



**HAL**  
open science

# LES EXPÉRIENCES PRIVILÉGIÉES DANS À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU ET SES AVANT TEXTES : ÉLÉMENTS DE LA GENÈSE D'UNE ESTHÉTIQUE

Jean-Marc Quaranta

► **To cite this version:**

Jean-Marc Quaranta. LES EXPÉRIENCES PRIVILÉGIÉES DANS À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU ET SES AVANT TEXTES : ÉLÉMENTS DE LA GENÈSE D'UNE ESTHÉTIQUE. Littérature générale [cs.GL]. Université de marne-la-vallée, 2001. Français. NNT: . tel-04020352

**HAL Id: tel-04020352**

**<https://hal.science/tel-04020352>**

Submitted on 8 Mar 2023

**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.

UNIVERSITÉ DE MARNE-LA-VALLÉE  
*Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines*

2001

N° attribué par la bibliothèque

.....

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE MARNE-LA-VALLÉE  
Discipline : littérature française

présentée et soutenue publiquement par  
Monsieur Jean-Marc QUARANTA  
Le 8 février 2001

**LES EXPÉRIENCES PRIVILÉGIÉES DANS  
À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU**

**ET SES AVANT-TEXTES :**

**ÉLÉMENTS DE LA GENÈSE D'UNE ESTHÉTIQUE**

Sous la direction de Madame le Professeur Annick BOUILLAGUET

Jury

Monsieur le Professeur Jean MILLY, université Paris III, Sorbonne nouvelle  
Monsieur le Professeur Brian ROGERS, université de Johannesburg  
Madame le Professeur Annick BOUILLAGUET, université de Marne-la-Vallée  
Monsieur le Professeur Jean-Yves GUÉRIN, université de Marne-la-Vallée  
Monsieur Bernard BRUN, Institut des Textes et Manuscrits Modernes, C.N.R.S.

## REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail, c'est un grand plaisir pour moi de remercier tous ceux qui, à des titres divers et à différents moments, ont contribué à sa réalisation.

Cette gratitude trouve à s'exprimer tout particulièrement à Annick Bouillaguet qui a suivi, orienté et guidé ce travail par la rigueur de ses conseils et dont la disponibilité et la bienveillance ont fortement aidé à l'accomplissement de cette thèse.

L'orientation génétique de cette recherche doit également beaucoup à Bernard Brun. Qu'il trouve ici l'expression de ma profonde gratitude pour ses conseils, ses encouragements et l'amabilité de l'accueil qu'il réserve à tous ceux qui s'intéressent à Marcel Proust.

La réalisation de ce travail a en outre été facilitée par les contributions de nombreux amis et collègues que je remercie de leur amical concours.

## ABRÉVIATIONS

Afin de faciliter la lecture des notes nous avons eu recours, dans les pages qui suivent, à une série d'abréviations pour mentionner les références des textes proustiens.

Pour *À la recherche du temps perdu*, chaque référence indique : le titre de la partie du roman en abrégé, le volume et la pagination, dans la nouvelle édition de la Bibliothèque de la Pléiade, sous la direction de Jean-Yves Tadié, citée dans notre bibliographie. Les abréviations sont les suivantes :

*C.S.*, *Du côté de chez Swann*,

*J.F.*, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*,

*C.G.* I et II, *Le Côté de Guermantes I et II*,

*S.G.*, *Sodome et Gomorrhe*,

*L.P.*, *La Prisonnière*,

*A.D.*, *Albertine disparue*,

*T.R.*, *Le Temps retrouvé*.

Pour les autres textes de Proust,

*C.S.-B.P.*, *Contre Sainte-Beuve*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", 1971.

*C.S.-B.F.*, *Contre Sainte-Beuve*, édition de Bernard de Fallois, Gallimard, coll. " Folio Essais ", n° 68, Paris, 1987.

*C08*, " Le Carnet de 1908 ", édition de Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust*, n° 8, Paris, Gallimard, 1976.

*M.P.G.* *Matinée chez la princesse de Guermantes*, textes édités par Henri Bonnet et Bernard Brun, Paris, Gallimard, 1982.

*Corr.* *Correspondance*, texte établi et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 21 volumes, 1970-1993. L'abréviation est suivie du numéro du volume en chiffres romains.

*J.S.* *Jean Santeuil*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", 1971.

*P.J.* *Les Plaisirs et les jours*, édition de Yves Sandre, *Jean Santeuil*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", 1971.

*E.A. Essais et articles*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, *Contre Sainte-Beuve*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. “ Bibliothèque de la Pléiade ”, 1971.

*P.M. Pastiches et mélanges*, édition d’Yves Sandre, *Contre Sainte-Beuve*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. “ Bibliothèque de la Pléiade ”, 1971.

*L.P.P. Les Pastiches de Proust*, édition établie et commentée par Jean Milly, Paris, Colin, 1970 (réédition, Slatkine-Reprints, Genève).

*S.L. “ Sur la lecture ”*, John Ruskin, *Sésame et les lys*, traduction de Marcel Proust, édition d’Antoine Compagnon, Bruxelles, éditions Complexe, coll. “ Le Regard littéraire ”, 1987.

*B.A. “ Préface du traducteur ”*, John Ruskin, *La Bible d’Amiens*, édition d’Hubert Juin, Paris, Librairie générale d’édition, coll. “ 10/18 ”, 1985.

Par ailleurs, les titres des deux bulletins proustiens sont abrégés de la façon suivante :

*B.I.P. Bulletin d’informations proustiennes*, Presses de l’École Normale Supérieure.

*B.M.P. Bulletin Marcel Proust et Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*.

Enfin, les renvois aux différents chapitres du présent travail sont abrégés ainsi : le numéro de la partie en chiffres romains (I, II, III) précède le numéro du chapitre (de 1 à 6).

N. B. : les passages tirés des manuscrits sont transcrits, sauf mention contraire, selon le code utilisé dans le dossier génétique qui accompagne ce travail.

# INTRODUCTION

## 1 1 Présentation - objet - justification - problématique

### a) a) *Présentation et objectif*

Dans la bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, songeant à son œuvre future, le héros de la *Recherche* y discerne deux matières :

Je sentais pourtant que ces vérités que l'intelligence dégage directement de la réalité ne sont pas à dédaigner entièrement, car elles pourraient enchâsser d'une matière moins pure mais encore pénétrée d'esprit, ces impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent<sup>1</sup>.

L'œuvre à venir, rêvée comme une pièce d'orfèvrerie, l'intelligence s'associe aux "impressions" issues d'une rencontre inattendue.

Cette distinction vaut également pour l'œuvre de Marcel Proust. En même temps qu'elle présente des réflexions sur l'amitié, l'amour, l'hérédité, la vie mondaine, tous sujets " que l'intelligence cueille à claire voie " <sup>2</sup>, elle met en scène des impressions particulières, provoquées par une sensation imprévisible. Madeleine trempée dans du thé, reflet de la mare de Montjouvain, vision mouvante des clochers de Martinville, ou des trois arbres d'Hudimesnil, odeur d'iris, septuor de Vinteuil, contact de la serviette empesée – pour ne citer que

---

<sup>1</sup> - *T. R.*, IV, p. 477.

<sup>2</sup> - *Ibid.*

les plus connus de ces épisodes – l’univers romanesque de Proust est parcouru par ce réseau d’instantanés où se révèle une vérité d’une autre nature. Les deux matières vont l’ambler tout au long du roman, jusqu’à la finale du *Temps Retrouvé*, construit en un diptyque qui articule matière mondaine et expériences privilégiées et les réunit sous le double signe du temps et de l’œuvre à accomplir<sup>3</sup>.

Ces instantanés illustrent, en effet, la théorie littéraire qui fonde l’œuvre imaginaire à venir, ils en sont l’annonciation réitérée, par eux se fait entendre “la vocation” dont le livre est destiné à être l’histoire<sup>4</sup>. À l’occasion de l’audition du septuor de Vinteuil, le narrateur précise que “ces impressions qu’à des intervalles éloignés [il] retrouvai[t] dans [sa] vie comme des points de repère, [sont] les amorces pour la construction d’une vie véritable”<sup>5</sup>. C’est ainsi à la faveur d’une série d’expériences singulières, qu’invité à une matinée chez la princesse de Guermantes, le personnage comprend comment, au fil de sa vie, son œuvre est venue à lui<sup>6</sup>. L’expérience sensorielle débouche alors sur une définition de la littérature et sur une axiologie qui condamne certaines pratiques littéraires, certaines écoles<sup>7</sup>. Les instantanés privilégiés qui se succèdent dans la dernière partie du roman servent ainsi de point de départ à l’exposé d’une esthétique<sup>8</sup>.

S’intéresser à la vocation littéraire selon Marcel Proust, c’est donc s’attacher à ces instantanés qui l’incarnent sur le plan narratif, comme sur celui de l’existence

Riche et complexe, confuse ou paradoxale, ainsi qu’on le verra plus loin, l’esthétique proustienne peut toutefois se résumer en une pensée qui constitue de toute évidence l’essentiel de son enseignement :

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> - *Ibid.*, pp. 427-428. Voir également Samuel Beckett, *Proust*, traduction d’Édith Fournier, Paris, Minuit, 1990 (première parution en anglais, 1930), pp. 81-82, et Henri Bonnet et Bernard Brun, *Matinée chez la princesse de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1982, qui présentent la mise en place progressive de cette structure.

<sup>4</sup> - *T.R.*, IV, p. 478. Voir aussi *C.G.II*, II, p. 691.

<sup>5</sup> - *L.P.*, III, p. 765.

<sup>6</sup> - *T.R.*, IV, p. 478.

<sup>7</sup> - Critique de l’art réaliste, *T.R.*, IV, pp. 459-460 ; de la littérature de notation, *ibid.*, p. 473 ; ridicule d’un art populaire ou patriotique, *ibid.*, pp. 466-467. Ce mouvement est, bien sûr, amorcé dès la lecture du *Journal des Goncourt*, *ibid.*, pp. 287-288.

<sup>8</sup> - Ils sont le principe d’un discours tenu “pour déterminer comment faire une œuvre d’art ou en apprécier la valeur en définissant des normes critiques (*Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, article *Esthétique*).

<sup>9</sup> - *T.R.*, IV, p. 476.

Telle est “ la vérité ” dont son roman, confie Proust à Rivière en 1914, raconte “ la recherche ” et la lente venue au jour, le terme de “ cette histoire d’une pensée ”<sup>10</sup> que voudrait être la *Recherche*. Le roman de Marcel Proust propose ainsi, au début du XX<sup>e</sup> siècle, une définition de la littérature comme vie authentique. Celle-ci se fonde sur une série d’expériences singulières, amorces de la vraie vie et qui préfigurent la littérature.

L’objectif de notre travail est d’aider à une compréhension d’*À la recherche du temps perdu* en éclairant la définition de la littérature que propose le roman. Le moyen en est une étude de ces expériences privilégiées qui sont autant de préfigurations de cette vraie vie dont Proust affirme qu’elle s’identifie à la littérature. En d’autres termes : si *À la recherche du temps perdu* propose une définition de la littérature comme “ vraie vie ” et si certains épisodes récurrents en sont l’annonciation, il s’agit d’étudier ceux-ci pour éclairer la définition proustienne de la littérature.

b) b) *Définition de l’objet*

(1) (1) Une fausse limpidité

L’objectif de ce travail place en son centre les expériences privilégiées et l’esthétique qui leur est associée, il nous faut donc définir ces deux aspects avant de préciser et de justifier notre sujet et d’en déterminer le cadre problématique. Ces instants se caractérisent en premier lieu par leur lien avec l’esthétique de Proust. Cette fonction cardinale dans l’œuvre explique sans doute que ces épisodes soient bien connus. La singularité, la force de surgissement soudain, les commentaires qui les accompagnent viennent d’ailleurs ajouter à leur rôle dans l’économie narrative et théorique du roman et semblent en rendre le repérage aisé et le sens limpide. Cette notoriété dépasse d’ailleurs le cadre de l’œuvre : l’épisode de la madeleine hante les manuels scolaires<sup>11</sup> et les anthologies. Il appartient à la culture littéraire française jusqu’à s’incorporer au folklore national et constituer un “ lieu de mémoire ”<sup>12</sup>. La madeleine est devenue l’emblème de l’inspiration, du souvenir

---

<sup>10</sup> - Lettre de février 1914, à Jacques Rivière, *Corr.*, XIII, p. 99.

<sup>11</sup> - Noël Claude, “ La Place de Marcel Proust dans les manuels scolaires français ”, *B.I.P.*, n° 5, 1977, pp. 14 et 16.

<sup>12</sup> - Selon la formule de Pierre Nora et l’analyse d’Antoine Compagnon (“ *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust”, *Les Lieux de Mémoire*, T. III, *Les France*, vol. 2 “ traditions ”, Paris, Gallimard, coll. “ Bibliothèque illustrée des histoires ”, 1992, p. 927). Un exemple du caractère emblématique de la madeleine est fourni par une campagne publicitaire de la S.N.C.F. Sur une affiche qui annonçait aux voyageurs de première classe la distribution gracieuse d’œuvres littéraires classiques, on pouvait voir un homme installé dans un wagon de T.G.V., tenant dans une main “ Un Amour de Swann ” et dans l’autre une madeleine. L’image est fortement ancrée dans les consciences puisqu’un téléfilm relatif à l’affaire Dreyfus montre Proust venant assister au procès Zola muni d’une théière et de madeleines. Il en va des grands écrivains comme des figures allégoriques, leur éloignement nous impose de leur associer des attributs qui les distinguent, quelles que soient les contradictions avec la biographie et l’œuvre.



d'enfance, de la sensation littéraire et gourmande, d'un certain génie moderne et bourgeois, parisien et provincial ; il y a dans tout cela une tonalité singulièrement française. L'intégration à la mémoire collective ne se fait toutefois pas sans simplification et la transparence des expériences privilégiées pourrait bien n'être qu'apparente. Le débat, la controverse<sup>13</sup> même dont ces épisodes ont été l'objet, à l'intérieur des études proustiennes, attestent à la fois l'ampleur des enjeux et la complexité du problème. Dès lors qu'on interroge le roman du point de vue de son esthétique et des expériences qui la véhiculent, l'image d'Épinal se brouille jusqu'à se dissoudre.

Cela est particulièrement sensible dans les dénominations que reçoivent ces épisodes dans le roman. Dans la cinquantaine de pages qui constitue "L'Adoration perpétuelle", dans la mise au net du *Temps retrouvé*<sup>14</sup>, apparaissent des appellations multiples. Proust dit certes de ces épisodes qu'ils sont des "souvenirs involontaires" ou des "réminiscences". Cependant, à côté de ces termes souvent repris par la critique et devenus familiers, on trouve aussi : "impressions obscures", "impressions", "sensations", "vérités écrites à l'aide de figures"<sup>15</sup>. Un passage du Cahier 57, qui a servi à la mise au net de "L'Adoration perpétuelle", désigne en quelques pages les expériences privilégiées par ce faisceau d'appellations : "impressions obscures", "vérités nouvelles", "nos plus belles idées" qui sont "comme des airs"<sup>16</sup>. On perçoit, ainsi, la diversité de la terminologie utilisée par Proust, son caractère protéiforme, sa tendance à recourir à la synonymie, ou à la comparaison, pour saisir et faire saisir l'objet obscur de son propos, ou, peut-être, pour faire éclater le fantasme d'un concept unique qui enfermerait une expérience singulière et atypique.

Ce mouvement de la pensée de l'écrivain, la critique n'a pu que le mimer, dans un éclatement décuplé par la diversité des individus et des sensibilités. On a ainsi parlé "d'îlots insolites"<sup>17</sup>, "d'expériences privilégiées"<sup>18</sup>, "d'impressions esthétiques"<sup>19</sup>, "d'instantanés profonds"<sup>20</sup>, de

---

<sup>13</sup> - I, 1, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>14</sup> - Ce volume, comme *Albertine disparue* et, dans une certaine mesure, *La Prisonnière*, parut à titre posthume et l'on ne possède pour l'établissement du texte qu'une série de cahiers de mise au net (Cahiers XV-XX, N.a. fr. 16722-16727). Voir Florence Callu, Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", I, 1987, pp. CLXIV *sqq.*

<sup>15</sup> - Respectivement, *T.R.*, IV, pp. 457, 456, 457, 445, et 457.

<sup>16</sup> - Cahier 57, ff<sup>os</sup> 13 et 14, voir Bernard Brun, "Le Temps Retrouvé dans les avant-textes de "Combray"", *B.I.P.*, n° 12, 1981, p. 10.

<sup>17</sup> - Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1974, p. 171.

<sup>18</sup> - Bernard Brun, "Le Temps Retrouvé dans les avant-textes de "Combray"", *B.I.P.*, n° 12, 1981, p. 10.

<sup>19</sup> - Henri Bonnet, *Le Progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Vrin, 1949, deux volumes, II, p. 108.

<sup>20</sup> - Jean-Yves Tadié, "Invention d'un langage", *N. R. F.*, septembre 1959, pp. 500-513.

“moments magiques”, de “jalons lumineux”<sup>21</sup> ou encore “d’état d’âme exceptionnel”<sup>22</sup>. Toutefois, aucune notion générique n’est venue fédérer ces remarques et donner une base fiable et tangible à la réflexion.

Le corpus de ces expériences souffre de la même imprécision<sup>23</sup>. Il a connu au cours du développement des études proustiennes des variations de volume importantes. Du plus restreint au plus étendu de ces inventaires on passe ainsi de cinq ou neuf épisodes<sup>24</sup> à plus de cent<sup>25</sup>, avec des disparités importantes à l’intérieur de cet empan si vaste<sup>26</sup>. Le caractère flottant des limites de cet ensemble a d’ailleurs pour corollaire une tendance des lecteurs à refuser la série comme close, le dénombrement comme exhaustif. Ainsi, Samuel Beckett s’empresse de préciser en conclusion de l’inventaire des onze “fétiches” qu’il recense chez Proust que “la liste n’est pas complète”<sup>27</sup>. Jean-Pierre Richard considère quant à lui la série de ces épisodes comme “ouverte” en raison des nouveaux éléments que pourrait apporter une étude des

---

21 - Michel Butor, “Les Moments de Marcel Proust”, *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960, p. 163-172.

22 - Mizuho Hokari, “Gustave Moreau et Proust, sur l’échec de *Jean Santeuil*”, *Études de langue et littérature françaises*, n° 14, 1969, p. 42.

23 - Comme le remarque Michel Butor, “Il est assez difficile de faire une liste complète de ces instants de révélation et d’y introduire une classification rigoureuse, mais il en est un certain nombre qui sont célèbres”, *op. cit.*, p. 163.

24 - André Maurois, “Préface”, Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1954. Annie Barnes, dans “Le Retour des thèmes dans *À la recherche du temps perdu* et l’art de Proust”, *Australian Journal of french Studies*, n° 1, vol. VI, janvier-avril 1969, p. 33, recense : la madeleine, les clochers de Martinville, les trois arbres d’Hudimesnil, le cabinet sentant l’iris, le souvenir de la grand-mère, les pavés inégaux, la serviette empesée, le tintement de la cuiller sur une assiette, *François le champi*.

25 - Geneviève Henrot, *Délits, délivrance, thématique de la mémoire proustienne*, Padoue, Cleup, 1991, dont les pages 289-291 contiennent un précieux index des motifs de mémoire qui compte cent occurrences.

26 - Roger Shattuck, dénombre quinze “moments bienheureux” (ou “privilegiés” ou “fétiches”) ; il ajoute à l’inventaire de Beckett le septuor, les soirs de Rivebelle retrouvés un soir de brume en compagnie de Saint-Loup et l’ivresse concomitante lors de la descente des escaliers, le trajet en voiture vers la demeure de Charlus, après le dîner chez les Guermantes, l’arrêt en rase campagne devant les peupliers (*Proust’s Binoculars. A Study of Memory, Time and Recognition in À la recherche du temps perdu*, New-York, Random House, 1963, pp. 69-78). Howard Moss recense vingt-deux motifs, les onze de Beckett, le septuor ou le souvenir de Rivebelle, signalé par Shattuck et ajoute dix motifs nouveaux : le feu de cheminée à Paris qui s’associe à Doncières et Combray, le temps froid qui rappelle les soirs au café-concert, l’odeur de pétrole qui rappelle les promenades campagnardes, le rayon de soleil aperçu sur le balcon qui fait se souvenir le personnage des Champs-Élysées, le souvenir de l’odeur des cerises, le bruit du vent, le retour de Pâques, le souvenir d’Albertine en nouant une écharpe, le souvenir des Champs-Élysées dans le trajet qui conduit le personnage à la matinée Guermantes (*The Magic Lantern of Marcel Proust*, London, Farber and Farber, 1963, pp. 101-121).

27 - *Op. cit.*, pp. 47-48.

brouillons.<sup>28</sup> Cette attitude doit être interrogée dans ses implications méthodologiques : l'importance des disparités de corpus (de l'ordre d'une occurrence pour vingt) et la récurrence des lectures qui postulent la prolifération du motif au détriment de la clôture du corpus imposent d'intégrer, tant dans les perspectives de lecture que dans le dispositif d'analyse, cette dimension indéterminée, ce caractère d'objet rétif au catalogage, à la définition.

(2) (2) Définition provisoire, délimitation du champ d'étude

Ainsi, avant même d'avoir été posé et justifié dans son statut d'objet d'étude, le sujet même de ce travail, tel que le lègue la tradition critique, se dérobe et se dissimule, échappe à toute délimitation trop précise, à une définition stable, même si la série des expériences privilégiées n'en demeure pas moins l'une des plus connues, ainsi qu'on l'a signalé ; les variations de corpus elles-mêmes en sont une preuve. L'objet de notre étude se définit donc, *a priori*, comme le résultat de l'opinion plus que de l'étude : l'expérience de lecture, jointe à la tradition critique, permet de désigner un ensemble d'épisodes, champ d'investigation plus que série définie, domaine de réflexion plus que corpus fixe. Cet état de fait, s'il interdit de définir les expériences privilégiées, à ce stade de notre travail, et d'en arrêter l'inventaire, fournit un matériau méthodologique important. En effet, cette indécision des contours fixe comme objectif premier à ce travail de faire passer les expériences privilégiées du domaine de l'opinion à celui de l'analyse, d'opérer un déplacement indispensable de l'ordre de la *doxa* à celui du *logos*. Notre sujet trouve d'ailleurs là sa première justification : dire ce que sont les expériences privilégiées, quel en est le corpus, ou, à défaut, expliquer pourquoi la quête d'une formule et d'une série précises est demeurée inachevée. Le flou qui nimbe ces expériences désigne en outre une nécessaire première étape à notre travail, celle d'une définition et d'une délimitation, ou plutôt, s'agissant d'un objet aussi divers et ondoyant, celle d'une réflexion sur les conditions et le sens d'une définition et d'une délimitation.

Un tel travail a été amorcé par Geneviève Henrot dans son analyse de la "thématique de la mémoire proustienne". Dans son étude, ce chercheur montre comment les expériences mémorielles structurent le récit et organisent sa poétique, notamment par une stratégie de dissimulation qui restitue dans l'écriture l'oubli fondamental qui permet le retour de l'instant vécu. L'écriture devient, par ce double travail de mémoire et d'oubli, le lieu d'un triple délit, à l'égard des trois figures féminines et libidinales de la mère, de la grand-mère et d'Albertine, mais aussi d'une triple délivrance<sup>29</sup>. Les souvenirs involontaires participent donc, selon l'auteur de ce travail, d'une stratégie de camouflage, de déplacement qu'accomplit l'écrivain pour se délivrer. Toutefois, ce travail interroge les expériences privilégiées par leur seule dimension mémorielle. Or

---

<sup>28</sup> - *Op. cit.*, p. 172.

<sup>29</sup> - *Op. cit.*, p. 267 *sqq.*

Proust ne limite pas ses expériences à ce seul aspect, la diversité des appellations signalées plus haut<sup>30</sup> en témoigne.

(3) (3) Esthétique proustienne et recherche de la vérité

Les expériences privilégiées fondent une esthétique, leur lien, récurrent et rétrospectif, avec les réalités de l'art et l'inspiration en est la preuve. Cependant, le discours sur l'œuvre à faire, loin d'éclairer les expériences privilégiées, est difficile à saisir et à définir. Si le texte de la *Recherche* sait être démonstratif et explicatif, le sens de son message n'en demeure pas moins confus, difficile en tout cas à démêler ; plusieurs parmi les lecteurs de la *Recherche* l'ont signalé. Pour Vincent Descombes, le discours théorique de Proust " est fort peu intelligible " et ses propositions spéculatives sont " obscures, paradoxales, égarantes " <sup>31</sup>. Maurice Bardèche se montre tout aussi critique et évoque " une philosophie et un verbalisme également obscurs " <sup>32</sup>. Le discours du *Temps retrouvé* apparaît à Élisabeth Jackson, au terme de son étude sur l'évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust, comme un " chaos philosophique " dans lequel il est impossible de prétendre mettre de l'ordre<sup>33</sup>.

L'esthétique de Proust demeure de l'ordre de l'insaisissable, au même titre que les instants qui ont pour fonction de la fonder. La pensée de l'auteur de la *Recherche* désarme et dérouté, au même titre que les instants de révélation. On peut alors partager la tentation de Vincent Descombes d'aller en un autre lieu du texte quérir la philosophie de Marcel Proust<sup>34</sup>. Notre lecture d'*À la recherche du temps perdu* et des expériences privilégiées nous invite toutefois à tenter de résoudre l'énigme que l'indétermination du texte propose. Plutôt que de refuser aux expériences privilégiées et à l'esthétique qu'elles illustrent toute part dans la philosophie du roman, au point de faire de " L'Adoration perpétuelle " une conclusion redondante<sup>35</sup>, notre parti sera d'en interroger l'obscurité pour tâcher d'éclairer le sens de l'œuvre qui les porte. Notre projet trouve ici une seconde justification et un complément à sa première étape : préciser le sens de la " leçon d'idéalisme " <sup>36</sup> et explorer les raisons de sa possible obscurité.

La définition de nos deux objets d'étude – expériences privilégiées et esthétique – débouche sur une indéfinition qui constitue une première

---

<sup>30</sup> - *Supra*, p. 8.

<sup>31</sup> - Vincent Descombes, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. " Critique ", 1987, p. 15.

<sup>32</sup> - Maurice Bardèche, *Proust romancier*, Paris, Les Sept couleurs, 1971, deux volumes, II, p. 331. Voir également p. 271 où le critique évoque " ces vérités qu'on distingue finalement si mal ".

<sup>33</sup> - Élisabeth Jackson, *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1966, p. 197.

<sup>34</sup> - *Op. cit.*, pp. 37, 45 et 321.

<sup>35</sup> - *Ibid.*, p. 311 et *infra*, n. 56.

<sup>36</sup> - *T.R.*, IV, p. 489.

justification de notre sujet. Toutefois, il importe de l'asseoir sur des fondements plus solides, notamment dans sa dimension génétique, et de le mettre en perspective dans les études proustiennes.

c) c) *Justification du sujet*

Parmi les causes de l'indétermination où ont été laissés les instants profonds et l'esthétique figure la chaotique genèse du texte. Une rédaction qui s'échelonne sur plusieurs années<sup>37</sup>, une publication posthume, réalisée à partir de cahiers de mise au net, sans relecture de l'auteur sont pour beaucoup dans le manque de limpidité du discours<sup>38</sup>. Toutefois, on ne saurait imputer celui-ci aux seuls accidents d'ordre strictement matériel, à un côté "brouillon" du travail de Proust. Il tient selon nous à la nature même du processus d'écriture, exercice dont la fonction est de permettre la mise au jour d'une pensée qui se cherche<sup>39</sup>. Les appellations et les formes multiples que Proust donne aux expériences privilégiées doivent être considérées comme le signe des approches toujours renouvelées de l'écrivain. Elles sont la trace des mouvements conjoints de l'imaginaire et de la réflexion qui construisent le texte "au fil d'une écriture et d'une pensée qui se modifient sans cesse"<sup>40</sup>.

De ce mouvement du texte naissent les distorsions entre le projet et son accomplissement, entre ce que Proust cherche à exprimer et ce que dit réellement son roman, entre la théorie qu'il a à cœur de porter au jour et celle qu'il couche effectivement sur le papier. De là ce constat de l'écrivain : "ce que je fais je l'ignore, mais je sais ce que je veux faire"<sup>41</sup>. L'accomplissement de l'œuvre se dérobe à l'emprise de celui qui la rêve, le sens du livre échappe à celui qui le crée. Le livre écrit par Marcel Proust ne correspond pas nécessairement à celui qu'il projetait : le développement du roman est marqué par la distorsion entre projet et accomplissement.<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> - Sur ce point voir H. Bonnet et B. Brun, *Matinée chez la princesse de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1982.

<sup>38</sup> - Sur le statut du *Temps retrouvé*, voir les remarques de Bernard Brun, "Lectures, citations, création", *B.I.P.*, n° 28, 1997, pp. 55 et 58. Ce chercheur montre notamment que certaine allusion à *La Cousine Bette* qui figure dans le texte publié est incompréhensible si l'on n'a pas lu les brouillons.

<sup>39</sup> - Jean - Yves Tadié a ainsi pu affirmer : "le roman de Proust n'aurait pas existé s'il n'avait cherché sa pensée", *op. cit.*, p. 425.

<sup>40</sup> - Bernard Brun, "Du *Contre Sainte-Beuve* au *Temps Retrouvé*, genèse du roman proustien", thèse, Paris IV, 1986, p. 21.

<sup>41</sup> - Lettre de juillet 1913, *Corr.*, XII, p. 230. Cité par Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 44.

<sup>42</sup> - Cette distorsion a été notamment étudiée par Vincent Descombes qui postule que "le roman proustien est plus hardi que *Proust théoricien*" (*op. cit.*, p. 15). De la même manière, Antoine Compagnon pose comme hypothèse de travail que "le roman de Proust est ainsi décalé par rapport à sa doctrine esthétique, il pose une question et il répond à une autre question." (*op. cit.*, p. 16). Plus récemment, Aleksandra Kiszka-Canard a posé ce problème dans une perspective stylistique et poétique ("À la recherche du temps "retrouvé" : la métaphore proustienne", *B.M.P.*, n° 47, 1997, pp.

Une telle discontinuité entre projet et réalisation impose une méthode génétique, la seule capable de saisir comment le texte échappe à lui-même pour devenir autre en s'accomplissant<sup>43</sup>. En posant que tout état du texte possède, dans le travail d'analyse et de lecture, une valeur potentiellement égale au texte publié, la génétique textuelle rend possible de suivre ces inflexions de la pensée, de mesurer les écarts entre projet et accomplissement. L'approche génétique permet de saisir le texte en mouvement et non plus sous la forme unique que la mort a figée. Elle permet ainsi de comprendre ce qui se joue, à chaque étape du processus créatif, autour du discours dogmatique et de sa mise en récit. L'étude du texte devient étude d'une pensée dans sa maturation au fil de l'écriture. C'est pourquoi nous avons fait le choix de saisir les expériences privilégiées et l'esthétique dans leur devenir, pour tenter de décrire " cette évolution d'une pensée " dont Proust présageait qu'on voudrait l'écrire dès lors qu'on aurait connaissance de ses brouillons :

La pensée ne m'est pas très agréable que n'importe qui (si on se soucie encore de mes livres) sera admis à compulser mes manuscrits, à les comparer au texte définitif, à en induire des suppositions qui seront toujours fausses sur ma manière de travailler, sur l'évolution de ma pensée.<sup>44</sup>

L'attitude dubitative de Marcel Proust devant un tel projet semble ne laisser que peu d'espoir au chercheur. L'œuvre est pourtant là qui invite à la suivre dans ses méandres d'imaginaire, dans ses linéaments de style, dans ses éclairs de pensée : elle justifie que l'on prenne le risque de se tromper sur l'histoire qu'on prétend établir.

#### d) d) Cadre problématique

En effet, ce que peut donner à lire une telle analyse, c'est la manière dont Marcel Proust est devenu romancier, mais aussi comment émerge, à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle, une définition moderne de la littérature. Ces deux axes définissent notre cadre problématique.

##### (1) (1) Théorie et narration

Écrivain hanté par l'impératif d'une pensée abstraite, Marcel Proust n'en est pas moins un romancier. Cette dualité explique le statut à la fois narratif et théorique des expériences privilégiées. La tendance à l'abstraction qui se manifeste chez Marcel Proust est, en effet, indissociable du récit où elle trouve à s'accomplir et qui la véhicule, l'illustre et la dramatise. Le projet de l'écrivain est double, Bernard Brun le rappelle : " Proust voulait inventer ou réinventer la formule d'un roman philosophique où chaque page du récit serait

---

81-82).

<sup>43</sup> - Bernard Brun remarque ainsi que " le manuscrit du *Temps retrouvé* [...] est plus le compte rendu d'une réflexion passée qu'un discours cohérent [...] un discours mort ", (" Lectures, citations, création ", *B.I.P.*, n° 28, 1997, p. 59).

<sup>44</sup> - Lettre de juillet 1922 à M. et Mme Sidney Schiff, *Corr.*, XXI, pp. 372-373. Cité par Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 1.

un exemple de la théorie ”.<sup>45</sup> Si *À la recherche du temps perdu* “ n’est pas tout à fait un roman ” et si, en définitive, “ c’est encore du roman que cela s’écarte le moins ”<sup>46</sup>, comme l’affirme Proust lui-même, cela tient pour beaucoup à cette tension fondamentale.

Les expériences privilégiées se situent précisément en ce point crucial où se rencontrent la réflexion théorique et la dramatisation romanesque. D’une part, elles donnent au protagoniste la clé de l’œuvre à venir et fondent un discours théorique. D’autre part, fortement dramatisées par l’auteur, elles présentent la création sous les espèces de la révélation, de l’enthousiasme, du génie et inscrivent la vocation dans l’histoire d’une personnalité fictive assurant ainsi la transmutation du théorique en narratif. Ces instants où se révèle une esthétique sont des récits dramatisés, des micro-textes presque distincts du macro-texte qu’ils ponctuent et dont tout à coup ils interrompent le déroulement<sup>47</sup>.

Les expériences privilégiées possèdent donc un statut ambivalent, une double nature, qui les situe aux deux extrémités de la chaîne littéraire : dans la théorie et dans la mise en œuvre ; elles sont à la fois littérature et matériaux pour une définition de la littérature.

## (2) (2) Conditions historiques

En cela, l’enjeu de cette enquête ne se limite pas à l’œuvre de Marcel Proust, il s’étend aux conditions historiques de son apparition et intéresse par là l’histoire de la littérature. La tentative proustienne pour définir la littérature comme vraie vie doit, en effet, être interrogée en ce qu’elle intervient à un moment où la littérature se trouve mise en question. Le projet de l’écrivain s’inscrit en effet dans une mutation de la littérature étudiée notamment par Roland Barthes et définie comme un éclatement de l’écriture classique<sup>48</sup>. Dans cette perspective, *À la recherche du temps perdu* est apparue à la critique comme une manifestation exemplaire<sup>49</sup>. Lorsque Marcel Proust

---

<sup>45</sup> - Bernard Brun, “ Du *Contre Sainte-Beuve* au *Temps Retrouvé*, genèse du roman proustien ”, thèse, Paris IV, 1986, p. 18.

<sup>46</sup> - Lettre du 23 février 1913 à René Blum, *Corr.*, XII, p. 92.

<sup>47</sup> - Ainsi que le remarque Jean Yves Tadié “ ils sont isolés dans le récit, d’une structure et d’une matière différente ” (*op. cit.*, p. 426). Gilles Deleuze dresse un même constat et souligne la récurrence du scénario de ces récits privilégiés : “ quels que soient les exemples [...] nous assistons au même déroulement. D’abord une joie prodigieuse [...]. D’autre part une sorte d’obligation sentie, nécessité d’un travail de pensée : chercher le sens du signe [...]. Puis, le sens du signe apparaît, nous livrant l’objet caché ” (*op. cit.*, p. 19). On pourra constater dans les pages **Erreur! Signet non défini**. *sqq.* du présent travail que le scénario des expériences privilégiées est bien plus complexe.

<sup>48</sup> - Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. “ Points ”, 1972, p. 8.

<sup>49</sup> - Roland Barthes la considère comme “ l’œuvre de référence, la *mathésis* générale, le mandala de toute cosmogonie littéraire ” (*Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. “ Points ”, 1973, p. 59) et Gérard Genette voit en “ Proust : une réponse exemplaire ”

écrit, lorsqu'il forme le projet d'être écrivain et de proposer une définition de la littérature, son engagement artistique s'inscrit dans le contexte de cette "révolution du langage poétique"<sup>50</sup> qui caractérise les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. En d'autres termes, la définition que propose Proust n'est pas posée hors du temps mais inscrite dans une époque que nous qualifierons de "moderne" et appellerons "modernité".

Ce terme *modernité*, complexe et vague, est pourtant capital dans notre perspective et impose une tentative de définition. Introduit par Balzac et popularisé par Baudelaire<sup>51</sup>, il cherche à rendre compte de l'intégration des bouleversements sociaux et culturels de l'époque industrielle dans une œuvre d'art. Il paraît ainsi désigner une esthétique, voire un procédé ; ce n'est pas ce sens qui nous intéresse ici<sup>52</sup>. La modernité est essentiellement, dans ce travail, une dynamique par laquelle l'artiste et l'œuvre qu'il crée se dégagent de l'emprise du passé et proposent des modèles originaux en accord avec les conditions particulières de l'existence à l'époque moderne. Plus précisément, la modernité est, dans ce travail, le prolongement dans les arts, les lettres et les sciences de la rupture inaugurée par le romantisme.

Les expériences privilégiées interrogent donc l'histoire de la littérature au tournant des siècles. Toutefois, par sa définition de la littérature en acte autant qu'en idée, Proust recentre cette question sur le terrain strictement littéraire alors que la critique l'a analysée, le plus souvent, dans une perspective sociale, économique et politique. Le projet de dire l'essence de la littérature au moyen et à l'intérieur d'un dispositif romanesque demande à être étudié pour lui-même. La définition que Marcel Proust donne de la littérature importe tout autant, au regard de son inscription temporelle, que les conditions et les moyens de sa formulation. Parmi ceux-ci figure précisément le recours à la narration pour véhiculer et illustrer une théorie de la littérature : notre cadre problématique est ainsi délimité par les conditions d'une définition moderne de la littérature et les moyens mis en œuvre par l'auteur pour formuler celle-ci.

### (3) (3) Problématique

---

(" La Question de l'écriture ", *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. " Points ", 1980, p. 7).

<sup>50</sup> - Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. " Tel quel ", 1974.

<sup>51</sup> - Le mot apparaît en effet pour la première fois en 1823, dans *La Dernière fée* de Balzac (*Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1994, article *Moderne*). Baudelaire, dans l'essai qu'il consacre à Constantin Guys, en fait un usage systématique qui transforme le néologisme balzacien en concept essentiel de son esthétique.

<sup>52</sup> - Toutefois, l'attention portée par Proust aux innovations technologiques (téléphone, aviation, automobile, ascenseur même), son intérêt pour la mode (vestimentaire ou linguistique), en font aussi un écrivain de la modernité au sens où l'entendait Baudelaire.



