



HAL
open science

Le style continu chez Marcel Proust

Zouhaier Ilahi

► **To cite this version:**

| Zouhaier Ilahi. Le style continu chez Marcel Proust. 2024. hal-04554955

HAL Id: hal-04554955

<https://hal.science/hal-04554955>

Submitted on 22 Apr 2024

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.

Le style continu chez Marcel Proust

Dans *À la recherche du temps perdu*¹, la matière paraît sujette à des conversions qui génèrent des figures de la continuité. Ces métamorphoses sont traduites par un style continu qui atteste des accords artistiques avec William Turner [1775-1851] et James Whistler [1834-1903]. La pratique et la théorisation de ce style devient, chez Marcel Proust, le lieu d'une interrogation sur les limites de certains courants littéraires qui ont jalonné le XIX^e siècle.

I- Peindre la « puissante unité » : la mer de Balbec

Dans la *Recherche*, les cadres mouvants supplantent les cadres fixes du réalisme qui découlent d'une représentation fidèle de la nature. Les « marines » d'Elstir sont en effet bâties sur la négation des frontières ordinaires du paysage maritime et l'introduction de seuils changeants qui s'entrecroisent et s'interpénètrent (*RTP*, II, 192). L'empiètement des lisières des paysages les unes sur les autres finit par créer une impression de continuité. Ces métaphores qui illustrent l'extension imaginaire des paysages sont notamment exposées dans *Le Port de Carquethuit*. De fait, Elstir étend les attributs de la « terre » à la « mer » en peignant l'« avancée » de la « pointe » et de la « jetée ». Ces deux aspérités composent une saillie s'enchâssant dans la « mer » qui, de concert, « s'enfonç[e] en golfe dans les terres ». De toute évidence, l'aquatique se transforme en minéral sous l'effet de la transmutation.

Les paysages métamorphosés qui échangent leurs aspects finissent certainement par s'unifier. D'où l'émergence de ces correspondances qui découlent de la perception du « lien d'analogie symbolique² » qui unit le terrestre et l'aquatique. Ce transfert de signifiés initialement opposés qui s'unissent grâce à la transsubstantiation donne lieu à une configuration métaphorique inédite (la mer terrestre). Cette métaphore qui révèle l'identité analogique des choses est la traduction de leur « puissante unité » (*RTP*, II, 192).

En faisant abstraction des particularités premières des paysages³, le cadre mouvant place dès lors Balbec aux confins de la terre et de la mer. Ce lieu qui résiste à toute tentative réaliste d'encadrement et de définition demeure par conséquent insaisissable. Sans doute, les choses qui sont sujettes au mouvement échappent à celui qui tente de les cerner en leur posant des

¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 volumes, tome IV, p. 468. Chaque citation est suivie par le numéro du tome en chiffres romains et la page en chiffres arabes.

² Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, 1995, p. 74.

³ Proust écrit : « Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan », *RTP*, II, 192-193.

frontières fixes. C'est ce que montre l'ascension des « églises de Criquebec » qui semblent surgir des « eaux », baigner dans un « poudrolement de soleil et de vagues » et se retirer dans la « ceinture d'un arc-en-ciel versicolore » (*RTP*, II, 192). En créant une connexion entre la terre et le ciel, l'ascension expose les mouvements latents de ce qui semble inerte. Le thème de l'élévation réapparaît également dans la description du jet d'eau d'Hubert Robert. Proust décèle notamment l'expression de la mutabilité des choses chez le Greco. De fait, il a pu voir chez Maria de Madrazo « un Greco vraiment divin avec des tons aussi précieux dans leur genre différent, que ceux d'un Vermeer et d'une fraîcheur intacte sous son incomparable émail » (*Corr.* VII, 319). Cette « fraîcheur » est rendue par l'expression picturale de l'« émail » qui fonctionne comme un indicateur de continuité⁴. Maurice Barrès fut d'ailleurs attentif à la « mutabilité du ciel⁵ » de Tolède ; ville d'Espagne dans laquelle s'est rendu le père du narrateur dans l'intention de voir les œuvres de l'élève de Titien (*RTP*, II, 61). Ces métamorphoses justifient le rôle joué par le dynamisme bergsonien dans l'émergence de la pensée proustienne de la continuité.

En plus de la technique de la fusion des cadres, l'expression de la « puissante unité » est rendue par la lumière. En effet, Elstir sépare les composantes du paysage, puis les unit grâce à la lumière qui les homogénéise⁶. Ses toiles sont véritablement « toutes homogènes les unes aux autres » (*RTP*, II, 712). Chez Chardin, cette « substance homogène » (*Essais*, 810⁷), qui fonctionne comme un vecteur de continuité, façonne un fond uni créant ainsi une euphonie picturale entre les composantes de la « nature morte ». Une telle continuité est perceptible dans l'impression de « liquidité » générée par l'andante de la Sonate de Vinteuil (*RTP*, I, 206). Sans doute, la continuité est l'un des principes fondateurs du style littéraire⁸. Proust se montre d'ailleurs sensible à « l'étroite, l'hermétique continuité du style » flaubertien (*Essais*, 1222)⁹.

