que nous appelons, par un singulier trompeur, « la guerre », se diffracte dans une multiplicité d'expériences éclatées, singulières, sans lien entre elles. N'est-ce pas contre cette tendance à l'atomisation de la réalité que réagit le spectacle baroque ? Et aurait-il le moindre pouvoir de nous toucher, de nous convaincre si, malgré toute sa pompe, il n'était porté par l'invisible énergie de l'amour ?

Le secret de l'électricité proustienne, la source de son efflorescence baroque, je crois pouvoir les suspendre dans cette scène hyperboliquement affective, scène d'avant le deuil, tout entière auréolée par la grande tendresse de l'amour, et qui a pour cadre une église :

Un accident de machine nous força de rester jusqu'à la nuit tombante à Lisieux ; avant de partir je voulus revoir à la façade de la cathédrale quelques-uns des feuillages dont parle Ruskin, mais les faibles lumignons qui éclairaient les rues de la ville cessaient sur la place où Notre-Dame était presque plongée dans l'obscurité. Je m'avançais pourtant, voulant au moins toucher de la main l'illustre futaie de pierre dont le porche est planté [...]. Mais au moment où je m'approchais d'elle à tâtons, une subite clarté l'inonda ; tronc par tronc, les piliers sortirent de la nuit, détachant vivement, en pleine lumière sur un fond d'ombre, le large modelé de leurs feuilles de pierre. C'était mon mécanicien, l'ingénieur Agostinelli, qui, envoyant aux vieilles sculptures le salut du présent, dont la lumière ne servait plus qu'à mieux lire les leçons du passé, dirigeait successivement sur toutes les parties du porche, à mesure que je voulais les voir, les feux du phare de son automobile. Et quand je revins vers la voiture, je vis un groupe d'enfants que la curiosité avait amenés là, et qui, penchant sur le phare leurs têtes dont les boucles palpitaient dans cette lumière surnaturelle, recomposaient ici, comme projetée de la cathédrale dans un rayon, la figuration angélique d'une Nativité. (*CSB, PM*, 66¹¹)

La lumière électrique – symbole du progrès – ne détruit rien – et surtout pas le passé. Mais grâce à l'heureuse inspiration de l'amant, le passé n'est plus le passé. Fécondé par « le salut du présent » qu'Agostinelli envoie aux « vieilles sculptures », le voilà qui s'anime, et devient plus vivant qu'il ne l'a jamais été. Les piliers sortent de la nuit ; rendus pleinement conscients de leur propre beauté, reproduisant le geste intelligemment créateur du peintre, ils détachent d'eux-mêmes « le large modelé de leurs feuilles de pierre ». Une fois amorcé, le mouvement de la création, irrésistiblement, s'amplifie et finit par atteindre le présent. Pris dans le devenir évangélique que construit sous nos yeux la théâtralité baroque d'une lumière amoureuse – car ce spectacle est un don, une offrande de l'amant à l'aimé – les enfants se métamorphosent en anges ; la nativité figurée devient une nativité vivante. Le détail des boucles palpitant dans la lumière l'atteste. Miracle de la lumière baroque ! Le vertige des apparences déborde la représentation et devient présence. Le lecteur est invité à croire – non à la puissance démiurgique de la foi, mais à celle, tout aussi efficace, de l'amour, toujours inventif quand nulle puissance réactive ne contrarie ses inspirations¹².

De Lisieux à Paris, de l'essai au roman, la scène change – mais non la pensée qui préside au déploiement de la machine théâtrale proustienne. Une fois encore, la féerie électrique culmine dans l'aveu d'un amour – si, toutefois, on veut bien considérer que l'amitié pour Saint-Loup est l'aveu, transparent à mon sens, de l'homosexualité du narrateur :

¹¹ L'abréviation se lit ainsi : *Pastiches et Mélanges, Contre Sainte-Beuve*, édition de P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1971.

¹² Un lecteur lyriquement analytique ne cesserait d'énumérer les miracles qu'a fait naître le geste d'Agostinelli : l'union du présent et du passé, de l'art de la vie, de la technique et de la sensibilité esthète, du couple homosexuel et de la descendance, (bibliquement symbolisée par la grappe d'enfants curieux), du hasard et de la nécessité.