Poser les instants privilégiés comme objet d'étude dans une tentative d'éclaircissement de la définition de la littérature, c'est, en définitive, tenter de comprendre comment Marcel Proust parvient à donner, au début du XX<sup>e</sup> siècle, alors que chancelle le mythe littéraire, une mise en scène et une définition de la littérature. L'objectif de ce travail – aider à une compréhension du roman de Marcel Proust en éclairant la définition qu'il donne de la littérature au travers de la genèse des expériences privilégiées – débouche sur une question d'ordre théorique et formel : qu'est-ce que la littérature et comment en donner une image littéraire au moment même où s'efface le mythe classique de la littérature ?

## 2 2 Perspective de travail, corpus et méthodologie

Cet ensemble problématique permet de définir une perspective de travail et de développer un appareil méthodologique. Ce dernier repose sur trois outils : l'analyse génétique, la perspective historique et les liens entre littérature et philosophie. Les expériences privilégiées réunissent, en effet, la figure du romancier et celle du théoricien. En étudier la genèse, tâcher de comprendre comment s'équilibrent ces deux dimensions d'écriture apparemment divergentes, c'est donc éclairer le fonctionnement narratif et le contenu dogmatique d'*À la recherche du temps perdu*. La ligne méthodologique ainsi déterminée est bornée en ses extrémités par deux perspectives d'étude opposées. La première consiste à ne tenir compte que du récit des instants privilégiés, au détriment de leur dimension théorique. La seconde ne considère que la théorie et exclut la question textuelle que posent les instants profonds. Telle est la démarche adoptée par Anne Henry qui étudie les théories proustiennes du seul point de vue de leur contenu, écriture et genèse étant mises entre parenthèses<sup>53</sup>. À l'opposé, Geneviève Henrot néglige volontairement le commentaire théorique, perçu tout au plus comme "une didascalie certifiant l'intention du créateur"<sup>54</sup>. Une troisième position est possible, celle qu'adopte Vincent Descombes dans son ouvrage sur la "théorie du roman". Il s'agit pour le philosophe de ne nier ni la narration ni la théorie, mais au contraire de montrer comment Proust romancier est plus hardi que Proust théoricien<sup>55</sup>. Une telle attitude n'est que partiellement intermédiaire, en ce qu'elle évacue les épisodes singuliers qui nous intéressent au même titre que la théorie explicite contenue dans le roman. Les premiers ne font, selon Vincent Descombes, que redire ce que le roman affirme à chacune de ses pages et qui n'est pas l'essentiel du dogme de l'écrivain<sup>56</sup>.

Ces trois points extrêmes définissent un triangle à l'intérieur duquel nous voudrions inscrire notre propre perspective, comme en son centre exact.

---

<sup>53</sup> - Anne Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 10. Sur les réserves qu'a suscité ce point de vue voir *infra* la note 82.

<sup>54</sup> - *Op. cit.*, p. 16.

<sup>55</sup> - *Op. cit.*, p. 15.

<sup>56</sup> - " *Le Temps retrouvé* n'apporte à proprement parler aucune leçon nouvelle à ce qu'il [le narrateur] a déjà raconté ", *op. cit.*, p. 311.

Ce travail veut en effet se situer au point où ses trois composantes critiques s'équilibrent. Comme le fait Vincent Descombes, il s'agit ici de mettre en regard la théorie et la narration pour comprendre comment l'une et l'autre interagissent ; toutefois au centre de cette problématique prennent place les instants que le philosophe récuse comme redondants. En cela, ce travail rejoint celui de Geneviève Henrot qui s'attache au détail de ces récits et les étudie " en eux-mêmes " et dans leur rapport avec le roman qui les porte. Enfin, si cet intérêt porté au texte nous éloigne de la perspective adoptée par Anne Henry, l'importance accordée à sa dimension esthétique nous en rapproche.

En d'autres termes, puisque le récit conduit à l'exposé d'une esthétique, puisque celle-ci renvoie au récit qui prétend la fonder, puisque, enfin, certains épisodes singuliers constituent l'illustration de la théorie et sa mise en récit, notre perspective d'étude consistera à ressaisir le champ des préoccupations théoriques de l'écrivain à partir du texte des expériences privilégiées et, dans le même temps, à projeter sur ce texte l'éclairage des préoccupations théoriques du romancier<sup>57</sup>.

a) a) *Délimitation du corpus*

Cette perspective permet de définir un corpus d'étude et d'en fixer le cadre problématique. Définition d'abord négative : les textes retenus ne se limitent pas aux avant-textes des expériences privilégiées. Il ne saurait s'agir, en effet, d'établir, pour elle-même, la genèse des différentes expériences privilégiées contenues dans le roman. Ce type de travail a été entrepris par Jürg Bischoff à propos de l'épisode de la madeleine<sup>58</sup>. Étendu à tous les épisodes similaires, il se heurte à la question des échanges entre narration et théorie et impose de dépasser le cadre réducteur d'une étude de type sériel et linéaire. À titre d'exemple, décrire comment des événements tels que le tintement de la cuillère sur une assiette, le faux pas sur les pavés inégaux, le contact rêche de la serviette empesée passent du statut d'exemples autobiographiques<sup>59</sup> à celui d'épisodes fictifs fondant une esthétique, suppose de dire comment le texte autobiographique devient roman et comment la préface où surgissent pour la première fois ces épisodes se transforme en conclusion. Une telle entreprise oblige à faire céder le cadre étroit de la genèse particulière de chacun des épisodes.

---

<sup>57</sup> - En cela notre démarche s'appuie également sur les conclusions du travail de Françoise Leriche qui établit " l'interdépendance du travail formel et de la réflexion théorique ", (Françoise Leriche, " La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques ", thèse, Paris VII, 1991. p. 403).

<sup>58</sup> - Jürg Bischoff, *La Genèse de l'épisode de la madeleine*, Bern / New-York, Peter Lang, Publications universitaires européennes, série XIII, " Langue et littérature françaises ", vol. 117, 1988.

<sup>59</sup> - Ils sont donnés pour tels dans le projet de préface au texte sur Sainte-Beuve (" Proust 45 ", f° 3r° ; *C.S-B.P.*, p. 214).

Il en va de même pour les textes exclusivement théoriques. Si le roman contient des passages dont le contenu est manifestement d'ordre esthétique<sup>60</sup> et d'autres dont l'orientation est narrative, cette distinction concerne la tonalité des épisodes, non leur portée. Les soirées chez la duchesse de Guermantes enrichissent bien peu notre connaissance de l'esthétique de Proust, au contraire d'un texte comme "L'Adoration perpétuelle". Toutefois, ces épisodes ne sont pas dénués d'une portée esthétique : nous verrons ainsi comment l'amour s'inscrit, dès les premières notes du roman, dans une réflexion sur l'inspiration et la matière romanesque<sup>61</sup>. Les choses sont encore moins nettement tranchées lorsqu'on aborde l'ordre de la genèse. Ainsi, l'épisode du morceau de toile verte, intégré au dîner à La Raspelière dans *Sodome et Gomorrhe*, fait partie de la préface de *Contre Sainte-Beuve* comme illustration des lois de l'inspiration<sup>62</sup>, après avoir figuré dans les notes préparatoires comme souvenir involontaire<sup>63</sup>.

Il faut donc étendre le corpus d'étude à l'ensemble des textes et avant-textes du roman, sans distinction *a priori* de contenu ou d'orientation. À partir de ce matériau, on procédera à une double coupe à l'intérieur des écrits de l'auteur de la *Recherche*. La première concerne le contenu : elle vise à isoler les textes qui sont porteurs d'une réflexion sur l'inspiration et la création ; la seconde est d'ordre chronologique : elle isole une période de la genèse de l'œuvre particulièrement importante et représentative.

Rassembler, parmi les avant-textes, ceux qui véhiculent un discours sur la création revient à élaborer une table des matières théoriques abordées par Proust au cours de son travail<sup>64</sup>. Ce paradigme est ensuite croisé avec cette autre table des matières que constituent les inventaires qui privilégient le contenu narratif des fragments. Chaque texte est ainsi doublement déterminé : par ce qu'il raconte et par la réflexion qu'il véhicule. Plus concrètement, l'analyse des notes du carnet dont Proust s'est servi entre 1908 et 1910 – le Carnet 1 – permet de définir les grandes orientations de la réflexion de l'écrivain et d'établir les titres de chapitre de la table des matières théoriques. On y trouve notamment, la question du moi social et du moi créateur, le souvenir involontaire, l'habitude, l'individualité, le processus de création. Ces préoccupations apparaissent dans des épisodes aux contenus narratifs différents. Une réflexion sur l'individualité de l'aimée et du lieu qu'elle habite apparaît ainsi dans des épisodes aussi différents que celui de la marchande de lait<sup>65</sup> ou du rayon de soleil sur le balcon<sup>66</sup>. Mais ce même

---

60 - Ainsi, entre autres exemples, la préface au *Contre Sainte-Beuve*, "L'Adoration perpétuelle" et ses textes préparatoires.

61 - II, 1, p. **Erreur! Signet non défini.**

62 - *S.G.*, III, p. 335 et "Proust 45", f° 3r° ; *C.S.-B.P.*, p. 214.

63 - *C08*, f° 12r° ; p. 62.

64 - Un exemple de cette méthode est exposé dans notre article "Le Carnet 1 : éléments d'une genèse des théories proustiennes", *B.I.P.*, n° 29, 1998, pp. 7-19.

65 - Cahier 2, ff°s 7r° - 8v° ; Jo Yoshida, "Proust contre Ruskin, genèse de deux

épisode revêt, dans un autre état du texte, une dimension théorique différente puisqu'il est l'occasion d'une réflexion sur la description<sup>67</sup>. En croisant contenu théorique et matière narrative, il est ainsi possible de suivre le mouvement de la pensée qui s'incarne dans des récits très différents.

Cette méthode nous a permis d'isoler des textes où se manifeste une réflexion sur l'inspiration et la création littéraire ou artistique, indépendamment de leur orientation narrative. L'ensemble ainsi constitué est assez volumineux pour justifier de procéder à une coupe chronologique qui vienne compléter la coupe paradigmatique. Dans cette perspective, il est apparu indispensable de compter les textes de *Jean Santeuil* au titre des avant-textes d'*À la recherche du temps perdu*. Le projet d'écrire un roman qui contienne une théorie de la création est, en effet, présent dès ce premier essai romanesque : la figure de l'écrivain y est centrale et la question de l'inspiration, récurrente. En outre, certains des fragments du roman de jeunesse inachevé ont servi de support à la rédaction de la *Recherche*. L'épisode où Saint-Loup marche sur les banquettes pour porter au narrateur son manteau est directement repris d'un fragment qui mettait en scène Bertrand de Réveillon et dont quatre folios sont manquants : ils pourraient avoir été utilisés pour élaborer l'épisode du *Côté de Guermantes*<sup>68</sup> II. Ce recyclage d'un matériau ancien est conforme à la méthode de Proust et l'on peut se demander dans quelle mesure il n'a pas repris, relu au moins, *Jean Santeuil* avant d'entreprendre le projet d'un travail sur Sainte-Beuve (en octobre ou novembre 1908)<sup>69</sup>. Sans renouer avec le mythe d'une création continue<sup>70</sup>, il faut tenir compte d'une certaine continuité assurée par le romancier lui-même par-delà les interruptions et les renoncements, au travers, notamment, de l'acte de relecture.

1895, date probable de la rédaction des premiers fragments de *Jean Santeuil* constituera donc notre *terminus a quo* ; 1922, qui voit la mort figer le roman, notre *terminus ad quem*. Notre travail s'intéressera donc aux textes compris entre ces deux dates. Cependant, il nous a paru légitime et opportun de limiter l'étude proprement génétique à une période plus courte afin de ne pas donner à ce travail une longueur démesurée et, surtout, de permettre une analyse approfondie des phénomènes génétiques. L'étude ne s'étendra guère

---

voyages dans la *Recherche* d'après des brouillons inédits", thèse, Paris IV, 1978, deux volumes, II, pp. 4-5.

<sup>66</sup> - Cahier 1, ff<sup>os</sup> 11r<sup>o</sup> - 13r<sup>o</sup> ; *C.S.-B.F.*, pp. 105-108.

<sup>67</sup> - Cahier 1, f<sup>o</sup> 5v<sup>o</sup> ; *C.S.-B.F.*, pp. 100-105.

<sup>68</sup> - *C.G.*II, II, p. 705 et *J.S.*, p. 447 *sqq.* ainsi que la note 2 de la page 451.

<sup>69</sup> - Une telle hypothèse a été formulée par Bernard Brun (" Citations, références et allusions dans deux cahiers "Sainte-Beuve" ", *B.I.P.*, n<sup>o</sup> 27, 1996, p. 30) et Françoise Leriche (*op. cit.*, n. 2, p. 180, et annexe p. 17-22) ; voir également *infra*, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>70</sup> - Sur ce point, voir la mise au point de Bernard Brun, " L'Édition d'un brouillon et son interprétation, le problème du *Contre Sainte-Beuve* ", *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, coll. " Textes et manuscrits ", 1979, p. 157.

au-delà de l'année 1909, date qui marque la mise en place de ce qui deviendra *À la recherche du temps perdu*.

On pourra objecter que si le roman est alors lancé, il n'en connaîtra pas moins de décisifs coups de barre : développement de *Sodome et Gomorrhe* à la faveur de la guerre et de la mort d'Agostinelli, revirement final qui concerne le "roman d'Albertine". Il serait, en effet, intéressant d'analyser l'incidence de ces accidents narratifs sur le substrat théorique, particulièrement dans la perspective d'une modification du "roman d'Albertine". Nous sommes, ici ou là, permis quelques échappées vers cet aval tumultueux pour préluder à une telle étude. Celle-ci doit toutefois s'appuyer sur une connaissance de la genèse des théories de Marcel Proust en son amont.

C'est pour cela que nous avons privilégié les textes rédigés entre 1894 et 1911, accordant une place particulière aux documents des années 1908-1909 qui marquent, en effet, le point de rencontre entre la volonté globalisante et théorisante, et un désir de mettre en récit certains événements. À la suite des travaux de Claudine Quémard, Bernard Brun et Françoise Leriche, c'est donc au problème du *Contre Sainte-Beuve* que nous nous sommes essentiellement affronté, sans négliger des étapes moins frayées de la genèse du texte, celles de *Jean Santeuil* et des traductions, notamment.

#### b) b) *Génétique et histoire des idées*

Étudier l'évolution de la pensée de Proust au travers des documents qui en conservent la trace partielle suppose de définir une méthodologie qui permette de saisir cette double transformation. Ce travail pose ainsi le problème du texte et de l'auteur d'une façon conjointe et se situe donc dans une perspective post-structuraliste. La lecture génétique interprète en effet le texte comme un vestige de la conscience qui l'a produit à un moment déterminé de son parcours. C'est donc une conception renouvelée du texte, de l'artiste, du lecteur et de leur rencontre que suppose et propose la génétique textuelle. Par opposition au structuralisme qui présente le texte comme clos sur lui-même et détaché de l'instance qui l'énonce, elle réhabilite le sujet de l'énonciation<sup>71</sup>.

Ce surgissement du sujet dans la littérature pose également la question de ce qui lui est extérieur. Car le texte ne vit pas sa vie dans l'isolement de la page. Produit d'une conscience créatrice, il est un lieu où deviennent sensibles les tensions qui existent entre des pensées distinctes, celles de l'écrivain ou celles de l'époque dans laquelle il évolue. Il s'agit donc de savoir comment rendre compte de l'auteur comme intériorité ouverte sur un dehors, comme lieu de tensions entre une personnalité et des sollicitations qui lui sont extérieures, tant qu'il ne les a pas assimilées. En des termes plus familiers, se pose ici, de nouveau, dans le sillage de la génétique, la question de "l'influence". Celle-ci est d'autant plus importante qu'il s'agit de replacer le

---

<sup>71</sup> - Bernard Brun, "Brouillon vs manuscrits : l'art proustien d'écrire", *Études françaises* (Université de Montréal), n° 28, 1992, p. 87.

parcours de l'écrivain dans son temps et d'analyser particulièrement la dimension théorique de son travail. Notre cadre méthodologique se construit donc à partir d'une double perspective qui articule génétique et intertextualité théorique.

Le choix de la démarche génétique a été justifié par la nécessité d'écrire l'histoire d'une pensée qui se cherche dans l'élaboration d'un récit. Plus précisément, l'enjeu de la méthode génétique réside dans ce que celle-ci rend possible de saisir l'écart qui peut exister entre ce que veut faire un auteur et ce qu'il accomplit réellement. Ce choix méthodologique est rendu nécessaire par le caractère insaisissable de l'objet de notre étude. La finalité de l'approche génétique est d'étudier comment le projet originel se modifie, s'infléchit vers un accomplissement qu'il ignore. Selon la formule de Bernard Brun, il s'agit de comprendre comment " l'écriture éloigne l'écrivain de son projet "72.

Ainsi, tout en s'inscrivant dans le mouvement qui conduit à la reconnaissance de la dimension génétique du texte73, ce travail possède sa perspective propre. La généralisation même de la lecture génétique impose d'ailleurs que l'on revienne sur ses enjeux et plus encore sur ses règles. La première consiste à ne pas céder à la tentation d'une lecture téléologique du texte, qui consisterait à porter sur les manuscrits un regard rétrospectif qui explique l'état dernier en recourant à l'argument de la nécessité. Dans ce cadre, la notion de progrès du texte prend un sens qu'il convient de préciser. Dès lors qu'il n'y a plus de but prédéfini, extérieur au livre en train de se faire, tout est progrès. L'essentiel n'est pas dans le progrès mais dans la nature exacte de celui-ci, le sens (géométrique et non sémiotique) de l'œuvre demeure constant, seule varie sa direction. Ce qu'il importe de saisir, ce sont les choix qui orientent l'œuvre et le texte et plus encore les principes qui les commandent. S'il est vrai que Proust cherche sa pensée dans l'écriture, il faut se défaire de l'idée que cette quête de la pensée possède un but hors d'elle-même, posé *a priori*. L'écriture opère pour l'écrivain comme un miroir où se

---

72 - Bernard Brun, " Sur la génétique ", Colloque international de Cerisy-la-Salle, juillet 1997.

73 - L'approche génétique s'est imposée à la critique proustienne au fil de son histoire, depuis les premiers travaux d'Albert Feuillerat en 1934, jusqu'à l'édition de certains avant-textes dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade. Cette dernière – et plus encore sa version économique en collection " Folio " – si elle ne prétend pas constituer une édition " génétique " n'en marque pas moins la reconnaissance pour le grand public cultivé – l'honnête homme moderne – du matériau génétique. À ce titre elle apparaît comme un tournant important dans l'histoire de la lecture du texte. Le parti d'intégrer certains avant-textes non plus seulement comme simples variantes mais comme morceaux autonomes témoigne qu'il est désormais impossible de penser lire Proust sans tenir compte de la genèse de son roman. Après avoir été considérée comme marginale – sinon iconoclaste (voir la prise de position d'Henri Bonnet, dans la " Tribune libre " du *B.I.P.*, n° 5, 1977, pp. 57-63) – pendant de nombreuses années, l'approche génétique s'est donc imposée comme une évidence aux éditeurs et aux lecteurs. Aborder *À la recherche du temps perdu* sous l'angle de son développement peut ainsi paraître naturel.

dessine chaque fois un peu plus précis et plus fuyant le mirage de sa pensée. Faire l'histoire du texte, c'est, dans le cadre de ce travail, comprendre comment la pensée se découvre et se précise au moment même où elle trouve des mots qui la portent et l'incarnent.

Cette orientation conduit à développer un aspect de la méthode génétique que les études antérieures ont laissé dans l'ombre et que la connaissance actuelle du corpus proustien rend possible : l'analyse menée au niveau de la phrase, du mot. Le mouvement de l'écriture est, en effet, lisible non seulement dans les grands ensembles de textes (cahiers, groupes de cahiers), les fragments ou développements (unités rédactionnelles)<sup>74</sup> mais aussi, à l'intérieur de ces ensembles, dans des unités textuelles plus réduites que sont la phrase ou même le mot.

Les développements et fragments permettent de saisir comment le projet infléchit sa destination<sup>75</sup>. À côté de l'étude de ces deux unités fondamentales, ce travail cherche à rendre plus systématique l'analyse du niveau phrastique et à accorder plus d'importance au contenu de la rature, au repentir, au mot laissé suspendu dans l'attente de son achèvement. Le mouvement de l'écriture est en effet particulièrement perceptible dans l'analyse du détail du texte. Ce constat détermine le recours à une analyse qu'on dira "micro-génétique" en ce qu'elle privilégie les petits ensembles textuels. À propos, par exemple, des textes consacrés à la critique de l'intelligence et insérés par les éditeurs dans la préface du *Contre Sainte-Beuve*<sup>76</sup>, l'analyse de détail consiste à comprendre la logique des différentes ratures et la constitution des strates de texte successives. Les hésitations révèlent l'indécision de l'écrivain devant le rôle à accorder à la mémoire dans la théorie de l'inspiration et éclairent les changements de projet<sup>77</sup>.

La démarche génétique doit donc être, ici, considérée comme une nécessité propre à l'objet étudié et comme le moyen d'une tentative de mise au

---

<sup>74</sup> - Au niveau des ensembles textuels, il est, par exemple, perceptible dans le mouvement de balancier qui conduit Proust d'un projet de roman à un projet d'article-essai critique puis le ramène au roman. Les notes du Carnet 1, les feuilles de brouillon recueillies dans le volume dit "Proust 45" rédigées vers la fin 1908 et les Cahiers "Sainte-Beuve" (3, 2, 5, 1, 4) attestent ce déplacement du projet et permettent de comprendre les directions successives dans lesquelles progresse le texte.

<sup>75</sup> - C'est le cas par exemple pour les notes du Carnet 1 qui à partir de septembre 1908 témoignent d'un intérêt pour le discours critique diffus jusque-là.

<sup>76</sup> - "Proust 45", ff<sup>os</sup> 1r<sup>o</sup>, 9r<sup>o</sup> et 11r<sup>o</sup> ; *C.S.-B.P.*, pp. 211 et 216.

<sup>77</sup> - Dans ce contexte, l'intérêt porté au détail ne doit pas faire oublier que tout texte ne vaut que par le contexte où il s'inscrit, l'étape de la genèse à laquelle il appartient. C'est en vertu de ce principe que les fragments transcrits en annexe sont systématiquement précédés d'une notice qui en précise le contexte, quand celui-ci est avéré, ou analyse les différentes hypothèses de datation et leurs implications génétiques.

jour de l'histoire d'une pensée. Les différents niveaux de l'écriture permettent de saisir comment se cherche et se forme la conscience en devenir de l'écrivain.

c) c) *Cadre méthodologique : histoire des idées et archéologie*

La réhabilitation du sujet que propose la génétique textuelle impose, nous l'avons signalé plus haut, de prendre en compte le cadre historique et intellectuel où évolue l'auteur. Le structuralisme a fait voler en éclats la traditionnelle critique des sources en la privant de ses fondements idéologiques, celui de la transcendance de l'auteur notamment. C'est en effet le jeu des réécritures, et les hésitations qu'elles révèlent, qui permet à la critique moderne de dépasser la notion d'influence, notamment dans le cas de Proust<sup>78</sup>, substituant à ce concept classique celui d'intertextualité qui privilégie les échanges entre les textes.

Il semble légitime d'avoir recours ici à cet outil pour rendre compte de l'extériorité qui s'insinue dans le texte et l'informe. Dans la perspective de ce travail, la question intertextuelle se pose toutefois d'un point de vue essentiellement philosophique, dans la mesure où l'esthétique trahit, en plus d'un endroit, son arrière-fond métaphysique. Les liens qu'entretient le discours théorique de Marcel Proust avec celui de ses prédécesseurs ou contemporains supposent un substrat philosophique à partir duquel ces textes mêmes se construisent. Il faudrait donc élaborer une méthode "d'intertextualité philosophique". Les travaux d'Annick Bouillaguet sur le jeu intertextuel ont montré que l'analyse intertextuelle pouvait être élargie à des corpus étrangers à la littérature – musique et peinture notamment – avec un grand profit pour l'étude du fonctionnement textuel du roman<sup>79</sup>. On peut donc, à bon droit, envisager de l'appliquer aux textes philosophiques avec un même bonheur. Toutefois, le recensement exhaustif de ces faits d'intertextualité philosophique s'annonce comme un travail colossal, singulièrement si l'on y intègre les avant-textes. En outre, le domaine d'emprunt ainsi défini ne concerne pas les seuls motifs narratifs, il intéresse, par définition, la pensée de l'écrivain. Ce n'est pas tant sur le texte qu'il nous renseigne que sur la pensée de l'auteur, ce qui n'est pas la même chose. Peut-on parler dès lors d'intertextualité ?<sup>80</sup> L'emprunt

---

<sup>78</sup> - D. Jullien, *Proust et ses modèles*, Paris, Corti, 1989, pp. 57 et 58.

<sup>79</sup> - Annick Bouillaguet, *Marcel Proust, le jeu intertextuel*, Paris, Nizet, 1990.

<sup>80</sup> - À titre d'exemple : lorsqu'intervient le philosophe norvégien, dans *Sodome et Gomorrhe*, son discours constitue un pastiche du style métaphysique, non dans les termes mais dans le débit (S.G., III, 321). Il peut y avoir intertextualité par rapport au discours métaphysique et pastiche de celui-ci. De même, il y a parodie lorsque Swann, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, fait allusion à Schopenhauer en soulignant que ce que la musique lui montre "ce n'est pas du tout "la Volonté en soi" et la "synthèse de l'infini", mais, par exemple, le père Verdurin en redingote dans le Palmarium du jardin d'acclimatation" (J.F., I, p. 524). Toutefois, la philosophie intervient directement dans le tissu textuel dont elle constitue le sujet et organise le jeu. Cette incorporation du matériau philosophique au texte justifie le recours à une description intertextuelle. En revanche, lorsque les idées de Schopenhauer sur la musique informent la pensée de Proust, on quitte le domaine intertextuel pour entrer



échappe ici aux formes textuelles classiques – pastiche, citation, parodie, allusion<sup>81</sup> – pour intéresser la construction d’un dogme théorique qui informe un texte, ce qui déplace le problème du champ strictement littéraire vers celui de l’histoire des idées<sup>82</sup>.

En cela, l’entreprise menée par Michel Foucault, il y a une trentaine d’années, pour donner à ce champ du savoir une scientificité plus grande<sup>83</sup> et en réformer les méthodes nous a paru devoir être intégrée à ce travail. En effet, elle présente le double avantage de se situer dans un cadre post-structuraliste qui rejoint celui de l’intertextualité et de la génétique<sup>84</sup>, tout en proposant de définir ce domaine incertain comme “l’histoire de ces philosophies d’ombres qui hantent les littératures, l’art [...], la philosophie spontanée de ceux qui ne philosophaient pas.”<sup>85</sup> L’objet de l’histoire des idées telle que la conçoit Foucault, un de ses objets au moins, c’est donc bien cette pensée à mi-chemin de la philosophie et d’un autre de la philosophie qui peut être la littérature. Cette esquisse d’une méthode, Foucault lui a donné le nom d’“ archéologie ”.

Il ne saurait être question ici de mener un travail d’archéologie tel que le définit Foucault. Tout d’abord parce que l’objet en est les formations discursives, ensemble unifié relatif à un domaine précis du savoir, et non les œuvres, que *L’Archéologie du savoir* s’emploie à mettre en procès et à dissoudre alors que notre travail tire sa justification de la notion d’œuvre. Les deux démarches présentent donc des contradictions sur lesquelles il faudra revenir<sup>86</sup>. Une application fidèle de l’archéologie se heurte également au caractère inachevé de sa méthode<sup>87</sup>. Elle tire cependant de ce statut tout son

---

dans celui de l’histoire des idées.

81 - Sur ces notions voir Annick Bouillaguet, *L’Écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan université, coll. “ Fac. littérature ”, 1996.

82 - Dans son étude, Anne Henry a ainsi montré que les théories esthétiques participaient chez Proust d’un contexte intellectuel précis et particulièrement de la philosophie de Schopenhauer et de celle de Schelling. Ce travail rompt avec la question de “ l’influence littéraire ” par son refus d’être “ une simple présentation des sources ” et en substituant à celle-ci une explication qui fait du roman une transposition fidèle et narrative de la doctrine idéaliste (*op. cit.*, pp. 7 et 8). Si cette position pose toutefois des problèmes de méthode qui ont été soulevés par Bernard Brun et Vincent Descombes (Vincent Descombes, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. “ Critique ”, 1987, pp. 44-46 et le compte rendu de lecture de Bernard Brun, *B.I.P.*, n° 13, 1982, p. 88), elle permet d’interroger l’époque et ses déterminations culturelles pour tenter de comprendre comment le discours est déterminé de l’extérieur. La question de l’intertextualité à l’œuvre dans l’esthétique doit donc être ramenée à celle d’une méthodologie de l’histoire des idées.

83 - Michel Foucault, *L’Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. “ Bibliothèque des sciences humaines ”, 1984, p. 178.

84 - *Infra*, pp. 28 sqq.

85 - *Op. cit.*, p. 179.

86 - *Infra*, pp. 28 sqq.

87 - Hubert Dreyfus et Paul Rabinow, *Michel Foucault, un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, coll. “ Bibliothèque des sciences humaines ”, 1984, p. 112 et plus

intérêt : le travail de Foucault fournit un cadre pour penser les sciences humaines, et donc la littérature, sans enfermer la réflexion dans le cadre rigide et figé d'une procédure établie<sup>88</sup>. Enfin, l'intérêt de la pensée de Foucault est qu'elle se situe aux limites supérieures du structuralisme dont elle intègre l'apport tout en le maintenant à distance<sup>89</sup>. L'archéologie est donc à la charnière entre une lecture structurale du texte et une lecture post-structuraliste qu'elle rend possible, sans en inventer les conditions.

Dans l'archéologie, la question des liens entre les systèmes philosophiques et les œuvres littéraires se trouve posée sur un mode qui sans être directement celui de l'intertextualité n'a plus rien à voir avec la critique des sources. Foucault privilégie les stratifications, les ensembles et exclut du champ archéologique la recherche d'une " transition continue et insensible qui relie en pente douce les discours à ce qui les précède, les entoure ou les suit " <sup>90</sup>. En d'autres termes, l'archéologue déplace le regard de l'historien des idées de l'étude des continuités vers celle des ruptures et discontinuités, de la dispersion<sup>91</sup>. Il ne s'agit plus en effet de montrer en quoi, par exemple, Schopenhauer ou Schelling informe le substrat esthétique de la *Recherche*, mais à quelle strate de savoir, à quelle " épistémè " renvoie cette " régularité discursive " et quels autres ensembles la bornent en ses extrémités.

Les notions d'*épistémè* et de *régularité discursive* constituent en cela l'apport fondamental de l'archéologie. La première se définit comme un ensemble de conditions de possibilité des formes de savoir communes à l'ensemble de la sphère culturelle d'une époque donnée<sup>92</sup>. La seconde est construite par la récurrence de certains objets, de certains modes de penser les objets qui " caractérisent un certain type de discours " ou " pratiques discursives " <sup>93</sup> ; les " relations " qui existent entre différentes pratiques discursives fondent une épistémè<sup>94</sup>.

---

généralement les pages 119-154.

<sup>88</sup> - *Ibid.*, p. 146 : " L'archéologie s'inscrit dans la conjoncture de son époque, comme tous les systèmes discursifs et demande à être relativisée ". Voir également Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque des sciences humaines ", 1984, p. 271, qui pose la question des prolongements possibles de l'archéologie dans la mesure où elle ne serait pas la discipline stable et totale que souhaitait Foucault.

<sup>89</sup> - Sur ce point voir Hubert Dreyfus et Paul Rabinow, *Michel Foucault, un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque des sciences humaines ", 1984, pp. 9 et 10 et Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque des sciences humaines ", 1984, p. 177, notamment.

<sup>90</sup> - *Ibid.*, p. 182.

<sup>91</sup> - *Ibid.*, p. 19 et les pages 217-219.

<sup>92</sup> - Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 13.

<sup>93</sup> - Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque des sciences humaines ", 1984, p. 80. Cette dimension discursive gomme, dans la démarche de Foucault, toute référence à un texte isolé, à une œuvre individuelle.

<sup>94</sup> - *Ibid.*, p. 250.

Pour reprendre l'exemple proposé, les liens mis en lumière par Anne Henry entre Schopenhauer et Proust relèvent précisément de cette relation entre des domaines distincts d'une épistémè. Si l'on adopte les principes d'analyse épistémologiques, la rencontre de Schopenhauer et de Proust, ou de Schelling et de Proust ne peut se lire comme une influence – toujours obscure et hasardeuse – ni comme le signe d'un système préexistant au texte et que le roman reformulerait sous une forme narrative. En effet, il ne s'agit pas de dire ou de montrer que Proust répète, sur un autre mode, ce qui a été dit avant lui puisque la perspective archéologique repose précisément sur l'existence de "régularités énonciatives"<sup>95</sup>. Selon la formule de Gilles Deleuze, dans l'archéologie, "la question de l'originalité se pose d'autant moins que celle de l'origine ne se pose pas du tout"<sup>96</sup>.

Ce que Schopenhauer dit du monde et de la représentation, Proust ne le redit pas, pas plus que Remy de Gourmont, Gabriel Séailles ou tel autre de leurs contemporains. L'idée que "le monde est ma représentation", inscrite au premier chapitre du *Monde comme volonté et comme représentation*, dans la préface du *Livre des masques*<sup>97</sup>, dans l'introduction à l'*Essai sur le génie dans l'art*<sup>98</sup> ou dans telle page d'*À la recherche du temps perdu* participe seulement d'une certaine régularité énonciative commune à ces différents artisans du savoir. Moins qu'une influence du premier sur ceux qui le suivent, ce retour du même détermine leur appartenance à une épistémè précise. L'important est moins de montrer que cette idée émane de Schopenhauer que de tenter de comprendre pourquoi elle a été reprise, de préférence à d'autres, par des écrivains et philosophes<sup>99</sup>.

Les liens avérés entre la pensée de Proust et d'autres systèmes sont donc à analyser comme des régularités discursives témoignant d'une même manière de penser le monde et le savoir à une époque donnée. Dès lors, les

---

<sup>95</sup> - *Ibid.*, p. 191, notamment.

<sup>96</sup> - Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, coll. "Critique", 1986, p. 14.

<sup>97</sup> - Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 11.

<sup>98</sup> - Gabriel Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Gerner-Ballière, 1883, p. XII.

<sup>99</sup> - Cette méthode peut être appliquée à d'autres périodes de l'histoire littéraire. Les travaux de Louis Marin sur la pensée classique et la représentation (*Pascal et Port-Royal*, Paris, P.U.F., coll. "Bibliothèque du Collège international de philosophie", 1997 et *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977) empruntent leur point de départ au travail de Foucault dans *Les Mots et les choses* ; ils tendent à montrer comment Pascal se situe par rapport à Descartes. Toutefois, faire de Pascal, comme de la plupart des penseurs classiques, un cartésien pose notamment le problème du rapport de la pensée de Port-Royal et du nominalisme (Montaigne et Hobbes). La question d'une influence de Descartes a été débattue dès les années 20 par René Bray, dans *La Formation de la doctrine classique*, qui lui préfère le concept de "parallélisme" (p. 115). Il semble que la notion de "régularité discursive" puisse permettre d'expliquer divergences et convergences et situe le discours de l'écrivain dans son rapport avec ce qui le précède (le nominalisme) et ce qui le suit (l'âge des lumières). Voir Pierre Force, "Un Discours à pratiquer", *Les Classiques décoiffés, Critique*, août-septembre 1998, n<sup>os</sup> 615-616.

systèmes philosophiques cessent d'être des modèles – au sens pictural – dont le roman tenterait l'imparfaite copie. Ils deviennent des réservoirs de problématiques, des lieux où les conditions du rapport au monde et au savoir sont plus directement lisibles que dans le roman. Ainsi, les références aux philosophes romantiques allemands et à leurs successeurs sont pour nous le moyen de mettre au jour des questions auxquelles Proust a été confronté dans sa quête d'une esthétique<sup>100</sup>.

De la même manière, il importe peu que Proust demeure fidèle ou non à tel contenu dogmatique, puisque le problème ne se pose pas en ces termes. Si la conformité du discours témoigne d'une régularité discursive, l'absence de régularité, ou son interruption, est significative du passage à une nouvelle strate discursive<sup>101</sup>. Le travail romanesque apparaît dès lors comme le lieu d'une transformation qui intéresse toute la pensée occidentale et répond en écho à celle qui s'opère alors dans l'art moderne.

La voie ouverte par la perspective "historique et critique" d'Anne Henry<sup>102</sup> et Antoine Compagnon<sup>103</sup> est ainsi complétée par une approche épistémologique. Notre apport est constitué par le recours à certains principes archéologiques empruntés à Foucault. Il consiste à lire les relations ou les ruptures de relation du discours de Marcel Proust et des autres discours en termes de régularité et d'hétérogénéité discursives pour mettre en lumière les différentes strates de savoir dont participe *À la recherche du temps perdu*.

Devant le problème posé par l'intertextualité philosophique, il a paru souhaitable de poursuivre dans la voie tracée par Foucault et de considérer que ce qui touche au texte, tout en lui demeurant extérieur, relève d'une lecture archéologique ou épistémologique. Il y a pourtant contradiction entre la dénonciation de l'œuvre et de l'auteur que constitue l'archéologie et notre entreprise qui n'a de sens qu'en raison de l'existence d'une œuvre précise, *À la recherche du temps perdu*, et, plus encore, de son auteur. Foucault conçoit au contraire sa démarche comme une mise en procès de l'œuvre et du sujet de l'énonciation<sup>104</sup>. Cette incompatibilité fondamentale paraît interdire le recours à l'archéologie. Toutefois, cette double mise en question d'éléments clés de

---

<sup>100</sup> - Sur ce point voir notre deuxième partie, les chapitres 3 à 5, particulièrement.

<sup>101</sup> - En cela, la démarche adoptée est proche de celle de Françoise Leriche qui ne recourt cependant pas à la même méthodologie. Remarquant que le discours de Proust sur la musique se démarque progressivement de celui de Schopenhauer, ce chercheur conclut que ce déplacement dogmatique révèle l'émergence de problématiques étrangères au modèle schopenhauerien. En interrogeant les "points aveugles" du système des arts de Schopenhauer, Proust procède à une "réorientation théorique" dont la singularité le contraint d'inventer des horizons épistémologiques nouveaux (*op. cit.*, pp. 177-178, 250 et 278).

<sup>102</sup> - *Op. cit.*, p. 7 et Annick Bouillaguet, *Marcel Proust, Bilan critique*, Paris, Nathan université, coll. "128", série "Bilan critique", Paris, 1994, p. 36.

<sup>103</sup> - *Op. cit.*

<sup>104</sup> - *Op. cit.*, pp. 33-35 et 182 d'une part, pp. 74 et 121-126, de l'autre.

notre étude – l'œuvre et l'écrivain – pourrait bien être ce qui légitime le plus sûrement le recours à la méthode de Foucault.