L'« unité » inédite des paysages relève certainement d'un secret qui se dévoile après une

⁴ Le narrateur perçoit chez Elstir « cet accent si particulier qui faisait reconnaître entre toutes sa peinture, l'espèce d'émail de cette matière où les fleurs, les pierreries, le ciel, les étoffes, les regards étaient tressés et imbriqués en une mosaïque inséparable et unique », *RTP*, II, 969. Esquisse LVI [L'art d'Elstir].

⁵ M. Barrès, *Greco ou le Secret de Tolède*, Paris, Émile-Paul, Éditeurs, 1912, p. 78.

⁶ Le narrateur note qu'Elstir « dissout maison, charrette, personnages, dans quelque grand effet de lumière qui les fait homogènes [...] », *RTP*, II, 351.

⁷ Marcel Proust, *Essais*, édition publiée sous la direction d'Antoine Compagnon, avec la collaboration de Christophe Pradeau et Matthieu Vernet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2022.

⁸ Pour Gustave Flaubert, « la continuité constitue le style, comme la Constance fait la Vertu », *Correspondance*, (éd. Jean Bruneau), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 481.

⁹ Isabelle Serça a souligné ce rapprochement : « quant au style de Proust, c'est comme sa ponctuation, un style fondé sur la continuité, à l'image de celui qu'il apprécie chez Flaubert - ou plutôt qui se veut tel », *Dictionnaire Marcel Proust*, sous la dir. d'Annick Bouillaguet et Brian Rogers, Paris, Honoré Champion, 2014, article « Continuité », p. 231.

« mystérieuse transsubstantiation¹⁰ ». Proust parle effectivement dans sa lettre à Lucien Daudet datée du 27 novembre 1913 de la « transsubstantiation des qualités irrationnelles de la matière et de la vie dans des mots humains » (*Corr.* XII, 324). Ces « qualités » se dévoilent grâce aux métamorphoses qui exhibent les correspondances latentes des choses. Aussi Elstir crée-t-il « un monde qui se livre seulement à ce regard qui vise les correspondances virtuelles sous les ressemblances actuelles¹¹ ». Ces métamorphoses s'étendent au « monde » qui se révèle « métaphore et métamorphose¹² ».

Derrière ces correspondances, Elstir cherche inlassablement l'expression picturale qui donne corps à cette « réalité de la transsubstantiation¹³ ». De manière analogue, l'écriture tend à exhiber les « crescendos continus » des choses (*RTP*, I, 389). Elle note les métamorphoses des choses qui « mènent une seule note jusqu'au fortissimo suprême en la faisant passer rapidement par tous les degrés intermédiaires ». Il s'agit à titre d'exemple de refléter la « translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile » (*RTP*, II, 148) qui distingue les jeunes filles se promenant sur la digue de Balbec. Le sens de cette « note » s'exprime assurément sur le mode doux du pianissimo. En mimant le passage musical du fortissimo au pianissimo, l'écriture de la profondeur cherche dès lors à dévoiler le sens préalablement inscrit dans l'envers des paysages, des scènes et des choses. Elle essaie de « recueillir ce qui se donne, pré-tracé comme une langue de départ inarticulée, et qu'il faudrait traduire en langue d'arrivée en l'articulant elle-même pleinement¹⁴. » Le héros décèle notamment cette « langue » originelle dans les bois de Roussainville qui se distinguent par leur « beauté profonde » (*RTP*, I, 155).

Par ailleurs, le narrateur reconnaît cette « puissante unité » chez Turner qui place ses personnages dans des altitudes différentes en vue de produire une impression de verticalité. C'est ce qui se détache de sa toile qui représente le massif du « Saint-Gothard » (*RTP*, II, 861). En effet, Turner crée une surface unie en s'adonnant au nivellement des dimensions de l'espace. L'éclipse de la dimension horizontale de la mer lui permet ainsi de créer une impression de superposition avec le ciel. La ligne d'horizon qui relie ces deux espaces corrobore l'idée de leur cohésion. Il s'agit bien évidemment d'une saisie métaphorique de l'« unité du réel¹⁵ ». En procédant à la « reconstruction » de cette « unité », la métaphore devient ainsi l'expression de la « métamorphose des choses » (*RTP*, II, 191). Les « choses » transfigurées ne sont

¹⁰ Anne Henry, *Proust romancier. Le Tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983, p. 196.

¹¹ Miguel de Beistegui, *Jouissance de Proust : pour une esthétique de la métaphore*, Paris, Michalon, 2007, p. 164.

¹² Gérard Bensussan, *L'Écriture de l'involontaire, Philosophie de Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 41.

¹³ Miguel de Beistegui, *Jouissance de Proust, op. cit.*, p. 132.

¹⁴ G. Bensussan, *op. cit.*, p. 136.

¹⁵ A. Henry, *Proust romancier, op. cit.*, p. 192.

certainement plus reconnaissables. Aussi l'écriture proustienne nous introduit-elle sciemment à cet univers inconnu.