De notre balcon, la ville semblait un seul lieu mouvant, informe et noir, et qui tout d'un coup passait, des profondeurs et de la nuit, dans la lumière et dans le ciel, où, un à un, les aviateurs s'élançaient à l'appel déchirant des sirènes, cependant que d'un mouvement plus lent, mais plus insidieux, plus alarmant, car ce regard faisait penser à l'objet invisible encore et peut-être déjà proche qu'il cherchait, les projecteurs se remuaient sans cesse, flairant l'ennemi, le cernant de leurs lumières, jusqu'au moment où les avions aiguillés bondiraient en chasse pour le saisir. Et, escadrille après escadrille, chaque aviateur s'élançait ainsi de la ville, transporté maintenant dans le ciel, pareil à une Walkyrie. Pourtant des coins de la terre, au ras des maisons, s'éclairaient, et je dis à Saint-Loup que, s'il avait été à la maison la veille, il aurait pu, tout en contemplant l'apocalypse dans le ciel, voir sur la terre (comme dans *l'Enterrement du comte d'Orgaz* du Greco où ces différents plans sont parallèles) un vrai vaudeville joué par des personnages en chemise de nuit, lesquels à cause de leurs noms célèbres eussent mérité d'être envoyés à quelque successeur de ce Ferrari dont les notes mondaines nous avaient si souvent amusés, Saint-Loup et moi, que nous nous amusions pour nous-mêmes à en inventer. Et c'est ce que nous avons fait encore ce jour-là, comme s'il n'y avait pas la guerre, bien que sur un sujet fort « guerre », la peur Zeppelins : « Reconnu : la duchesse de Guermantes superbe en chemise de nuit, le duc de Guermantes inénarrables en pyjama rose et peignoir de bain, etc. etc. » [...]

– Ah ! c'était le bon temps. Quel abîme nous en sépare. Ces beaux jours renaîtront-ils seulement jamais

du gouffre interdit à nos sondes

Comme montent au ciel les soleils rajeunis

Après s'être lavés au fond des mers profondes ? (RTP, IV, 338-340)

Le texte raconte une genèse : du chaos, de l'informe de la nuit, émerge le monde éblouissant des formes et du mouvement. L'ouverture de la Bible n'est-elle le modèle, insurpassable, sans doute, de la théâtralité baroque, elle qui ne veut pas imiter la vie (quel ennui !) mais la créer, en démultiplier la fécondité ? Certains lecteurs seront choqués par le contraste entre la guerre (sujet réputé sérieux) et l'esthétisme assez kitsch de l'écriture, esthétisme outrancier, frivole et assumé comme tel : Wagner, Greco, la chronique mondaine, la succession des références traduit l'humour enjoué qui préside à leur apparition dans le texte. Me semble bien plus transgressif le fait que la scène meurtrière est subvertie pour figurer le triomphe de l'amour, dans sa dimension indissolublement affective et érotique. La part strictement affective se révèle pleinement dans les lignes qui suivent :

Dans ce Paris dont, en 1914, j'avais vu la beauté presque sans défense attendre la menace de l'ennemi qui se rapprochait, il y avait certes, maintenant comme alors, la splendeur antique, inchangée d'une lune, cruellement, mystérieusement sereine, qui versait aux monuments encore intacts l'inutile beauté de sa lumière, mais comme en 1914, et plus qu'en 1914, il y avait aussi autre chose, des lumières différentes, des feux intermittents que, soit de ces avions, soit de projecteurs de la tour Eiffel, on savait dirigés par une volonté intelligente, par une vigilance amie, qui donnait ce même genre d'émotion, inspirait cette même sorte de reconnaissance et de calme que j'avais éprouvé dans la chambre de Saint-Loup, dans la cellule de ce cloître militaire où s'exerçaient, avant qu'ils consommassent, un jour, sans une hésitation, en pleine jeunesse, leur sacrifice, tant de cœurs fervents et disciplinés. (RTP, IV, 380)

Il est difficile d'être plus clair. Le Narrateur est un Charlus décent, dont le patriotisme licite, avouable, permet d'évoquer les affects illicites, inavouables. Les lumières féeriques de Paris bombardé évoquent la « volonté intelligente », la « vigilance amie » de ces soldats protecteurs qui prennent si aisément la place de la mère. Le fantasme, comme le christianisme, est un art des médiations. De la chambre où mère et fils consomment le sacrifice du plus grand amour, à

celle de Saint-Loup, de la « cellule » du « cloître militaire » de Doncières au ciel nocturne de Paris, dans cette obscurité intime, c'est toujours la même scène qui se rejoue. Défaillante, angoissée, la force du narrateur s'en remet à la puissance bénéfique de l'être aimé.