En effet, la mise en procès de l'œuvre et de l'auteur n'est en contradiction que de façon apparente avec nos principes ; mieux encore, elle rejoint souvent certaines positions de la génétique textuelle dont elle peut même aider à problématiser la méthode. Cela est particulièrement sensible, en premier lieu, dans la question de l'énonciation. Si la génétique réhabilite l'auteur, cette rupture avec le structuralisme ne s'opère toutefois pas comme un retour aux valeurs de la critique pré-structuraliste. En mettant à nu l'auteur, l'analyse génétique le désigne comme le lieu géométrique d'une combinaison de tensions intérieures et de forces extérieures d'où naît un texte. La rature, le repentir, l'inachèvement montrent que l'écriture n'est que rarement le fruit d'une maîtrise absolue et que le génie est avant tout une "longue patience". L'intérêt accordé aux hésitations et errements du texte dans son devenir montre, en outre, que le sens n'est pas posé hors de l'écrit, comme une idée permanente que la trace des mots rendrait soudainement lisible. La génétique textuelle apprend, au contraire, que le sens se construit avec le texte, qu'avec lui il avorte ou se déploie. L'apport majeur du structuralisme, en critique littéraire comme dans les autres domaines, tient précisément à cette mise en procès de la transcendance. La génétique textuelle, si elle refuse de nier le sujet de l'écriture, ne renoue pas pour autant avec le fantasme d'un moi créateur démiurgique dominant son œuvre.

Cette dernière existe pourtant, mais, dès lors qu'on lui incorpore la masse des avant-textes, peut-on encore la considérer comme une entité homogène et continue comme le faisait la critique pré-structuraliste ? La philologie allemande, ancêtre de la génétique, témoigne de la dissolution de l'œuvre par le recours systématique à la variante, à la note de bas de page. Le mouvement de la lecture, interrompu, brisé dans son élan remet en question la notion même d'unité de l'œuvre. À l'autre extrémité du travail génétique, dans une édition de l'ensemble d'un corpus d'avant-textes, on peut se demander ce qu'il reste de l'œuvre. Le texte y est, en effet, sans cesse troué par le surgissement d'une série d'avant-textes qui disent la précarité de son être et signalent la complexité de son devenir<sup>105</sup>. La transcription elle-même se heurte à cette question de l'œuvre qu'elle met en procès. Le recours à la linéarité et au code typographique – deux signes premiers de l'œuvre telle que nous la pensons dans sa finitude – révèle ses limites et son incompatibilité avec le statut singulier de l'avant-texte. Les deux réponses les plus plausibles, la transcription diplomatique ou l'édition assistée par ordinateur, ne résolvent la question que par une double mort, celle de l'œuvre et celle du livre.

---

<sup>105</sup> . C'est une telle crainte qui a récemment poussé Roger Shattuck à prendre violemment parti contre l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade (Roger Shattuck, "The Threat to Proust", *The New-York Review of Books*, vol. XLVI, n° 5, mars 1999, pp. 10-12.)

Il faut donc bien admettre que si œuvre et auteur sont des données essentielles du travail génétique, leur saisie dans leur devenir les vide de leur contenu traditionnel et oblige à les penser selon des données radicalement nouvelles qui, pour rompre avec le structuralisme, n'en reprennent pas moins ses remises en cause fondamentales. En cela, on peut établir un parallèle entre la démarche de Foucault et celle de la génétique textuelle. Ainsi, les raisons qui poussent Foucault à mettre en question l'auteur et l'œuvre sont essentiellement d'ordre génétique :

Le nom d'un auteur dénote-t-il de la même façon un texte qu'il a lui-même publié sous son nom, un texte qu'il a présenté lui-même sous un pseudonyme, un autre qu'on aura retrouvé après sa mort à l'état d'ébauche, un autre encore qui n'est qu'un griffonnage, un carnet de notes, un " papier " ?

De la même manière, l'idée d'œuvre éclate dès lors qu'on interroge les brouillons :

La constitution d'une œuvre complète ou d'un *opus* suppose un certain nombre de choix qu'il n'est pas facile de justifier ni même de formuler : suffit-il d'ajouter aux textes publiés par l'auteur ceux qu'il projetait de donner à l'impression, et qui ne sont restés inachevés que par le fait de sa mort ? Faut-il intégrer aussi tout ce qui est brouillons, premier dessein, corrections et ratures des livres ? Faut-il ajouter les esquisses abandonnées ? <sup>106</sup>

En apparence contraire aux options théoriques de la génétique textuelle, la démarche de Foucault s'en révèle singulièrement proche jusqu'à en rejoindre les interrogations et se confondre avec elle. En cela, la génétique peut même apparaître comme un prolongement de l'archéologie qu'évoque Foucault dans les dernières pages de son livre<sup>107</sup>.

Le renouvellement de l'acte de la lecture qu'impose la génétique, au même titre que l'intertextualité, trouverait là un fondement théorique et des principes particulièrement propres à penser, en des termes nouveaux, la littérature. Plus directement, la génétique trouverait dans les éléments d'archéologie développés par Foucault des outils de problématisation, comme on a pu l'indiquer pour l'auteur et l'œuvre. La question de l'énonciation, telle que la pose Foucault, peut constituer un champ problématique et éclairer des domaines tels que la transcription ou l'édition génétique. Un tel projet dépasse

---

<sup>106</sup> - *Op. cit.*, pp. 34-36. Les *Trois dialogues*, Paris, Minuit, 1999, publiés sous le nom de Beckett mais que leur auteur, de l'aveu même de l'éditeur, n'aurait pas appréciés témoignent que l'actualité éditoriale fournit fréquemment matière à réflexion sur la précarité du statut de l'auteur.

<sup>107</sup> - *Ibid.*, p. 251. L'intertextualité paraît constituer un autre prolongement possible. Foucault en rejoint d'ailleurs les principes lorsqu'il interroge la notion de livre en ces termes : " les marges d'un livre ne sont jamais nettes : par-delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases. ", *op. cit.*, p. 34.

de beaucoup le cadre de ce travail dont le but est toutefois de proposer les premiers balbutiements de la perspective ainsi ouverte.

d) d) *Plan*

Plus modestement, il s'agit ici de répondre à l'interrogation que posent au lecteur les expériences privilégiées et l'esthétique de Marcel Proust. Certains axes d'étude se sont dégagés de l'analyse du sujet. Ainsi, l'absence d'un corpus défini des expériences privilégiées et le caractère obscur de l'esthétique appellent un éclaircissement. Dans les deux cas la démarche vise autant à définir un ensemble précis qu'à comprendre pourquoi ces deux aspects de l'œuvre de Marcel Proust demeurent indéterminés.

À partir de ces définitions et de cette mise en perspective, il sera possible d'aborder le domaine proprement génétique et, plus particulièrement, de comprendre comment s'élabore le discours de l'auteur de la *Recherche* sur l'inspiration et comment se met en place un modèle de récit voué à l'illustrer. Il faudra pour cela s'attacher au détail du travail de l'écrivain, afin de comprendre comment son projet oscille, en 1908, entre roman et essai et quel rôle jouent mémoire, critique de l'intelligence, discours sur le rêve ou l'ivresse dans l'élaboration de la *Recherche*. L'étude des régularités discursives qui apparaissent entre Proust et Schopenhauer, ou Schelling, demande à être prolongée par une analyse proprement intertextuelle qui montre comment la lettre du texte philosophique prend forme dans la narration.

Le cheminement de l'écriture et de la pensée remet, en effet, en question les principes de la philosophie de l'art romantique, notamment par l'importance accordée au sujet et au moi créateur, au détriment des forces transcendantes, la Nature, par exemple. Cette hétérogénéité discursive interne au discours sur l'inspiration laisse sans réponse les questions fondamentales d'une esthétique de la création pour privilégier la mise en récit de l'instant où le créateur est confronté à l'œuvre dans sa naissance.

Entre 1894 et 1908, le discours de Marcel Proust évolue vers une formulation nouvelle que rendent possible, conjointement, l'expérience de l'écrivain et son évolution intellectuelle. L'échec de *Jean Santeuil* et le travail sur Ruskin fournissent les éléments d'une nouvelle esthétique fondée sur l'individualité de l'artiste et le style.

L'irrégularité discursive du propos témoigne d'une évolution du discours théorique qui pose le texte comme recours unique aux tensions d'une pensée en devenir : les problèmes d'ordre théorique ou épistémologique trouvent une voie de résolution dans la mise en récit. Les expériences privilégiées deviennent alors les vecteurs d'une théorie de la création qui intègre, de plus en plus nettement au cours de la genèse, la dimension stylistique. Le moment d'extase n'est plus celui d'une saisie de la transcendance mais l'occasion d'une expérience sensorielle singulière susceptible de fonder, par là-même, une œuvre : la théorie de l'inspiration

laisse place à une théorie de la perception et du style. Le discours de Marcel Proust entre alors en résonance avec ceux de la phénoménologie, de la théorie de la forme ou de peintres contemporains de Proust, Matisse notamment. Ces nouvelles régularités discursives témoignent de l'inclusion de la *Recherche* dans une autre strate épistémologique que celle du romantisme. Dans celle-ci, la littérature se pense dans son rapport à la perception et non plus à une transcendance. C'est ainsi dans le style, et notamment dans ses figures, que le roman peut trouver sa loi de développement. Dans cette perspective, les expériences privilégiées constituent non une mise en récit mais une théorie en acte.



**PREMIÈRE PARTIE : ANATOMIE**  
**D'UNE EXPÉRIENCE**  
**SINGULIÈRE : MÉMOIRE ET**  
**ÉPIPHANIE**

# Introduction de la première partie

## 1 1 Indéfinition

Nous avons souligné l'ambiguïté qui nimbe conjointement les instants privilégiés et le discours esthétique : les “lois” proustiennes demeurent aussi confuses que sont difficiles à définir et à saisir les expériences qui les illustrent. Cette tendance à faire éclater les représentations pour échapper au concept demande à être considérée avec d'autant plus d'attention qu'on peut y voir un élément important de la démarche intellectuelle de l'écrivain. “*La Recherche* est le roman des signes non des concepts”<sup>1</sup> ; aussi serait-il normal que “les signes qui devaient ce jour-là tirer [le héros] de [son] découragement”<sup>2</sup> échappent à l'emprise du concept au moment même où leur sens se révèle.

L'investigation critique s'accommode mal de cette indétermination qui lui propose un objet fuyant et insaisissable. Les expériences privilégiées imposent de reconstituer une unité conceptuelle qui permette au discours critique de se fonder sur un objet stable et précis. Tel est l'objectif de cette première partie. Elle vise à interroger le contenu textuel et notionnel de ces instants pour tâcher d'en cerner mieux et plus sûrement le sens et l'écriture. Dans le même temps, elle s'emploie à comprendre pourquoi les expériences privilégiées sont demeurées indéterminées, tant pour l'écrivain que pour la critique.

## 2 2 Méthode

### a) a) *Conceptualisation*

Pour cela, il nous a paru indispensable d'échapper à la terminologie et à la thématique qu'emploie Proust pour mieux saisir l'objet qu'elles se refusent à saisir ou qui se refuse à leur prise. Les noms et les formes successifs que l'écrivain donne à ces expériences sont à considérer comme des tentatives répétées pour définir un objet fuyant. Il importe donc de replacer la démarche

---

<sup>1</sup> - Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. “Tel”, 1986 (première édition, 1971), p. 424. Beckett parle pour sa part de “rejet du concept au profit de l'idée”, (Samuel Beckett, *Proust*, traduction d'Édith Fournier, Paris, Minuit, 1990 (première parution en anglais, 1930), p. 93). Voir également p. 91, où la même idée apparaît au terme d'un parallèle entre Proust et Baudelaire).

<sup>2</sup> - *T.R.*, IV, p. 447.

proustienne dans une problématique générale qui la dépasse et l'englobe et permette de la saisir dans sa spécificité et sa complexité.

b) b) *Hypothèse*

À l'intérieur du champ de la littérature moderne, la notion d'épiphanie littéraire nous semble pouvoir correspondre *a priori* aux déterminations des expériences privilégiées, tant par ses caractéristiques générales que par son appartenance au champ épistémologique de la modernité. Notre hypothèse d'étude, dans cette première partie, sera donc cette correspondance entre l'épiphanie et les expériences proustiennes. Dans cette perspective, nous n'oublions pas toutefois que la première possède une extension plus grande que les secondes et une compréhension plus réduite. En d'autres termes : l'épiphanie, notion générique, ne peut prétendre, même au stade de l'hypothèse, épuiser toutes les déterminations des expériences privilégiées. Celles-ci sont spécifiquement proustiennes et ne sauraient être réduites à un modèle général.

### 3 3 Corpus et histoire littéraire

Il s'agit moins pour nous de proposer une nouvelle dénomination applicable aux expériences privilégiées que de placer celles-ci dans une perspective d'histoire littéraire. Cette volonté prend dans les pages qui suivent deux aspects. L'exploration est d'abord thématique, structurelle et théorique pour s'attacher ensuite au texte des instants qui nous occupent et aux régularités discursives qui existent entre eux et d'autres épisodes similaires. La première étape s'appuie sur la thématique de la mémoire et tente d'en montrer les limites. L'analyse structurelle complète cette lecture thématique en mettant au jour la fonctionnalité des instants profonds. L'approche théorique cherche, quant à elle, à préciser le contenu de l'esthétique proustienne et le rôle qu'y jouent les instants profonds. À ces trois premiers mouvements, succède une approche textuelle qui tente de dégager les caractères essentiels du texte des instants profonds. Dans une perspective comparatiste, ces principes sont ensuite rapprochés de ceux présents dans d'autres textes contemporains de la *Recherche*. Ces parallélismes permettent de montrer que les instants profonds sont des épiphanies littéraires et qu'avec eux, Proust s'inscrit dans un courant important et souvent méconnu de la littérature. Cette mise en perspective permet, enfin, de préciser les enjeux poétiques et épistémologiques des expériences privilégiées.

## Expériences privilégiées et thématique de la mémoire

La critique proustienne s'est heurtée à l'impossibilité de déterminer un corpus stable et précis des instants privilégiés. Ceux-ci jouissent d'une notoriété qui égale presque celle de l'œuvre, sans qu'on puisse pourtant dire exactement ce qu'ils sont. L'objectif de cette première étape sera donc de délimiter cet ensemble d'objets aussi connus qu'ils sont difficiles à saisir. Il s'agit principalement de dessiner les limites d'un corpus et de dégager une typologie. À ce stade, tout épisode reconnu comme tel dans les inventaires flottants et indéfinis que contient la tradition critique est considéré *a priori* comme une expérience privilégiée ; l'analyse permettra de préciser ceux qu'il faut rejeter après examen. Dans cette entreprise, les travaux de Geneviève Henrot seront un point de repère essentiel, d'abord parce qu'ils sont les plus complets et les plus récents sur la question, ensuite parce que ce chercheur a proposé le corpus le plus étendu, avec plus de cent occurrences. À l'autre bout, figurent les inventaires dressés par Proust lui-même, pour son usage ou celui de son lecteur, et dont le contenu est plus limité – quatre ou cinq épisodes – même s'il demeure ouvert. Les impératifs de l'écrivain et du chercheur ne sont pas les mêmes et l'exhaustivité qui est un devoir pour l'un serait, pour l'autre, une inélégance.

### 1 1 Diversité du corpus

À côté des divers inventaires fournis par la critique et, curieusement, souvent ignorés par elle, le texte de Proust contient, en effet, des énumérations d'expériences privilégiées. Ainsi, au début de "L'Adoration perpétuelle", au moment où il évoque la sensation éprouvée sur les pavés de la cour de l'hôtel de Guermantes, le narrateur prend soin d'inscrire cette expérience dans une série :

Au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avait donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant

d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser.<sup>1</sup>

Ce texte témoigne de la tendance de ces expériences singulières à s'organiser en série, même si celle-ci demeure ouverte et indéfinie ("tant d'autres sensations"). Un premier ensemble se dégage : les trois arbres d'Hudimesnil, les clochers de Martinville, la madeleine, les œuvres de Vinteuil. Il faut y ajouter l'épisode des pavés disjoints, que cette énumération introduit.

La constitution d'une série n'est pas réservée au dernier volume de la *Recherche* : l'audition du septuor à la soirée Verdurin, dans *La Prisonnière*, suggère au personnage une énumération similaire des mêmes expériences :

Cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser – comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible – ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme des points de repère, les amorces pour la construction d'une vie véritable : l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec.<sup>2</sup>

Si l'épisode de la madeleine est omis ici, il apparaît quelques pages plus loin, dans les réflexions que suggèrent au personnage les phrases de Vinteuil jouées par Albertine au pianola :

Rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec ou plus simplement, au début de cet ouvrage, en buvant une certaine tasse de thé<sup>3</sup>.

Se constitue ainsi une série assez régulière qui comprend l'épisode de la madeleine, celui des clochers de Martinville, la rencontre de trois arbres à Hudimesnil, les œuvres de Vinteuil et les réminiscences du *Temps retrouvé*.

Ces inventaires proposés par Proust permettent de dégager quelques repères méthodologiques et de soulever des problèmes clés. Ils prouvent, d'une part, que la série des expériences privilégiées existe bien en tant que telle et légitiment les tentatives de classification et d'inventaire entreprises par la critique. L'unité de cet ensemble n'est cependant qu'illusoire. Tout d'abord, parce que la série n'est pas close mais ouverte, ce qui sollicite la capacité d'investigation du lecteur<sup>4</sup> et incite à déceler d'autres épisodes similaires mais ne figurant pas dans ces listes incomplètes.

Ce possible enrichissement de corpus pose d'autant plus problème que les épisodes qui le composent sont de natures distinctes, Proust le précise dans

---

<sup>1</sup> - *T.R.*, IV, p. 445.

<sup>2</sup> - *L.P.*, III, p. 765.

<sup>3</sup> - *L.P.*, III, pp. 876-877.

<sup>4</sup> - Comme l'a montré Geneviève Henrot, *Délits, délivrance, thématique de la mémoire proustienne*, Padoue, Cleup, 1991, p. 90.

“ L’Adoration perpétuelle ”, à la suite de la résurrection de Balbec dans la raideur de la serviette empesée :

Je m'avisai au bout d'un moment, après avoir pensé à ces résurrections de la mémoire, que, d'une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux que l'on fait pour se rappeler quelque chose, [...] dans un cas comme dans l'autre,[...] il fallait interpréter ces sensations comme le signe d'autant de lois et d'idées<sup>5</sup>.

À l'intérieur de ces expériences singulières, il existe donc deux séries, celle des “ réminiscences ”, ou “ résurrections de la mémoire ” et celle des “ impressions obscures ”. Proust ne le signale pas, mais pour être totalement rigoureux, il convient de distinguer également les phrases de Vinteuil qui figurent dans tous les inventaires cités, sans appartenir à l'une ou l'autre catégorie.

L'ensemble des expériences privilégiées se subdivise donc en trois catégories : les réminiscences, les impressions obscures, les phrases de Vinteuil. Il s'agit maintenant de savoir dans quel sens, et selon quel critère on doit étendre le corpus minimal établi par Proust. Faut-il privilégier la sensation et son obscurité, comme dans le cas de l'épisode des aubépines de Tansonville<sup>6</sup> ; ou accorder plus d'importance à la rencontre d'une tonalité musicale au sein d'une œuvre d'art, auquel cas les phrases de Bergotte devront rejoindre la série<sup>7</sup>, ou, enfin, faut-il ramener ces différents épisodes à la mémoire involontaire, comme le fait Geneviève Henrot ? Ainsi posée, la question se ramène à celle de la thématique des instants privilégiés : quel est le dénominateur commun à ces instants particuliers dans leur nature et divers dans leur forme ?

La question n'est pas nouvelle dans les études proustiennes, elle a agité la critique voilà bientôt trente ans en une “ controverse ” qui opposa Willy Hachez à Henri Bonnet<sup>8</sup>. Au premier qui soutenait que toute impression est d'ordre mémoriel, le second répondait que la diversité des épisodes

---

<sup>5</sup> *T.R.*, IV, p. 456. Un même parallélisme est présent dans l'exemple de Chateaubriand (*T.R.*, IV, 498) : le “ gazouillement d'une grive ” qui rappelle le “ domaine paternel ” est complété par celui d“ une odeur fine et suave d'héliotrope ” qui est “ sans sympathie de réminiscence ” ; le narrateur, et Proust sans doute avec lui, trouve chez son précurseur un modèle de réminiscence et un modèle de sensation particulière non mémorielle, toutes deux mises sur le même plan.

<sup>6</sup> - *C.S.*, I, p. 135.

<sup>7</sup> - *C.S.*, I, pp. 92 *sqq.*

<sup>8</sup> - Henri Bonnet, “ Réponse à Willy Hachez ”, *B.M.P.*, n° 23, 1973, pp. 1705-1720. Willy Hachez, “ Impressions obscures et souvenirs involontaires ”, *B.M.P.*, n° 23, 1973, pp. 1692-1704. Voir également Jean-Marc Quaranta, “ La place de la mémoire : mémoire involontaire et expériences privilégiées dans l'œuvre de Marcel Proust ”, *B.M.P.*, n° 47, pp. 99-122.

présentés par Proust interdit ce rapprochement unificateur et que l'unité est à chercher dans l'art. La réponse de Bonnet ne dégageait cependant pas d'unité thématique suffisamment forte et précise pour contrebalancer le poids de la mémoire involontaire. À la même époque, Jean-Yves Tadié formulait une réponse qui, tout en reprenant l'essentiel des thèses de Bonnet, donnait pour dénominateur commun à ces expériences " la rencontre de l'intemporel " et relativisait la place à accorder à la mémoire involontaire :

Les premières [les impressions obscures] fournissent un exemple, une invitation, une provocation ; les secondes, [les réminiscences] non pas toute la matière de l'œuvre, mais quelques-unes de ses parties [...] ; les troisièmes ouvrent l'espace imaginaire, la profondeur où raconter la vie devient possible<sup>9</sup>.

Le travail de Geneviève Henrot est venu relancer ce débat qu'on pouvait croire clos. S'attachant à explorer la thématique de la mémoire, ce chercheur a été conduit à reprendre les thèses de Willy Hachez et donc à accorder à la dimension mnémonique des expériences privilégiées une importance que Jean-Yves Tadié et Henri Bonnet lui déniaient. Pour Geneviève Henrot, toute impression singulière est susceptible de se ramener à une impression réminiscente<sup>10</sup> ; la distinction établie par Proust dans " L'Adoration perpétuelle " participerait donc d'une volonté de dissimulation et serait une entreprise visant à brouiller les pistes. Françoise Leriche adopte une position similaire quand, se fondant sur une analyse des sources schopenhaueriennes de l'esthétique proustienne, elle affirme : " toute impression qui "fait arrêter" le protagoniste est virtuellement une réminiscence " <sup>11</sup>.

Ces prises de positions relativement récentes obligent à se poser une nouvelle fois la question de l'unité thématique des instants profonds et singulièrement du rôle qu'y joue la mémoire. Le débat dépasse le cadre thématique qui est le nôtre dans ce chapitre ; nous reportons donc à plus tard son examen complet<sup>12</sup>. Dans les pages qui suivent, il ne saurait être question de la mémoire autrement que dans son aspect thématique, c'est-à-dire comme " sujet traité de manière récurrente par l'auteur au sein de son œuvre " <sup>13</sup>.

a) a) *Les phrases de Vinteuil*

À s'en tenir à la lettre du texte, la thématique mnémonique n'est pas absente des épisodes qui composent les séries des impressions obscures et des phrases de Vinteuil, sans pour autant y jouer un rôle décisif. Si l'effort produit

---

<sup>9</sup> - *Op. cit.*, p. 427.

<sup>10</sup> - *Op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>11</sup> - *Op. cit.*, p. 269.

<sup>12</sup> - La question sera également abordée dans le chapitre suivant, puis dans les chapitres II, 2, III, 5 et 6, notamment.

<sup>13</sup> - Voir *Poétique*, n° 64, novembre 1985 ; S. Rimmon-Kenan, " Qu'est-ce qu'un thème ? ", p. 402 et Claude Brémond, " Concept et thème ", p. 417.

pour éclairer les premières est similaire à celui qu'on fait pour se souvenir<sup>14</sup>, cette comparaison ne vaut pas identité. De même, si, dans le septuor, le protagoniste "reconnait" la petite phrase sous des habits nouveaux, cette rencontre ne produit la résurrection d'aucun souvenir du passé. Il est même intéressant de noter que le motif musical des cloches "pareilles à celles qui incendiaient de chaleur la place de Combray"<sup>15</sup>, loin de causer la joie d'une réminiscence, lasse l'attention de l'auditeur et le détourne un temps de l'œuvre. Le thème de la mémoire apparaît également dans le commentaire sur l'art de Vinteuil, présenté comme modèle général de l'art. Il est question du "souvenir de la patrie intérieure" que les artistes ne se rappellent pas mais avec laquelle ils demeurent inconsciemment reliés<sup>16</sup>. Toutefois, il n'est pas ici question du héros mais de l'artiste qui crée l'œuvre que celui-ci écoute. Cette remarque concerne en outre plus le champ théorique que celui de la thématique.

b) b) *Les clochers de Martinville*

Si la mémoire est présente à titre de traces thématiques dans l'épisode du septuor, c'est soit avec une valeur négative, soit dans une orientation essentiellement théorique sur laquelle nous reviendrons<sup>17</sup>. Dans des épisodes tels que celui des aubépines ou de la mare de Montjouvain<sup>18</sup>, dont Jean Milly remarque qu'ils sont les deux premiers cas d'impressions obscures<sup>19</sup>, la mémoire involontaire est cette fois totalement absente. Il n'est pas question non plus de souvenir dans l'épisode des clochers de Martinville<sup>20</sup>. Si quelque chose se dissimule bien "derrière l'écorce" de ces fuselages tendus vers le ciel au-dessus de la plaine, ce n'est pas un souvenir mais "une phrase". Rien, dans cette expérience exclusivement visuelle et kinesthésique, n'évoque un quelconque souvenir. Il est certes possible de penser que celui-ci est latent, comme le suggère Françoise Leriche quand elle avance que cet épisode anticipe sur celui des trois arbres d'Hudimesnil et montre que "l'écriture est donc une réminiscence qui s'ignore, ou du moins qui évite de s'interroger sur sa source"<sup>21</sup>. On peut également poser qu'il est "avorté", selon la formule de Geneviève Henrot<sup>22</sup>, mais le texte n'en dit rien. L'épisode comporte au contraire tous les signes de la complétude, de l'achèvement : il est ainsi opposé à d'autres expériences similaires, "jamais approfondies"<sup>23</sup> par le personnage,

---

14 - *Supra*, n. **Erreur ! Signet non défini.**

15 - *L.P.*, III, p. 913.

16 - *L.P.*, III, p. 761.

17 - *Infra*, II, 4.

18 - *C.S.*, I, respectivement pp. 136-137 et p. 153.

19 - Jean Milly, *La Phrase de Proust*, Paris, Champion, 1983 (première édition Larousse, 1975), p. 164.

20 - *C.S.*, I, pp. 177-178.

21 - *Op. cit.*, p. 276.

22 - *Op. cit.*, p. 18.

23 - *C.S.*, I, p. 178.



et le narrateur dit clairement que ce qui était demeuré caché derrière les lignes des clochers s'est révélé.

c) c) *Les trois arbres d'Hudimesnil*

L'épisode des trois arbres d'Hudimesnil joue plus habilement de l'ambiguïté qui entoure la thématique de la mémoire involontaire. Si elle fait défaut dans la rencontre des clochers, l'idée d'un souvenir ancien est, en effet, bien présente dans ce récit. Françoise Leriche analyse cet épisode comme une prise de conscience de l'importance du souvenir et de l'analogie, tout en renvoyant, dans cet épisode, au " lieu du sujet d'où quelque chose parle ", comme semblerait le suggérer l'importance de la thématique de l'ombre<sup>24</sup>. Le souvenir est d'ailleurs explicitement présent, mais seulement à titre d'hypothèse, pour expliquer ce qui est alors éprouvé :

Où les avais-je déjà regardés ? [...]. Fallait-il croire qu'ils [...] surnageaient seuls du livre oublié de ma première enfance ? N'appartenaient-ils au contraire qu'à ces paysages du rêve [...] ? N'étaient-ils qu'une image toute nouvelle détachée d'un rêve de la nuit précédente [...] ? Ou encore ne cachaient-ils même pas une pensée et était-ce une fatigue de ma vision qui me les faisait voir double dans le temps comme on voit quelquefois double dans l'espace ? Je ne savais. Cependant ils venaient vers moi ; peut-être apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui me proposait ses oracles. Je crus plutôt que c'étaient des fantômes du passé, de chers compagnons de mon enfance, des amis disparus qui invoquaient nos communs souvenirs.<sup>25</sup>

Loin d'être épuisé par l'explication mnémorique, le sens de cet épisode demeure ainsi ouvert sur un faisceau d'interprétations que la genèse du texte ne fait qu'accroître, comme le remarque Pierre-Louis Rey dans la note qu'il lui consacre :

Comment interpréter [cette] impression ? la mention du pavillon sentant l'iris dans un premier état du texte inciterait à la ranger parmi les souvenirs involontaires, à moins que Proust n'ait éliminé ce rapprochement du texte définitif parce qu'il le trouvait inadéquat.<sup>26</sup>

Dans les états antérieurs des placards Grasset de 1914, l'épisode est présenté comme se rattachant à la fois à la série des impressions obscures et à celle des souvenirs involontaires :

Je fus rempli de ce bonheur profond que je n'avais ressenti qu'une seule foi en respirant l'odeur humide du petit pavillon des Champs-Élysées, depuis ces promenades autour de Combray où il me saisissait si souvent.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> - *Op. cit.*, pp. 273-274.

<sup>25</sup> - *C.S.*, I, p. 178.

<sup>26</sup> - *J.F.*, II, p. 1377.

<sup>27</sup> - *J.F.*, II, p. 1376.

Si l'épisode du pavillon constitue bien une réminiscence puisque resurgit à cette occasion le souvenir du cabinet de Combray<sup>28</sup>, les impressions éprouvées à Combray, dont l'épisode des clochers de Martinville est l'exemple le plus abouti, n'ont rien de mnémonique. Cette étape de la gestation du roman apporte une nouvelle preuve du lien étroit qui unit impressions et souvenirs mais aussi de la distinction dont ils sont l'objet.

Cet état du texte montre également que leur point commun n'est pas à rechercher dans le processus de la mémoire mais dans le "bonheur profond" éprouvé alors. Les interrogations qui servent de clausule à l'épisode des trois arbres permettent ainsi à l'écrivain de ménager une indécision quant à la nature de ce qui est alors éprouvé. En laissant le lecteur libre d'interpréter cette expérience dans le sens qui lui semble le plus propre, l'écrivain met en évidence la seule chose qui demeure assurée : la valeur singulière de cette expérience et sa profondeur, sur laquelle insiste la phrase liminaire : "tout d'un coup je fus rempli de ce bonheur profond que je n'avais pas souvent ressenti depuis Combray"<sup>29</sup>. D'un point de vue strictement thématique, l'unité des instants profonds ne réside pas dans la mémoire involontaire. Dans les inventaires proposés par l'auteur, le dénominateur commun est "le plaisir particulier"<sup>30</sup>, ou la "félicité"<sup>31</sup>, qui est alors éprouvé.

## 2 2 L'hétérogénéité des souvenirs

On ne saurait donc limiter les expériences privilégiées au statut de réminiscences. Si la mémoire involontaire est bien un thème qui appartient à l'ensemble des expériences privilégiées, il faut lui reconnaître un archithème qui le dépasse et l'englobe, celui de la félicité. Le rapport qui lie expériences privilégiées et mémoire n'est pas de l'ordre de l'équivalence mais de l'inclusion. Celle-ci semble cependant n'être que partielle dans la mesure où, si tous les instants profonds ne sont pas des souvenirs involontaires, de même, tous les souvenirs ne sont pas des expériences privilégiées.

Geneviève Henrot souligne d'ailleurs que l'ensemble des motifs de mémoire n'est pas homogène. Son travail distingue ainsi deux types de motifs : ceux qui "forment indéniablement des micro-récits, des "épisodes" à l'intérieur de la diégèse, dans la mesure où ils en conditionnent le déroulement à court et à long terme" et d'autres, plus discrets d'un point de vue syntagmatique, limités à une proposition, un adjectif. L'ensemble du corpus des souvenirs se divise donc en "deux types de variations exercées sur l'expression du motif de mémoire"<sup>32</sup>. À côté des motifs canoniques, longs et organisés en récits autonomes, apparaissent des souvenirs plus discrets. Il faut donc préciser la

---

<sup>28</sup> - *J.F.*, I, pp. 483 et 485.

<sup>29</sup> - *J.F.*, II, p. 76.

<sup>30</sup> - *L.P.*, III, pp. 876-877 et *C.S.*, I, p. 176.

<sup>31</sup> - *T.R.*, IV, p. 445.

<sup>32</sup> - *Op. cit.*, n. 33, p. 159.

typologie du souvenir pour établir un schéma précis de la place de la thématique mnémonique dans l'économie thématique des instants profonds.

a) a) *Extase et souvenir*

Tous les souvenirs n'ont pas la charge émotive des réminiscences du *Temps retrouvé* ou de la madeleine<sup>33</sup>. L'index établi par Geneviève Henrot contient ainsi des réminiscences que n'accompagne aucune joie particulière. Par exemple, l'odeur de pétrole que perçoit le personnage reclus au début de *La Prisonnière* suscite bien en lui le souvenir involontaire de "ces jours brûlants où [il] allait de Saint-Jean-de-la-Haise à Gourville"<sup>34</sup>. Mais ce réveil des jours anciens ne se double d'aucune "extase de la mémoire"<sup>35</sup>. Le souvenir est ici donné pour lui-même, non pour la qualité particulière de l'expérience qui l'accompagne.

Un autre épisode, qui pourrait figurer dans l'index de Geneviève Henrot, fournit un exemple similaire. Il se situe dans "L'Adoration perpétuelle" et accompagne, quoique de façon plus discrète, la série des réminiscences qui surviennent lors de la matinée Guermantes :

Un rayon oblique du couchant me rappela instantanément un temps auquel je n'avais jamais repensé et où, dans ma petite enfance [...] on m'avait fait habiter une semaine la petite chambre qu'Eulalie avait sur la place de l'église<sup>36</sup>.

Ce souvenir involontaire n'est accompagné d'aucune joie particulière. Il se démarque en cela des motifs voisins.

b) b) *Souvenirs dysphoriques*

Si la mémoire appartient au champ des expériences privilégiées, cette inclusion n'est que partielle, le souvenir n'entraînant pas systématiquement l'extase. Il arrive même que certains souvenirs involontaires soient accompagnés d'un sentiment de malaise et de tristesse lié à l'image latente de la mort. C'est le cas de l'épisode de *François le champi* qui suit celui du rayon oblique du couchant. Le livre rencontré dans la bibliothèque des Guermantes suscite, chez le protagoniste, une "douloureuse impression"<sup>37</sup>. De la même manière, le souvenir de la grand-mère, lors de la seconde arrivée à Balbec, fait jaillir des flots de larmes<sup>38</sup>. Dans les deux cas, la mort explique que le souvenir soit lié à une tristesse profonde<sup>39</sup>. Cependant, dans un cas comme dans l'autre,

---

<sup>33</sup> - En cela, "l'index des motifs de mémoire involontaire" de Geneviève Henrot est, selon notre terminologie, un index des "motifs de mémoire".

<sup>34</sup> - *L.P.*, III, p. 912.

<sup>35</sup> - *Op. cit.*, p. 241.

<sup>36</sup> - *T.R.*, IV, p. 459.

<sup>37</sup> - *T.R.*, IV, p. 462.

<sup>38</sup> - *S.G.*, II, III, p. 153.

<sup>39</sup> - À Balbec, renaît l'image vivante de la grand-mère morte (*ibid.*), dans *François le champi* survit le souvenir de la mère et même du père. C'est, en effet, au "fils d'un

si l'impression est négative, elle est toutefois intense. Le souvenir de la grand-mère emplit le protagoniste d'une " présence inconnue, divine "40 qui tend à montrer que, pour être douloureuse, la sensation n'en a pas moins un caractère exceptionnel qui peut l'apparenter à une sorte d'extase négative.

Il existe donc des souvenirs involontaires caractérisés par une impression dysphorique et qui en cela paraissent devoir être exclus du corpus des expériences privilégiées où la tradition critique a tendance à les inscrire plus précisément. Il semble que ces épisodes sont aux limites des expériences privilégiées et d'un type de souvenir où la dimension affective prime toute autre considération, esthétique notamment. Au bonheur dynamique d'un passé retrouvé intact s'oppose le sentiment d'une perte que la résurrection momentanée ne fait que renforcer. Ils ne sont en outre jamais cités dans les inventaires que propose le narrateur. Il semble qu'avec ces épisodes, et notamment celui de la grand-mère, Proust ait cherché à évoquer quelque chose de différent des souvenirs involontaires qui fondent l'œuvre. C'est ce que suggère le commentaire qui accompagne l'épisode de Balbec en distinguant ce qui relève de la mémoire et ce qui appartient à l'affect et en expliquant qu'" aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du cœur "41. Cette dernière formule, qui donne son titre à la section, aurait d'ailleurs bien pu devenir le titre général du roman proustien. L'auteur y a renoncé, sans doute car ce qui se manifeste ici est distinct de ce que veut montrer le reste du livre. Pour cette raison, bien que pouvant en partie être inclus dans le corpus des expériences privilégiées, ces souvenirs dysphoriques ne feront pas l'objet, dans cette étude, d'un traitement spécifique qui nous éloignerait trop de la dimension proprement esthétique de notre travail.

La résurrection intérieure de la grand-mère, le souvenir d'enfance éveillé par *François le champi* témoignent de la diversité du traitement que Marcel Proust réserve à la mémoire. L'extase qui accompagne les souvenirs les plus connus n'est pas systématique : certains souvenirs peuvent être neutres, d'autres posséder une intensité douloureuse. L'ensemble des souvenirs apparaît donc comme fondamentalement hétérogène. Cette diversité de la thématique mnémonique s'accompagne d'une complexité dans la structure narrative du souvenir. En effet, dans les épisodes analysés par Geneviève Henrot, le processus mnémonique dépasse bien souvent la seule instance du protagoniste. Aux souvenirs que celui-ci éprouve dans l'ordre de la diégèse, se superposent d'autres faits de mémoire qui jouent sur d'autres registres et font surgir d'autres figures qu'il faut identifier pour préciser le statut spécifique des expériences privilégiées dans cet ensemble.

---

homme qui a rendu des services à la patrie " que se compare le narrateur pour expliquer son impression (*T.R.*, IV, p. 462).

40 - *S.G.*, II, III, p. 153.