Cette « rhétorique de l'empilement¹⁶ » qui procède par rapprochement et liaison autorise par voie de conséquence la réunion des « domaines séparés par la conscience logique¹⁷ ». En effet, derrière le séparé et le morcelé, Proust décèle le continu. Isabelle Serça a d'ailleurs montré le rôle des parenthèses dans l'expression de la continuité¹⁸. En réalité, afin de dépasser le réalisme littéraire qui procède par imitation des apparences, Proust instaure une nouvelle vision des choses qui passe conjointement par la désagrégation des structures fondamentales du visible et la perception de ses concordances cachées. Ces accords métaphoriques sont indéniablement « l'un des principes essentiels de la connaissance¹⁹ ». Sans doute, « connaître, c'est découvrir – ou inventer ? – l'unité cachée sous la diversité des choses et des sensations qu'elles provoquent²⁰. » Le narrateur prend notamment pour modèle la musique de Vinteuil qui, « en ressoudant en une armature indivisible des fragments épars », montre la continuité derrière la diversité (*RTP*, III, 759). Du reste, l'homogénéité caractérise les grands chefs-d'œuvre « où Hugo voisine avec Molière » (*RTP*, II, 523). Dans cette singulière appréhension du réel, la métaphore devient un moyen de reconstitution de son « unité » profonde. Une telle recreation passe par la négation du « modèle comme référent phénoménal²¹ », qui finit par s'estomper devant la métaphore, et la restitution des circonstances d'apparition du sens profond.

II- *Style continu vs style superflu : les églises de Criquebec*

Dans l'Esquisse de « L'Adoration perpétuelle », Proust décrit un clocher qui présente un versant opaque (*RTP*, IV, 827). La reconstitution de l'image complète de ce clocher est en réalité tributaire de la perception de l'instant d'émergence de sa partie obscure. En effet, le moment de la venue du fond coïncide avec celui dans lequel le héros entrevoit l'obscurité en train de s'unir à la clarté selon leur « unité originelle²² ». Assurément, les choses se complètent et s'unissent selon l'ordre premier de l'« indivision primordiale et perdue²³ ». L'écriture de la

¹⁶ C. Fromilhague, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷ Anne Simon, *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 764, entrée « Phénoménologie ».

¹⁸ Pour I. Serça « [...] les parenthèses - classées par Fontanier dans les « figures de style par rapprochement » -, sont, au sein de la phrase proustienne, l'élément formel emblématique de cette tension entre continuité et discontinuité : mettant en scène une discontinuité au cœur même de la continuité qu'elles tissent, elles sont les « coutures apparentes » d'un texte qui se montre non pas comme décousu, mais comme recousu », *op. cit.*, p. 231.

¹⁹ C. Fromilhague, *op. cit.*, p. 80.

²⁰ *Ibid.*

²¹ A. Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 293.

²² A. Henry, *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 915, entrée « Schelling ».

²³ M. Merleau-Ponty, *Résumés de cours au Collège de France, 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 110.

profondeur vise effectivement la retrouvaille de cette potentielle continuité oubliée. C'est l'exemple d'Elstir qui « pein[t] cette virtualité de rivière, cette *idée en puissance de son cours, cet élan compris* dans chaque partie de sa forme qui vous avait permis de les reconstituer²⁴. » La peinture devient ainsi l'expression des possibilités de combinaison de ce qui existe virtuellement.

De la même manière, l'écriture sonde les choses afin de découvrir ces « idée[s] en puissance » qui composent le possible et le virtuel. Une telle écriture devient un moyen de dévoilement et d'apprentissage de la profondeur qui véhicule le sens esthétique des choses. Incontestablement, Proust défend l'excitation devant le réel, seule apte à mener le regard vers ces zones inexplorées. Il condamne toute forme d'accoutumance à l'insensibilité qui engendre l'inhibition des émotions. Cet idéal d'insensibilité est du reste défendu par les stoïciens, tels que Zénon d'Élée, qui prônent l'apathie de l'âme devant les choses. Aussi Proust nous exhorte-t-il à désapprouver la philosophie stoïcienne et à prêter une attention particulière à la sensibilité, siège du génie selon Baudelaire, à l'excitation devant les choses.

Sachant que ces « idées *en puissance* » constituent le potentiel des choses, le passage du virtuel à l'effectif est rendu possible par ce regard qui perçoit l'« unité » derrière la disparité. Cette expérience est celle de la profondeur que nous définissons comme la manifestation et l'actualisation de ce qui existe à l'état virtuel sous le mode de l'effectif et du réel. Le tableau d'art se conçoit dès lors comme le lieu d'actualisation de ce qui existe à l'état de virtualité et l'espace d'exhibition du fond des choses qui se dévoile dans leur « dernière incarnation » (*RTP*, II, 219). L'acte de peindre est en réalité le produit d'un « miracle suprême » (*Corr.* XII, 324) qui montre les choses telles que les voit l'artiste après leurs transfigurations. La fixation de cette ultime « incarnation » permet notamment à Elstir de peindre les « véritables mirages » (*RTP*, II, 195) qui relèvent de la virtualité, c'est-à-dire de l'étendue de la profondeur. Ce dernier puise dans ces « mirages » les « lois naturelles » qu'il expose dans ses toiles (*RTP*, II, 968). Pareillement, le narrateur tire de l'expérience picturale de la profondeur des leçons qui l'aident à composer son livre. Du reste, l'œuvre profonde, à l'instar de celle de Vinteuil qui incarne la figure du « novateur à perpétuité » (*RTP*, III, 758), garantit l'immortalité de l'artiste.