Mais il y a plus. L'apocalypse baroque n'est pas faite simplement pour honorer, une fois de plus, la mémoire de Maman. Je note tout d'abord l'appel déchirant des sirènes : odysseennes, leur chant rauque convie les aviateurs au sacrifice. Ne se métamorphosent-ils pas en Walkyrie ? L'éternelle partition romantique que lie l'amour et la mort, la virilité et la féminité dans l'exaltation de la vie trouve là son accomplissement. Nous voilà passés du côté d'Éros. Mais par-delà la vénérable quincaillerie wagnérienne, une troublante métaphore anthropomorphique s'empare des « projecteurs » : avant même d'être nommés, d'être désignés dans leur fonctionnalité d'objets utiles, ces projecteurs sont définis comme un « regard », regard qui préfigure « l'objet invisible encore et peut-être déjà proche » qu'il recherche. Entre le projecteur et l'avion se noue une relation qui ne peut être que de désir : « les projecteurs se remuaient sans cesse, flairant l'ennemi ». Le terme de l'apocalypse baroque est atteint chez Proust quand la lumière électrique se donne elle-même en spectacle – et que paraît alors, avec la crudité des révélations, sa vitalité désirante, son indécente sensualité (que traduit la métaphore animale), sa concupiscence. Le spectacle baroque n'est pas pur : refusant la coupure sémiotique (qui interdit de voir la chair dans le signe, contrairement à ce qu'enseigne la Sainte Eucharistie), il incorpore à la machine les élans tour à tour vitaux et mortifères qui traversent les corps ; mieux : il fait de la machine (le projecteur électrique) un corps désirant et prodigieusement inventif dans son désir. Quand Proust écrit ceci : « Des avions montaient encore comme des fusées rejoindre les étoiles, et des projecteurs promenaient lentement, dans le ciel sectionné, comme une pâle poussière d'astres, d'errantes voies lactées » (*RTP*, IV, 380), sans doute est-on fondé à dire que, les yeux exorbités comme ceux du projecteur qui cherche la proie désirée pour s'unir à elle, le romancier sut reprendre à son compte le mot d'ordre baroque de la modernité, que claironna Rimbaud, sur un mode mi triomphal, mi ironique : « Je devins un opéra fabuleux ; je vis que tous les êtres ont une fatalité de bonheur ». Ce bonheur n'est fatalité heureuse que pour qui sait le voir, sait se faire voyant et devenir le fabuleux spectacle qu'il met en scène.

Proust sorcier

On s'est efforcé, dans cette étude, de faire sentir la puissance de l'électricité, la fascination qu'elle exerce sur l'imagination de Proust. Elle dénoue les anciennes solidarités ; elle amplifie monstrueusement les pulsations créatrices d'un sujet désormais voué à la mise en scène de ce qui l'obsède. Grâce à elle, Proust pressent et célèbre l'avènement de l'homme postmoderne. Une chance historique a désigné le héros de Proust pour être non « le pauvre permissionnaire » suffoquant dans les tranchées mais l'esthète placé dans les gradins du haut desquels la guerre est un spectacle. C'est là la situation de l'Occidental contemporain. Et voilà la vérité qui déplaît : dès qu'on ne la subit pas dans sa chair, la guerre, comme tout événement historique, n'a plus que la consistance que nos fantasmes lui donnent. Certes, l'histoire existe, puisqu'il y a des chefs d'État assez insanes pour lancer dans la guerre les nations les unes contre les autres. Mais qui ne voit que cette histoire, absurdement meurtrière, est encore plus absurde de ce qu'elle entre en sympathie profonde avec l'histoire intime d'un sujet névrosé devenant un créateur délirant ? C'est cette histoire intime qui règle l'ordre du monde, – je veux dire : du monde devenu, en régime postmoderne, un spectacle baroque que chaque subjectivité invente avec la tendre complicité de l'être aimé.

Sous l'autorité du Greco, le Narrateur et Saint-Loup récrivent des chroniques mondaines, délicieusement décalées par rapport à la gravité des enjeux. Puis Saint-Loup cite Baudelaire : l'image du bonheur, pour un lettré, c'est de pouvoir réciter Baudelaire pour ce qu'on aime, et Saint-Loup est un lettré. Ainsi se prophétise une sorte de "retrait" fécond de

l'histoire, de fuite loin des mobilisations. À quoi donc ressemble la réalité selon Proust ? À un flux spectaculaire qu'engendre l'alliance baroque de la technique et du désir, et qui se nomme la machine. Sous le signe de l'électricité, une nouvelle préciosité naît : l'ère d'un sujet d'autant plus actif dans ses créations délirantes qu'il est, par ailleurs, dépourvu de la moindre raison d'agir.