41 - *Ibid.*

c) c) *Narration et mémoire*

(1) (1) Le “ voluptueux rosaire ”

Le romancier “ mémorieux ”<sup>42</sup> utilise la mémoire du personnage qui fonde les souvenirs involontaires, mais aussi ceux du narrateur et du lecteur. Cette voix qui organise le passé est particulièrement sensible dans le processus de camouflage textuel. Geneviève Henrot a montré que le souvenir est souvent perceptible au sein d’un épisode dans la présence discrète d’un mot qui joue le rôle d’un rappel. C’est ainsi que l’adjectif *voluptueux* qualifiant le rosaire de grains d’iris de Doncières<sup>43</sup> est perçu comme une réminiscence de l’onanisme du personnage enfant dans le cabinet sentant l’iris, à Combray<sup>44</sup>.

Rien ici n’indique cependant que le romancier fait reposer ce rapprochement sur les souvenirs du protagoniste, comme dans les souvenirs évoqués plus haut. Aucune allusion explicite à Combray ne vient attester que le rosaire de grains d’iris est qualifié de *voluptueux* par le narrateur en vertu d’un souvenir éprouvé à Doncières par le protagoniste. Si de nombreuses analogies existent entre le cabinet contigu à la chambre de l’hôtel de Doncières et celui de Combray – isolement, exigüité, odeur d’iris, sensation de volupté – cette identité ne s’accompagne d’aucune mention explicite d’une réminiscence.

En revanche, et Geneviève Henrot en apporte une claire démonstration, cette série de parallélismes met en relation deux espaces similaires – les deux cabinets – dont les analogies s’étendent aux lieux où ils se trouvent inclus : Doncières entre en relation avec Combray. D’autres similitudes existent entre ces deux villes. Comme Combray, Doncières est l’espace d’une vie paradisiaque, une sorte d’Éden de l’amitié, comme Combray pouvait être celui de la famille<sup>45</sup>. À la suite de Gaëtan Picon et Jean de Gransaigne, Marie Pouli montre, dans la thèse qu’elle a consacrée à cet épisode, comment Doncières se dessine comme “ un monde antérieur ” très proche de Combray, notamment par le rôle qu’y joue la grand-mère absente, mais aussi par l’atmosphère de confort douillet, provincial et familial ou, encore, les réflexions sur le sommeil, l’ivresse, le rêve<sup>46</sup>.

La multitude des parallélismes qui existent entre Combray et Doncières permet de mieux saisir comment fonctionne la mémoire à l’échelle du romancier. Si l’adjectif *voluptueux* associé au rosaire de grains d’iris constitue une réminiscence qui se dissimule et se dit, il faut alors admettre que tout, à Doncières, est signe et support de souvenir, puisque tout y est tendu vers Combray. Inscrit dans une série de similitudes, le souvenir de la volupté

---

<sup>42</sup> - Geneviève Henrot, *Délits, délivrance, thématique de la mémoire proustienne*, Padoue, Cleup, 1991, p. 104.

<sup>43</sup> - *C.G. II*, II, p. 383.

<sup>44</sup> - *C.S.*, I, p. 143.

<sup>45</sup> - Marie Pouli, “ Genèse et fonction de l’épisode de Doncières dans *À la recherche du temps perdu*. ”, thèse, Paris IV, 1987, p. 6.

<sup>46</sup> - *Ibid.*, pp. 3, 163, 174 et 177.

passée se révèle n'être qu'une forme dont use le romancier pour mettre en relation deux lieux clés de l'initiation du protagoniste. Le camouflage stylistique participe à la construction romanesque, au même titre que certaines thématiques – sommeil, ivresse, rêve – le système des personnages – Saint-Loup *vs* la grand-mère – ou l'analyse sociologique – deux sociétés archaïques, primitives.

Le motif du voluptueux rosaire montre que le romancier qui organise son récit et construit son univers use de la mémoire comme d'un procédé narratif, non comme d'une réalité psychique et affective : il lui manque pour cela le supplément d'âme, l'épaisseur et la consistance existentielle d'un personnage.<sup>47</sup> La mémoire dont joue le romancier n'a rien d'involontaire, au contraire de celle du personnage. À la réminiscence bouleversante qui saisit le protagoniste au travers d'une sensation du passé qui renaît au présent s'oppose la minutie du romancier qui crée, calcule, ordonne. Cette mémoire romanesque opère dans l'ordre du récit, non sur le plan l'existence ; en cela elle participe plus d'un " retour des thèmes ", selon la formule d'Annie Barnes, que du jeu de la mémoire involontaire. Il existe donc, au moins, deux types de mémoires. Une mémoire dont la charge émotionnelle et affective atteste qu'elle est de l'ordre de l'existence, c'est la mémoire du personnage, involontaire et surgissante. L'autre mémoire est, au contraire, le résultat de la maîtrise du romancier, elle témoigne de l'ordre qu'il instaure au sein de son récit ; c'est une mémoire qui fait appel à celle du lecteur qu'elle sollicite d'un adjectif ou d'un nom<sup>48</sup>.

## (2) (2) Les avions

La structure énonciative du roman proustien entraîne un brouillage du roman rétrospectif qui rend parfois incertaine l'attribution du souvenir. Il est

---

<sup>47</sup> - Il se pourrait bien aussi que l'adjectif " voluptueux " doive son existence au désir de profanation du religieux où n'entre aucun souvenir de Combray éprouvé par le personnage. Si le fonctionnement de l'épithète relève de la métonymie, en ce qu'il associe par extension Combray à Doncières, il relève tout autant de l'oxymore. Associer *voluptueux* à *rosaire*, c'est proposer l'image d'une profanation du religieux qui doit beaucoup à la figure de la grand-mère absente mais omniprésente dans cet épisode. La solitude du personnage, son inclusion dans un univers exclusivement masculin et viril (les figures féminines se limitent à la serveuse et aux femmes étreintes dans les rues, encore ces rencontres ont-elles toujours lieu dans l'obscurité, comme pour mieux dépersonnifier la figure féminine) sont d'autres images latentes de la volupté, une autre manifestation de la profanation dont la forme fondamentale demeure celle de la désobéissance à la grand-mère. Dans cette hypothèse, ce n'est plus le personnage qui conditionne l'adjectif, ni même le narrateur, mais l'auteur qui construit dans l'oxymore une image de son propre désir de profanation de la figure maternelle, profanation dont l'épisode de Montjouvain sera un autre avatar, au même titre que les dévotions d'Odette à Notre-Dame de Laghet s'opposent à ses mensonges et à son passé douteux à Nice (*C.S.*, I, pp. 218 et 357).

<sup>48</sup> - Cette stratégie de déchiffrement que propose le texte proustien a été notamment mise en évidence par Éliane Boucquey, " La Mémoire involontaire du lecteur de la *Recherche* ", *B.I.P.*, n° 30, 1999, pp. 93 *sqq.*

difficile de dire quelle instance se souvient dans tel épisode du *Temps retrouvé* où le personnage est ému à la vue d'un aéroplane surveillant Paris et commente ainsi cette émotion :

Le souvenir des aéroplanes que j'avais vus avec Albertine dans notre dernière promenade, près de Versailles, n'entraîne pour rien dans cette émotion, car le souvenir de cette promenade m'était devenu indifférent<sup>49</sup>.

Le souvenir en creux que constitue cette mention d'Albertine témoigne de l'ambiguïté du "je" proustien et singulièrement des rapports complexes qu'entretiennent ses différentes composantes avec la mémoire involontaire.

Le rapport des différentes voix narratives construit une figure complexe. Pour le protagoniste, le souvenir "n'entre pour rien" dans l'émotion ressentie devant ce spectacle. Le lecteur est donc en présence d'une anti-réminiscence où la résurrection du passé ne justifie en rien ce qui est éprouvé. Il n'est d'ailleurs pas certain que le souvenir ait eu lieu ici, pour le personnage, l'allusion pouvant n'être due qu'au commentaire *a posteriori* du narrateur que l'on peut paraphraser ainsi : "j'aurais pu avoir alors un souvenir d'Albertine, je n'en eus pas, en dépit de circonstances similaires, mais je suis certain aujourd'hui que l'émotion ressentie alors ne devait rien à ce souvenir". Cette absence de souvenirs justifie d'ailleurs que Geneviève Henrot n'ait pas inclus cette occurrence dans sa liste.

Il y a, quoi qu'il en soit, souvenir de la part du narrateur et même à double titre puisque le souvenir des aéroplanes survolant Paris durant la guerre se superpose à celui de la dernière journée avec Albertine. Cette complexité s'accroît encore, car le souvenir constitue ici un enjeu démonstratif. Derrière le personnage qui éprouve, derrière le narrateur qui raconte, se dessine l'image du romancier cherchant à asseoir sa démonstration de la subjectivité de l'amour. Le "roman d'Albertine" veut, en effet, montrer que rien ne subsiste de l'amour après la mort physique des êtres. Lorsque le narrateur commente le souvenir ou l'absence de souvenir du protagoniste, il sert la démonstration du romancier qui explore la psychologie humaine. Si le souvenir entre dans la matière du récit, s'il participe de la littérature, ce n'est pas selon le modèle linéaire et purement spatial du récit rétrospectif, ou même du récit de souvenir de réminiscences. La thématique linéaire de la mémoire, qui correspond au fil de la narration, se double d'une dimension narrative, d'un feuilletage des voix qui se souviennent ou disent se souvenir.

d) d) *Les souvenirs d'Albertine disparue*

Il faudrait également ajouter à cette rapide analyse de la structure de la mémoire proustienne le cas singulier des souvenirs qui peuplent les matinées de l'Ouverture d'*Albertine disparue*. Anticipant sur son existence à venir sans la jeune fille, le protagoniste reclus dans sa chambre se projette dans des séries distinctes de sensations qui appellent, pour chaque saison et

---

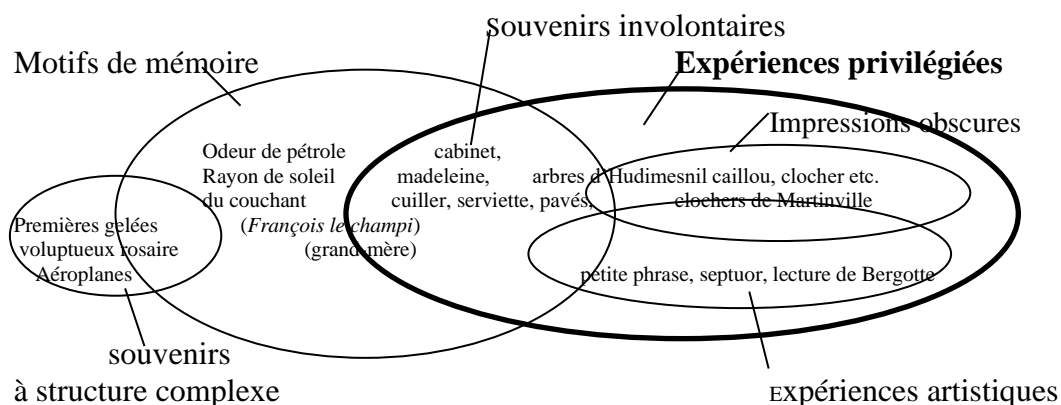
<sup>49</sup> - *T.R.*, IV, p. 313.

chaque heure du jour un souvenir particulier. C'est ainsi que les premières gelées "rapporteraient" les premiers désirs d'Albertine, lorsque le narrateur la faisait chercher<sup>50</sup>. Selon la formule de Geneviève Henrot, dans ces épisodes, "la cascade du souvenir s'épanche cette fois vers un futur innombrable"<sup>51</sup>. Nous verrons plus loin<sup>52</sup> quel sens on peut donner à ce type de souvenir et en quoi il éclaire le fonctionnement des expériences privilégiées. La mémoire ne saurait être dans ces épisodes le point de départ d'une réminiscence ; le souvenir sert ici de support à la fiction existentielle dans laquelle se projette le personnage et possède une valeur prospective et potentielle.

e) e) *Tableaux et bilan*

La complexité de la mémoire involontaire dans *À la recherche du temps perdu* suffit à montrer que l'ensemble des expériences privilégiées ne saurait être équivalent à celui des souvenirs involontaires. De même que tous les instants profonds ne sont pas des souvenirs involontaires, toutes les réminiscences ne sont pas des expériences privilégiées. Les deux ensembles entretiennent un rapport d'inclusion relative, mais non d'équivalence, ils se superposent en certains de leurs points – la madeleine, le cabinet sentant l'iris, les épisodes de "L'Adoration perpétuelle" – mais sont totalement distincts par ailleurs. C'est ce que tente de refléter la figure I, où n'apparaissent que les principaux épisodes abordés dans ce chapitre.

Figure I  
Motifs de mémoire et expériences privilégiées



On peut y identifier les différents types d'expériences privilégiées : souvenir involontaire, expérience artistique, impression obscure. Les intersections des différents ensembles marquent les cas ambigus et témoignent

<sup>50</sup> - A.D., IV, pp. 65 sqq.

<sup>51</sup> - Communication faite au colloque de Cerisy-la-Salle, à paraître dans les *Nouvelles directions de la recherche proustienne*, Paris, Minard, série "Proust", n° 3, 2001. Nous remercions Geneviève Henrot de nous avoir transmis la partie de son manuscrit relative à cet aspect de son travail avant sa publication.

<sup>52</sup> - *Infra*, III, 4, pp. **Erreur! Signet non défini.** sqq.



de la complexité de l'ensemble et du flou ménagé par l'auteur. Ainsi, l'épisode des trois arbres d'Hudimesnil participe de deux champs thématiques, celui de la perception obscure et du souvenir, puisque Proust a choisi de conserver son ambiguïté à cette expérience. De même, l'épisode des clochers de Martinville possède la même amphibologie, dans la mesure où s'il est présenté comme une impression obscure exemplaire, il aboutit à la formulation d'une "jolie phrase"<sup>53</sup> et s'apparente par là à l'ensemble des expériences artistiques. La petite phrase, dans "Un Amour de Swann", constitue un souvenir involontaire, mais possède aussi la caractéristique propre aux expériences artistiques. Ces épisodes sont donc placés au point d'intersection de deux ensembles. Enfin, la mention de souvenirs complexes matérialise la richesse du mécanisme mnémonique sur un plan narratif.

Lieu commun du roman de Marcel Proust, thématique dominante de la *Recherche*, la mémoire involontaire se révèle en réalité inapte à opérer une synthèse des expériences privilégiées. L'unité de cet ensemble tient à la joie particulière qui est éprouvée dans chacun de ces moments. Certes, l'analyse théorique fera peut-être apparaître que ce qui explique cette joie, c'est l'existence d'un souvenir involontaire. Sans anticiper sur les conclusions de cette étape de notre étude, nous préférons nous en tenir à cette première pierre qui présente l'avantage de clarifier cette question tout en nous permettant de revenir à la lettre du texte proustien. Les expériences privilégiées appartiennent donc à la thématique de la félicité et se confondent même avec elle, puisque précisément elles se distinguent du reste des épisodes romanesques par cette qualité. La mémoire involontaire n'est qu'un thème secondaire, ou un motif, subordonné au thème global du bonheur singulier. La diversité des moments bienheureux fait apparaître d'autres motifs : l'art, dans les phrases de Vinteuil ou Bergotte, et la perception du monde sensible comme lieu du mystère, dans les impressions obscures. Les expériences privilégiées nous invitent moins à mettre au jour une structure achevée, une architecture claire et parfaite, qu'à analyser un entrecroisement thématique. La perspective génétique permet de confirmer et de préciser ces analyses en dégagant les principes thématiques qui jouent le rôle de dénominateurs communs entre les différents types d'instant privilégiés.

### **3 3 Analyse génétique du septuor : par-delà la mémoire involontaire**

La genèse des commentaires sur les phrases de Vinteuil témoigne d'un complexe chassé-croisé thématique entre mémoire, expérience esthétique et perception qui permet de mieux comprendre la diversité et la complexité thématique des expériences privilégiées. Cette genèse possède en cela une valeur exemplaire qui répond à celle que lui reconnaît le narrateur lorsqu'il remarque que la phrase du septuor "était ce qui aurait pu le mieux

---

<sup>53</sup> - C.S., I, p. 179.

caractériser – comme tranchant avec tout le reste de [sa] vie, avec le monde visible – ces impressions ”<sup>54</sup>.

a) a) *Sensation et expérience privilégiée*

Quelques pages plus loin, lorsque le protagoniste entend de nouveau le septuor au moyen du pianola, il revient sur ces réflexions, et compare ce qu’il a éprouvé en goûtant la madeleine et ce que lui procure l’audition d’une œuvre de Vinteuil :

Comme cette tasse de thé, tant de sensations de lumière, les rumeurs claires, les bruyantes couleurs, que Vinteuil nous envoyait du monde où il composait, promenaient devant mon imagination, avec insistance mais trop rapidement pour qu’elle pût l’appréhender, quelque chose que je pourrais comparer à la soierie embaumée d’un géranium.<sup>55</sup>

Le manuscrit qui sert de support à l’édition posthume de *La Prisonnière* contient cependant des corrections qui éclairent le mouvement de l’écriture et de la pensée. La mention de l’épisode de la madeleine est le résultat d’une addition qui remplace une prolepse théorique partielle :

“ ~~Seulement En tout cas, sans pousser plus loin pour le moment cette comparaison je sentais que~~ <Comme cette tasse de thé>, tant de sensations de lumière, les rumeurs claires, les bruyantes couleurs, [...].

Le travail sur le texte du manuscrit témoigne que la série des expériences privilégiées, présente ici, n’est constituée qu’à un moment second du mouvement de l’écriture, à la faveur d’une addition.

Avant d’être assimilée à l’épisode de la madeleine, l’impression suscitée par le septuor est développée au travers d’une description qui fait intervenir un riche réseau de sensations à la fois tactiles, visuelles et olfactives que traduit le groupe nominal “soierie embaumée”. Le réseau synesthésique qui s’appuie sur les alliances de mots désigne la sensation dans sa plénitude comme dénominateur commun entre expérience musicale et souvenir involontaire. Avant d’être identifiable à la madeleine, la phrase de Vinteuil est une expérience sensuelle riche et complexe qui intéresse plusieurs sens. Il semble que ce soit cette force d’attraction de la sensation qui légitime la comparaison.

Dans l’épisode de la madeleine, il n’est pas question de sensation de lumière ou de rumeur qui assure la cohérence de l’auto-citation. Toutefois, la fragrance soyeuse de géranium permet de remonter à un état du texte où ce travail d’autotextualité prend sa source. La rencontre de la tasse de thé et du géranium, de la mémoire et de la phrase musicale, renvoie le lecteur au tout premier texte qui conserve trace de l’épisode de la madeleine. C’est en effet dans le brouillon, rédigé sur des feuilles volantes, à l’automne 1908, et conservé dans le volume “Proust 45”, qu’on rencontre, réunies pour la

---

<sup>54</sup> - *L.P.*, III, p. 765.

<sup>55</sup> - *L.P.*, III, p. 877.

première fois, l'image du géranium et de la lumière. Le personnage trempe une tranche de pain grillé dans du thé et ressent “ un trouble, des odeurs de géraniums et d'orangers, une sensation d'extraordinaire lumière, de bonheur ”<sup>56</sup>.

Le travail d'auto-citation s'accomplit non en référence au texte publié, mais à un de ses avant-textes. La citation se double d'une réminiscence, textuelle cette fois, d'un état très ancien du texte. Ce saut par-delà le temps de la genèse explique la singulière contiguïté des deux épisodes. La lumière du septuor, sa senteur de géranium ce sont, en définitive, celles qui ont été ôtées de l'épisode de la biscotte devenue madeleine. Outre que cet exemple montre la difficulté qu'il y aurait à établir la genèse cloisonnée de chacune des expériences privilégiées prise isolément, il témoigne de la subordination des thématiques artistique et musicale, d'une part et mnémonique, de l'autre, à un thème général qui est celui de la sensation. Celle-ci est le déclencheur mais aussi le signe d'une expérience singulière, mnémonique ou esthétique dont elle est également un dénominateur commun.

On peut étendre cette analyse aux impressions obscures, à partir des travaux de Bernard Brun sur l'apparition de ces expériences au cours de la genèse de “ Combray ”. Dans le Cahier 26, rédigé sans doute au printemps 1909, le chercheur remarque l'apparition, au côté des expériences de la mémoire involontaire, d’“ un autre type d'expériences esthétiques [...] liées à des impressions privilégiées. ”<sup>57</sup> L'émergence de cette nouvelle forme n'est cependant pas subordonnée au souvenir involontaire mais à la nécessité de multiplier les formes d'expérience perceptive ; ainsi “ Proust précisera que la réminiscence n'est pas le seul moyen d'unir le sujet à l'univers des perceptions ”<sup>58</sup>.

La micro-genèse du septuor confirme l'ancrage des expériences privilégiées dans le champ de la sensation. Comme les impressions obscures et les souvenirs involontaires, les expériences esthétiques participent de l'activité perceptive. Dans la réminiscence, comme dans l'impression obscure ou l'émotion artistique, il s'agit avant tout de sentir. Dans le commentaire sur les phrases de Vinteuil, l'image de la “ soierie embaumée ” témoigne de cette épiphane des sens qui s'accomplit dans les instants profonds.

b) b) *Profondeur et vérité*

Cependant, la série où la madeleine rejoint les phrases de Vinteuil n'aurait peut-être pas été conservée si Proust avait pu revoir son texte. En effet, en marge de ce passage on peut lire sur le manuscrit la note suivante, fruit probable d'une relecture tardive difficile à dater :

---

<sup>56</sup> - “ Proust 45 ”, f° 1r° ; *C.S-B.P.*, p. 212.

<sup>57</sup> - Bernard Brun, “ *Le Temps Retrouvé* dans les avant-textes de “Combray” ”, *B.I.P.*, n° 12, 1981, p. 13.

<sup>58</sup> - *Ibid.*, p. 10.

Dire peut-être ici à la place que je me demande quel genre de réalité symbolise une belle phrase de Vinteuil — elle en symbolise sûrement une pour me donner cette impression de profondeur, de vérité — et laisser à la fin du livre que cette ~~vérité~~ réalité c'était ce genre de pensées comme la tasse de thé en éveillait<sup>59</sup>.

Cette note témoigne de la même volonté de retarder la constitution d'une série que l'on a déjà vue à l'œuvre, à la suite de Pierre-Louis Rey, à propos de la phrase liminaire de l'épisode des arbres d'Hudimesnil<sup>60</sup>. D'un simple point de vue thématique, elle témoigne que la félicité tient à la rencontre de la vérité ou, Proust le précise dans sa correction, de la réalité.

Là encore, on peut établir un parallèle entre la genèse des commentaires sur la musique de Vinteuil et celle des impressions obscures. En effet, pour Bernard Brun, l'idée d'une "réalité plus profonde" est un élément clé de la réflexion littéraire qui se met en place autour des promenades automnales – et donc des impressions obscures – dans le Cahier 26<sup>61</sup>. À ce stade, "le lien entre la vocation littéraire et la nécessité de découvrir une réalité cachée sous les choses apparaît plus nettement"<sup>62</sup>. Ce qui caractérise les phrases de Vinteuil, comme les réminiscences et, de la même manière, les impressions obscures, c'est le sentiment d'accéder à une vérité, à une réalité singulière. La thématique de la félicité s'efface ici devant une thématique de la vérité.

c) c) *Sensation et sommeil*

Cette complexité s'accroît si l'on remonte au Carnet 3, document où se cristallise l'essentiel de la réflexion esthétique liée à la musique de Vinteuil, en liaison avec les commentaires sur *L'Enchantement du vendredi Saint* qui apparaissent dans le cahier 58 (f° 29r°). La mention précise du géranium n'apparaît pas mais le motif demeure perceptible par la présence du substantif *soierie*, associé à un parfum :

Je cherchais à me rappeler ce moment si beau du quatuor de Vinteuil, mais qu'aurais-je su dire, ~~j'ignorais~~ je ne me rappelais ni la mélodie ni le ton ni si les notes étaient rapides et nombreuses ou bien rares et lentes, une certaine fraîcheur qui montait, ~~une certaine soierie qui sembl[ait]~~ quelque chose de brillant et de suave comme une soierie qui se serait élevée dans les airs au sein d'un parfum qui se déchire, c'est tout ce que je me rappelais.<sup>63</sup>

---

59 - *L.P.*, III, 1780.

60 - *Supra*, page **Erreur! Signet non défini.**

61 - Bernard Brun, "Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle" : quelques éléments de la démonstration proustienne dans des brouillons de *Swann*", *B.I.P.*, n° 10, 1979, p. 30.

62 - *Ibid.*, pp. 33-34.

63 - Carnet 3, ff°s 42 r° et 43 r°.

Mémoire et sensation se rencontrent ici de nouveau, mais sur un mode différent : le souvenir de la musique se mue en souvenir d'une sensation évoquée par la musique. Cette mémoire volontaire (" je cherchais à me rappeler ") se confond avec la sensation qu'elle réactive et qui vient se fondre avec la musique qui l'a fait naître. La musique ne suscite pas une sensation qui appelle un souvenir, selon un processus bien connu, elle fait revivre un souvenir qui restitue la sensation.

À ce stade, la solidarité des phrases de Vinteuil et des réminiscences est nettement marquée par une note de régie qui témoigne d'une volonté de créer des échos à l'intérieur de l'œuvre ; Marcel Proust note en effet : " Tâcher peut-être d'amplifier cela pendant la tasse de tilleul "64. Il ne s'agit pas encore de la constitution d'une série, comme dans l'addition du manuscrit que nous analysons plus haut, mais simplement d'une mise en relation implicite, par reprise thématique, de deux épisodes similaires. Là encore, ce n'est pas la mémoire involontaire qui unit ces deux types d'expériences mais le thème du rêve, puisque l'impression causée par la musique est comparée à " une pensée qu'on a eue en dormant ".

Cet ensemble témoigne de la complexité du réseau thématique qui se tisse autour des expériences privilégiées. Complexité des relations inter-thématiques, et complication des thèmes eux-mêmes. Tout d'abord, il ne s'agit pas ici d'éprouver directement une sensation comparable à celle que cause un souvenir involontaire au moment d'une audition. Dans cet épisode, la musique suscite une sensation qui se substitue pleinement à elle au point de se poser en double sensoriel de la structure mélodique. La mémoire volontaire est impuissante à recréer cette sensation mais non la musique qui en est le principe. Pourtant cette expérience à la fois mnémonique, sensorielle et musicale est posée en équivalent de la " tasse de tilleul ", donc d'un souvenir involontaire. La démarcation, si nette ailleurs chez Proust, entre mémoire volontaire et involontaire est ici quasiment abolie, puisque " chercher " à se souvenir d'un air et retrouver une sensation équivaut à éprouver la singularité d'un souvenir involontaire. Mais la complexité est aussi due à l'élargissement thématique proposé ici par l'analogie avec les pensées du sommeil qui vient ajouter une strate supplémentaire à un feuilletage thématique déjà abondant.

d) d) *Fonction de la mémoire : écriture et thématique*

Cette profusion thématique a sans doute été perçue par l'auteur lui-même qui paraît éprouver le besoin de recentrer sa thématique des instants privilégiés sur un axe unique, celui de la mémoire involontaire. C'est ce que laisse supposer la note marginale qui accompagne ce développement :

Ne pas oublier qu'il est un motif qui revient dans ma vie plus important que celui de l'amour d'Albertine et peut-être assimilable au chant du coq du quatuor de Vinteuil finissant par l'éternel matin, c'est le motif de la

---

64 - *Ibid.*

ressouvenance matière de la vocation artistique (tasse de thé, arbres en promenade, clochers etc.)<sup>65</sup>

La mémoire est présentée ici comme l'élément essentiel de la théorie artistique au point que des épisodes comme ceux des clochers de Martinville ou des trois arbres d'Hudimesnil sont ramenés à ce modèle, alors qu'ils nous sont apparus comme des cas où Proust ménage une hésitation. Cette note de régie paraît fondre en une seule les deux thématiques de la mémoire involontaire et des expériences privilégiées.

Or, l'existence même de cette note atteste selon nous le contraire. Ce qui la motive, c'est en effet le prodigieux éclatement thématique qui caractérise le passage sur lequel elle se greffe et qu'elle commente, en même temps qu'elle cherche à le corriger. La mention " ne pas oublier " est un rappel à l'ordre qui vient endiguer le flot de l'écriture. Il s'agit pour Proust de brider une écriture qui " fait le cheval échappé " de la rappeler au devoir initial. C'est précisément en quoi consiste le travail thématique : il structure et organise ce qui est, originellement, de l'ordre de l'écoulement spontané et désordonné. Alors que le déroulement de l'écriture dessine, de façon croissante, ses ramifications, le thème taille, supprime pour édifier une structure lisible et cohérente. Ainsi, si la mémoire involontaire apparaît dans cette note comme le thème synthétique et dominant, c'est, dans une certaine mesure, contre le feuilletage de l'écriture.

e) e) *Dépassement de la mémoire et limite des souvenirs involontaires*

Au reste, il ne s'agit là que d'une étape de la genèse. Le foisonnement thématique reprend vite ses droits, au détriment de la mémoire. Dans un développement du Cahier 73, qui précède immédiatement la mise au point du Cahier 55, laquelle servira de base pour l'établissement du manuscrit de mise au net, l'impression provoquée par le quatuor de Vinteuil

ressemble à un souvenir quand quelque livre promène avec vague et insistance devant nos yeux la soie odorante du géranium, sans qu'on sache pourquoi et simplement parce que c'est devant un massif de géraniums qu'on l'a lu autrefois mais on ne se rappelle pas encore. Seulement dans le souvenir ce vague peut-être non pas approfondi mais éclairci grâce à un repérage des circonstances qui ne me permettrait pas d'aller plus au cœur du souvenir lui-même, mais nous expliquerait pourquoi il a choisi cette modalité. Tandis que pour Elstir ou Vinteuil, comme ce vague ne venait pas d'une réminiscence, mais d'une impression, on ne pouvait que se douter que la façon particulière dont Vinteuil " entendait " la vie [...] avait pour équivalents [...] cette fête.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> - Carnet 3, ff<sup>os</sup> 48r° et 49r°.

<sup>66</sup> - Cahier 73, f° 35 v° ; *L.P.*, III, p. 1168.

La “ressouvenance” n’est plus ici présentée comme l’objet essentiel de la théorie, comme c’était le cas dans la note du Carnet 3 ; loin d’être au centre de la théorie, le souvenir n’est qu’un comparant de l’impression artistique.

Comparant bien imparfait d’ailleurs, puisque l’impression possède sur le souvenir l’avantage de pouvoir être approfondie car elle est moins matérielle, moins causale dans son fonctionnement<sup>67</sup>. La distinction entre les deux séries est d’ailleurs très nettement marquée par l’emploi réitéré des marqueurs d’opposition “tandis que” et “mais”. Bien qu’associés, souvenirs involontaires et impressions esthétiques sont ici distingués l’un de l’autre. Le schéma thématique gagne en simplicité et en clarté, sans pour autant, comme pouvait le laisser croire la note marginale du Carnet 3, tout ramener à la thématique de la réminiscence. Un passage postérieur, issu du Cahier 55, confirme ce sentiment, toute référence trop explicite au souvenir est gommée, si bien que seule domine l’idée d’une impression :

Certaines phrases de Vinteuil avaient précisément cette espèce d’élan, d’inflexion qu’ont nos sentiments, comme si en déposant des sons à côté d’autres sons, on pouvait imiter les courbes de l’âme ; ou bien était-ce une illusion et tenait-elle par exemple à ceci que les moments dans la vie où nous sentons le plus profondément étant à ce moment-là inanalysables pour nous, parce qu’ils mettent en jeu des forces dont nous ne nous sommes pas encore rendu compte, nous trouvons au charme d’une phrase musicale cette ressemblance avec de telles impressions d’être lui aussi inanalysable.<sup>68</sup>

Le souvenir a ici disparu au profit du sentiment<sup>69</sup>. On constate que, par-delà les variations thématiques, le thème de la réalité authentique et profonde assure l’unité de la série sans qu’il soit besoin de recourir au souvenir. Tout au contraire même, l’existence d’une causalité déterminée, qui distinguait le souvenir involontaire des autres impressions dans le texte du cahier 73, sert ici à caractériser ce qui n’est pas du domaine de ces impressions, qui sont “inanalysables”.

Cette idée sera reprise dans le manuscrit de mise au net puisque précisément ce qui distingue, selon le narrateur, souvenir et impression musicale, c’est que le souvenir propose une “explication matérielle”. Celle-ci fait défaut aux phrases musicales, lesquelles peuvent dès lors ouvrir sur le monde de l’artiste dans son infinie profondeur :

Les sensations vagues données par Vinteuil, venant non d’un souvenir, mais d’une impression (comme celle des clochers de Martinville), il aurait fallu trouver, de sa fragrance de géranium, non une explication

---

<sup>67</sup> - Nous proposons dans le deuxième chapitre de la deuxième partie (p. **Erreur! Signet non défini.**) une explication de ce statut conféré au souvenir involontaire.

<sup>68</sup> - Cahier 55, f° 31 v°.

<sup>69</sup> - Ce qui permet de mettre cet état du texte en relation avec les souvenirs involontaires à contenu affectif que nous avons évoqués plus haut (pp. **Erreur! Signet non défini.**-43) on peut ainsi rattacher différents éléments.

matérielle, mais l'équivalent profond, la fête inconnue et colorée [...] mode selon lequel il " entendait " et projetait hors de lui l'univers<sup>70</sup>.

Au contraire des impressions, la mémoire relève de la causalité, de l'explication matérielle quand les impressions et les phrases musicales ouvrent sur un espace autre, à inventer.

Cette idée est déjà présente dans un texte de l'année 1909 consacré aux aubépines. Dès le Cahier 29, alors que se met en place le discours sur les impressions obscures, Proust précise que la mémoire est avant tout une image de ce qui s'accomplit alors, sans pour autant correspondre exactement à la réalité de ces expériences. L'effort que fait naître la vue des aubépines, comme celui qui naîtra de l'audition du septuor, est proche de celui qu'on fait pour se souvenir, mais cependant distinct de lui :

Cet effort, peut-être dans un certain sens ressemble-t-il à celui de la mémoire en ce sens qu'il cherche à ressusciter, à remettre entre les mains de l'intelligence ce qui s'agite dans l'inconscient. Mais ici point de ces associations matérielles comme il y en a dans la mémoire qui possèdent leur magnétisme tout matériel, même quand l'esprit cesse de penser [...] rien de tel, l'esprit est seul avec lui-même, c'est la vie telle qu'elle fut qui cherche à se refaire, c'est surtout une pensée qui aspire à être et qui cherche à se réaliser, c'est la vie de l'esprit saisie dans ce qu'elle a de plus profond de plus élémentaire<sup>71</sup>.

La teneur et même la forme sont très proches de ce qu'on trouve à propos du Septuor dans *La Prisonnière*<sup>72</sup> ; dans les deux cas, le souvenir est caractérisé par son infériorité et sa matérialité.

Cet aspect du brouillon des aubépines du Cahier 29 sera donc repris pour la rédaction des commentaires sur le septuor, ce qui témoigne de la proximité des impressions obscures et des impressions esthétiques. Toutes deux sont assimilées au souvenir mais sans que ce modèle permette exactement de se rendre compte de leur nature singulière.

Si impressions obscures, souvenirs involontaires et expériences esthétiques ont en commun la félicité qui les accompagne et s'ils donnent tous trois accès à une réalité profonde au travers de la perception, une ligne de partage sépare cependant les impressions obscures et esthétiques des souvenirs involontaires. La qualité particulière de la réminiscence tient à sa matérialité et à sa causalité. Contrairement aux impressions pures et esthétiques, les souvenirs involontaires associent la sensation à une cause précise. Or, si l'on complète et prolonge ce diptyque, on constate que cette distinction éclaire la fonction de ces diverses expériences. À la matérialité du souvenir fait pendant " le mode " singulier de connaissance de l'artiste. En

---

<sup>70</sup> - *L.P.*, III, p. 877.

<sup>71</sup> - Cahier 29, f° 74r° ; Bernard Brun, " Les Brouillons des aubépines ", *Cahiers Marcel Proust*, n° 12, Paris, Gallimard, 1984, p. 236.

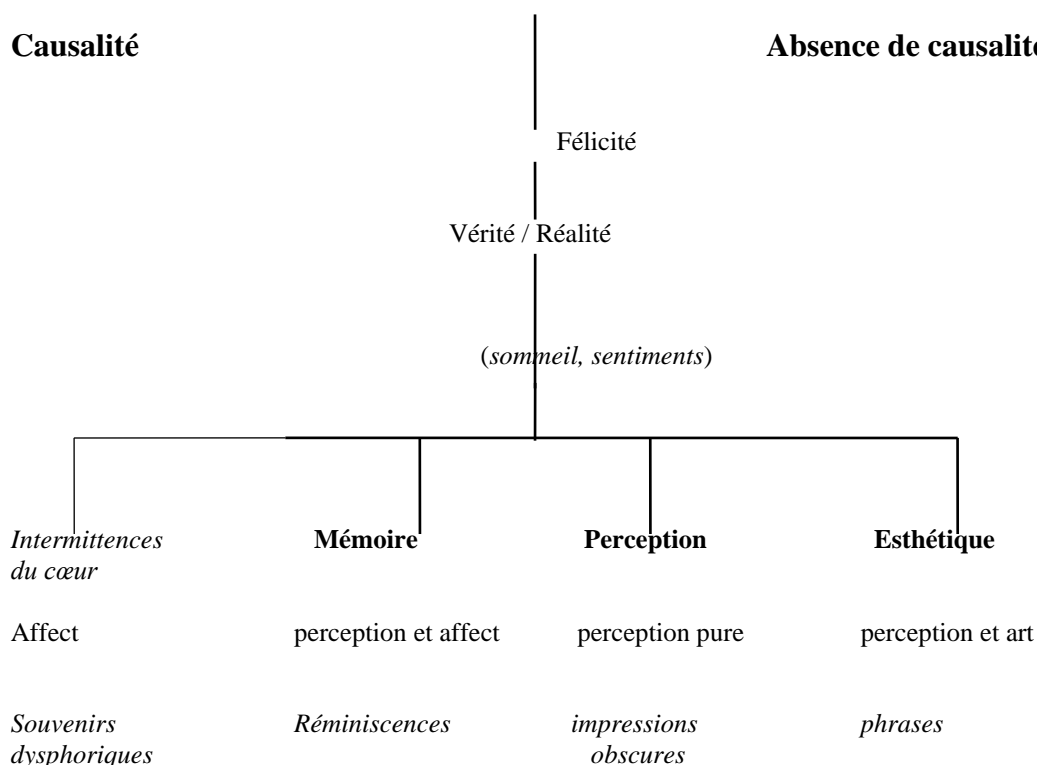
<sup>72</sup> - *Ibid.*



d'autres termes, à la consistance du souvenir répond la nature, l'identité de l'artiste. On peut ainsi dresser une cartographie plus précise des instants profonds qui complète ce qui a été dit sur leur diversité et leur genèse. Souvenirs involontaires, impressions obscures, impressions esthétiques, ont en commun de reposer sur une sensation. Toutefois, si aux réminiscences correspondent des circonstances précises où s'enracine la fonction perceptive, pour les impressions esthétiques cette source est la vision spécifique à l'artiste, son univers, lequel échappe, par nature, à la causalité commune. Il en va de même pour les impressions obscures, à cette différence près que la vision singulière est ici celle du protagoniste lui-même, et non plus celle de Vinteuil ou Bergotte.