Grâce à l'expérience de la profondeur, le Moi s'approprie par conséquent de l'essence des choses. En effet, Proust institue une union, en apparence paradoxale, entre le Moi intermittent, la sensation passagère et la quête des essences (les vérités inscrites dans les lois de l'art et de la vie). En vérité, ce Moi intermittent se révélera dans le *Temps retrouvé* un « Moi pérenne »,

²⁴ Carnet 28, p. 15. Cité par A. Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, op. cit., p. 298. C'est Proust qui souligne.

selon la formule d'Isabelle Serça : « L'expérience de la réminiscence perpétuée par l'exercice de la métaphore fait advenir un moi pérenne, fondé sur la continuité²⁵ ». L'essence n'est effectivement pas coupée du réel. Elle se définit comme « acte de liaison²⁶ » et non comme pure « idéalité métahistorique²⁷ », au sens platonicien du terme. Grâce à la liaison qu'il établit entre le sensible et l'intelligible, Proust ramène l'essence du domaine de l'Être à celui du réel. Certaines de ses descriptions s'inscrivent d'ailleurs dans la lignée de la phénoménologie qui « replace les essences dans l'existence²⁸ ».

En conférant à l'Idée une incarnation sensible, Proust a pu ainsi s'opposer à la thèse de la dématérialisation du signe artistique qui fonde l'idéalisme. De fait, le principe de l'identité de la chose et de l'idée qu'il décèle dans la philosophie de la nature et de l'art de Schelling, comme le soutient A. Henry, infirme la thèse de l'idéalisme de Proust. Cette thèse est défendue, entre autres, par G. Deleuze qui sombre dans l'« *immatérialisme* éthéré²⁹ ». Proust a sûrement redonné au signe sa matérialité en instaurant la liaison de la réalité et de l'art. Cette unité est particulièrement perceptible dans *Tristan et Isolde*, opéra de Wagner dont les thèmes relatent « notre condition mortelle » (*RTP*, I, 344)³⁰. La notion de continuité est distinctement à la base du symbolisme proustien qui repose sur l'union du symbole (l'abstrait) et de l'objet (le concret). Une telle alliance se dévoile à titre d'exemple dans l'expérience de la mémoire qui « suffit à entretenir la vie réelle, qui est mentale » (*RTP*, IV, 122).

La dématérialisation du signe artistique est sans doute suivie par sa restitution à son assise matérielle. Cette opération relève de la genèse de l'œuvre d'art dans laquelle l'artiste dématérialise l'objet selon sa propre vision pour le vêtir d'une autre matière. C'est ce que l'on retient de la flèche fuselée de l'église Saint-Gervais (*RTP*, I, 65). L'écriture littéraire se définit par conséquent comme une « pure appropriation subjective³¹ » des choses qui dissout leur « structure d'usage³² » (l'apparaître) afin d'instituer l'ordre nouveau de l'art. Dans cette « appropriation », la vision est appréhendée comme moyen d'approfondissement du réel. Elle permet notamment au narrateur de percevoir « l'apparition continue » des aubépines (*RTP*, I, 181).

²⁵ I. Serça, *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 231.

²⁶ A. Simon, « Proust ou la crise de l'idéalisme », in *Marcel Proust 2 nouvelles directions de la recherche proustienne 1* (dir.) Bernard Brun, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, 2000, p. 70.

²⁷ Jean-Marie Vaysse, *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003. Entrée « Essence », p. 383.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997 [1945], p. I.

²⁹ Henri Bremond, *La Poésie pure*, Paris, Bernard Grasset, 1926, p. 44.

³⁰ Sur l'esthétique de Wagner, voir le livre de Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France : 1883-1889*, Paris, Honoré Champion, 2005.

³¹ A. Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, *op. cit.*, p. 293.

³² Id., *Proust romancier*, *op. cit.*, p. 191.

Par ailleurs, afin de rendre compte de la dissolution impressionniste du visible, Proust recourt au langage métaphorique. Procédant de la « reconstitution d'un ordre naissant, d'un objet en train d'apparaître, de s'agglomérer sous les yeux du voyant [...] ³³ », ce langage rétablit la catégorie de la profondeur qui se forge « entre le vécu et la réalité³⁴ ». En vérité, le discours réaliste a passé sous silence cette catégorie. À l'opposé, Proust la réhabilite en faisant du style continu une tentative d'exhibition de la profondeur définie comme « milieu de coexistence ³⁵ » du Moi et du monde. C'est ce qui ressort de la description de la route de retour empruntée par le héros à la suite de ses promenades en voiture en compagnie de Mme de Villeparisis :

Mais elle [la route] devint pour moi dans la suite une cause de joies en restant dans ma mémoire comme une amorce où toutes les routes semblables sur lesquelles je passerais plus tard au cours d'une promenade ou d'un voyage s'embrancheraient aussitôt sans solution de continuité et pourraient, grâce à elle, communiquer immédiatement avec mon cœur. (*RTP*, II, 80).