La structure thématique des expériences privilégiées ainsi établie peut se résumer par la figure II. Celle-ci transcrit graphiquement les archithèmes et les thèmes – même ceux qui apparaissent de façon épisodique, à la faveur de la genèse – ainsi que leur traduction dans des ensembles de motifs que nous avons identifiés plus haut. La démarcation entre expériences causales et non-causales apparaît clairement, de même que la place centrale de la perception et de la vérité / réalité. Les souvenirs affectifs sont indiqués en italiques et reliés au schéma d'ensemble par des pointillés pour marquer leur caractère marginal.

Figure II - Schéma thématique des expériences privilégiées



## Conclusion

Tant dans le texte imprimé que dans les brouillons, il est manifeste que la thématique des instants privilégiés est plurielle comme leur forme. Impressions obscures, expériences esthétiques et souvenirs involontaires n'ont pas pour dénominateur commun le souvenir mais la sensation et l'idée d'une vérité ou d'une réalité authentique. Le plaisir particulier qui constitue le premier critère de ces expériences est à lire comme la conséquence de cette révélation.

Réminiscences, rencontres de phrases musicales au détour d'œuvres d'art, impressions singulières éprouvées devant des objets insignifiants, ces expériences ont en commun de susciter une joie particulière qui les distingue de la réalité quotidienne. Mais cette réalité possède des degrés différents, des usages distincts. Les souvenirs sont l'expérience du retour de la sensation qui donne l'odeur pour le reflet, le reflet pour le parfum dans la résurrection inespérée d'un moment du passé. Les impressions esthétiques révèlent l'existence, dans cette expérience perceptive, d'une réalité profonde, individuelle, qui est celle de l'artiste. Les impressions obscures attestent que le protagoniste est porteur de cette vision intérieure, elles sont en cela le signe avant-coureur de la vocation, ce qui justifie au passage leur ancrage dans l'enfance du personnage, au principe de l'histoire.

Du point de vue de l'écriture et de sa genèse, dimensions narrative et thématique ne sont pas solidaires, un même motif – celui de la senteur du géranium, par exemple – pouvant posséder des valeurs thématiques diverses aux différents stades de la genèse<sup>73</sup>. Celle-ci ne connaît pas d'ailleurs un développement linéaire, au moins dans les dernières années. Les relectures successives des Cahiers et des Carnets, et les notes qui en conservent la trace témoignent des hésitations de l'écrivain, notamment sur la place à accorder à la mémoire involontaire dans l'économie du roman sur le plan thématique mais aussi, nous allons le voir, sur le plan théorique.

---

<sup>73</sup> - Un autre exemple similaire serait celui des savons de *Sodome et Gomorrhe*, (III, p. 161). Ce motif change de destination entre la mise au net et le texte corrigé, passant d'une expérience privilégiée à un souvenir involontaire sans félicité.

## De la révélation à la leçon d'idéalisme : expériences privilégiées et esthétique

### 1 1 Thématique et théorie

#### a) a) *Dépasser la thématique pour une approche théorique*

La première étape de notre travail d'investigation a montré que les expériences privilégiées ne peuvent se réduire à la thématique de la mémoire involontaire. En effet, d'une part ces épisodes se divisent en trois séries distinctes – réminiscences, impressions obscures, expériences esthétiques – que Proust et la critique ont clairement identifiées. D'autre part, ces trois séries ont pour thème commun la félicité qu'éprouve le protagoniste. Cette joie singulière se ramifie en un réseau thématique riche dont la mémoire n'est qu'un aspect. Celle-ci n'intervient d'ailleurs que comme explication de la joie singulière, au même titre que la perception obscure ou l'art. Derrière les thèmes que le lecteur relève, se dissimule une série de concepts qui appartiennent à une esthétique qu'il faut analyser pour comprendre ce qui se joue dans les instants privilégiés.

#### b) b) *État de la question*

L'interdépendance de la thématique et de la théorie est confirmée par le fait que la question de la mémoire involontaire se pose dans les deux domaines. La "controverse" évoquée au chapitre précédent est d'ailleurs essentiellement théorique puisque ce qui oppose Willy Hachez et Henri Bonnet, ce sont autant les thèmes en présence que le contenu de la théorie proustienne<sup>1</sup>. Bonnet a, le premier, dans sa thèse soutenue en 1944, signalé que la mémoire ne constituait pas le principe de l'esthétique proustienne<sup>2</sup>. Dans une perspective plus directement philosophique, Deleuze a souligné le

---

<sup>1</sup> - Selon W. Hachez, "L'essentiel chez Proust, le centre de son œuvre, ce sont ces voix intérieures, ces souvenirs ressuscités de son moi le plus profond, quelle que soit l'époque des premières impressions du passé dont il se souvient." ("Impressions obscures et souvenirs involontaires", *B.M.P.*, n° 23, 1973, p. 1698). Au contraire, pour Henri Bonnet, ce n'est pas une "théorie générale de la mémoire" qui explique et justifie ces impressions mais un système esthétique ("Réponse à Willy Hachez", *B.M.P.*, n° 23, 1973, p. 1707).

<sup>2</sup> - Henri Bonnet, *Le progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Vrin, 1949, deux volumes.

“ rôle secondaire de la mémoire ”<sup>3</sup> dans *À la recherche du temps perdu*. Selon lui, “ il va de soi que la mémoire intervient comme un moyen de la recherche, mais ce n’est pas le plus profond ”<sup>4</sup>. Ces réflexions sont d’ailleurs confirmées par les analyses plus textuelles de Jean-Yves Tadié, pour qui

Si la mémoire involontaire suffisait à faire de Proust un grand artiste – outre qu’il ne l’a pas inventée – il eût pu ne pas écrire *À la recherche du temps perdu*.<sup>5</sup>

L’analyse génétique conduit Bernard Brun à des conclusions similaires à propos des feuilles volantes rédigées en 1908 et où apparaissent les premiers souvenirs involontaires :

Les feuilles volantes ne résument pas uniquement une vérité de la littérature, ni une esthétique de la mémoire, mais une théorie de la connaissance, c’est-à-dire des rapports entre le moi profond et la nature.<sup>6</sup>

La primauté de la mémoire n’est donc qu’apparente, aspect le plus évident du roman proustien, elle demande à être dépassée. On ne saurait donc affirmer, avec Willy Hachez, que toute expérience privilégiée est en réalité une réminiscence qui s’ignore, puisque le but de Proust n’est pas de mettre en scène une théorie de la mémoire involontaire mais une esthétique dont celle-ci n’est qu’un élément.

Plus récemment, cependant, les travaux de Françoise Leriche sont venus poser de nouvelles questions sur le rôle de la mémoire dans l’esthétique proustienne et notamment dans sa genèse. Ce chercheur s’attache à mettre le roman proustien en perspective dans la crise du sujet à l’aube du XX<sup>e</sup> siècle et établit que Proust découvre lentement que l’art n’est pas une contemplation des Idées mais un acte formel et individuel qui met en jeu le sujet de l’écriture. Ce travail est essentiel dans la mesure où il établit clairement que Proust opère un glissement épistémologique par rapport au romantisme allemand qui constitue son point de départ. Cependant, en s’attachant à montrer que le principe de ce glissement réside dans la réhabilitation du sujet, Françoise Leriche privilégie la dimension individuelle et psychologique de l’esthétique de Marcel Proust, ce qui aboutit à réhabiliter la valeur théorique de la mémoire.

Ainsi, la vérité que dévoilent les expériences privilégiées ne serait “ pas une question d’art mais [...] d’affect ”<sup>7</sup> et le but de la mémoire involontaire serait de traduire cette prééminence de l’affectif dans la naissance de l’art. Dès

---

<sup>3</sup> - Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, édition augmentée, Paris, P.U.F., coll. “ Perspectives critiques ”, 1986 (première édition, 1964), p. 70.

<sup>4</sup> - *Ibid.*, p. 9, voir également pp. 66-83, notamment.

<sup>5</sup> - Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris Gallimard, coll. “ Tel ”, 1986 (première édition, 1971), p. 426.

<sup>6</sup> - Bernard Brun, “ *Le Temps Retrouvé* dans les avant-textes de “Combray” ”, *B.I.P.*, n° 12, 1981, p. 10.

<sup>7</sup> - *Ibid.*, p. 182.

lors, il est naturel de voir dans les impressions obscures, et donc dans les expériences privilégiées en général, une forme de réminiscence : “ toute impression qui fait arrêter le protagoniste est virtuellement une réminiscence ”<sup>8</sup>. La mémoire involontaire serait ainsi pour Proust un moyen de se “ dégager de la séduction schopenhauerienne ”<sup>9</sup> en restaurant le sujet de l’artiste au détriment du “ pur sujet de la connaissance ”, seul apte à contempler les essences dans le système du philosophe du *Monde comme volonté et comme représentation*. L’apparition, en 1909, des impressions obscures témoigne, selon Françoise Leriche, de cette prise de distance par rapport au modèle romantique. Ces expériences auraient pour but de montrer que tout art est quête d’un “ temps perdu ” qui n’est pas un passé que l’écriture serait chargée de faire revivre, mais une forme moderne de l’inconscient<sup>10</sup>. Contrairement à la contemplation schopenhauerienne, dégagée de toute finalité, les impressions obscures dissimulent quelque chose et ne peuvent donc être désintéressées<sup>11</sup>. Par ailleurs, à l’effacement du sujet qui caractérise l’essence chez le philosophe, s’oppose l’épaisseur existentielle que Proust reconnaît à la mémoire<sup>12</sup>, laquelle permet de mettre au jour “ une réalité intérieure du sujet, les sensations d’autrefois en tant que sensations ”<sup>13</sup>. Approfondissant les analyses de R. de Luppé, Françoise Leriche remarque en effet que le souvenir est chez Schopenhauer tourné vers l’objet, alors que pour Proust il renvoie à une essence individuelle<sup>14</sup>.

Le rôle ainsi reconnu à la dimension affective dans l’esthétique proustienne conduit Françoise Leriche à considérer que

Le roman de l’écriture est donc bien fondé sur la mémoire involontaire, puisque c’est lorsque le projet d’histoire d’une vocation se met en place que l’impression sensorielle change de statut : non plus continuité perceptive osmotique entre le sujet et le monde [...] mais “ impression obscure ”, qui renvoie à une mémoire, à un passé oublié du sujet<sup>15</sup>.

Impressions obscures et souvenirs involontaires renverraient donc de la même manière à une dimension intérieure du sujet qui constitue l’essentiel de l’art et marque une rupture avec la tradition romantique selon laquelle cette réalité est d’ordre transcendant.

---

<sup>8</sup> - *Ibid.*, p. 269.

<sup>9</sup> - *Ibid.*, p. 268.

<sup>10</sup> - “ Il ne s’agit pas de relater des intermittences ou des réminiscences expérimentées au cours de la vie, travail de consignation, mais d’amener à l’expression quelque chose d’irréductible à la connaissance claire. ” (“ La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans - Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques ”, thèse, Paris VII, 1991, p. 270).

<sup>11</sup> - *Ibid.*, p. 269.

<sup>12</sup> - *Ibid.*, p. 269.

<sup>13</sup> - *Ibid.*, p. 268.

<sup>14</sup> - *Ibid.*, p. 267.

<sup>15</sup> - *Ibid.*, p. 270.

Cette position est intéressante parce qu'elle pose, en des termes neufs et profonds, la question de la place de la mémoire involontaire dans l'esthétique proustienne, mais aussi parce qu'elle soulève le problème du glissement épistémologique qui donne naissance à la *Recherche*. Il s'agit donc de répondre à deux interrogations. D'une part, est-il possible de ramener, sur le plan théorique et non plus thématique, les trois séries d'expériences privilégiées à un modèle unique qui serait celui de la réminiscence ? Cette question suppose d'analyser le détail de l'esthétique proustienne pour y évaluer la place qu'y tient la mémoire involontaire au côté d'autres notions. D'autre part, quel est le rapport que la pensée de Marcel Proust entretient avec ses sources philosophiques, particulièrement dans la naissance des impressions obscures ? Aborder ce problème suppose une vision claire d'une esthétique dont il est admis qu'elle est confuse et qu'il faut d'abord analyser.

Le but de ce chapitre est donc d'étudier les instants profonds dans leur dimension théorique en envisageant les grands axes de l'esthétique proustienne tels qu'ils apparaissent, notamment dans "L'Adoration perpétuelle". Si nous adhérons pleinement à la thèse de Françoise Leriche selon laquelle Proust introduit dans une problématique romantique de l'essence la dimension du sujet, notre analyse du texte tend, cependant, à montrer que la mémoire involontaire est un raccourci bien trop rapide pour rendre compte d'une telle révolution épistémologique. Cette hypothèse occulte, en effet, d'autres aspects de l'esthétique de Marcel Proust. Il faut, selon nous, préciser dans quelle tradition littéraire s'inscrit cette esthétique et définir l'ensemble des concepts auxquels elle recourt, pour dépasser la dichotomie essence-mémoire et étudier la genèse de la pensée de Marcel Proust dans toute sa richesse et sa complexité.

## 2 2 Enthousiasme et quête du sens

Il faut pour cela revenir à la félicité, notion fondamentale qui permet d'articuler le dispositif thématique analysé plus haut et le contenu théorique. Le discours que Marcel Proust élabore à partir des instants privilégiés a, en effet, pour but de rendre compte de ce bonheur singulier qui dans "L'Adoration perpétuelle" lance l'exposé dogmatique. Cette notion clé se rencontre d'ailleurs avec une grande régularité dans le travail de l'écrivain ; on en trouve trace tant dans son livre que dans sa correspondance et ses brouillons et cela à toutes les époques de la genèse de son travail.

### a) a) Les Plaisirs et les jours

Dès *Les Plaisirs et les jours*, apparaît ce sentiment particulier de bonheur, qui, s'il reçoit des dénominations diverses, présente toujours les mêmes caractéristiques. Dans "L'Étranger", le mystérieux visiteur qui se présente à Dominique cause à ce dernier "un bonheur inconnu" qui l'enivre<sup>16</sup>. La vie retirée et oisive que mène la jeune Violante, dans la nouvelle éponyme,

---

<sup>16</sup> - P.J., p. 126.

lui fait éprouver “une joie infinie”<sup>17</sup> qui contraste avec l’ennui de la vie mondaine et de l’habitude<sup>18</sup>. Dans les deux cas, ce sentiment d’allégresse est lié à l’existence d’une profondeur, d’une authenticité. Dans sa retraite, Violante “pressentait un peu de l’invisible”<sup>19</sup> et l’étranger n’est autre que l’âme même de Dominique, la partie profonde de lui-même qu’il sacrifie à sa vie mondaine<sup>20</sup>. Dès les premiers textes publiés par Proust, la thématique de la joie particulière est ainsi associée à l’authenticité et à la vérité. Si la vraie vie n’est pas encore clairement désignée comme un équivalent de la littérature, le bonheur singulier est déjà signe de profondeur. Cette correspondance témoigne de la dimension théorique de cette thématique. Elle n’est pas, en effet, présente pour elle-même mais comme manifestation de la profondeur qui s’inscrit dans un discours de moraliste essentiellement orienté, à ce stade, vers la dénonciation de l’habitude et de la mondanité.

b) b) Jean Santeuil

Dans les textes appartenant au projet de *Jean Santeuil* ou rédigés à une époque contemporaine, le dispositif théorique acquiert une dimension esthétique. La joie infinie devient caractéristique de l’inspiration dont elle est indissociable. Proust dit ainsi du poète que “l’Inspiration lui donnera de véritables joies.”<sup>21</sup> À propos d’un des écrivains anonymes qui apparaissent dans les brouillons, le narrateur affirme que “la joie particulière [est] pour lui le signe de la valeur des idées”<sup>22</sup>. Dans un autre brouillon de *Jean Santeuil*, le personnage du romancier Traves est l’occasion d’identifier l’inspiration à l’enthousiasme :

Traves n'eût sans doute pas su dire lui-même vers quel moment <il avait pris l'habitude> de ~~eons~~ reconnaître <en lui> <certaines pensées> à un certain air, à un certain enthousiasme qui précédaient leur venue et qu'elle exaltait, comme étant quelque chose de réel [...].<sup>23</sup>

En associant ainsi acte créateur et enthousiasme, le jeune Marcel Proust s’inscrit dans une filiation romantique. Chez Schelling, l’enthousiasme est la conséquence du souffle de l’esprit de la Nature qui inspire l’artiste, comme l’a rappelé Anne Henry<sup>24</sup>.

Mais le romantisme allemand n’est qu’un avatar d’une tradition qui remonte à l’antiquité et dans laquelle le poète est saisi d’un “transport divin”<sup>25</sup>. Un texte rédigé sur feuilles volantes, et sans doute contemporain des

---

<sup>17</sup> - *Ibid.*, p. 30.

<sup>18</sup> - *Ibid.*, p. 37.

<sup>19</sup> - *Ibid.*, p. 30.

<sup>20</sup> - *P.J.*, p. 127.

<sup>21</sup> - *J.S.*, f° 438v° ; p. 523.

<sup>22</sup> - *J.S.*, f° 662v° ; p. 703.

<sup>23</sup> - *J.S.*, f° 252v° ; p. 477.

<sup>24</sup> - *Op. cit.*, p. 266.

<sup>25</sup> - Tel est le sens du mot grec “*Enthousiasmos*”, *Dictionnaire historique de la langue*

dernières années du siècle, permet de préciser cette autre filiation. Proust y affirme en effet que :

Tous ceux qui ont éprouvé ce qui s'appelle l'inspiration, connaissent cet enthousiasme soudain qui est le seul signe de l'excellence d'une idée qui nous vient et qui, à son apparition, nous fait partir au galop à sa suite et rend aussitôt les mots malléables, transparents, se reflétant les uns les autres.<sup>26</sup>

La métaphore hippique qui permet d'évoquer l'enthousiasme fait surgir l'image de Pégase. On sait que, dans l'Antiquité, le cheval aux sabots ailés passait pour ne porter sur son dos que les poètes. De plus, sur la montagne d'Hélicon, séjour des Muses, il avait fait jaillir d'un coup de sabot une source qui avait la vertu de donner aux poètes l'inspiration.

Si ce mythe a notamment été popularisé, à l'époque romantique, par Hugo dans la pièce liminaire des *Chansons des rues et des bois*<sup>27</sup>, il remonte à Hésiode<sup>28</sup> et demeure perceptible dans la littérature française. On en trouve notamment trace chez Montaigne qui reproche à son esprit de faire le "cheval échappé" et dans l'article "Enthousiasme" du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. L'écrivain philosophe y compare l'inspiration à "un coursier qui s'emporte dans la carrière"<sup>29</sup>. La métaphore hippique n'est donc vraisemblablement pas accidentelle ou anecdotique, elle inscrit le discours sur l'inspiration dans une tradition clairement établie. La thématique de l'envol du poète porté par un envoyé de la Nature est d'ailleurs très présente dans les brouillons. Une série de textes, dont la rédaction va de l'époque de *Jean Santeuil* à celle de *Contre Sainte-Beuve*, fait du voyage sur les ailes du vent une métaphore de l'inspiration<sup>30</sup>, ainsi que nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail<sup>31</sup>. Le discours de Proust semble donc s'inscrire dans une tradition classique dont il reprend les images<sup>32</sup>.

Une lettre de 1906 adressée à Barrès, qui vient de publier *Le Voyage de Sparte*, témoigne à la fois de la récurrence de la question de l'inspiration chez Proust et de son caractère convenu. Proust affirme d'abord :

---

française, Le Robert, 1994, deux volumes, article *Enthousiasme*.

<sup>26</sup> - "Proust 45", f° 52r° ; *E.A.*, p. 422.

<sup>27</sup> - Victor Hugo, *Œuvres poétiques complètes*, édition de Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1962, trois volumes, I, pp. 3-7.

<sup>28</sup> - Hésiode, *Théogonie*, traduit par Annie Bonnafé, Paris, Rivages, coll. "Petite bibliothèque", 1993, v. 281.

<sup>29</sup> - Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article *Enthousiasme*.

<sup>30</sup> - *J.S.*, f° 385v° ; p. 396. Pour la genèse de ce motif voir *infra*, II, 4, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.* et II, 6, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>31</sup> - *Infra*, II, 4, p. **Erreur! Signet non défini.** et II, 6, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>32</sup> - D'une manière plus générale, la thématique de la joie peut être replacée dans la longue tradition du *furor* antique. En cela, on pourrait imaginer un travail qui tenterait d'établir une macro-genèse de la thématique de l'inspiration dans la littérature occidentale.



Si je suis convaincu d'une chose, c'est que l'allégresse, l'enthousiasme, est pour l'artiste comme pour le lecteur le critérium de la beauté, du génie, de la vérité.

Mais, très vite, il place cet avis personnel sous l'égide du maître, citant une phrase du *Voyage de Sparte* où Barrès, reprenant, lui aussi, cette même tradition, parle de "ces mouvements, cette effusion qui seuls [le] persuadent"<sup>33</sup>.

C'est dans un esprit similaire, et en usant des mêmes poncifs que Reynaldo Hahn oppose, dans une page de son journal, la recherche laborieuse de la perfection et la joie soudaine de la trouvaille :

La musique est un art par trop difficile ! Et cependant la perfection seule est attrayante. Hélas ! je n'écris pas une note sans me dire que des gens qui ne sont pas encore nés l'entendront et la jugeront ; la pensée d'une négligence m'est insupportable. Aussi, la composition me devient de jour en jour plus pénible, écrire est un effort pour moi et je ne puis me laisser aller à une véritable joie que quand je "trouve" quelque chose qui me plaît.<sup>34</sup>

Une telle remarque, et le vocabulaire qu'elle fait intervenir, doit peut-être beaucoup aux préoccupations de Marcel Proust et aux conversations des deux amis. Elle témoigne également que la joie qui caractérise les instants profonds est récurrente dans le discours sur l'art à l'époque moderne.

c) c) *Une cause à rechercher*

Les développements relatifs à la joie singulière et à l'inspiration n'ont donc rien de très original ; ils redisent, sur un autre mode, ce qu'ont dit les poètes depuis l'antiquité. Cette mise en perspective permet cependant de comprendre ce qui fait la spécificité du discours de Proust. Le *furor* antique s'inscrit dans une poétique du divin : la flamme prend possession du poète et lui dicte son œuvre. De là l'importance du Ciel, même chez Boileau qui dès les premiers vers de *L'Art poétique* affirme que le poète ne peut être tel hors de "l'influence secrète" du "ciel" et de "son astre"<sup>35</sup>. Une telle conception survit, à l'époque moderne, dans la figure de la Pythie que Valéry met en scène dans le poème éponyme. Le verbe poétique est comparé à une possession si bien que le poète en vient à n'être qu'une voix

Qui se connaît quand elle sonne

N'être plus la voix de personne

Tant que des ondes et des bois!<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> - *Corr.*, VI, p. 38, n° 13, du 18 ou du 25 février 1906.

<sup>34</sup> - Reynaldo Hahn, *Journal d'un musicien*, pp. 39-40. Cité par Ruth White, *Verlaine et les musiciens*, Paris, Minard, 1992, p. 72.

<sup>35</sup> - Nicolas Boileau, *Art poétique*, Chant I, vv. 1-4.

<sup>36</sup> - Paul Valéry, *Charmes, Œuvres complètes*, édition de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1957, deux volumes, I, p. 136.

Chez Aragon, dans les vers liminaires des *Poètes*, s'exprime une même impossibilité, pour celui qui chante, à décrire ce qui le fait agir :

Je ne sais ce qui me possède  
Et me pousse à dire à voix haute  
Ni pour la pitié ni pour l'aide  
Ni comme on avouerait ses fautes  
Ce qui m'habite et qui m'obsède.<sup>37</sup>

Cependant, contrairement à la soumission classique aux instances divines, et à l'impuissance moderne à dire en quoi consiste le mystère du verbe poétique et de l'inspiration, l'enthousiasme proustien appelle des explications. C'est ainsi que le protagoniste est conduit à "chercher la cause de cette félicité"<sup>38</sup> qu'il éprouve au début de "L'Adoration perpétuelle". C'est précisément ce qui fait tout l'intérêt et la difficulté de la théorie esthétique de Marcel Proust.

Dès les brouillons de *Jean Santeuil*, l'enthousiasme ou la joie n'est jamais mentionné sans être associé à une explication théorique, au point que des systèmes très divers se dessinent dans le texte de jeunesse, comme nous le verrons plus loin<sup>39</sup>. Chez Proust, l'enthousiasme n'est jamais évoqué pour lui-même, pour la fascination qu'il cause ou le *raptus* qu'il provoque, il est toujours le point de départ d'une théorie qui tente de l'expliquer. En cela, l'enthousiasme proustien peut s'inscrire dans la lignée romantique. Dans l'un et l'autre cas, en effet, il s'agit d'expliquer comment fonctionne l'inspiration dans un univers où il n'est plus possible de se contenter d'une cause transcendante et divine qui se dérobe à toute explication.

Il faut donc voir dans les instants privilégiés une mise en scène du mécanisme de l'inspiration. Ces épisodes ont pour finalité de décrire en quoi consiste cet état particulier qui ne peut plus s'expliquer par la seule intervention d'un *deus ex machina*, comme c'était le cas dans l'Antiquité et à l'époque classique. De même toute l'esthétique de Proust a pour but d'élucider le mystère de cette impression particulière qui constitue le fond de la littérature et du travail poétique. Cette volonté d'expliquer ce qui jusque-là, dans l'histoire humaine, n'avait pas reçu d'explication constitue la spécificité de l'entreprise proustienne et témoigne de son ancrage dans la tradition romantique.

Comprendre ce qui se joue dans l'inspiration constitue sans doute l'un des défis les plus ardues proposés aux philosophes et aux écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer, le romantisme naît de la nécessité pour les philosophes post-kantiens de trouver un chemin vers l'absolu sans pour autant revenir à une philosophie dogmatique dont Kant a

---

<sup>37</sup> - Louis Aragon, *Les Poètes, L'Œuvre poétique*, Paris, Livre club Diderot, 1990, huit volumes, VI, p. 48.

<sup>38</sup> - *T.R.*, IV, p. 449.

<sup>39</sup> - *Infra*, II, 6, p. **Erreur! Signet non défini.**

montré les limites.<sup>40</sup> En faisant de la poésie un moyen d'atteindre l'absolu, les romantiques allemands inventent cette voie. Ils rendent également par là possible et nécessaire un discours sur les mécanismes de l'inspiration. Plutôt que de laisser l'art dans l'ombre du mystère, les romantiques l'intègrent à leur système philosophique. Si la Nature y prend le relais de la divinité, et se présente comme une forme renouvelée de la transcendance classique, elle s'inscrit au sein d'un ensemble qui a pour fin d'expliquer un mécanisme demeuré obscur jusque-là. En cela, le projet de Proust peut être rapproché des systèmes de philosophes romantiques, Schelling et Schopenhauer, notamment, qui tentent d'expliquer comment l'enthousiasme vient aux poètes. En effet, le travail de Proust participe de la même volonté d'élucidation qu'il prolonge, au même titre que d'autres entreprises d'écrivains majeurs du XIX<sup>e</sup> siècle.

On pourrait écrire l'histoire de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle au travers des tentatives pour expliquer ce qu'est le génie et en formuler la théorie. Une des préoccupations de la littérature de cette période est, en effet, de définir en quoi consiste l'inspiration. Baudelaire, dans *Les Paradis artificiels* ou *Le Peintre de la vie moderne* et Nerval, dans *Aurélia* ou la dédicace à Dumas qui ouvre *Les Filles du feu* témoignent de l'importance que cette question revêt à leurs yeux. Les réponses n'en sont pas pour autant précises et sûres. En définissant le génie comme " l'enfance retrouvée à volonté " <sup>41</sup>, " l'épanchement du songe dans la vie réelle " <sup>42</sup> ou encore comme " un phénomène " identique au " ressouvenir " et à la transmigration des âmes " sinon à " la folie " <sup>43</sup>, Baudelaire et Nerval ouvrent plus une voie qu'ils ne répondent de façon définitive à la question posée par les premiers romantiques.

Balzac paraît éprouver le même embarras dans la préface à la première édition de *La Peau de chagrin*. Il tente d'y définir en quoi consiste " l'enthousiasme " <sup>44</sup> auquel ni la science, ni le matérialisme ne fournissent, selon lui, une explication satisfaisante. L'écrivain multiplie donc les interrogations et les modalisations et ménage des alternatives qui trahissent la difficulté de sa tâche. Dès qu'il s'aventure au-delà des qualités

---

40 - Jean-Marie Schaeffer, *La Naissance de la littérature, la théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, P.E.N.S., coll. " Art et langage ", 1983, p. 21.

41 - Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", 1976, quatre volumes, II, p. 690. Une idée similaire se trouve exprimée dans *Les Paradis artificiels*, *Ibid.*, I, p. 498.

42 - Gérard de Nerval, *Aurélia*, *Œuvres complètes*, édition de Jean Richer et Albert Béguin, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", deux volumes, II, 1963, p. 363.

43 - Gérard de Nerval, *Sylvie*, *Œuvres complètes*, édition d'Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", 1963, deux volumes, I, pp. 150 et 151.

44 - Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *La Comédie humaine*, édition de P. G. Castex, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", 1979, dix volumes, X, p. 52.

fondamentales de “ l’observation ” et de “ l’expression ”, le propos se fait plus hésitant :

Outre ces deux conditions essentielles au talent, il se passe, chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral inexplicable, inouï dont la science peut difficilement rendre compte. C’est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles ; ou, mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transporte là où ils doivent, où ils veulent être<sup>45</sup>.

La tentative d’explication paraît se conclure sur un retour à l’imagerie de la tradition puisque Balzac semble reprendre ici la figure de Pégase transportant le poète dont il dit plus loin qu’il “ va en esprit à travers les espaces ”.

Il est donc possible que Proust ait repris certains éléments de la préface à *La Peau de chagrin* pour alimenter sa propre réflexion et pour contribuer à la mettre en scène, Balzac jouant le rôle d’un relais dans la transmission et la propagation d’une tradition antique. Ce fait semble confirmé par la présence d’un autre point commun entre les deux écrivains. Dans sa tentative pour expliquer l’inspiration, Balzac précise en effet que “ l’inspiration déroule au poète des transfigurations sans nombre ”<sup>46</sup>. Or on rencontre une telle métaphore dans un texte de *Jean Santeuil*, où Proust affirme que le poète inspiré voit se dérouler devant lui la matière de son œuvre<sup>47</sup>. Quoi qu’il en soit de la réalité de ce fait d’intertextualité, ce qui importe ici, c’est la mise en perspective du travail proustien : le projet d’écrire sur l’inspiration s’inscrit dans une tradition romantique et post-romantique, et, plus généralement, dans une situation épistémologique précise.

La génération qui suit les romantiques est confrontée à cette même question. En dépit de son désir d’affirmer son originalité, elle est essentiellement sensible dans la nouveauté des réponses. Lorsque Verlaine, dans l’épilogue de *Poèmes saturniens*, se gausse des pâmoisons lamartiniennes et affirme vouloir faire “ des vers émus très froidement ”, lorsqu’il troque le feu divin contre la lampe du labeur<sup>48</sup>, il rompt avec les réponses proposées par les romantiques à la question de l’inspiration. Mais il se pose, de fait, en héritier de ceux-ci et tente comme eux de décrire en quoi consiste le génie poétique.

De même, les deux lettres dites “ du voyant ” prolongent, chez Rimbaud, la critique du romantisme inaugurée par son aîné tout en tentant de décrire d’une façon nouvelle le processus de l’inspiration. Ainsi, le procès intenté par le poète de 17 ans à Lamartine, à Hugo, à Musset et même, dans

---

<sup>45</sup> - *Ibid.*

<sup>46</sup> - *Ibid.*

<sup>47</sup> - *J.S.*, p. 477.

<sup>48</sup> - Paul Verlaine, *Les Poèmes saturniens, Œuvres poétiques complètes*, édition de Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. “ Bibliothèque de la Pléiade ”, 1962, p. 95.

une certaine mesure, à Baudelaire<sup>49</sup>, va de pair avec une tentative pour présenter l'inspiration et le génie poétique. En effet, définir ceux-ci comme “ un dérèglement immense et raisonné de tous les sens ”<sup>50</sup>, et affirmer que “ je est un autre ”, c'est admettre que l'acte littéraire demande à être élucidé, comme l'ont affirmé les romantiques.

d) d) *Inspiration et sujet de l'écriture*

Cette rapide mise en perspective du projet proustien permet d'inclure l'esthétique de Marcel Proust dans une double tradition. La première remonte à l'Antiquité et se prolonge jusqu'à l'époque moderne. Elle interroge le mystère de l'acte créateur. La seconde s'inscrit à l'intérieur de celle-ci, elle naît avec le romantisme et se donne pour objet de percer le mystère de l'inspiration en lui refusant l'opacité propre à ce qui est divin. À ce titre, les expériences privilégiées prolongent la rupture que constitue le romantisme dans la tradition classique ; elles mettent en scène l'inspiration pour en décrire le mécanisme au sein même de l'individu.

Il est donc naturel que la question du sujet y soit centrale. En effet, dès lors que la question de l'inspiration se pose en des termes distincts de ceux de la tradition classique, le sujet émerge. Ainsi, peut-on observer que, chez Baudelaire, Nerval ou Rimbaud, le sujet est placé au centre du dispositif de l'inspiration. L'idée d'un dérèglement raisonné de tous les sens fait appel au sujet en tant que double instance de la sensation et de la raison, tout comme l'épanchement du songe dans la vie réelle postule un sujet perçu comme rêvant et vivant. De la même manière, la définition baudelairienne du génie comme enfance retrouvée à volonté suppose un sujet, capable de volonté et doté d'une mémoire individuelle.

Ainsi, s'il est vrai que Proust accorde une place décisive au sujet dans son esthétique, il faut aussi souligner que celle-ci est déjà inscrite, en partie au moins, dans la rupture romantique qui fournit à l'écrivain son point de départ. C'est ainsi que la mémoire s'inscrit, dès avant Proust<sup>51</sup>, dans cette réhabilitation du sujet. Elle ne constitue donc pas, même sous sa forme involontaire, une originalité proustienne, mais plutôt une hypothèse post-romantique pour expliquer le mécanisme de l'enthousiasme. Nous reviendrons

---

49 - Arthur Rimbaud, *Correspondance, Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. “ Bibliothèque de la Pléiade ”, 1954, p. 272.

50 - *Ibid.*, p. 268.

51 - Françoise Leriche rapproche d'ailleurs la mémoire proustienne de celle de l'enfance telle que la définit Baudelaire dans *Les Paradis artificiels* (“ La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans - Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques ”, thèse, Paris VII, 1991, p. 252. Nous avons tenté de montrer que Balzac pouvait également faire l'objet d'une analyse intertextuelle, de même que Nerval, ainsi que nous le verrons plus loin (III, 4, pp. **Erreur! Signet non défini.** sqq. ). Proust nous semble, en ce domaine, l'héritier d'une tradition complexe et riche qui interdit de privilégier tel auteur au détriment des autres.

plus loin sur cette question qui demande à être posée dans une perspective génétique<sup>52</sup>. Au reste, l'esthétique de Marcel Proust ne se borne pas à une théorie de la mémoire involontaire et il importe de déchiffrer en quoi consiste l'inspiration et pour cela, à l'image du protagoniste, comprendre par quel processus naît la félicité que produisent les instants privilégiés.

### 3 3 Essence et général

#### a) a) *Mémoire et essences*

En effet, contrairement à ce que peut laisser penser la notoriété de la mémoire involontaire, “ L'Adoration perpétuelle ” ne se limite pas à cette seule théorie. La complexité et la confusion qu'on a pu reprocher à Proust tiennent précisément au fait que l'écrivain fait intervenir un champ théorique très vaste pour définir la littérature et l'inspiration. L'opposition entre mémoire volontaire et mémoire involontaire est ainsi très vite dépassée, le protagoniste glisse sur cette distinction car il est “ plus impérieusement sollicité ” par la recherche de la cause de la félicité<sup>53</sup>.

#### b) b) *Swann : la mémoire involontaire et son au-delà*

Le précédent que constitue l'expérience de Swann dispense le protagoniste de s'arrêter sur “ la différence qu'il y a entre l'impression vraie que nous avons eue d'une chose et l'impression factice que nous nous en donnons quand volontairement nous essayons de nous la représenter ”<sup>54</sup>. L'histoire de Swann, et singulièrement l'épisode de la petite phrase de la sonate de Vinteuil, semble donc canaliser l'essentiel du discours sur la mémoire involontaire, ouvrant ainsi le champ à d'autres découvertes que pourra accomplir le protagoniste, par-delà l'explication mnémonique. Il se pourrait bien d'ailleurs que cette conception de l'œuvre d'art marque les limites du parcours esthétique du mari d'Odette. Swann est en effet une préfiguration<sup>55</sup> du héros de la *Recherche*, un initiateur qui accomplit un parcours similaire mais sans parvenir à le mener jusqu'à son terme. Auteur d'un travail consacré à Ver Meer, le père de Gilberte ne parviendra jamais à dépasser le statut de “ célibataire de l'art [...] inutile et insatisfait ”<sup>56</sup>, exalté par les œuvres mais incapable d'en produire lui-même. Dans cette perspective, la petite phrase de la sonate “ pouvait bien symboliser un appel, mais non créer des forces et faire de Swann l'écrivain qu'il n'était pas ”<sup>57</sup>. La leçon de la

---

<sup>52</sup> - *Infra*, II, 6.

<sup>53</sup> - *T.R.*, IV, p. 449.

<sup>54</sup> - *T.R.*, IV, p. 448.

<sup>55</sup> - Marcel Muller, *Préfiguration et structure romanesque*, Lexington, French Forum Publishers, 1979, notamment pp. 20 et 21.

<sup>56</sup> - *T.R.*, IV, p. 470.

<sup>57</sup> - *T.R.*, IV, p. 456.

vie contenue dans “ Un Amour de Swann ” identifie vraie vie et amour, elle conduit à une impasse.

Or, cette confusion n’est possible que par le jeu de la mémoire involontaire : parce qu’à l’audition de la petite phrase, Swann sent renaître en lui les jours heureux de son amour avec Odette, il est conduit à supposer que le bonheur alors éprouvé est un bonheur de réminiscence, et rien de plus, serait-on tenté de dire. Mais il n’y a que pour Swann que la musique de Vinteuil opère une simple résurrection du passé<sup>58</sup>. Au protagoniste, au contraire, le septuor propose un bonheur d’une autre nature que celui que peut donner l’amour. Un bonheur “ comme sans doute la petite phrase de la sonate pour Swann ”<sup>59</sup> en procurait, mais qui ouvre sur “ quelque chose de plus mystérieux que l’amour d’Albertine semblait promis au début ” du septuor<sup>60</sup>.