La connexion du dedans et du dehors donne surtout au narrateur la possibilité de s'auto-analyser. De fait, l'auto-analyse passe par l'approfondissant du sens de ces « états simultanément juxtaposés dans sa conscience » (*RTP*, I, 86). Elle découle de l'« œil intérieur » (*RTP*, I, 558) projeté simultanément sur le réel et le Moi du narrateur en train d'écrire et de réfléchir sur les conditions d'élaboration de l'œuvre. Toute expression artistique associe sans doute l'introspection ³⁶ intérieure et la connaissance. C'est la leçon apprise de Rembrandt : « Maintenant, au fond de chacune de ses toiles [Rembrandt], il semble que son regard soit au moment où, encore tendu sur la réalité qu'il avait essayé de saisir, [il était] déjà détaché de cet effort par la réalisation libératrice [...] » (*Essais*, 357). Aussi Proust fonde-t-il son réalisme subjectif sur la jonction de l'intériorité et de l'extériorité (de l'affectif et de l'objectif). Une telle corrélation accorde au narrateur la possibilité de pénétrer « l'organisme inconscient et généralisable où s'abrite l'idée » (*RTP*, II, 838). Ce dernier se réclame d'ailleurs d'Arkel, personnage de l'opéra de Claude Debussy *Pelléas et Mélisande*, qui « cherche à proférer dans des mots très simples toute la sagesse et la destinée » (*RTP*, III, 623).

Le narrateur qui se livre à l'introspection en observant sa conscience ne se détourne certainement pas du réel. Il recourt nécessairement à la perception afin d'explorer son fond incommensurable. En vérité, ce dernier éprouve un sentiment de désenchantement et sent le

³³ Nathalie Aubert, *Proust. La Traduction du sensible*, Oxford, Legenda, 2002, p. 95.

³⁴ Lucia Angelino, « L'apport de Merleau-Ponty pour une approche renouvelée de l'espace pictural et du vécu qui lui correspond », in *L'Œil et l'Esprit. Merleau-Ponty entre art et philosophie*, (Dir.) Lorenzo Vinciguerra et Fabrice Bourlez, Presses universitaires de Reims, Épure de Reims, 2011, p. 28.

³⁵ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 256.

³⁶ M. Merleau-Ponty définit l'introspection comme un acte de « perception intérieure » dans lequel « le sujet et l'objet [sont] confondus », *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 70.

besoin vital d'échapper à un réel empreint d'inertie³⁷. De même, il est paralysé par l'habitude qui appesantit son esprit et le plonge dans la procrastination : « Tombé dans le réel immobile, je tâchai de rebondir », déclare-t-il (*RTP*, III, 650). Du reste, ce dernier se débarrasse de ce sentiment de désarroi dès qu'il mesure les pouvoirs de la perception parfaitement susceptible de révéler le dynamisme profond qui travaille le réel.

Proust dénigre par conséquent le style des « romanciers matérialistement spiritualistes » (*RTP*, IV, 476) qui ramènent la création artistique à un simple exercice d'imitation des surfaces. Certes, ces derniers ne saisissent que les apparences qui ne sont que l'enveloppe du vrai. Grâce au style continu qui relève de l'art de l'écorché, Proust dépasse l'enveloppe des choses en montrant leurs configurations sous-jacentes. En effet, ce style est bel et bien fondé sur une vision qui « pratiqu[e] dans les choses un sectionnement qui nous débarrasse de leur apparence coutumière » (*RTP*, II, 168). Ce qui explique la volonté du narrateur de « mettre de la profondeur derrière la couleur des choses » (*RTP*, II, 162). Ce dernier est en réalité intrigué par le brusque surgissement du sens caché des choses et par leur résistance à la saisie. Le mouvement de la venue et de la fuite des choses qui ne cessent de s'évanouir dans un fond impénétrable est singulièrement exprimé par la petite phrase de la sonate de Vinteuil qui « baignée dans le brouillard violet [...] s'approcha, disparut comme effarouchée, puis revint [...] » (*RTP*, III, 764).