D’ailleurs, lorsque Swann commente pour l’ami de sa fille l’impression que lui cause cette fameuse phrase de Vinteuil, il le fait en opposant le paradigme du souvenir involontaire à celui de la profondeur, incarné par les théories de Schopenhauer. Pour le mari d’Odette, en effet, ce que la musique montre “ ce n’est pas du tout “la Volonté en soi” et la “synthèse de l’infini”, mais, par exemple, le père Verdurin en redingote dans le Palmarium du jardin d’acclimatation ”<sup>61</sup>. La trivialité du souvenir ne fait ici que redoubler l’erreur fondamentale du personnage, laquelle consiste à croire que la petite phrase ne porte que des souvenirs : “ Au lieu du sens profond qu’il lui avait si souvent demandé, ce qu’elle apportait à Swann c’était ces feuillages rangés entourés peints autour d’elle [...] c’était tout un printemps [...] [qu’] elle lui avait gardé ”<sup>62</sup>. Même si cette addition tardive permet sans doute à Proust de renvoyer dos à dos Schelling et Schopenhauer, ainsi que l’a montré Françoise Leriche<sup>63</sup>, l’attitude de Swann est significative d’une incapacité à comprendre le sens des instants profonds dès lors qu’on les limite à leur dimension affective et mnémonique. Au contraire, le protagoniste, promis à une révélation totale du sens de ces expériences, pressent une théorie de l’art que Swann n’avait su déchiffrer. Proust situe ainsi le salut de l’artiste dans un au-delà de l’affectivité et du souvenir qui interdit d’identifier son esthétique avec celle de la mémoire involontaire.

c) c) *Les essences*

L’allusion à Swann dans les premières lignes du commentaire sur la félicité marque ainsi le seuil où l’interprétation purement affective est

---

<sup>58</sup> - C.S., I, p. 339.

<sup>59</sup> - L.P., III, p. 764.

<sup>60</sup> - L.P., III, p. 758.

<sup>61</sup> - J.F., I, p. 524.

<sup>62</sup> - *Ibid.*

<sup>63</sup> - Françoise Leriche, “ La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans - Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques ”, thèse, Paris VII, 1991, pp. 201-204.

dépassée. Stérile, paralysante pour l'artiste, comme le prouve l'exemple de Swann, elle doit laisser place à d'autres explications qui rendent possible l'accomplissement de la vocation. Dans "L'Adoration perpétuelle", ce prolongement permet de dépasser l'état des développements théoriques rédigés fin 1908 sur des feuilles volantes du volume "Proust 45" et destinés à la préface de *Contre Sainte-Beuve*. Alors que dans celle-ci, il s'agit d'expliquer l'inspiration<sup>64</sup> par une théorie de la mémoire involontaire, dans la conclusion du roman, le souvenir involontaire n'est plus qu'un point de départ vite dépassé au profit d'un faisceau théorique plus riche. En vertu d'un double pacte qui, d'une part, lie souvenir et causalité et, d'autre part, associe, depuis les brouillons de 1908, les souvenirs involontaires et l'exposé d'une esthétique<sup>65</sup>, le fonctionnement de la réminiscence constitue le point de départ de "L'Adoration perpétuelle" mais il n'en est pas le point d'aboutissement.

Dans la bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, le protagoniste comprend ainsi que la félicité qu'il éprouve dans ces instants tient à la concomitance du passé et du présent. Cette félicité tient au fait que, dans ces instants, une même sensation est éprouvée dans le présent et le passé "dans le moment actuel et dans un moment éloigné". Le miracle de la mémoire ne tient pas à une pure résurrection du passé mais à une situation particulière du sujet qui est avant tout d'ordre psychologique et philosophique. Une telle rencontre du passé et du présent réveille, en effet, un être "extra-temporel" qui jouit de "l'essence des choses" dès lors qu'il est mis en présence d'"un peu de temps à l'état pur"<sup>66</sup>. Il n'est plus seulement question de retrouver un moment ancien mais d'atteindre une part du moi et du monde qui est en marge du temps habituel et en relation avec une profondeur essentielle. Le dogme proustien, tel qu'il s'exprime dans "L'Adoration perpétuelle", tient, en effet, à une traversée des apparences qui substitue à la réalité habituelle et sans relief – "cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun"<sup>67</sup> – une réalité profonde constitutive de l'art : la grandeur de l'art véritable [...] c'est de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons"<sup>68</sup>. L'art est ainsi un dépassement de ce qui est donné par l'expérience sensible et un approfondissement du moi et du monde. Telle est la

---

64 - Un projet de préface se clôt sur cette annonce : "je tâcherais de dire ce qu'aurait été pour moi l'art, si" ("Proust 45", f° 15r° ; *C.S-B.P.*, p. 219).

65 - Celle-ci est d'ailleurs très tôt liée à l'exposé d'une théorie et à la conversation avec la mère qui préfigure la matinée Guermantes par son caractère théorique et sa place conclusive dans le projet "Sainte-Beuve". Or, tout au long du processus génétique, "les souvenirs involontaires [...] restent réservés à la conversation" (Bernard Brun, "Le Temps Retrouvé dans les avant-textes de "Combray", *B.I.P.*, n° 12, 1981, pp. 10-11).

66 - *T.R.*, IV, pp. 450 et 451.

67 - *T.R.*, IV, p. 468.

68 - *T.R.*, IV, pp. 473 et 474.



“leçon d'idéalisme”<sup>69</sup> que reçoit le personnage au terme de son initiation artistique.

Cette esthétique des essences est indissociable d'une théorie de ce que Proust nomme “le général”<sup>70</sup>. Il appartient au romancier de dégager de l'anecdote que constitue son existence la part d'universel qu'elle contient. La littérature consiste à dépasser les contingences de l'action et du sentiment pour atteindre ce qu'ils ont de profond et d'universel. Lorsqu'elle traite de l'amour, par exemple, la littérature consiste à “se détacher des êtres pour en restituer la généralité et donner cet amour, la compréhension de cet amour, à tous, à l'esprit universel, et non à telle puis à telle.”<sup>71</sup> C'est en vertu de cette quête que les personnages et les lieux deviennent des “signes” et cessent d'être des individus<sup>72</sup>. Cette esthétique idéaliste et universaliste fonde d'ailleurs la méthode du romancier. Il ne s'agit pas pour lui d'observer minutieusement tel ou tel personnage, mais de percevoir en chacun ce que son ton, sa voix, ses gestes contiennent d'universel. Si le romancier fait son carnet de croquis sans le savoir, c'est précisément qu'il se montre naturellement sensible à ce qui chez un être a été “déjà entendu ou [...] pourrait [se] réentendre” dans la mesure où il s'agit de “quelque chose de renouvelable, de durable”<sup>73</sup>. En d'autres termes : “c'est le sentiment du général qui dans l'écrivain futur choisit ce qui est général et pourra entrer dans l'œuvre d'art”<sup>74</sup>. Le travail du romancier consiste donc en une recherche de ce qui constitue le fond du moi, des êtres et du monde.

Au contraire de ce que peut laisser penser l'importance accordée à la théorie de la mémoire involontaire, l'esthétique proustienne conçoit l'essence comme une réalité universelle atteinte au moyen du vécu individuel et, plus généralement encore, de l'individualité. C'est ainsi que le protagoniste forme le projet de dégager des êtres qu'il a connus ce qu'il pouvait y avoir d'universel en eux. Si bien que le personnage se demande si, plutôt que de les fréquenter, il ne valait pas mieux

que, ces gestes qu'ils faisaient, ces paroles qu'ils disaient, leur vie, leur nature [il] essay[ât] d'en décrire la courbe et d'en dégager la loi ?<sup>75</sup>

L'essence ne procède pas du vécu individuel de l'artiste mais de l'individualité comme principe de l'universel.

Dans cette quête du général que constitue la littérature, la mémoire joue simplement le rôle d'un modèle qui aide à comprendre en quoi consiste l'art. Elle révèle l'effet produit par la rencontre d'une “analogie” qui fait

---

<sup>69</sup> - *T.R.*, IV, p. 489.

<sup>70</sup> - *T.R.*, IV, p. 419.

<sup>71</sup> - *T.R.*, IV, p. 476.

<sup>72</sup> - *Ibid.*

<sup>73</sup> - *T.R.*, IV, p. 479.

<sup>74</sup> - *Ibid.*

<sup>75</sup> - *T.R.*, IV, p. 564.

échapper au présent et permet le retour du même, lequel rend possible d'accéder à une permanence du moi, des êtres et du monde. Retrouver la même sensation à plusieurs années de distance, c'est faire l'expérience de ce qui dure sous les apparences changeantes de la réalité individuelle. Ce n'est donc pas puiser à un fonds purement individuel et affectif.

d) d) *Impressions esthétiques*

Cette analyse est également vraie pour les expériences privilégiées qui ne font pas intervenir la mémoire involontaire. Si les impressions esthétiques peuvent être rapprochées des réminiscences, ce n'est pas parce que les unes comme les autres font intervenir la mémoire d'une manière différente, mais parce que dans les deux cas se manifeste l'analogie. C'est, en effet, la découverte dans des pièces diverses de Bergotte comme de Vinteuil d'un retour du même qui procure le sentiment de félicité associé à leurs œuvres. Le bonheur de la lecture de Bergotte vient d'une régularité de style entre des parties différentes d'une même œuvre qui compose "un morceau idéal de Bergotte, commun à tous ses livres"<sup>76</sup>. Ce qui opère ici comme déclencheur de la "joie incomparable" que cause cette lecture, c'est l'analogie, dont le narrateur précise qu'elle est un des moyens "d'échapper au présent"<sup>77</sup> au même titre que la réminiscence. Dans le septuor, l'analogie entre la petite phrase de la sonate et un passage de l'œuvre inconnue de Vinteuil opère également comme un déclencheur<sup>78</sup>.

e) e) *Impressions obscures, souvenirs involontaires et expériences esthétiques*

En cela, on peut dire que les expériences esthétiques fournissent un modèle complémentaire de celui que proposent les réminiscences dont elles prolongent et complètent l'enseignement. Dans les deux cas le retour de quelque chose d'identique permet d'échapper au temps et aux formes contingentes de la vie et de l'œuvre pour atteindre ce qui dure dans l'une comme l'autre. Ces deux formes d'expériences privilégiées sont similaires en ce qu'elles sont toutes deux tendues vers une permanence.

On peut faire une remarque identique pour les impressions obscures qui semblent cependant proposer un modèle plus abouti. Si les réminiscences constituent le point de départ de ce développement esthétique et le modèle originel, les impressions obscures sont, mieux qu'elles, capables de mettre au jour un principe d'ordre général<sup>79</sup>. À la différence des réminiscences qui

---

<sup>76</sup> - C.S., I, p. 93.

<sup>77</sup> - T.R., IV, p. 450 ("chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent").

<sup>78</sup> - L.P., III, pp. 753 et 759.

<sup>79</sup> - T.R., IV, p. 457 ("Qu'il s'agît d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue de clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tenter d'interpréter les sensations comme le signe d'autant de lois et d'idées.").

renferment “ une sensation d’autrefois ”, les impressions obscures cachent, on l’a vu “ une vérité nouvelle, une image précieuse ”<sup>80</sup>. Elles mettent donc celui qui en fait l’expérience au contact de cette réalité transcendante sans le truchement d’un mécanisme analogique.

En d’autres termes, si seules les impressions obscures permettent d’entrer en relation avec une vérité, toutes les formes d’expériences privilégiées sont à lire “ comme les signes d’autant de lois et d’idées ”<sup>81</sup>, c’est-à-dire comme des modèles généraux susceptibles de fonder une littérature de l’essence. Ainsi, il semble que chacune de ces expériences mette le protagoniste sur la voie d’une composante de la littérature : les souvenirs involontaires indiquent l’existence d’une essence en mettant au jour “ un peu de temps à l’état pur ”. Ils indiquent également l’importance du retour du même comme révélateur d’une permanence universelle. En cela ils rejoignent les expériences artistiques qui reposent précisément sur la découverte d’une analogie à l’intérieur du divers de l’œuvre. Les impressions obscures, enfin, témoignent de la nécessité de dégager une loi, une réalité générale et universelle. Il faut reconnaître aux souvenirs involontaires comme aux impressions obscures ou aux expériences esthétiques cette capacité à devenir le support de lois générales qui constituent le fond de la littérature. C’est en cela que les expériences privilégiées peuvent être présentées comme des “ amorces pour la construction d’une vie véritable ”<sup>82</sup>.

f) f) *Bilan : mémoire et essence*

Sur le principe, il est donc difficile d’affirmer que toutes les expériences privilégiées sont des réminiscences dont certaines échouent ou s’ignorent. En effet, l’objet de l’esthétique n’est pas la mémoire mais le général, l’essence pour elle-même ; le vécu individuel demande à être dépassé. Dès lors, la mémoire ne saurait être qu’une modalité équivalente aux autres, qu’il s’agisse des impressions obscures ou des expériences esthétiques. Le contenu théorique de l’esthétique de Marcel Proust rejoint le dispositif thématique mis au jour dans le chapitre précédent. La mémoire involontaire se révèle à chaque fois un élément important mais insuffisant du dispositif romanesque et demande à être complétée par d’autres formes d’expériences et par d’autres champs théoriques qu’il faudra analyser.

Auparavant, il convient de préciser le rapport que la mémoire involontaire entretient avec la philosophie romantique. Déjà présente chez les écrivains qui tentent de décrire l’inspiration, elle serait, selon Françoise Leriche, le moyen par lequel Proust se dégage de l’influence de Schopenhauer en affirmant l’individualité du sujet au détriment de l’essence des choses, dont il faudrait donc nuancer l’importance. Les commentaires qui accompagnent l’audition de la musique de Vinteuil mêlent un discours sur l’importance du

---

<sup>80</sup> - *T.R.*, IV, p. 456.

<sup>81</sup> - *T.R.*, IV, p. 457.

<sup>82</sup> - *L.P.*, III, p. 765.

sujet créateur en tant qu'individu à un discours sur la mémoire, ce qui semble montrer que les deux dimensions sont bien conjointes. Par ailleurs, l'esthétique de Proust peut paraître différente de celle de Schopenhauer en ce qu'elle affirme, contre le système du philosophe, le rôle central du sujet.

#### 4 4 Schopenhauer et Proust : expériences privilégiées et romantisme

Le septuor atteste pour le protagoniste "l'existence irréductiblement individuelle de l'âme"<sup>83</sup> car l'effort du créateur lui permet d'y atteindre "sa propre essence"<sup>84</sup>. Chez Schopenhauer, au contraire, la contemplation qui caractérise le génie "exige un oubli complet de la personnalité"<sup>85</sup> car "les idées sont complètement étrangères à la sphère du sujet considéré comme individu"<sup>86</sup>. Selon Schopenhauer, le créateur se dépouille de toute individualité et s'abîme dans une contemplation de la Volonté, alors que pour Proust il accède à sa patrie intérieure. Par ailleurs, en tant que sujet, l'artiste est "ce qui connaît tout le reste sans être connu soi-même [...] on ne peut lui appliquer ni la pluralité ni l'unité"<sup>87</sup>. Proust affirme, au contraire, que l'artiste peut se connaître lui-même et qu'il peut être connu dans son essence, et non plus seulement en tant qu'objet.

##### a) a) *Vie antérieure*

Il y a donc bien contradiction avec le système de Schopenhauer dans l'idée que l'art est le produit de l'essence du "créateur" de l'œuvre<sup>88</sup> qui est le signe de son irréductible individualité. Cette manifestation de l'essence individuelle dans l'œuvre reçoit d'ailleurs une explication qui fait intervenir la mémoire :

Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste<sup>89</sup>.

Plus loin, il est question du souvenir de la patrie intérieure que les artistes ne se rappellent pas mais avec laquelle ils demeurent inconsciemment reliés<sup>90</sup>. Il semble donc bien que l'esthétique proustienne se dégage radicalement du romantisme en affirmant l'existence de la réalité individuelle de l'artiste au travers de la mémoire.

---

83 - *L.P.*, III, p. 761.

84 - *L.P.*, III, p. 760.

85 - Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 240.

86 - *Ibid.*, p. 220.

87 - *Ibid.*, pp. 27-28.

88 - *L.P.*, III, p. 760.

89 - *Ibid.*, p. 761.

90 - *Ibid.*

Il importe cependant de nuancer ce commentaire. En effet, l'idée d'une patrie oubliée dont l'artiste ferait passer le souvenir confus mais authentique dans son œuvre oriente la lecture vers les systèmes de la philosophie romantique. L'idée d'une "vie antérieure", associée à la "patrie intérieure", "inconnue", "oubliée", "perdue", le thème de la métempsycose ou celui des âmes captives, appartient à la tradition romantique en ce qu'elle suppose une préexistence du contenu de l'œuvre d'art<sup>91</sup>. Pierre-Louis Rey remarque, dans son analyse de l'épisode des trois arbres d'Hudimesnil, que la mémoire involontaire s'inscrit "dans la tradition romantique" qui fait découler l'inspiration de la nostalgie de l'idéal<sup>92</sup>. Les impressions obscures appelleraient ainsi le souvenir d'un passé inaccessible et transcendant tout à la fois l'*Urgrund* romantique et le monde des idées platoniciennes. Les lois et les idées, les vérités nouvelles dont parle Proust dans *Le Temps retrouvé* seraient ainsi des images de cette réalité transcendante et préexistante que postule la philosophie idéaliste<sup>93</sup>.

Une telle synthèse du romantisme et du platonisme se rencontre d'ailleurs chez Schopenhauer qui reprend l'héritage du disciple de Socrate tout en se fondant sur la révolution copernicienne opérée par Kant<sup>94</sup>. En cela, impressions obscures, souvenirs involontaires et impressions esthétiques ne sont pas totalement distincts de la contemplation schopenhauerienne. Le discours de Proust n'est donc pas si éloigné qu'on peut le penser de celui du philosophe. La mémoire, en renvoyant à l'idée d'une vie antérieure, s'inscrit donc directement dans la tradition romantique, loin de marquer avec elle une rupture. Si Proust se détache du romantisme ce n'est pas grâce à cette thématique.

Il faut d'ailleurs nuancer le rôle de la mémoire involontaire dans le commentaire qui accompagne l'audition du septuor. L'idée d'une patrie perdue et oubliée n'intervient, en effet, qu'à titre de comparaison : "chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue", ce qui veut dire qu'il ne l'est pas. La modalisation marquée par le verbe d'état "sembler" renforce la distance prise par l'auteur à l'égard de sa comparaison. L'importance du champ lexical du souvenir dans cette page ("oubliée", "souvenir", "rappelle") doit être interprétée comme une conséquence de la métaphore filée qui s'y développe ; elle n'a donc pas de valeur démonstrative. Loin de contredire ce qui

---

91 - Voir Willy Hachez, "Impressions obscures et souvenirs involontaires", *B.M.P.*, n° 23, 1973, p. 1700 et Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1937, pp. VII, 39 et 354.

92 - *J.F.*, II, p. 79, n. 1, p. 1377.

93 - Nous verrons dans le chapitre suivant quelle autre origine peuvent avoir ces termes, *infra*, p. **Erreur! Signet non défini.**

94 - Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 524, notamment : "Kant tire de son propre fonds, exprime d'une manière tout à fait originale, découvre sous un autre point de vue et par une nouvelle méthode la même vérité qu'avant lui Platon ne se lassait pas de répéter" ; voir également pp. 175, 219 et 221.

est exprimé ailleurs dans le roman, l'audition du septuor confirme que la thématique de la mémoire est avant tout une image de ce qui se joue dans les expériences privilégiées.

Il serait donc excessif de ramener les expériences privilégiées à la théorie de la mémoire involontaire puisque celle-ci n'est présente que comme une illustration. En expliquant l'inspiration par le souvenir d'une patrie oubliée dont l'artiste se souvient, Proust ne fait que proposer une métaphore pour faire comprendre son propre système. Loin de s'opposer à l'essence des choses telle que la conçoivent les philosophes idéalistes, la réalité profonde que révèle la mémoire paraît s'identifier à elle. Il n'y a donc pas d'opposition entre réminiscence et essence. Si Marcel Proust invente, innove et dépasse les principes de la philosophie romantique, notamment en affirmant l'importance de la dimension individuelle, c'est qu'il donne au mot *essence* un autre sens qu'il faut élucider : ni objectité schopenhauerienne, ni patrie oubliée ressuscitée par la mémoire, mais formule originale qui dépasse ces deux termes synonymes<sup>95</sup>. Par ailleurs, les commentaires du septuor montrent que, si l'on tente d'expliquer l'esthétique proustienne en recourant à la mémoire, on retrouve les principes de la philosophie romantique : la réhabilitation du sujet créateur se résout en une quête de l'*Urgrund* et l'originalité proustienne se perd dans les modèles sur et contre lesquels elle s'édifie.

#### b) b) *Mémoire et imagination*

L'opposition qu'on a pu établir entre la réminiscence proustienne et l'objectité schopenhauerienne tient, selon nous, à une question de perspective. L'analyse de Françoise Leriche se fonde, en effet, sur le travail de René de Luppé, dont elle rappelle qu'il fut le premier à avoir remarqué que Proust pouvait être vu comme un disciple de Schopenhauer. Or, le travail de Luppé s'appuie exclusivement sur la théorie du souvenir involontaire dont il remarque qu'elle trouve un précédent dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Selon ce critique, Schopenhauer a pu fournir à Proust l'idée que le souvenir peut affranchir le sujet du temps, en ce qu'il contient " l'essence d'un moment du passé que notre perception extérieure ne pouvait saisir quand celui-ci était présent " <sup>96</sup>. Schopenhauer affirme que " l'intuition objective agit dans le souvenir comme elle agirait sur les objets actuels, si nous prenions sur nous de nous débarrasser de la volonté et de nous livrer à cette intuition. " <sup>97</sup> Le souvenir est donc pour le philosophe le moyen d'essentialiser l'objet en annulant l'action de la volonté par le décalage temporel.

---

<sup>95</sup> - *Infra*, II, 5, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>96</sup> - René de Luppé, " Proust, disciple de Schopenhauer ", *Revue d'esthétique*, n° 2, 1949, pp. 404-405.

<sup>97</sup> - Cité par R. de Luppé, *op. cit.* ; Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 256.

Commentant ce rapprochement, Françoise Leriche conclut que Proust se démarque de Schopenhauer en faisant du souvenir le moyen de retrouver “l’essence intime de nous-mêmes” et non celle de l’objet<sup>98</sup>. Il nous semble cependant que ce que l’écrivain dit dans “L’Adoration perpétuelle” tend, par certains aspects très précis à s’identifier au mécanisme par lequel le philosophe décrit la contemplation des essences.

Il importe pour cela de préciser en quoi consistent les déclarations de Schopenhauer. Le passage du *Monde comme volonté* cité par Luppé ne concerne pas directement le souvenir mais l’imagination. Le mécanisme de la mémoire n’est pour le philosophe intéressant qu’en ce qu’il permet à l’imagination de s’attacher à l’objet absent. Si le souvenir peut conduire à une contemplation de la volonté, c’est parce qu’alors “l’imagination évoque exclusivement la partie objective de nos souvenirs”<sup>99</sup>. Le souvenir en lui-même n’est pas, en effet, pour le philosophe, un moyen propre à permettre l’accès à l’essence des choses. Dans les “suppléments” à son livre, Schopenhauer précise que le souvenir, pris en lui-même, est contraire au dépassement de la volonté en ce que “la chose n’y est plus l’objet d’une perception purement objective”<sup>100</sup>. Dans *Le Monde*, Schopenhauer oppose d’ailleurs clairement le génie, en tant que capacité à atteindre la contemplation de la Volonté, à la mémoire. Il montre que si la folie est proche du génie, c’est parce qu’elle attaque la mémoire dans sa continuité<sup>101</sup>. Si le souvenir est réhabilité dans la page que cite Luppé ce n’est donc pas pour lui-même mais parce qu’il permet à l’imagination de rendre objectif ce qui dans l’expérience est subjectif. Le critique ne mentionne cependant pas cet aspect de la pensée de Schopenhauer.

Cette analyse paraît ruiner les rapprochements entre les deux auteurs, en ce qu’elle montre que le souvenir occupe chez le philosophe une place diamétralement opposée à celle que l’écrivain lui réserve dans son esthétique. Cependant, si cela est vrai pour la mémoire, il en va tout autrement si l’on s’attache à l’imagination qui constitue l’essentiel du propos de Schopenhauer dans la page sur laquelle s’appuient René de Luppé et Françoise Leriche.

Nous avons vu que l’esthétique de Marcel Proust propose de fonder la littérature sur un système de type idéaliste qui fait de la mise au jour d’un principe général le but de l’existence individuelle. Dans “L’Adoration perpétuelle”, le souvenir intervient, au côté des impressions obscures et des expériences esthétiques, en ce qu’il permet au protagoniste de prendre conscience de l’existence d’un “temps à l’état pur” et du mécanisme de

---

<sup>98</sup> - Françoise Leriche, “La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans - Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques”, thèse, Paris VII, 1991, p. 267”.

<sup>99</sup> - Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 256.

<sup>100</sup> - *Ibid.*, p. 1095.

<sup>101</sup> - *Ibid.*, pp. 244, 248 et 246.

l'analogie. Proust précise également que la réminiscence est le moyen de faire jouer l'imagination et donc de "jouir de la beauté [...] en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent"<sup>102</sup>. Dans "L'Adoration perpétuelle", la théorie du souvenir est donc tournée, comme chez Schopenhauer, vers une théorie de l'imagination. Comme le philosophe, l'écrivain reconnaît à cette faculté la capacité d'opérer sur les objets absents et d'en jouir hors des contingences. Nous verrons d'ailleurs plus loin qu'au temps où Proust travaille à *Jean Santeuil*, la mémoire involontaire est déjà subordonnée à une théorie de l'imagination et que cette dernière constitue l'un des points de convergence qui existent entre le roman de jeunesse de Proust et le livre de Schopenhauer<sup>103</sup>.

Il faut donc préciser la thèse de Luppé, et celle de Françoise Leriche qui en découle. La rencontre entre Proust et Schopenhauer n'a pas lieu autour du souvenir mais bien autour de l'imagination qui, chez l'un comme chez l'autre, constitue une part plus essentielle du système esthétique. Le philosophe affirme en plusieurs endroits, et avec force, que le souvenir est le contraire de la contemplation. S'il le réhabilite ce n'est que parce qu'il permet à l'imagination d'objectiver le monde. Si Proust ne déprécie pas l'action mnémonique, il ne lui accorde pas la place prépondérante que la critique se plaît trop souvent à reconnaître à cette composante de son esthétique.

"L'Adoration perpétuelle" prend la réminiscence comme point de départ d'une théorie de la création qui affirme que l'œuvre d'art doit atteindre le général sous le particulier. Dans ce processus, l'imagination joue, au côté de l'analogie, le rôle d'un chemin pour accéder à l'essence des choses. En d'autres termes, pour Proust comme pour Schopenhauer, l'art consiste moins à se souvenir qu'à laisser jouer l'imagination sur un monde absent pour atteindre une essence. En conséquence, si Proust se démarque de Schopenhauer ce n'est pas par le rôle qu'il accorde à la mémoire. D'une part, c'est l'imagination et non le souvenir, qui constitue le dénominateur commun entre les deux systèmes ; d'autre part, la réminiscence rejoint en bien des points les théories romantiques et jusqu'au détail du système du philosophe.

## 5 5 Conclusion

L'analyse des théories contenues dans "L'Adoration perpétuelle" rejoint celle de la thématique des expériences privilégiées. Dans les deux cas, la mémoire involontaire se révèle insuffisante pour rendre compte de la complexité du dispositif proustien. Les souvenirs involontaires permettent de lancer l'exposé du dogme et ouvrent ainsi sur d'autres axes théoriques. Inscrite dans une double tradition qui repose sur le *furor* et l'enthousiasme et tente, conformément au projet romantique, d'en expliquer le processus, l'esthétique de Marcel Proust définit la littérature comme ce qui dégage le général du particulier et permet d'atteindre les essences.

---

<sup>102</sup> - *T.R.*, IV, pp. 450 et 451.

<sup>103</sup> - *Infra*, II, 5, pp. **Erreur! Signet non défini.** sqq.



Les différentes formes d'expériences privilégiées constituent autant de préfigurations de cette réalité en laissant pressentir au narrateur l'importance des lois, des essences, de l'analogie et de l'imagination. La joie qui caractérise les instants profonds est le résultat de cette rencontre d'une réalité plus profonde qui annonce la vraie vie. On ne peut donc, selon nous, affirmer que les impressions obscures sont des réminiscences qui échouent et s'ignorent. Outre qu'il semble que les impressions obscures sont plus proches de la littérature que les souvenirs involontaires en ce qu'elles donnent directement accès à une loi, le dénominateur commun de ces différents instants n'est pas la mémoire mais l'essence en elle-même. Loin de rompre avec la tradition romantique, la mémoire involontaire sert de point de départ à la théorie idéaliste des essences.

L'hypothèse d'une réhabilitation du sujet que paraît permettre l'émergence d'un passé réel se heurte à une théorie qui postule que l'artiste se souvient d'une patrie oubliée, d'une vie antérieure qui relève du romantisme<sup>104</sup>. Selon nous, au contraire, la mémoire peut être assimilée à l'objectivité schopenhauerienne en ce qu'elle se fonde sur l'existence d'une essence permanente. Il n'y a donc pas opposition entre essence de la mémoire et essence des choses et c'est par une autre voie qu'il faut tenter de comprendre en quoi la conception que Marcel Proust a de l'essence des choses est novatrice.

À défaut de proposer une réponse, les pages qui précèdent dégagent une méthode. L'exemple du travail de René de Luppé montre qu'il importe de considérer les points de rencontre entre Proust et les penseurs qui l'ont précédé à la lumière de l'ensemble du système esthétique qui se révèle dans "L'Adoration perpétuelle" et non de la seule mémoire involontaire. Cette perspective se heurte au problème de l'hétérogénéité de la terminologie utilisée par Proust et, en conséquence, au faisceau de théories qui sous-tend son esthétique. Nous avons tenté de montrer comment s'articulent mémoire, essences, analogie, imagination, général, lois et idées pour composer la "leçon d'idéalisme" qui conclut le roman de Marcel Proust. Si des termes tels que "essences des choses", "idées", "enthousiasme", "un peu de temps à l'état pur", orientent le lecteur vers la philosophie romantique, il faut également reconnaître que d'autres possèdent une tonalité étrangère à Schopenhauer et Schelling. Les notions d'"analogie", de "général", de "lois", semblent trahir une autre origine, avant même de témoigner de la distance que prend l'écrivain avec le modèle schopenhauerien.

À côté de la source romantique que l'on a reconnue à l'esthétique proustienne, il existe un autre intertexte philosophique qui permet d'en comprendre mieux le sens en déterminant en quoi consiste l'essence qu'atteint le créateur dans son œuvre. Ainsi posé, le problème est d'ordre

---

<sup>104</sup> - Cette idée est d'ailleurs présente chez d'autres écrivains. On citera Loti qui, dans *Le Roman d'un enfant*, évoque à plusieurs reprises la part des souvenirs antérieurs à la naissance dans la vie psychique (*Le Roman d'un enfant, Œuvres complètes de Pierre Loti*, Paris, Calman-Lévy, 1894, dix volumes, V, pp. 290 et 301, notamment).

épistémologique et archéologique : il s'agit de mettre au jour d'autres régularités discursives entre le texte proustien et une autre strate de la pensée. Cette source seconde, nous l'avons trouvée aux antipodes du romantisme et de l'idéalisme, dans le positivisme réductionniste de Taine. La genèse des impressions obscures que nous étudierons dans le chapitre suivant témoigne qu'il s'agit moins dans ces expériences de rompre avec le système de Schopenhauer, comme le suggère Françoise Leriche, que de reprendre les préoccupations positivistes de Taine.

## **Impressions obscures et apport positiviste : Proust et Taine**

Le chapitre précédent a montré que la mémoire involontaire ne constitue pas l'horizon théorique de l'esthétique proustienne et ne saurait expliquer en quoi consiste l'essence des choses pour l'écrivain. Il n'est donc pas possible de ramener les expériences privilégiées, et particulièrement les impressions obscures, au modèle unique de la réminiscence. Les pages qui suivent proposent d'élucider ces deux points en rapprochant le discours de "L'Adoration perpétuelle" du système de Taine, tel qu'il apparaît notamment dans *De l'intelligence*, puis en soulignant le rôle joué par certains passages de cet ouvrage dans l'élaboration des impressions obscures.

Cette genèse témoigne, selon nous, de la connaissance que Proust avait de cette philosophie dominante en son siècle et de la proximité des deux systèmes. Tout autant que le recours à la philosophie romantique, héritage le plus sensible de la pensée proustienne, l'analyse des régularités discursives que le texte de Proust entretient avec celui de Taine permet de préciser le sens qu'il faut donner à la formule *l'essence des choses*. Même si le sens que Proust donne à cette formule ne sera clairement établi que dans la deuxième partie, au terme d'une étude génétique, cette première approche permet de mieux comprendre ce qu'il faut entendre par "métaphore", "analogie", "lois", "vérités écrites à l'aide de figures" et même "mémoire". Il s'agit ici de montrer que si Marcel Proust a pu se détacher du romantisme allemand, c'est qu'il a trouvé dans la philosophie de Taine d'autres données épistémologiques qui ont contribué à la formation de son esthétique et qui, par conséquent, l'éclairent.

### **1 1 État de la question**

#### *a) a) Critique de Taine*

Un tel rapprochement peut surprendre. Depuis le livre d'André Ferré, *Les Années de collège de Marcel Proust*, on a, en effet, pris l'habitude de considérer Proust comme construisant sa pensée en réaction contre le positivisme de Taine<sup>1</sup>. Les travaux de Anne Henry, en dévoilant l'importance

---

<sup>1</sup> - André Ferré, *Les Années de collège de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1959, p. 221.

de la philosophie romantique allemande, ont confirmé cette lecture. Il semble donc difficile de faire de Proust un disciple de Taine, tant les deux systèmes paraissent s'exclure dans certains de leurs principes.

Cette analyse paraît confirmée par un des projets de préface au *Contre Sainte-Beuve*. Dans les brouillons qu'il consacre au critique du *Constitutionnel*, l'écrivain assimile, en effet, l'auteur de *De l'intelligence* à Sainte-Beuve. Il reproche ainsi à Taine de concevoir la littérature sous la catégorie du temps, comme le fait l'auteur des *Lundis*, alors qu'en art il n'y a pas de précurseur<sup>2</sup>. Proust assimile également la méthode critique de Taine à celle de Sainte-Beuve en ce que l'une comme l'autre compose une "botanique littéraire"<sup>3</sup>. Le rapprochement est fondé puisque, dans l'essai consacré à Balzac, Taine déclare que pour comprendre et juger un auteur, il faut le connaître dans son entier, savoir "son humeur et sa vie. L'une et l'autre ont nourri ses romans ; comme deux courants de sève, elles ont fourni des couleurs à la fleur."<sup>4</sup> Or, c'est précisément cette confusion de l'homme et de l'œuvre que Proust condamne chez Sainte-Beuve. L'écrivain cite même l'article que Taine a consacré à Sainte-Beuve et où il déclare que le critique du *Constitutionnel* "a importé dans l'histoire morale les procédés de l'histoire naturelle."<sup>5</sup> La citation est exacte et accompagnée d'une référence ("page 96") qui prouve que Proust a relu l'article pour rédiger son introduction. L'écrivain reproche à Taine, dans les mêmes brouillons, d'avoir une "conception intellectualiste de la réalité" qui ne laisse de vérité que dans la science et le conduit à ne considérer les œuvres d'art que comme "des auxiliaires de la science (voir Préface de *L'intelligence*)"<sup>6</sup>.

Le *Contre Sainte-Beuve* serait donc, aussi, un *Contre Taine*. C'est l'idée défendue par Daria Galateria, dans un récent article du *B.I.P.*<sup>7</sup>. Selon ce chercheur, en dépit de son orientation positiviste et réductionniste, le travail de Taine constitue une des "racines théoriques de la *Recherche*"<sup>8</sup>. En outre, dans un article consacré à Taine et la mémoire involontaire, Jean-François

---

<sup>2</sup> - "Proust 45", f° 16r° ; *C.S.-B.P.*, p. 220.

<sup>3</sup> - "Proust 45", 18r° ; *C.S.-B.P.*, p. 221. On se persuadera de la justesse de la formule en relevant la métaphore florale dans la citation ci-dessous.

<sup>4</sup> - Hippolyte Taine, "Balzac", *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1892 (première édition, 1865), p. 51.

<sup>5</sup> - "Proust 45", f° 16r° ; *C.S.-B.P.*, p. 220.

<sup>6</sup> - *Ibid.* Dans la préface de *L'Intelligence*, Taine déclare en effet "tout peintre, poète, romancier d'une lucidité exceptionnelle devrait être questionné et observé à fond par un ami psychologue." (*De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1911 (première édition 1867), deux volumes, I, pp. 13-14).

<sup>7</sup> - Daria Galateria, "Contre Taine. Sur une source théorique de la *Recherche*", *B.I.P.*, n° 29, 1998, pp. 31-39.

<sup>8</sup> - *Ibid.*, p. 34.

Perrin établit des parallèles précis entre les théories du psychologue et les développements narratifs les plus fameux de Proust<sup>9</sup>.

L'extrait du projet de préface cité plus haut semble indiquer que Proust possède une connaissance précise de l'œuvre de Taine qu'il relit au moment de son travail sur Sainte-Beuve pour y trouver des références précises, complémentaires à celles que la relecture des ouvrages du critique lui procure. La place du philosophe dans la formation de la pensée de l'écrivain paraît ainsi plus déterminante. Si Proust paraît désapprouver, par sa critique de Sainte-Beuve, le système de Taine, rien ne prouve qu'il n'en ait pas subi l'influence, comme nombre de ses contemporains, dût-il réagir contre cette forme de pensée. Le rôle joué par Taine dans la construction de la pensée française légitime que Proust attaque indirectement le philosophe tout en empruntant certains aspects de sa pensée.

Proust ne s'en prend jamais directement à lui. On peut y voir une marque de prudence de la part d'un écrivain qui connaît le monde des lettres et sait ce que son propos pourrait avoir de choquant. Le cas de Taine est en effet délicat en raison de la place que le philosophe occupe, à cette date, dans la pensée française. Plus de dix ans après la rédaction du brouillon destiné au *Contre Sainte-Beuve*, Souday reprochera à Proust d'avoir jeté Taine et Renan par-dessus bord<sup>10</sup>... il n'avait lu que la préface de *Tendres stocks* et ignorait celle de *Contre Sainte-Beuve*. Le texte du roman ne nous renseigne guère sur l'image que Proust pouvait avoir de Taine : les allusions et références au philosophe que relève Daria Galateria tiennent à la fois du pastiche de Sainte-Beuve et de l'hommage<sup>11</sup>. C'est ce qui conduit ce chercheur à supposer non une influence mais une connaissance somme toute assez superficielle du travail de Taine, que Proust aurait "feuilleté" au moment de son projet d'essai sur Sainte-Beuve.