Ce qui nous échappe marque nettement les limites de notre intelligence devant l'ambivalent et l'obscur. Face à l'ambiguïté des choses en mouvement, le sens ne se fixe certainement pas et demeure fuyant. Aussi Proust nous invite-t-il à toujours aller plus loin dans la recherche du sens qui s'éloigne dans la dimension profonde du réel. Sans doute, la saisie de la vérité exige le déchiffrement des « dessous profonds [de l'image] qui se laissent creuser et d'où l'on peut tirer véridiquement quelque chose de nouveau » (*RTP*, I, 551). Le narrateur est notamment sensible à l'association de la profondeur et de la vérité dans le prélude de *Lohengrin* et l'ouverture de *Tannhäuser* de Richard Wagner. Cette jonction est certainement le garant de la vraie création littéraire qui distingue l'artiste de l'amateur d'art nonchalant qui, à l'instar du prince Léon Radziwill [1880-1927], « n'écrira jamais *Le Curé de Tours* ni *La chartreuse de Parme* » (*Essais*, 387), bien qu'il soit un « observateur exquis de la réalité médiocre » (*Essais*, 388). Proust confronte d'ailleurs la figure de l'artiste créateur (Vinteuil) à celle de l'amateur d'art (Charles Swann, le baron de Charlus).

Proust oppose dès lors le style inventif et continu (*continuuus*) qui unit et rassemble les

³⁷ Voir A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans « À la recherche du temps perdu »*, Paris, Honoré Champion, 2011.

choses au style sec et superflu (*discretus*) qui les cloisonne et les sépare. Cette opposition distingue nettement son discours des catégorisations scientifiques inhérents aux écrivains réalistes et naturalistes qui cultivent une esthétique de l'impersonnalité³⁸. En effet, ces derniers saisissent le réel moyennant des représentations intellectuelles qui ne dégagent que ce qui est saisi par l'intelligence. En revanche, dans la *Recherche*, la subjectivité et la vision l'emportent sur l'intelligence. De fait, le narrateur prend pour modèle Elstir qui peint ce qu'il voit et non ce qu'il sait³⁹. Il se réfère aussi à Turner chez qui l'imagination succède à l'observation. En effet, ce dernier peint en obéissant au principe de « l'innocence de l'œil ⁴⁰ » et non à un précepte logique. Ce qui lui permet de reproduire fidèlement l'impression première.

Certes, l'impression proustienne n'est pas modifiée par l'intelligence qui peut altérer la pureté du modèle primitif. En réalité, l'intelligence confère au modèle une proposition rationnelle qui catégorise et différencie les choses. Elle pétrifie inévitablement l'art en formules sèches et stériles. C'est l'exemple du jardinier dont la « correcte fantaisie » (*RTP*, I, 85) déplaît au héros et à sa grand-mère parce qu'il est « dépourvu du sentiment de la nature » (*RTP*, I, 11). À cette imagination factice et scrupuleuse des usages traditionnels, le narrateur préfère l'authenticité des « hauteurs naturelles de Meudon et du mont Valérien » (*RTP*, II, 679). Il défend l'esprit anticonformiste du « génie créateur » (*RTP*, II, 207) pourvu d'une imagination⁴¹ pénétrante capable de combiner des images cachées et de dévoiler leurs significations occultes. Sans doute, Proust retrace ce qui « échappe à notre intelligence » (*RTP*, I, 233). Incontestablement, le vrai artiste dépasse le stade de la « naïve observation de la nature » (*Essais*, 387) vers l'expression de sa profondeur sibylline et énigmatique. Proust se réfère notamment à Vermeer qui « lança un aussi pressant appel à transgresser le visible pour accéder à l'invisible. [Il a] prolongé l'invisible dans l'inconnu » (*Essais*, 300). Certes, « voir » et « savoir » illustrent la dichotomie de la perception et de l'intelligence. Toutefois, il ne s'agit pas d'une dénégation de l'intelligence. La complémentarité de la clairvoyance et de la sensibilité est incontournable dans la recherche du sens véhiculé par les choses. La littérature se nourrit sans doute de l'approfondissement des choses et du réel.

³⁸ G. Flaubert écrit : « je ne connais rien de plus noble que la contemplation ardente des choses de ce monde. La science deviendra une foi. J'en suis sûr », *Corr.* t. III, 1991, p. 66, *op. cit.*

³⁹ « Mon imagination, semblable à Elstir en train de rendre un effet de perspective sans tenir compte des notions de physique qu'il pouvait par ailleurs posséder, me peignait non ce que je savais, mais ce qu'elle voyait [...] », *RTP*, II, 856.

⁴⁰ Diane Leonard, *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 887, entrée « Ruskin ».

⁴¹ Charles Baudelaire définit l'imagination comme étant une « qualité quasi divine, qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes des choses, les correspondances et les analogies », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, Folio classique, 2006, p. 26. Le narrateur retrouve le temps perdu grâce, entre autres, aux « analogies inspiratrices » baudelairiennes (*RTP*, IV, 498).