Le cas de Taine serait en cela similaire à celui de Sainte-Beuve tel que Bernard Brun l'a mis au jour<sup>12</sup>, et à celui des Goncourt, comme le montre l'analyse du pastiche du *Temps retrouvé* que propose Annick Bouillaguet<sup>13</sup>. Dans chacun de ces cas, la critique que Proust formule témoigne plus de la proximité des systèmes de pensée que de leur antagonisme.

---

<sup>9</sup> - Jean-François Perrin, "Taine et la mémoire involontaire", *Romantisme*, n° 82, 1993, pp. 73-81.

<sup>10</sup> - *Corr.*, XX, p. 131.

<sup>11</sup> - *Op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>12</sup> - Bernard Brun, "Deux pages oubliées des éditeurs du *Contre Sainte-Beuve*", *B.I.P.*, n° 29, 1998, p. 30.

<sup>13</sup> - Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt, le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Paris, Minard, "Archives des lettres modernes", n° 266, 1997, p. 102 : "Les Goncourt se proposeraient donc, en définitive, davantage comme un modèle à dépasser que comme une contre-valeur à récuser."

## 2 2 Position épistémologique

### a) a) *Essence et généralité : romantisme et positivisme*

Daria Galateria signale, cependant, que l'idée d'une influence positiviste qui s'exercerait sur Proust coïncide mal avec l'image d'un Proust spiritualiste et que l'on imagine plutôt disciple de Ravaisson et de son anti-réductionnisme que de Taine. Outre qu'une telle opposition n'est peut-être pas aussi pertinente qu'il y paraît, le parti-pris archéologique qui est le nôtre nous incite à adopter une autre perspective : il s'agit moins de savoir si Proust se pose en disciple de Taine ou de Ravaisson, que d'envisager les régularités discursives qui apparaissent entre les deux pensées et de signaler les liens intertextuels qui existent entre l'une et l'autre. De plus, comme nous avons tenté de le montrer à propos des analyses de René de Luppé, on ne peut limiter un tel travail à la mémoire involontaire et aux cas cliniques cités dans les deux œuvres, comme cela a été exclusivement le cas jusqu'ici. Il faut, au contraire, l'étendre à l'ensemble de l'esthétique proustienne ; c'est à quoi s'emploient les pages qui suivent.

### b) b) *Taine et le romantisme*

#### (1) (1) Origine de son système

Il importe pour cela de replacer la pensée de Taine dans son épistémè et d'en préciser les grandes orientations. Un tel travail excède de beaucoup les limites de ce chapitre, qui se bornera donc à esquisser quelques traits généraux. En premier lieu, il importe de dégager le philosophe de l'opposition systématique que l'on est tenté d'établir entre positivisme et spiritualisme. Comme l'a montré Pascale Seys dans un ouvrage récent, Taine " n'entendait rien de moins que concilier "l'expérience" des Anglais avec "l'abstraction" mise en évidence par les Allemands"<sup>14</sup>. C'est en cela qu'il ouvre la porte au nouveau spiritualiste, au " positivisme spiritualiste " de Ravaisson et permet à la nouvelle génération de " prendre son envol vers d'autres horizons "<sup>15</sup>.

Le peu d'intérêt porté à la pensée française par les études philosophiques depuis la seconde guerre mondiale<sup>16</sup> explique sans doute qu'on ait abordé les rapports que Proust entretient avec la philosophie de Taine en opposant spiritualisme et positivisme. Les débats passionnés qui, dans les années 1890, ont opposé positivistes et spiritualistes, nous ont habitués à considérer la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle comme partagée entre ces deux tendances opposées<sup>17</sup>. Si les intellectuels de la génération de Proust sont témoins de cette lutte entre deux systèmes que tout semble opposer, ils sont aussi les héritiers d'une pensée qui a tenté une synthèse du positivisme et du spiritualisme. Un

---

<sup>14</sup> - Pascale Seys, *Hippolyte Taine, l'avènement du naturalisme, un intellectuel sous le second Empire*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. " L'Ouverture philosophique ", 1999, p. 264.

<sup>15</sup> - *Ibid.*, p. 266.

<sup>16</sup> - *Ibid.*, p. 11.

<sup>17</sup> - *Infra*, I, 6, p. **Erreur! Signet non défini.**

brouillon de *Jean Santeuil* témoigne de la complexité d'une situation qu'il ne faut pas caricaturer<sup>18</sup>. Fasciné par les théories spiritualistes de son professeur, Monsieur Breulier, Jean traite avec mépris les propos matérialistes du romancier Traves. Cependant, pour le narrateur, ce dernier personnage incarne l'écrivain exemplaire. L'authenticité de l'inspiration transcende les courants opposés et permet à l'écrivain de sortir de l'opposition manichéenne où l'on a tendance à tenir le débat. Il suffit, en outre, de lire le *Rapport sur la philosophie en France au XIX<sup>e</sup> siècle* (1867), établi par Ravaisson, pour saisir à quel point la situation est nettement moins tranchée qu'on peut le croire. Ce disciple de Schelling voit en Taine un philosophe "partagé entre deux directions opposées [...] entre la direction qui aboutit au matérialisme [...] et la direction qui mène au spiritualisme". Loin de faire de l'auteur de *De l'intelligence* un pur matérialiste, Ravaisson va même jusqu'à affirmer que "M. Taine, vraisemblablement, [...], se prononcera de plus en plus pour la seconde."<sup>19</sup> L'existence d'une telle rencontre des contraires chez un philosophe aussi important explique l'avènement d'un "réalisme ou positivisme spiritualiste" qu'annonce Ravaisson<sup>20</sup> et dont la pensée de Bergson est la manifestation la plus tangible.

## (2) (2) Importance que Taine reconnaît au romantisme

Le système de Taine doit beaucoup à la philosophie de Hegel, ce qui le situe d'emblée dans une strate de savoir qui accorde une place essentielle à une réalité supérieure. En cela, Taine et Proust appartiennent au même champ épistémologique, celui qui s'ouvre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. Taine reconnaît d'ailleurs l'importance des romantiques allemands, même dans leurs conclusions métaphysiques. C'est ainsi que, dans son essai sur l'idéalisme anglais, il compare le mouvement des idées nées en Allemagne entre 1780 et 1830 à celui de la Renaissance et à la naissance de l'âge classique<sup>22</sup>. Dans son commentaire, Taine caractérise le romantisme par "la puissance de découvrir des idées générales"<sup>23</sup>, composante qui joue, nous le verrons, un rôle important dans sa propre pensée. Toutefois, Taine subit également l'influence des physiologistes français et de l'école écossaise (Condillac et Stuart Mill) ce qui le conduit à privilégier la sensation et à refuser toute intuition intellectuelle des essences. Puisque l'universel existe mais qu'il est impensable de l'atteindre par une voie transcendante, il faut recourir à la sensation, qui comme principe du fonctionnement humain, peut révéler la nature de ce qui constitue le fond des choses.

---

18 - "[ Deux maîtres opposés ]", *J.S.*, pp. 479-480.

19 - Félix Ravaisson, *Rapport sur la philosophie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 1983 (première édition, 1867), p. 105.

20 - *Ibid.*, p. 275. Émile Bréhier, *Histoire de la philosophie*, Paris, P.U.F., 1964, trois volumes, III, p. 870.

21 - *Infra*, I, 6.

22 - Hippolyte Taine, *L'Idéalisme anglais, essai sur Carlyle*, Paris, Baillière, 1864, p. 72.

23 - *Ibid.*, p. 76.

La préface de *L'Intelligence* affirme ainsi clairement qu'il est question d'atteindre " une essence mystérieuse et profonde qui dure et se cache sous le flux des faits passagers, "24 par une analyse de la connaissance et donc de la sensation qui en est le principe. Taine refuse ainsi les notions de pouvoir et capacité – facultés utilisées par le spiritualisme éclectique de Royer-Collard ou Jouffroy ; il leur substitue le mécanisme perceptif et cognitif. Cette pensée tournée vers un principe universel, mais refusant un accès transcendant à celui-ci, est paradoxale, comme le remarque Ravaisson dans son rapport25. Elle permet cependant l'élaboration du concept " d'idée générale ", qui devient, sous la plume de Taine, une des formes de la réalité supérieure mais conçue d'un point de vue positiviste.

Taine est donc un matérialiste des moyens non des fins, un positiviste hanté par l'idée d'une réalité supérieure accessible à la science par l'analyse des mécanismes cognitifs. Cette position médiane balaye un champ qui se superpose en maints endroits à celui de la pensée proustienne, dans l'idée d'une réalité supérieure perçue comme " générale ", mais aussi par l'importance accordée à la sensation et à l'analyse des états de la conscience. Ces deux aspects trouvent un écho dans l'esthétique de Proust, qui est une quête du général au moyen de l'expérience sensible et des états psychiques.

En effet, lorsque Proust reproche à Taine, dans le passage cité, de considérer les œuvres d'art comme auxiliaires de la science, on ne peut s'empêcher de remarquer qu'il projette de faire de même. La critique de l'intelligence qui cristallise le projet beuvien en 1908 aboutit à l'exploration de " certaines formes de vie ", certains états singuliers de la conscience : sommeil, rêve, endormissement, souvenirs. C'est d'ailleurs par des notes abondantes sur le rêve et les états psychiques que débute, dans le Carnet 1, le travail romanesque de Proust en 190826. Ce projet survit dans la *Recherche* où certains cas cliniques exposés par Taine sont repris, au même titre que les observations de Maury dans *Le Sommeil et les rêves*. Nous reviendrons lors de l'analyse génétique des brouillons du *Contre Sainte-Beuve* sur cet aspect27 ; il importe pour le moment de déterminer en quoi l'esthétique de Proust hérite de la philosophie de Taine.

### c) c) *Sensation et illusion*

La rencontre des deux penseurs n'est pas fortuite ou anecdotique, elle s'inscrit dans un courant de pensée qui naît avec le romantisme et se poursuit durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. On peut s'en convaincre par la conception similaire que le philosophe et l'écrivain se font de la réalité. Taine est conduit par son parti-pris sensualiste à privilégier la sensation au détriment du monde sensible en des termes qui se retrouvent dans les brouillons consacrés à

---

24 - *Op. cit.*, I, p. 1

25 - *Op. cit.*, p. 105.

26 - *C08*, ff<sup>bs</sup> 2r<sup>o</sup> et 3v<sup>o</sup> ; pp. 48 et 50.

27 - II, 3.



Sainte-Beuve et dans la *Recherche*. C'est ainsi que le philosophe considère, dans *De l'intelligence*, que les propriétés des corps " sont relatives, relatives à mes sensations et aux sensations de tout autre être analogue à moi "28. Plus radicalement encore il affirme : " une sensation est un représentant mental, signe intérieur du fait extérieur qui la provoque "29. Dans le brouillon qui contient la première forme de l'épisode de la madeleine, on retrouve cette idée, formulée d'une façon tout aussi lapidaire : " tout objet par rapport à nous est sensation "30.

Dans la mise au net du *Temps retrouvé*, rédigée entre 1915 et 1918, on rencontre une idée similaire, sans qu'il soit possible d'établir, comme dans le cas des brouillons de 1908, que Proust a relu *De l'intelligence*. Proust y définit la réalité comme " ce déchet de l'expérience à peu près identique pour chacun de nous "31, pensée qui fait écho à ce passage du livre de Taine :

Ainsi notre perception extérieure est un rêve du dedans qui se trouve en harmonie avec les choses du dehors ; et, au lieu de dire que l'hallucination est une perception extérieure fautive, il faut dire que la perception extérieure est une hallucination vraie. [...] Quand, selon l'habitude, nous considérons ce fantôme comme un objet extérieur et réel, nous retranchons de la perception tout ce qui la constitue, et, d'un acte plein, nous faisons un acte vide ou abstrait.<sup>32</sup>

Pour Taine, comme pour Proust, la réalité relève d'une construction, d'un mécanisme qui vide la perception de son caractère illusoire. La réalité du monde n'est qu'un après-coup de la sensation qui refuse l'hallucination et en détruit le fantôme pour reconstruire une réalité vidée de son mystère. La réalité se fonde sur ce que Taine nomme la rectification<sup>33</sup>, la correction de l'illusion originelle qui donne naissance à ce qu'on désigne sous le nom de *réalité*.

Cet aspect de la philosophie de Taine est également perceptible chez Proust. Dans un article paru en juin 1907 dans le supplément littéraire du *Figaro*, l'écrivain évoque *Les Éblouissements*, d'Anna de Noailles, dont les métaphores, dit-il

recomposent et nous rendent le mensonge de notre première impression.  
[...] Ces charmantes et toutes vives comparaisons [...] substituent à la

---

28 - *Op. cit.*, II, p. 78.

29 - *Op. cit.*, I, p. 235.

30 - " Proust 45 ", f° 1r°, transcription simplifiée ; *C.S-B.P.*, p. 211.

31 - *T.R.*, IV, p. 468.

32 - *Op. cit.*, II, pp. 13-14. On retrouve ailleurs cette même idée : " Nous avons dit que la perception extérieure est une hallucination véridique. En quoi diffère-t-elle de l'hallucination proprement dite, qui est trompeuse ? [...] À ce fantôme intérieur et passager qui apparaît comme chose permanente et indépendante correspond originairement, trait pour trait, une possibilité et une nécessité permanente et indépendante, la possibilité de telles sensations sous telles conditions. " (*Ibid.*, p. 193).

33 - *Ibid.*, p. 95.

constatation de ce qui est, la résurrection de ce que nous avons senti (la seule réalité intéressante).<sup>34</sup>

La pie comparée à un fruit noir et blanc, la truite perçue comme une hirondelle aux ailerons mouillés, restituent l'illusion originelle que remplace, après coup, le travail de la conscience. On admet généralement que la source de cette théorie de l'éblouissement est vraisemblablement une anecdote relative à Turner, rapportée par Ruskin et citée par Proust dans *La Bible d'Amiens*, comme l'a montré Edward Bizub<sup>35</sup>. L'art consiste, en définitive, à refuser le travail de rectification, l'impression première étant "la seule réalité intéressante". En cela Proust se démarque de Taine puisqu'il refuse de fonder l'art sur la rectification, nous y reviendrons dans la dernière partie de ce travail<sup>36</sup> ; toutefois, le mécanisme qu'il décrit repose sur les éléments qu'a analysés le philosophe.

La réflexion de l'artiste rejoint ainsi la théorie du savant, sans pour autant se confondre avec elle. La théorie des éblouissements serait donc le résultat d'une polygenèse. Elle peut provenir à la fois de la sphère artistique – au travers de Turner, Ruskin, Noailles – et de l'univers de la science – par la description psychologique que donne Taine. La rencontre du philosophe et de l'écrivain s'étend donc au-delà des deux hommes pour intéresser toute la pensée d'un siècle. S'il semble que Proust emprunte à Taine certains éléments de sa théorie de la perception pour les incorporer à son esthétique, c'est que précisément les problèmes que le philosophe se propose de résoudre ne sont pas distincts de ceux que se posent les artistes qui lui sont contemporains. L'existence d'une influence directe que paraissent révéler les liens d'intertextualité que nous avons signalés s'inscrit dans un cadre plus vaste. La similitude des réponses importe moins, en définitive, que la proximité des interrogations ; c'est à ces régularités dans la manière de penser le réel que s'attache la démarche archéologique.

#### d) d) *Bilan : Proust et Taine*

Il est ainsi possible d'affirmer que Taine et Proust, contrairement à ce qu'on pourrait penser, se rencontrent. Tous deux ont une même conception de la réalité qui fait de l'illusion première de nos sens la seule donnée objective du monde. Chez Taine, une telle pensée fonde une analyse des mécanismes de rectification qui débouche sur une théorie de l'intelligence comme organe propre à fonder des lois générales ; chez Proust, elle sert une esthétique de

---

<sup>34</sup> - E.A., p. 542.

<sup>35</sup> - Edward Bizub, *La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. "Langages", 1991, pp. 63-65. À un officier de marine qui lui reprochait d'avoir omis de peindre les sabords d'un navire, Turner répliqua : "Mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais." Proust mentionne cette anecdote dans sa préface à *La Bible d'Amiens* (B.A., p. 67).

<sup>36</sup> - Nous reviendrons sur cet aspect de la philosophie de Taine dans la troisième partie de ce travail.

l'illusion qui place toute la substance de l'art dans l'unité de la sensation<sup>37</sup>. De plus, s'il critique l'usage scientifique que le philosophe fait de l'art, l'auteur de la *Recherche* n'en assoit pas moins son entreprise romanesque sur une exploration des états psychiques, domaine d'étude de la science et, singulièrement, de Taine. Ces régularités discursives tiennent pour beaucoup à l'origine commune des deux pensées. Taine, comme Proust, puise dans la philosophie romantique une grande part des principes de sa pensée, et notamment l'existence d'une réalité supérieure. Taine joue ainsi, dans le développement intellectuel de Marcel Proust, le rôle que Ravaisson lui a reconnu dans la philosophie du XIX<sup>e</sup> siècle : il permet de préparer une synthèse du spiritualisme et du positivisme. Taine contribue à renforcer la foi en une réalité universelle, mais tout en substituant aux tentations spiritualistes ou transcendantales des romantiques et des éclectiques la sensation et son sujet.

Cette synthèse de " l'expérience " et de " l'abstraction " conduit Taine à mettre au point la notion de " raison explicative ", comme le rappelle très bien Pascale Seys<sup>38</sup>. La notion d'idée générale développée par Taine illustre particulièrement bien cette position médiane, en ce qu'elle témoigne d'un désir d'universalité mais qui serait rationalisé. Elle nous intéresse ici surtout parce que Proust paraît en reprendre les termes lorsqu'il développe son esthétique du général. Les pages qui suivent tentent de préciser cette filiation pour élucider le sens de l'expression *l'essence des choses* et dégager certaines étapes de la genèse des impressions obscures.

### 3 3 L'essence des choses

#### a) a) " Le général "

(1) (1) L'artiste et le savant : une quête du général

Taine est conduit à faire de la quête d'une réalité supérieure le but du travail du savant autant que de l'artiste. Tous deux ont pour vocation de faire jaillir le général du particulier. C'est ainsi que Taine définit l'art comme " la faculté d'apercevoir et d'exprimer le caractère dominant des objets " <sup>39</sup>. En cela, les grandes œuvres

sont des résumés qui présentent à l'esprit, sous une forme sensible, tantôt les traits principaux d'une période historique, tantôt les instincts et les facultés primordiales d'une race, tantôt quelque fragment de

---

<sup>37</sup> - Voir notamment le passage du Cahier 34, f° 10 r°, relatif à Elstir : " Et il était beau de voir comment lui qui savait tant de choses oubliait tout ce qu'il savait d'elles pour ne les peindre que comme elles lui apparaissaient à ce moment premier, le seul vrai, où notre intelligence n'étant pas encore intervenue pour nous expliquer ce que sont les choses, nous ne substituons pas à l'impression qu'elles nous ont donnée l'idée qu'elles nous ont donnée. " (*infra*, III, 6, p. **Erreur! Signet non défini.**)

<sup>38</sup> - *Op. cit.*, p. 264.

<sup>39</sup> - Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette, 1893 (première édition, 1865), deux volumes, II, p. 122.

l'homme universel et ces forces psychologiques élémentaires qui sont les dernières raisons des événements humains.<sup>40</sup>

Si la préoccupation raciale semble étrangère au discours proustien<sup>41</sup>, en revanche, l'idée que l'art doit dégager un fragment de l'homme universel lui correspond pleinement. Elle rejoint la définition qui fait de l'art un moyen de dégager des lois générales à partir du particulier de l'expérience. De la même manière, la préoccupation historique est sensible dans la part balzacienne du roman de Proust, dans la volonté de peindre une société à un moment donné, laquelle est très marquée dans les premières notes de 1908<sup>42</sup>.

(2) (2) Schopenhauer et Taine : la synthèse du *Temps retrouvé*.

Cette définition de l'artiste comme capable d'atteindre le général dans le particulier est également présente chez Schopenhauer. Pour le philosophe, l'essence du génie est " la connaissance de ce qu'il y a de général dans l'être " <sup>43</sup>, preuve que les régularités discursives dépassent les clivages philosophiques. Cette rencontre du disciple de Hegel et de son contradicteur le plus atrabilaire a d'ailleurs ses limites qui nous permettront de mieux cerner les liens qui existent entre Proust, Taine et Schopenhauer. Pour ce dernier, en effet, ces traits généraux préexistent en l'artiste qui a " un pressentiment anticipé du beau " <sup>44</sup>. L'expérience de la réalité ne fait que lui permettre de dégager un schéma, de confirmer " ce dont il n'avait *a priori* qu'une vague conscience " <sup>45</sup>. Une telle idée se retrouve dans " L'Adoration perpétuelle " : si l'artiste retient des riens, un accent par exemple, pour les faire entrer dans son œuvre, c'est qu' " il l'avait déjà entendu, ou sentait qu'il *pourrait le réentendre* " <sup>46</sup> affirme Proust. Or ce pressentiment ne peut que découler d'une connaissance *a priori*. On aura noté, toutefois, que cette position n'est qu'une alternative et que Proust fait incidemment coexister deux positions antinomiques : d'une part la somme des expériences crée le modèle abstrait qui correspond au général, mais, d'autre part, ce modèle général peut être pressenti, car il existe *a priori*. Alors que, pour Schopenhauer, la connaissance de la beauté (modèle de la contemplation de la volonté) ne peut avoir lieu purement *a posteriori*, Proust explique le processus par lequel l'artiste dégage la réalité profonde des choses,

---

<sup>40</sup> - *Ibid.*, p. 303.

<sup>41</sup> - Elle relève en effet du système critique de Taine que Proust rejette vivement.

<sup>42</sup> - C08, ff<sup>os</sup> 2r<sup>o</sup>-3v<sup>o</sup> ; pp. 47-50. Balzac est d'ailleurs dans divers essais de Taine un des cas concrets qui servent à illustrer cette conception de l'artiste en ce qu'il est capable de voir les détails des actions mais aussi les lois qui les enchaînent. Dans l'essai sur la philosophie de l'art, Balzac est salué pour sa capacité à montrer l'essence des personnages, aux côtés de Shakespeare qui reste l'exemple le plus probant (*op. cit.*, p. 371). Une analyse de l'image de l'auteur de *La Comédie humaine* chez les deux hommes permettrait de mieux comprendre le rôle que joue, pour Marcel Proust, la pensée de Taine.

<sup>43</sup> - Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 1105.

<sup>44</sup> - *Ibid.*, p. 287.

<sup>45</sup> - *Ibid.*

<sup>46</sup> - *T.R.*, IV, p. 479 ; nous soulignons.

alternativement, par une démarche empirique ou une connaissance *a priori*. La connaissance empirique du réel peut donc se substituer à l'intuition du beau, ce qui marque une rupture avec l'idéalisme schopenhauerien.

Dans son essai sur la philosophie de l'art, recueil de cours donnés aux étudiants des beaux-arts, Taine explique que c'est précisément dans l'expérience et l'impression particulière et personnelle qu'éclôt le trait dominant et général de l'objet qui constitue la matière de l'art :

L'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, plus complètement et plus clairement que ne font les objets réels. Pour cela l'artiste se forme une idée de ce caractère, et, d'après son idée, il transforme l'objet réel. Cet objet, ainsi transformé, se trouve conforme à l'idée, en d'autres termes, idéal.<sup>47</sup>

La philosophie de l'art tente donc d'articuler l'expérience sensible et la mise au jour d'une idée générale propre à l'objet. L'art est pour Taine une expérience sensible où la personnalité de l'artiste dégage une loi générale.

L'émergence d'une idée originale que l'artiste se fait de l'objet et en vertu de laquelle il modifie les données de l'expérience sensible définit pour Taine l'accès à l'essence des choses :

L'artiste, en modifiant les rapports des parties, les modifie dans le même sens, avec intention, de façon à rendre sensible un certain *caractère essentiel* de l'objet, et, par suite, l'idée principale qu'il s'en fait. [...] ce caractère est ce que les philosophes appellent *l'essence des choses*.<sup>48</sup>

Même si Taine tient à distance le vocabulaire métaphysique<sup>49</sup>, on retrouve ici la terminologie proustienne. L'essence des choses, ce pourrait donc être " un certain caractère essentiel de l'objet " tel qu'il se révèle dans l'expérience sensible et tel que le sujet créateur le filtre et le recompose. La réhabilitation du sujet dans la quête des essences s'expliquerait ainsi par les liens d'intertextualité qui apparaissent entre Proust et Taine. En d'autres termes, l'essence des choses, ce serait, pour Marcel Proust, autant l'objectivité transcendante postulée par le système de Schopenhauer que le caractère général de l'objet que dégage l'artiste à partir de son expérience sensible. La formule paradoxale utilisée dans *Le Temps retrouvé* s'explique selon nous par cette dualité originelle et par la volonté de définir l'art à partir d'un modèle idéaliste et d'un modèle empirique.

---

<sup>47</sup> - *Op. cit.*, II, p. 258. Cette idée est reprise p. 273 : " Rendre dominateur un caractère notable : voilà le but de l'art. "

<sup>48</sup> - *Ibid.*, I, p. 37.

<sup>49</sup> - Comme dans un passage de *De l'intelligence* où le philosophe s'interroge en ces termes : " Ne pourrait-on pas admettre que l'existence réelle n'est qu'un cas de l'existence possible, cas particulier et singulier ? ", avant d'ajouter : " ici nous sommes au seuil de la métaphysique " (*op. cit.*, II, p. 462).

(3) (3) La place du sujet chez Schopenhauer, Taine et Proust :  
positivisme et romantisme

Nous reviendrons<sup>50</sup> sur les principes philosophiques qui sous-tendent ce paradoxe. Notons pour l'heure que Taine, comme Proust et comme Schopenhauer, place le but de l'art dans une mise au jour de l'essence des choses. Cependant, si Schopenhauer affirme que cette quête découle d'une intuition *a priori* que complète l'expérience sensible, dans "L'Adoration perpétuelle", Proust accorde à l'une et à l'autre une valeur identique, alternative. Taine fait de la sensation et de son caractère personnel le moyen d'accéder au caractère général de l'objet. La réhabilitation du sujet est ainsi clairement inscrite dans le système de Taine, avant d'être formulée par Proust. Il faut par ailleurs noter, pour compléter l'analyse proposée dans le chapitre précédent, que le retour du sujet a lieu en dehors de toute théorie de la mémoire. Elle procède de la quête d'un caractère général de l'objet dans la particularité de l'impression. S'il est difficile d'évaluer le rôle qu'a joué la *Philosophie de l'art* dans l'élaboration de la pensée proustienne, il est manifeste que ce texte rejoint l'esthétique de Marcel Proust dans ce qui la distingue de la pensée romantique.

L'enjeu de ce paradoxe est la place accordée à l'artiste en tant que sujet. En postulant une connaissance *a priori*, Schopenhauer nie toute autonomie du sujet créateur, lequel est réduit à retrouver un modèle unique préexistant. En proposant comme alternative de restaurer la place de l'expérience dans l'élaboration de l'œuvre, Proust ouvre la voie à une réhabilitation du sujet dont Françoise Leriche a bien montré qu'elle constitue le point de rupture entre les deux systèmes. Or il est tout à fait possible que la pensée de Taine ait servi à Proust sinon de point de départ, au moins de relais ou de point d'appui à l'élaboration d'une telle formule.

En proposant d'atteindre l'essence des choses au moyen d'une impression personnelle de l'objet, Taine accorde une place plus importante au sujet créateur. Ce qui caractérise le génie, pour le philosophe français, c'est en effet la capacité à ressentir devant un objet une impression personnelle et originale :

En présence des choses il faut qu'ils [les artistes] aient une sensation originale ; un caractère de l'objet les a frappés, et l'effet de ce choc est une impression forte et propre. En d'autres termes, quand un homme naît avec du talent, ses perceptions, du moins ses perceptions d'un certain genre, sont délicates et promptes. [...] et cette sensation si personnelle et si vive ne reste pas inactive.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> - *Infra*, I, 6.

<sup>51</sup> - *Op. cit.*, I, pp. 44 -45. Voir également p. 46 " qu'on le décore [le procédé qui permet de faire les grandes œuvres] de beaux noms, qu'on l'appelle inspiration, génie, on fait bien et on a raison : mais, si on veut le définir avec précision, il faut toujours y constater la vive sensation qui groupe autour de soi le cortège des idées accessoires, les remanie, les métamorphose et s'en sert pour se manifester. "

La qualité personnelle de la sensation éprouvée devant l'objet, l'importance accordée au travail de l'artiste montrent que le sujet créateur est au centre du dispositif esthétique de Taine. On peut ainsi penser que la rupture avec le romantisme est rendue possible par l'apport de la philosophie rationaliste, et notamment par la place qu'elle accorde au sujet et que Proust incorpore à sa pensée.

(4) (4) Positivisme, romantisme et essences

La philosophie de Taine et l'esthétique de Proust ont donc en commun de nombreux aspects. Toutes deux s'inscrivent dans le prolongement du romantisme et héritent de ce courant de pensée le désir d'accéder à une réalité supérieure. Si Taine recourt aux mécanismes psychiques pour découvrir celle-ci, alors que Proust demeure fasciné par l'accès direct à une transcendance, les deux penseurs se font de la réalité une idée similaire. Pour l'un comme pour l'autre, le monde n'est qu'une illusion perçue par nos sens, illusion dont la seule réalité réside dans la perception originelle que notre intelligence rectifie. Un tel rapport au monde fonde des conceptions de l'art qui se rejoignent, même si Proust critique vivement la méthode critique de Taine. Pour le philosophe comme pour l'écrivain, l'art a pour vocation de donner accès à une vérité générale, au moyen de l'expérience sensible qui, par la répétition du même, permet de dégager une loi générale. L'un et l'autre désignent d'ailleurs cette entité idéale par une même formule : "l'essence des choses". Proust, cependant, demeure marqué par l'idée schopenhauerienne d'une connaissance *a priori* qui apparaît dans *Le Temps retrouvé* comme une alternative à la connaissance empirique. Toutefois, l'apport de la philosophie de Taine est essentiel sur la question du sujet que la conception positiviste conduit à valoriser, à la fois comme lieu de l'expérience sensible et objet d'étude psychique – nous reviendrons sur cet aspect dans la partie suivante<sup>52</sup>. La régularité discursive est d'ailleurs renforcée par la similitude du vocabulaire utilisé par les deux auteurs. Celle-ci révèle l'existence d'un lien intertextuel qui vient renforcer notre hypothèse. Ainsi, l'importance du concept de rapport dans les deux systèmes est significative de l'apport de Taine dans l'élaboration de la pensée de Proust.

b) b) "Rapport", "lois" et "idées"

(1) (1) "Rapport"

Ainsi que nous l'avons rappelé, pour Taine, l'artiste modifie les "rapports des parties de l'objet", pour atteindre l'essence des choses. Comme l'expression "l'essence des choses", ce terme est suffisamment courant pour indiquer plus une parenté dans les conceptions qu'un réel lien intertextuel. Cependant, le rôle que le philosophe et l'écrivain assignent au rapport, dans leur définition de l'œuvre d'art, est identique, preuve que ce concept renvoie pour tous deux à une même réalité. Taine précise ainsi que dans l'œuvre d'art

---

<sup>52</sup> - *Infra*, II, 6, p. **Erreur! Signet non défini.**

il s'agit de transcrire, non le dehors sensible des êtres et des événements, mais l'ensemble de leurs rapports et de leur dépendance, c'est-à-dire leur logique.<sup>53</sup>

Or cette même idée et ce même terme sont présents dans la définition proustienne de la vérité littéraire. Dans "L'Adoration perpétuelle", c'est précisément le rapport entre deux objets que marque la métaphore :

la vérité ne commencera que quand l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur *rapport*, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le *rapport de la loi causale* dans celui de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style<sup>54</sup>.

Le style, la métaphore, et donc la littérature, consistent à poser le rapport existant entre deux objets, comme pour Taine.

Mais, ce qui frappe dans cette citation bien connue, c'est tout autant la proximité des termes et des conceptions de l'art exprimées par les deux penseurs que la mise en parallèle de ce processus avec la loi causale. L'art est défini ici non seulement avec des termes et d'une manière qui semblent empruntés à Taine, mais aussi en rapport direct avec la science et comme son équivalent, son *analogon*. Le rapport se définit donc autant par le rôle identique qu'il joue dans les deux esthétiques, que par le lien qu'il permet d'établir entre art et science, indiquant par là son origine positiviste.

Un développement du Cahier 28 permet de constater que ce rapprochement n'est pas fortuit ou tardif mais qu'il traduit un aspect de la pensée de Marcel Proust présent dès les premières tentatives de développements philosophiques en 1909-1910<sup>55</sup>. L'écrivain y définit l'art en des termes similaires à ceux de Taine et que lui-même reprendra dans la mise au net du *Temps retrouvé*, près de dix ans plus tard :

La réalité artistique est un rapport, une loi réunissant des faits différents (par exemple ~~dans~~ le des sensations différentes que la synthèse de la sensation pénètre).<sup>56</sup>

Le rapport et la loi, comme éléments d'une définition de l'art, apparaissent donc très tôt chez Proust, au moment où se développent les impressions obscures. Le lien perdurera puisque, dans *Le Temps retrouvé*, lorsque le narrateur évoque ces impressions, au côté des réminiscences, il affirme qu'il "fallait interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées" qu'il faut convertir en un équivalent spirituel, conversion qui n'est autre que l'œuvre d'art.<sup>57</sup> La relecture de Taine à l'automne 1908 laisse son empreinte

---

<sup>53</sup> - *Op. cit.*, I, p. 32.

<sup>54</sup> - *T.R.*, IV, p. 468.

<sup>55</sup> - Akio Wada ("Chronologie de l'écriture proustienne (1909-1911)", *B.I.P.*, n° 29, 1998, p. 62) situe l'utilisation du Cahier entre la fin de 1909 et le début de 1910.

<sup>56</sup> - Cahier 28, f° 33r° ; B. Brun, D. de Agostini, M. Ferraris, *Proust. L'età dei nomi*, Milano, Mondadori, 1985, p. 249.

<sup>57</sup> - *T.R.*, IV, p. 457.



dans les développements théoriques de l'année suivante et dans le roman tout entier où elle survit.

En même temps qu'il explique la diversité de la terminologie de l'esthétique proustienne, le rapprochement que l'on peut opérer entre la philosophie de Taine et l'esthétique de Proust permet de définir l'essence des choses autant comme une notion idéaliste que comme un concept d'inspiration scientifique. La coordination des deux termes, "lois" et "idées" témoigne assez bien de cette amphibologie : si le dernier renvoie assez directement à la philosophie idéaliste, le second paraît emprunté à la pensée de Taine. Les expériences privilégiées ne sont donc pas exclusivement un avatar de *l'Urgrund* romantique, elles sont aussi les héritières du système positiviste de Taine. C'est pour cela qu'elles accordent au sujet plus de place que la philosophie de Schopenhauer et orientent l'art dans une direction analogue à celle de la science. C'est donc en poursuivant l'examen du système de Taine, et particulièrement de la notion de loi, que nous pouvons espérer préciser en quoi consistent les expériences privilégiées.

(2) (2) "Lois" et "idées"

La critique a été plus sensible au caractère réductionniste et matérialiste de la philosophie de Taine qu'à la volonté contraire de constituer une unité qui permette d'atteindre une réalité profonde. Comme nous l'avons signalé, la tentative de synthèse de l'abstraction et de l'expérience entreprise par le philosophe conduit à la notion fondamentale de "raison explicative"<sup>58</sup>. L'introduction de *De L'Intelligence* définit, en effet, l'objet de cette étude comme "la recherche d'une substance universelle", la conclusion de l'essai propose de rechercher "une loi universelle et d'ordre supérieur qui régit toute loi."<sup>59</sup> Taine définit la loi comme "un caractère inclus dans [l'objet], plus abstrait et plus général que lui, bref un extrait à extraire"<sup>60</sup>. La loi permet donc d'articuler l'existence d'une généralité à la singularité de l'objet. En effet, après avoir réduit le mécanisme perceptif au mouvement moléculaire, Taine reconstruit un ensemble qui constitue le second point de son étude de l'intelligence. La loi se définit ainsi comme "le couple que forment deux caractères généraux"<sup>61</sup> ; par induction, l'intelligence remonte ainsi de la perception, qui est du domaine de l'expérience, à la loi, qui relève de l'abstraction. À chaque étape intermédiaire de ce mécanisme, lorsqu'on découvre la loi qui régit deux caractères, on dégage ce que Taine nomme une "raison explicative".

Ce mécanisme est très proche de celui décrit par Proust dans *Le Temps retrouvé* et que nous avons analysé plus haut. Dans les deux cas, le but de la

---

<sup>58</sup> - Pascale Seys, *Hippolyte Taine, l'avènement du naturalisme, un intellectuel sous le second Empire*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. "L'Ouverture philosophique", 1999, p. 265.

<sup>59</sup> - *Op. cit.*, II, p. 441.

<sup>60</sup> - *Ibid.*, p. 394.

<sup>61</sup> - *Ibid.*, p. 301.

quête artistique ou scientifique est de dégager du particulier une loi générale. Un passage du Cahier 26, également contemporain de la mise en place des impressions obscures, permet de suivre, tout à la fois, l'importance du modèle proposé par *De l'intelligence* et sa mise à distance. Le rapport d'intertextualité que tissent les allusions et l'emprunt du vocabulaire technique confine à la parodie ; il affirme par là la prégnance du modèle et la volonté de s'en dégager.

### (3) (3) Les triangles

Comme exemple de la méthode qui permet d'atteindre la loi générale, Taine prend le cas des quadrilatères parfaits dont la somme des angles est égale à 360°. Si l'on ne trouve pas la raison explicative de cette loi, la science en reste à ce stade et ne pénètre pas le " pourquoi " <sup>62</sup> de cette égalité, qui est, en l'occurrence, une propriété de deux triangles élémentaires dont le quadrilatère est la somme possible <sup>63</sup>. Taine revient à plusieurs reprises sur cet exemple géométrique pour expliquer cet aspect de son système. Ailleurs, par exemple, les triangles égaux illustrent de la même manière la théorie des intermédiaires explicatifs et démonstratifs <sup>64</sup>, autres étapes qui conduisent vers la loi générale.

Or, on retrouve cette interrogation sur la cause et le même exemple géométrique réunis, comme dans *De L'intelligence*, dans un brouillon du Cahier 26. Il s'agit, précisément, d'un texte qui définit ce que sont les impressions obscures éprouvées dans les promenades autour de Combray, après la mort de Tante Léonie. Le narrateur y expose ce qu'il nomme " une des lois <vraiment immuables> de ma vie spirituelle " <sup>65</sup>.

Le texte s'ouvre sur une analyse du plaisir singulier éprouvé à la vue de certains objets sans valeur. Ce développement contient en germe de nombreux développements importants qui seront disséminés dans le roman. Il préfigure, à la fois, le passage de *Du côté de chez Swann* qui précède l'épisode des clochers de Martinville <sup>66</sup> et celui de " L'Adoration perpétuelle " où il est question des impressions obscures <sup>67</sup>. Il annonce également l'échec du protagoniste lors de la halte du train en rase campagne <sup>68</sup> et la résurrection de cet épisode quelque temps plus tard <sup>69</sup>. Cet extrait se présente comme une réflexion sur la création poétique dont les lois sont illustrées par un épisode singulier. En voyageant vers Combray, le protagoniste tente en vain de

---

<sup>62</sup> - *Ibid.*, p. 391.