Partant, la défense de l'imagination par rapport à la Raison explique la critique proustienne de la pensée kantienne fondée sur la quête des noumènes. Le noumène qualifie la « réalité intelligible qui ne peut être l'objet d'une connaissance empirique⁴² ». Il est « l'objet de la raison, la réalité intelligible, la chose en soi⁴³ ». Quant au phénomène, il correspond à la « réalité sensible ». Obéissant à sa vocation d'écrivain, Proust ne s'intéresse pas à l'objet de la raison ; ce qui le distingue de la figure du philosophe. En inscrivant le phénoménal dans le langage grâce à la description du sensible immanent, il a fondé l'acte de connaître sur la connexion de l'idée abstraite et de la sensation concrète. Cette association lui a permis d'instaurer l'« idée sensible » ou « individuelle⁴⁴ ». Derrière la quête de la continuité, il vise par-dessus tout l'expression du « relatif », du « phénoménal » et non de l'éternel, du nouménal. Cette quête est fondée essentiellement sur l'expression des sublimes corrélations des choses. Proust n'admet pas l'idée d'une forme immuable qui découle de la conception platonicienne selon laquelle la vérité est préconçue, absolue et éternelle. Pour lui, la forme est changeante et la vérité découle d'un apprentissage individuel. La perception des métamorphoses initie également le héros à la profondeur de la baie de Querqueville.

III- *Transferts Whistlériens : la baie de Querqueville*

Aperçus de loin, les rivages de la baie de Querqueville paraissent de couleur « bleue » (RTP, II, 915). À les voir de près, ils deviennent « sombres ». Ces bords rappellent ceux de la Tamise peints par Whistler dont l'un des tableaux s'intitule *Le Golfe d'opale* (RTP, II, 965). Cette baie est assimilée à un « golfe d'opale » (RTP, II, 916) à cause des « reflets que l'eau prend autour des îlots » et qui sont produits par les « vagues teintes bleues ou roses ». Le reflet se définit comme « la réplique de la chose éclairée, [...] le renvoi du message lumineux⁴⁵ ». Il est « le mode primitif » du « principe général de transfert⁴⁶ ». Ces reflets lumineux qui créent des « harmonies bleu et rose » produisent une cadence chromatique et un effet de continuité. L'écriture tend effectivement à suggérer cette « profondeur continuée⁴⁷ » qui résulte de la perception de ces transferts chromatiques. De tels transferts fonctionnent comme des « relais de sens⁴⁸ » qui montrent l'émergence du fond. Ils justifient, à titre d'exemple, l'assimilation de la « lumière éclatante » du « restaurant » de Rivebelle à la figure de la « chrysalide » (RTP, II,

⁴² Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Édition électronique, 2018, entrée « Noumène ».

⁴³ *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2000, entrée « Noumène ».

⁴⁴ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 54. Anne Simon développe la même thèse.

⁴⁵ J-P. Richard, op. cit., p. 63.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

163). De fait, la « raie de clarté » qui naît du « crépuscule » du soir opère la « radieuse métamorphose » de l'obscurité à la clarté. Cette conversion reproduit la conversion de l'« opale » turnérienne motivée par le passage du « gris » au « rose ».

En plus du langage pictural, le style continu mime le langage musical qui superpose la mélodie et l'harmonie. En effet, ce style résulte conjointement de la perception des métamorphoses mélodieuses des choses et de leurs arrangements poétiques sous forme de phrases périodiques et continues. Proust dit à ce propos : « je suis bien obligé de tisser ces longues soies comme je les file, et si j'abrégais mes phrases, cela ferait des petits morceaux de phrases, pas des phrases » (*Corr.* V, 288). Ce style qui donne vie aux mélodies intimes des choses reproduit les harmonies musicales des *Nocturnes*⁴⁹ de Frédéric Chopin (*RTP*, III, 212).

Ces transferts réapparaissent également à Saint-Marc lors des sorties du héros avec sa mère, à l'époque de son étude studieuse sur Ruskin : « Je regardais l'admirable ciel incarnat et violet sur lequel se détachent ces hautes cheminées incrustées, dont la forme évasée et le rouge épanouissement de tulipes fait penser à tant de Venises de Whistler » (*RTP*, IV, 225). Grâce au passage du « rouge » des « tulipes » au rouge clair et vif du « ciel », le céleste se transforme en un « espace miroitant⁵⁰ » sur lequel se reflètent les « cheminées incrustées » de Venise. Aussi le narrateur perçoit-il des « connexions symboliques⁵¹ » qui se tissent entre les « cheminées » de la Cité des doges et celles de Whistler, entre la réalité et l'art. La notation des transferts lui permet du reste de s'initier à la profondeur des couloirs de l'hôtel de Balbec qui dégagent cette « ambre dorée » (*RTP*, II, 158) propre à Rembrandt. La représentation mentale de ces « connexions », jointe à la perception des transferts chromatiques et lumineux, devient l'occasion d'un éveil à l'art.

D'un autre point de vue, la continuité touche de si près la vie du héros qui se met à l'écoute du sens confus, de ce « chant de harpes » (*RTP*, I, 93) de sa « vie sentimentale et continue » (*RTP*, I, 42). Ce dernier suit le chemin tracé par Bergotte dont les intonations et les accents produisent ce style indissociable de « sa personnalité la plus intime » (*RTP*, I, 543). Il se propose alors d'écrire un roman qui reflète les pouvoirs de suggestion de la musique de Beethoven et de Robert Schumann et qui réussisse la connexion de l'œuvre et de la vie. En réalité, la quête de la continuité justifie sa méfiance à l'égard de toute forme de discontinuité qui pourrait disséminer le sens et l'œuvre dans les méandres de la matière et de la pensée, dans la pluralité

⁴⁹ Le terme « Nocturne » réfère à un « morceau de piano de caractère mélancolique et rêveur, évoquant l'atmosphère de la nuit », *Le Littré*, entrée « Nocturne ».

⁵⁰ J-P. Richard, *op. cit.*, p. 63.

⁵¹ C. Fromilhague, *op. cit.*, p. 81.

des espaces et des temporalités. Il déclare d'ailleurs qu'« il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité » (*RTP*, IV, 624) afin qu'il puisse réentendre le tintement de la clochette qui lui rappelle la vie de voisinage avec Swann à Combray. Comme le soutient I. Serça, « la continuité chez Proust est l'idéal auquel aspire un moi en proie à la discontinuité⁵² ». Aussi Proust se montre-t-il attiré par l'effet de continuité qui se dégage de ce « style uni de porphyre sans un interstice, sans un ajoutage » inhérent à Flaubert (*Essais*, 1099).

De plus, le narrateur s'attache par-dessus tout à cette « autre direction venue du fond du passé, [lui] rapportant la sonnerie d'heures lointaines » (*RTP*, IV, 121). De fait, ce dernier vit sous l'angoisse de voir les fils de sa vie dévidés dans des ramifications séparées. Prenant conscience du fait que la « continuité [...] est le principe même de la vie » (*RTP*, IV, 112), il trouve en elle le moyen adéquat qui lui permet d'établir des liens avec cette « région plus profonde de [lui]-même, plus unie, plus vaste, d'où les obstacles et les séparations semblaient avoir été enlevés » (*RTP*, I, 93). Du reste, il ne supporte pas la « continuité uniformément banale » (*RTP*, III, 128) qui émane de certaines conversations avec Françoise et préfère la contemplation de la « continuité parfaite » du visage d'Albertine (*RTP*, III, 579). À l'évidence, la quête de la continuité, le Temps, la mémoire, la profondeur et la création sont intrinsèquement liés⁵³.

En somme, l'écriture de la continuité s'intègre dans la recherche de la profondeur et développe une connaissance instituée sur la catégorie de la relation, voie d'accès à l'intériorité, au réel et au gouffre. La notion de continuité soulève nettement des problèmes philosophiques. D'un côté, le principe d'identité de l'Idée et de la chose a permis à Proust de remettre en cause la définition platonicienne du sens réduit à l'Essence ou l'Idée. À l'opposé de Platon, il intègre le sensible dans l'acception du sens défini comme « essence qualitative toujours incarnée⁵⁴ ». Sans doute, le sens dérive conjointement de l'Idée et de la chose. De plus, le concept de l'entre-deux qu'il décèle chez Chardin lui a permis de dépasser le « dualisme ontologique⁵⁵ » platonicien du sensible et de l'intelligible. L'aspect dogmatique de la *Recherche* découle du reste de l'alliance de la description romanesque de la vie et de sa conceptualisation. D'où les affinités qui se créent entre l'expérience personnelle et les leçons d'esthétique de l'art.

⁵² I. Serça, *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 230.

⁵³ C'est la thèse défendue par I. Serça : « Que ce soit dans la sphère de l'intime ou dans celle du rapport au monde, l'expérience de la séparation et première et toute la quête du narrateur de *RTP* consiste à (re)nouer des liens entre les choses, entre les êtres, entre les sensations, entre le passé et le présent – et c'est l'expérience de la réminiscence –, entre deux expressions – et c'est, dans le texte, la métaphore. La continuité apparaît ainsi aussi bien comme une thématique que comme une esthétique », *ibid.*

⁵⁴ A. Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, op. cit., p. 277.

⁵⁵ Christophe Roque, *Grand Dictionnaire de la philosophie*, op. cit., p. 788. Entrée « Participation ».

De l'autre côté, la notion de continuité lui a permis de reposer le dualisme parcourant l'histoire de l'art entre le souffle apollinien qui privilégie le statisme et le dionysiaque qui exalte l'enthousiasme, défini par Gabriel Séailles comme « flambée de l'imagination ⁵⁶ ». Aussi le narrateur adhère-t-il à la « fantaisie des architectes gothiques qui fouillent la pierre comme de la dentelle » (*RTP*, I, 456). Ce dernier découvre l'irréductible fond des choses grâce à ce regard imaginaire qui scrute le visible à l'instar d'un archéologue à la recherche d'inscriptions échappant à l'œil d'un boétien, marquées dans des « papyrus ponctués d'écriture cunéiforme » (*RTP*, III, 767). Indéniablement, le style continu contribue à préserver l'œuvre de tout geste artistique susceptible de la ramener à des moules sclérosés. Il libère ainsi l'artiste de « l'idolâtrie des formes » ; « stade situé en deçà de l'art » (*RTP*, II, 207) auquel s'est arrêté Charles Swann et qui marque le déclin de Bergotte à l'approche de la mort.

⁵⁶ A. Henry, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, op. cit., p. 91.