<sup>63</sup> - *Ibid.*, pp. 447-478.

<sup>64</sup> - *Ibid.*, p. 411.

<sup>65</sup> - C. 26, f° 15r° ; Bernard Brun, " "Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle" : quelques éléments de la démonstration proustienne dans des brouillons de *Swann* ", *B.I.P.*, n° 10, 1979, p. 24.

<sup>66</sup> - *C.S.*, I, pp. 176-177.

<sup>67</sup> - *T.R.*, IV, pp. 456-457.

<sup>68</sup> - *Ibid.*, pp. 433-434.

<sup>69</sup> - *Ibid.*, p. 446.

décrire un parterre de fleurs au bord de la voie ferrée. Comme dans le cas de l'apostrophe aux arbres, dans *Le Temps retrouvé*, cet échec conduit à mettre en doute la vocation. Ce même sentiment refait surface à la vue d'une haie d'arbres à demi baignée de soleil, lors d'un goûter dans les bois de Combray. À ce moment, voulant couper la tarte emportée en promenade, le héros fait cogner sa fourchette contre une assiette. Comme ce sera le cas dans l'hôtel de la princesse de Guermantes, un enchantement se produit, lié à la similitude de ce bruit avec celui que faisait le marteau des employés frappant les essieux du train lors de la halte décevante. Outre la distinction entre mémoire involontaire et volontaire, le personnage découvre ici "une vérité supra terrestre" qu'il importe de "mettre en lieu sûr dans des pages durables"<sup>70</sup>.

Ce texte est donc tourné vers la découverte, et l'expression, d'une vérité et d'une loi, vérité précieuse et sans doute universelle puisqu'il importe de la communiquer, loi individuelle qui relève de la vie spirituelle du protagoniste et semble tenir, précisément, en la découverte de telles vérités. L'objet de la quête et la terminologie même sont donc très proches de ce qu'on peut lire chez Taine. Mais le parallèle avec le philosophe va beaucoup plus loin. En effet, entre l'épisode de la halte et sa résurrection heureuse dans le tintement de l'assiette prend place un passage énigmatique, écrit dans la continuité mais qui se raccorde mal avec ce qui l'entoure. Le goûter est en effet précédé d'une leçon de géométrie où le narrateur est précisément aux prises avec l'épineuse question de l'égalité des triangles sous l'autorité d'une institutrice qui manifestement n'a pas lu Taine :

Je me rappelle que je lui avais dit : je ~~comp~~[ends] vois bien, de démonstration en démonstration ~~par~~ en faisant appel à des théorèmes différents qui n'ont aucun rapport que deux triangles semblables sont semblables, je vois comment vous le démontrez, mais pourquoi le sont-ils ? pourquoi ?

Cette interrogation sur la cause s'inscrit parfaitement dans la démarche proposée par Taine. Elle conduit, en effet, à passer de l'explication des faits à l'explication des lois, de remonter au "caractère inclus" en l'objet "plus abstrait et général que lui, commun à lui et à d'autres."<sup>71</sup> La réponse à ce "pourquoi ?" est précisément ce que Taine nomme "la raison explicative" et dont l'égalité de deux triangles est un exemple, comme nous l'avons vu dans le passage cité plus haut.

Plus qu'un banal et improbable cours de géométrie dans les bois de Combray qui viendrait ponctuer la rencontre d'une loi immuable de la vie spirituelle du héros, cet épisode semble être une mise en scène, et comme une parodie, de la philosophie de Taine. L'épisode des triangles raconte la mise au jour d'une loi en des termes qui reprennent ceux de Taine. À la démarche formelle du *comment* s'oppose la recherche d'un *pourquoi* qui interroge les démonstrations successives pour en déduire une loi générale qui, elle-même,

---

<sup>70</sup> - Cahier 26, f° 21r° ; *op. cit.*, p. 26.

<sup>71</sup> - *Op. cit.*, II, p. 393.

servira de relais vers une vérité supérieure. Devant l'impuissance de l'institutrice à dégager cette raison explicative, l'expérience privilégiée vient apporter non la réponse attendue au problème de géométrie mais l'accès immédiat à une vérité supérieure.

En cela, l'allusion à la philosophie de Taine, et même à un passage précis de *De l'intelligence*, est un désaveu du philosophe, lequel refuse tout accès à la transcendance par tout autre voie que celle de la déduction logique. La situation revêt un caractère parodique puisque l'allusion à une des idées maîtresses du livre de Taine et la citation d'un de ces exemples récurrents servent l'exposé d'une tout autre philosophie<sup>72</sup>. Toutefois, cet épisode montre aussi que c'est à partir de cette philosophie que se construit le rêve de l'accès à une réalité supérieure. Pour être soudaine, la découverte de la loi n'en suit pas moins une interrogation qui est propre à la pensée du philosophe ; pour la découvrir, il faut d'abord s'interroger, comme le préconise Taine. En d'autres termes, la loi est découverte au-delà de la philosophie positiviste, mais non dans une sphère qui lui demeure étrangère. Si l'expérience privilégiée permet de la dépasser, c'est aussi qu'elle la prolonge. Proust reconnaît, dans cet épisode, sa dette envers le philosophe, sa filiation tout au moins, en associant l'interrogation qui permet de dégager la raison explicative à une réalité transcendante atteinte au travers du souvenir involontaire. Dans le même temps, l'écrivain se démarque du système du philosophe. Le passage montre que ce n'est pas au moyen de la démonstration et de l'analyse que peut être atteinte cette vérité, cette loi, mais par un saut qualitatif tel que celui des expériences privilégiées. La figure de l'institutrice fait, en cela, fonction de double du maître et témoigne de l'ambiguïté du rapport que l'écrivain entretient avec lui. Ce passage confirme, selon nous, ce que suggèrent les pages du projet de préface à *Contre Sainte-Beuve* analysées plus haut<sup>73</sup>. Taine est l'objet d'une critique qui témoigne surtout de l'influence exercée par le philosophe et son rôle joué dans la formation de la pensée de Proust.

L'épisode ne survivra pas dans le texte imprimé, son contenu est, en apparence, trop anecdotique et difficile à articuler au contexte où il s'inscrit. Cependant, le motif du triangle survit dans *Le Temps retrouvé* comme exemple d'objet source d'impression obscure :

je fixais avec attention quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou.<sup>74</sup>

La présence d'une figure géométrique parmi ces objets concrets et champêtres surprend, elle semble être une survivance discrète du développement du

---

<sup>72</sup> - Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan université, coll. " Fac. littérature ", 1996, pp. 11, 105 *sqq.* Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. " Contours littéraires ", 1994, pp. 13, 14 et 92, notamment.

<sup>73</sup> - *Supra*, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>74</sup> - *T.R.*, IV, p. 457.

Cahier 26 et comme une signature rappelant l'importance de la leçon de Taine dans l'élaboration des impressions obscures. Plus habilement fondu dans la matière narrative, le triangle paraît survivre également dans deux expériences privilégiées qui conservent une certaine ambiguïté, l'épisode des clochers de Martinville et surtout celui des trois arbres d'Hudimesnil. Dans les deux cas, le motif de la triangulation est décisif, au point qu'on a pu rattacher les deux épisodes par cette thématique commune<sup>75</sup>. Celle-ci peut aider à éclairer leur statut au sein de l'ensemble des expériences privilégiées ; dominés par la figure du triangle, ces deux épisodes seraient à rapprocher des impressions obscures, puisque c'est en relation avec ces épisodes que se développe ce thème.

(4) (4) Taine : un champ intertextuel

D'une manière générale, le discours qui accompagne les expériences privilégiées et, plus particulièrement, les impressions obscures, est marqué par une intertextualité positiviste. D'une part, dès le Cahier 26 et jusqu'au *Temps retrouvé*, certains commentaires qui accompagnent ces épisodes mettent en relation l'activité de l'artiste et celle du savant, selon un modèle qui est d'inspiration positiviste. D'autre part, un épisode fondamental dans la genèse des impressions obscures semble entretenir avec certains passages de *De l'intelligence* une nette relation d'intertextualité.

*Lois, rapport, vérité* sont des termes qui enrichissent d'une tonalité positiviste le lexique et les concepts empruntés à la philosophie idéaliste et qui sont en outre présents chez Taine. À la lumière de cette lecture, on peut dire que l'essence des choses, c'est en définitive autant l'objectivité schopenhauerienne que la loi de Taine, mais découverte " tout d'un coup " et non au terme d'un processus intellectuel. Ce qu'il s'agit d'atteindre dans les expériences privilégiées, c'est le pourquoi d'une analogie, d'une similitude et, d'une manière plus générale, " la raison explicative " d'un phénomène, autant qu'un contenu objectif du monde dégagé de toute volonté. Le positivisme de Taine fait glisser le discours romantique vers un rationalisme qui tempère le désir de transcendance, sans pour autant le ruiner.

Si Proust se détache, en 1909, du système de Schopenhauer, c'est notamment par une démarche positiviste qui prend probablement appui sur l'œuvre de Taine. Cette amphibologie théorique qui fait cohabiter – comme en de nombreux systèmes du XIX<sup>e</sup> siècle – positivisme et spiritualisme, marque l'esthétique proustienne et éclaire le contenu théorique du dernier volume. On peut prolonger cette analyse par une étude des impressions obscures et, particulièrement, des brouillons des aubépines qui datent de 1909-1910 et s'inscrivent également dans la genèse des impressions obscures. Si cet épisode permet à Proust de développer une thématique florale qui est présente dès *Jean Santeuil*, il est aussi l'occasion de mettre au point un discours sur le

---

<sup>75</sup> - Geneviève Henrot, *Délits, délivrance, thématique de la mémoire proustienne*, Padoue, Cleup, 1991, p. 109 et Éliane Boucquey, " Les Trois arbres d'Hudimesnil, souvenir retrouvé ", *B.M.P.*, n° 38, 1988, pp. 74-92.

souvenir et l'impression comme moyen d'atteindre une loi universelle et qui semble inspiré par Taine.

#### 4 4 De la loi à l'expression : une clé pour les impressions obscures

En faisant des expériences privilégiées des phénomènes qui sont “ le signe d'autant de lois et d'idées ”<sup>76</sup>, Proust assigne au génie la tâche d'atteindre une généralité à partir de l'expérience sensible qu'il faut approfondir pour en dégager le sens. Le reflet du toit dans la mare de Montjouvain est ainsi caractérisé par l'enthousiasme qu'il cause et l'opacité de son sens. Il en va de même de la vue des clochers de Martinville : le “ plaisir spécial ” qu'elle cause se double d'une incomplétude et demande un approfondissement, comme dans les autres cas d'impressions obscures évoqués dans le livre<sup>77</sup>. Ces objets – fleur, caillou, triangle, clochers, odeurs du chemin, etc. – sont d'ailleurs chargés d'un potentiel qui ne trouve pas à s'accomplir immédiatement. Avant de devenir les principes de l'œuvre à venir, ces épisodes se prolongent dans un geste, une exaltation, une métaphore. C'est ainsi que la vue du toit reflété dans la mare de Montjouvain se résout en coups de parapluie et en une exclamation : “ zut, zut, zut ”. L'épisode des clochers de Martinville donne lieu à une formulation plus aboutie : le poème en prose rédigé dans la voiture du docteur Percepied. Cette première tension vers une réalité sous-jacente est cependant insuffisante et demande à être dépassée. Dès *Jean Santeuil*, Proust dit clairement que si l'exclamation spontanée est louable chez l'homme du commun elle ne doit pas satisfaire l'artiste<sup>78</sup>. La première manifestation que trouve l'impression particulière n'est donc qu'intermédiaire, elle conduit à la loi sans permettre de l'atteindre.

Ces expériences incomplètes sont essentiellement rassemblées dans la première partie du roman qui correspond à l'enfance du protagoniste. Cette structure correspond au désir de montrer les progrès du personnage et de raconter l'histoire d'une vocation : les impressions sont vouées à demeurer incomplètes jusqu'à la matinée chez la princesse de Guermantes où leur statut de révélateur de lois et d'idées est mis au jour. Cependant, si l'effort de dramatisation permet de mettre en scène le coup de théâtre final, rien ne justifie que le protagoniste pénètre mieux le sens de ces phénomènes au terme de sa vie qu'en son principe. En dehors du précédent que constitue le cas de Swann, Proust ne mentionne aucun acquis particulier qui justifie que les expériences privilégiées soient mieux comprises à la fin du roman qu'en son début. La prise de conscience du sens étant exclusivement de l'ordre de la révélation, rien ne légitime qu'elle intervienne ici plutôt que là. Il semble cependant que le retard dans la pénétration du sens des instants profonds ait un autre but que la seule dramatisation de l'histoire d'une vocation. En effet, si les expériences privilégiées se révèlent le signe de lois et d'idées seulement au

---

<sup>76</sup> - *T.R.*, IV, p. 457.

<sup>77</sup> - *Ibid.*, et *C.S.*, I, p. 176.

<sup>78</sup> - [Les Sauvalgue], *J.S.*, p. 354, voir aussi III, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**

terme du roman, après avoir seulement donné lieu à des manifestations incomplètes et imparfaites, c'est qu'elles obéissent à une logique précise que le propos de Taine permet d'éclairer.

Pour Taine, la méthode utilisée par le savant pour dégager la raison explicative des phénomènes et remonter vers la loi universelle reproduit le mécanisme même de l'intelligence tel que le philosophe l'analyse dans le premier livre de son essai. Or, le processus qu'il décrit n'est pas sans rapport avec les étapes de l'initiation du protagoniste de la *Recherche*. Selon le philosophe, l'intelligence construit, à force d'expériences similaires et légèrement dissemblables, "une image vague qui correspond à la portion commune de nos diverses expériences [...] une notation nette qui désigne et concentre le tout en une idée". Avant ce stade, les images successives et diverses d'un même objet

composeront ce que l'on nomme en langage ordinaire une impression. Cette impression peut être forte sans cesser d'être vague ; sous l'image incomplète règne une sourde agitation, et comme un fourmillement de velléités, qui d'ordinaire se terminent par un geste expressif, une métaphore, un résumé sensible.<sup>79</sup>

Tel est le modèle de la méthode par laquelle le savant dégage les lois générales pour aboutir à la loi essentielle, il est aussi, selon nous, celui-là même qui est évoqué dans les impressions obscures.

a) a) *Synthèse : Proust et Taine*

On peut, en cela, appliquer aux impressions obscures la définition que Taine donne de "l'impression". Dans les deux cas, en effet, il s'agit d'un sentiment diffus et vague, bien qu'accompagné d'une grande intensité émotionnelle et qui se prolonge dans une tentative d'expression verbale, métaphorique ou gestuelle. Ce n'est qu'au terme de la répétition de ces expériences que l'idée peut se révéler. Le mécanisme des impressions obscures rejoint donc, dans ces trois étapes principales, celui qui conduit, selon Taine, à l'élaboration du nom ou du concept et sert de base à l'activité du savant.

Celui-ci n'est d'ailleurs pas le seul à pouvoir atteindre la loi : Taine cite, parmi les formes que peut prendre l'expression de l'impression, "la demi-vision métaphorique du poète"<sup>80</sup>. Dans ses remarques sur l'esthétique de Carlyle, Taine applique d'ailleurs explicitement à l'artiste ce qu'il dit, dans *De l'intelligence*, du mécanisme de la connaissance. Le philosophe y évoque le poète prophète, celui qui, précisément, révèle une réalité profonde, il affirme que son inspiration est "un état violent" qui exige un "effort" pour être soutenu, "quand elle manque on la remplace par de grands gestes"<sup>81</sup>. Donner

---

<sup>79</sup> - *Op. cit.*, I, p. 149

<sup>80</sup> - *Ibid.*, p. 40.

<sup>81</sup> - Hippolyte Taine, *L'Idéalisme anglais, essai sur Carlyle*, Paris, Baillière, 1864, p. 64.

des coups de parapluie, écrire spontanément un poème en prose, c'est le signe que le protagoniste ne peut pas être encore le poète prophète que sa vocation le destine à être<sup>82</sup>.

Les impressions obscures doivent en effet leur structure, et sans doute leur nom, à l'impression que Taine décrit dans *De l'intelligence*. Comme elle, ces épisodes sont un élément transitoire vers la mise au jour d'une idée, comme elle, elles aboutissent à une manifestation incomplète qui traduit leur imperfection. L'impression telle que la conçoit Taine donne également la structure au roman en justifiant l'histoire d'une vocation d'un point de vue théorique et non plus seulement dramatique ou narratif. S'il faut attendre que tout l'arc d'une vie soit accompli, c'est que cette durée est nécessaire à la répétition de l'expérience qui permet de passer du stade de la pure manifestation spontanée et inconsciente à l'expression de l'idée. La théorie, la source théorique, justifie l'entreprise narrative et romanesque, c'est ce qui explique la coïncidence de la mise en place des expériences privilégiées et de l'histoire d'une vocation, comme l'a bien montré Françoise Leriche<sup>83</sup>. Cependant, ce n'est pas par le recours à la mémoire involontaire que se met en place cette structure, nous pensons l'avoir montré<sup>84</sup> : une telle évolution tient, selon nous, beaucoup à l'apport de la philosophie de Taine dans la genèse des impressions obscures. En légitimant par une origine théorique la dramatisation, ces épisodes permettent au roman de la vocation de s'écrire précisément parce qu'ils en font autre chose que le simple récit d'une existence : le symbole d'un mécanisme fondamental qui conduit à la connaissance des premiers principes.

L'apport de la philosophie de Taine à la naissance de la *Recherche* ne se limite donc pas à des concepts, ou à un héritage conceptuel assez naturel pour un écrivain de la génération de Proust, il intéresse la structure même du roman<sup>85</sup>. Il se révèle ainsi non seulement bien réel, comme on avait pu le penser sans véritablement l'établir, mais surtout décisif. Les brouillons des aubépines, contemporains de la naissance des impressions obscures, permettent de suivre comment Proust incorpore à son propos la matière positiviste. Cette "impression [qui] peut être forte sans cesser d'être vague"

---

<sup>82</sup> - Nous verrons plus loin (III, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**) que ce n'est pas le seul aspect de la genèse de l'épisode de la mare de Montjouvain et que la thématique de l'approfondissement possède une origine plus complexe. Pour ce qui concerne les impressions obscures dans leur ensemble, la part de la philosophie de Taine nous semble, en cela, importante.

<sup>83</sup> - "C'est lorsque le projet d'histoire d'une vocation se met en place que l'impression sensorielle change de statut : non plus continuité perceptive osmotique entre le sujet et le monde [...] mais "impression obscure". " ("La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques", thèse, Paris VII, 1991, p. 270).

<sup>84</sup> - *Supra*, I, 2, pp. **Erreur! Signet non défini. sqq.**

<sup>85</sup> - Nous aborderons, dans la dernière partie de ce travail, un autre aspect de l'apport positiviste au travers de la description associationniste du souvenir, III, 5, pp. **Erreur! Signet non défini. sqq.**



que décrit Taine, est en effet analogue au sentiment “ obscur et vague ” éprouvé devant les aubépines. Par ailleurs, cet aspect de la genèse de l’œuvre permet de préciser le statut de la métaphore et de l’analogie et de situer les impressions obscures par rapport aux deux autres séries d’expériences privilégiées : les réminiscences et les impressions esthétiques.

b) b) *Souvenir et répétition : les aubépines*

(1) (1) Justification

On peut s’étonner que nous abordions cet épisode qui, dans le texte imprimé, n’est explicitement associé à aucune joie particulière. En cela, il n’est pas certain qu’on puisse l’inclure dans la série des expériences privilégiées. Il n’apparaît pas d’ailleurs dans les inventaires que dresse le narrateur, il est vrai cependant qu’ils ne visent pas l’exhaustivité. Dans les brouillons, en revanche, les aubépines voisinent avec les clochers de Martinville, les arbres d’Hudimesnil<sup>86</sup>. La mise au net du *Temps retrouvé* les fait toutefois disparaître comme pour gommer l’appartenance de cet épisode à un ensemble auquel il ne se rattache qu’indirectement. La seule allusion concerne “ le sillon laissé par une aubépine ” qu’il faut approfondir pour le comprendre, ce qui place cet épisode en lisière des instants profonds, comme s’il était une expérience privilégiée qui s’ignore encore, ou que l’intensité de la rencontre amoureuse qui le suit efface. Plus précisément, nous pensons qu’il s’agit là de ce qu’on peut nommer une proto-expérience privilégiée : un prélude à la série qui jalonne le roman, et, notamment aux impressions obscures avec qui elle partage la difficulté qu’éprouve le personnage à pénétrer le sens de ce qu’il éprouve. En cela, les aubépines de Tansonville ont vocation à rejoindre l’ensemble des expériences privilégiées, comme expérience limite, originelle. Dans les brouillons, la rencontre de l’arbuste catholique et délicieux est d’ailleurs explicitement présentée comme relevant d’une impression obscure et s’inscrit dans la genèse de cet ensemble.

---

<sup>86</sup> - Cahier 58, f° 12v° et Cahier 57, f° 7r°.

(2) (2) Genèse

(a) (a) Jean Santeuil

Dès les brouillons de *Jean Santeuil*, la vue de fleurs au mois de mai occupe une place importante dans l'exposé d'une théorie de l'enthousiasme. Lilas, aubépines, pommiers, roses, boules de neige florales sont l'occasion pour Jean d'entrer en contact avec une réalité supérieure. Un épisode décrit cette mise en présence du personnage avec "quelque chose qui s'agite au-dedans" de l'arbuste. Il ne s'agit cependant pas de fleurs, mais de feuilles. La vue des feuilles du pommier réveille le souvenir des pommiers en fleurs vus auparavant. Ce plaisir qui se dissimule n'est pas un plaisir

d'aujourd'hui car l'un sentiment d'<un> autrefois ~~dev\*~~ quand <où> nous voyons [voyions] des pommiers pareils est dedans, et qui n'est pas d'autrefois non plus seulement<sup>87</sup>.

L'ambiguïté de la formule témoigne de la difficulté que rencontre l'écrivain pour exprimer ce qui se cache dans cette impression. Ce qui est dissimulé dans le repli de la fleur, c'est un passé devenu présent mais qui n'est pas vraiment celui de la réminiscence.

Ce statut complexe explique sans doute en partie que l'épisode ait donné lieu dans *À la recherche du temps perdu* à deux développements différents, originellement confondus à l'époque du développement de *Contre Sainte-Beuve*, en 1909. Outre les aubépines de Tansonville, sur lesquelles nous allons revenir, la rencontre florale apparaît également dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Lors d'une promenade avec Andrée, à l'occasion d'un goûter champêtre, le protagoniste rencontre un buisson d'aubépines qui a perdu ses fleurs. Il s'agit bien d'un souvenir d'enfance, puisque les fleurs absentes rappellent celles de Combray, mais cette fois sans qu'il soit question précisément de trouver quelque chose de singulier. Le motif originel de *Jean Santeuil* se prolonge donc, à la fois, en un motif de mémoire et une proto-expérience privilégiée.

(b) (b) *Impression et souvenir involontaire*

Le quasi souvenir involontaire qui accompagne la vue des feuilles dans *Jean Santeuil* préfigure la complexité du discours sur les aubépines. Dans le brouillon du Cahier 12, sans doute le premier de la série des brouillons des aubépines – ainsi que l'a établi Bernard Brun dans son article sur cet ensemble – le temps passé importe moins que l'unité des sensations diverses produites dans l'enfance par les aubépines. Toutes les impressions d'alors sont en effet liées à l'image des aubépines : les robes de madame Goupil, ses tâches de rousseur, le calice clérical, les taches d'œufs de rouge-gorge<sup>88</sup>. Le plaisir né de la vue des fleurs est, d'une façon plus marquée encore qu'au temps de *Jean Santeuil*, moins lié à un temps passé qu'à une série de sensations dont la fleur

---

<sup>87</sup> - *J.S.*, f° 91r° ; p. 280.

<sup>88</sup> - Cahier 12, ff°s 99v° et 101v°.

est devenue indissociable. Le souvenir n'apparaît d'ailleurs que dans un " petit ajoutage sur les aubépines " <sup>89</sup> qu'il n'est pas aisé de dater. Il doit être antérieur à la rédaction du fragment du Cahier 29 que nous analysons plus bas, ce qui nous permet d'en placer la rédaction sans doute dans les derniers mois de 1909. Or, le souvenir n'y est évoqué que pour être dépassé, puisque le surgissement du souvenir de la fleur passée débouche sur une quête d'une autre nature :

quand je la retrouve, je sens que ce n'était pas une fleur que je cherchais ; que ce que la vue de l'aubépine éveillait obscurément en moi c'était un autre souvenir, ou peut-être l'idée de la beauté de sa fleur que sa fleur ne donne pas, qu'il faudrait dégager <sup>90</sup>.

La place limitée accordée au souvenir et la présence de l'adverbe *obscurément* tendent à faire de ce brouillon, et de l'épisode des aubépines en général, le lieu d'un glissement des réminiscences vers les impressions obscures.

Or, si Proust abandonne la théorie du souvenir, c'est pour développer une théorie qui reprend certains éléments du système de Taine. En effet, dégager l'idée de la beauté de la fleur, n'est-ce pas rechercher dans l'aubépine un principe fondamental, une loi qui naîtrait de l'expérience sensible ? De même, l'impression est dans les deux cas le résultat de l'accumulation d'expériences, différentes en apparence, mais d'où se dégage une unité qu'il appartient au sujet de formuler d'une manière claire. Avec cet ajoutage, les impressions obscures trouvent un lieu pour se développer, un épisode narrativement plus riche et plus marqué que la série d'objets du Cahier 26.

Dans un brouillon postérieur, contenu dans le Cahier 29, l'écrivain insiste de nouveau sur l'unité qui se dégage de la diversité. Proust insiste en effet sur les rencontres différentes et successives des aubépines. Les aubépines, d'abord vues au mois de Marie, puis en boutons lors de la visite de M<sup>me</sup> Goupil, et enfin dans le jardin du cousin interrogent par " le secret de [leur] étrangeté ". Cette répétition fait songer aux images successives et diverses d'un même objet qui, chez Taine, constituent la base de l'impression. L'épisode des aubépines, et ce que Proust tente d'y exprimer, rejoint donc le discours de *De L'intelligence* en plusieurs points. Dans les deux cas, la répétition de la vue d'un objet donne le pressentiment vague mais intense d'un principe fondamental qui tente de s'exprimer dans une métaphore. Ici encore, le mécanisme décrit par Taine – un sentiment obscur qui dissimule une unité profonde et tend à se résoudre en geste, métaphore ou équivalent verbal – se pose en alternative au souvenir involontaire.

Dans ce même brouillon, Proust raye d'ailleurs à plusieurs reprises le mot *souvenir* venu sous sa plume :

---

<sup>89</sup> - Cahier 12, f° 106v° ; Bernard Brun, " Les Brouillons des aubépines ", *Cahiers Marcel Proust*, n° 12, 1984, p. 223.

<sup>90</sup> - Cahier 12, f° 106v° ; *op. cit.*, p. 223.

Comme un éclair, cette ancienne impression impossible à préciser tremble ~~comme~~ avec la beauté d'un dessin et l'incertitude d'un éclair, autour de la forme de ses pétales, enivrant, irritant mon esprit du ~~souvenir impossible~~ de la vision confuse d'une sorte de physionomie particulière, nervurée, flamboyante qui serait celle de la fleur, ~~souvenir~~ mais quand je veux la saisir je ne vois plus que les pétales et la disposition matérielle de la fleur qui pour un instant semblait devoir en être caractérisée, individualisée<sup>91</sup>.

L'interprétation mnémonique de la joie provoquée par la vue des aubépines entre en conflit avec " la vision confuse d'une physionomie particulière [...] qui serait celle de la fleur " et s'efface devant elle.

Proust tente une nouvelle fois ici d'exprimer une théorie de la sensation qui repose sur la mise au jour d'un principe qui est, dans ce texte, la physionomie de la fleur, et qui était, dans le brouillon du Cahier 26, sa beauté. Quelle que soit sa nature exacte, ce principe qui est à dégager joue le même rôle que la raison explicative dans le système de Taine ; il constitue le fond vers lequel tend la sensation. Comme l'impression dans *De l'intelligence*, ce principe demeure " lointain et vague " <sup>92</sup> et pourrait être contenu et synthétisé dans une métaphore. Ce qui est senti dans les fleurs, affirme le narrateur :

cela frôle ma pensée sans que ma pensée puisse le saisir, sans que ~~la phrase la métaphore l'expression~~ les obscurs pressentiments de ce qui constitue l'essence de cette fleur se résolve dans la lumière d'une <de ces> métaphores <sans prix> qui sont la formule révélatrice d'une vérité esthétique enfin conquise, et qui font des livres des grands poètes un résumé de découvertes.<sup>93</sup>

Cette question de l'expression était absente du brouillon du cahier 12 ; elle vient ici s'ajouter au contexte théorique et le rapprocher de celui de Taine jusqu'à rendre possible une parfaite identification puisque l'impression vague et intense trouve à s'incarner dans une métaphore, comme c'est le cas chez Taine. Proust prend d'ailleurs soin de préciser que cette connaissance est " d'un autre ordre que celui de la science " <sup>94</sup>. Le discours sur l'art est à ce point proche de celui de la science, qui en est le modèle et le principe, qu'il est essentiel pour l'écrivain d'affirmer qu'ils sont de natures différentes.

La disparition de la mémoire involontaire dans le cahier 29 permet à la formule positiviste de s'épanouir, les brouillons suivants confirment ce mouvement qui marque l'émergence d'une autre série d'impressions, à partir des réminiscences. On retrouve en effet le même schéma dans le dernier brouillon qui nous soit parvenu, avant les dactylographies qui n'apportent rien de nouveau sur ce point. Dans ce texte du Cahier 14, apparaît une idée,

---

91 - Cahier 29, f° 72r° ; *op. cit.*, p. 235.

92 - Cahier 29, f° 76r° ; *op. cit.*, p. 234.

93 - Cahier 29, f° 73r° ; *op. cit.*, p. 235.

94 - *Ibid.*

absente jusque-là, qui renforce encore le parallèle que l'on peut établir entre la théorie qui se développe à la faveur des aubépines et le système de Taine.

Si la métaphore disparaît du brouillon du Cahier 14, en tant que moyen d'expression, toutefois, dans les toutes premières lignes, le narrateur déclare : " les choses de la nature sont des allusions rapides et simultanées à des formes différentes sans aller jusqu'à la comparaison complète "95. L'image fondée sur l'analogie reparaît donc comme mode d'expression de la nature : elle n'est plus une expression du principe sous-jacent à l'impression, elle est, incomplète et à achever, la loi elle-même. En d'autres termes, dans ce brouillon, la rencontre des aubépines tend à illustrer l'aphorisme liminaire en vertu duquel les créations de la nature sont des comparaisons incomplètes. Les fleurs sont donc, en elles-mêmes, l'image d'un principe qui est une clé pour comprendre le monde. Une nouvelle fois, le contenu de la sensation ressentie devant les aubépines est donc nettement identifié à la raison explicative, jusqu'à se confondre avec elle.

Le rapprochement avec la pensée de Taine va cependant plus loin encore et permet d'éclairer plus profondément le fonctionnement et le sens de cet épisode. Dans une note de *De l'intelligence*, Taine utilise en effet un motif floral comme métaphore, littéraire cette fois, dans un passage du chapitre consacré aux images passées nées d'une sensation présente. On a déjà montré que ce développement présente des analogies de contenu avec la théorie proustienne de la mémoire involontaire96, mais le parallèle semble aller au-delà de cette thématique.

Dans sa réflexion sur l'illusion que constituent les images, le philosophe analyse le souvenir comme étant le résultat du mécanisme de rectification. L'image née d'un souvenir est identique à une image née des sens. Comme celle-ci, elle est " une illusion qui aboutit à une connaissance " 97, illusion parce que la sensation actuelle devient image passée, mais connaissance du passé retrouvé au point précis où il est conservé. En cela, affirme Taine, " la nature nous trompe pour nous instruire "98. Le souvenir est donc une métaphore incomplète créée par la nature, analysée et développée par le savant, elle " nous ouvre un nouveau monde, celui de la durée et du temps "99. Le souvenir pour Taine, n'est, en définitive, qu'une métaphore de l'image mentale prise dans sa durée, un mécanisme apparent qui permet de déduire des mécanismes cachés de la connaissance : une loi à comprendre et à révéler. Or, nous avons vu que chez Proust la notion de loi prime celle de

---

95 - Cahier 14, f° 35r° ; *op. cit.*, p. 248.

96 - Jean-François Perrin, " Taine et la mémoire involontaire ", *Romantisme*, n° 82, 1993, pp. 73-81.

97 - *Op. cit.*, II, p. 49.

98 - *Ibid.*

99 - *Ibid.*

souvenir, preuve qu'en lecteur attentif, il ne lâche pas la proie pour l'ombre, l'image, pour le principe.

Mais ce n'est pas le seul point commun entre les deux textes. Taine considère, en conclusion, le souvenir comme une situation transitoire :

En cet état intermédiaire, partiellement avortée et partiellement achevée, demi-rectifiée et demi-hallucinatoire, l'image est comme tel organe arrêté au milieu de son développement<sup>100</sup>.

Le philosophe ajoute ici une note où, usant à son tour d'une métaphore, il donne comme exemple de tels organes, dans le monde biologique :

les étamines et les autres parties de la fleur qui sont des pétales enrayés dans le cours de leur développement<sup>101</sup>.

Le souvenir est donc analogue à certaines parties de la fleur.

On peut résumer ainsi la structure du passage de *De l'intelligence* que nous venons d'envisager : le souvenir est un moyen de comprendre le mécanisme de la perception et de découvrir l'importance du temps. En outre, les organes de la fleur sont une métaphore du souvenir, en ce qu'ils sont, comme lui, un organe intermédiaire. Lorsque Proust développe sa description de la sensation éprouvée devant les aubépines, il reprend ce schéma. Parti d'une théorie du souvenir, il l'efface au profit d'un discours qui fait de la réminiscence un moyen pour découvrir une loi, lui attribuant ainsi la même place intermédiaire que lui assigne Taine. Dans un autre brouillon, il affirme en outre que les productions de la nature sont des comparaisons incomplètes, indiquant par là que la fleur dont il est question est avant tout un signe. L'importance du motif floral dans *À la recherche du temps perdu* doit indéniablement beaucoup à l'attrait de Marcel Proust pour les fleurs, mais il est possible qu'à ce goût de l'homme s'ajoute le désir de l'écrivain de construire son texte en relation avec le travail de Taine.

En définitive, les brouillons des aubépines montrent, dans le prolongement du développement de Taine, que le souvenir n'est qu'une étape vers la découverte d'une loi générale et que les aubépines sont une métaphore naturelle du souvenir et donc une autre étape intermédiaire vers la loi. En cela, les différents avant-textes consacrés aux aubépines dans les années 1909-1910 témoignent de l'importance de l'apport de la philosophie de Taine et permettent de comprendre pourquoi les impressions obscures se développent à cette époque. Ces épisodes, qui ne sont pas des réminiscences, permettent de décrire l'impression qui conduit vers la loi générale. Dans le brouillon des aubépines, ils revendiquent également le caractère métaphorique de l'expérience et le rôle transitoire du souvenir. Ce statut déterminant justifie d'ailleurs que, dans le roman publié, Proust ait conféré à cet épisode une place

---

<sup>100</sup> - *Ibid.*, p. 50.

<sup>101</sup> - *Ibid.*

particulière et originelle, au moins dans l'ordre de la vie du protagoniste pour qui il marque le premier contact avec une impression particulière.

## 5 5 Conclusion

La tonalité idéaliste de l'esthétique proustienne ne doit donc pas occulter la part que joue le positivisme dans l'élaboration des théories de "L'Adoration perpétuelle". Si le vocabulaire dont use Proust trahit un enracinement dans les philosophies romantiques, il révèle également l'apport d'une approche scientifique des états psychiques, et notamment de l'inspiration. L'essence des choses, c'est autant "un peu de temps à l'état pur", qu'une "vérité", "une minute affranchie de l'ordre du temps", qu'une "loi" ou "le général". La littérature se définit donc par un double postulat, idéaliste et matérialiste où l'essence du monde tend à s'identifier à une loi causale, où l'activité du savant sert de comparant à celle de l'écrivain.

La genèse des impressions obscures, durant les années 1909-1910, témoigne de l'éclatement du modèle de la réminiscence. Le souvenir involontaire se double d'une théorie de la loi qui est d'inspiration positiviste. Nous verrons plus loin<sup>102</sup> qu'à la même période se met en place le discours sur les impressions esthétiques, à la faveur d'une méditation sur l'analogie. Si cette analyse permet de préciser le contenu de la théorie proustienne et le rôle qu'y jouent les expériences privilégiées, elle ne doit pas occulter que ces épisodes sont avant tout des récits où l'écriture met en scène la théorie et la dramatiser. C'est cette dimension narrative que nous allons maintenant aborder.

---

102 - III, 2.

## Une écriture de la révélation

Les chapitres précédents ont envisagé les expériences privilégiées dans leur dimension thématique et théorique. Ils ont ainsi fait apparaître le rôle secondaire que joue la mémoire involontaire dans l'économie de ces instants tournés avant tout vers la quête d'une réalité générale et que distingue du reste de l'existence la joie particulière que cause sa découverte. Ce trait distinctif joue le rôle de dénominateur commun et constitue le critère minimal de définition de ces instants, mais il n'est pas le seul à composer le profil textuel de ces instants singuliers. La critique a ainsi souvent remarqué que ces épisodes constituent des récits autonomes au scénario récurrent, "ils sont isolés dans le récit, d'une structure et d'une matière différente" remarque Jean Yves Tadié<sup>1</sup>. L'existence d'une singularité narrative a conduit à des tentatives pour décrire les grandes étapes du récit. Gilles Deleuze les résume ainsi :

Quels que soient les exemples [...] nous assistons au même déroulement. D'abord une joie prodigieuse [...]. D'autre part une sorte d'obligation sentie, nécessité d'un travail de pensée : chercher le sens du signe [...]. Puis, le sens du signe apparaît, nous livrant l'objet caché<sup>2</sup>.

Roger Shattuck relève une structure plus complexe encore puisqu'elle comprend six étapes réparties ainsi : 1) le désespoir du personnage ; 2) une sensation physique ; 3) un plaisir intense ; 4) la découverte du passé ; 5) le pressentiment du futur ; 6) la conséquence de cette expérience<sup>3</sup>. Ces schémas montrent toutefois leurs limites. Contrairement à l'analyse de Deleuze, le sens des instants profonds demeure souvent obscur, soit que le sens de l'impression reste caché, soit que l'écrivain ménage une certaine ambiguïté sur le sens de l'épisode, comme dans le cas des trois arbres d'Hudimesnil. De l'aveu même de Roger Shattuck, la structure qu'il relève ne se rencontre quasiment jamais dans sa totalité : l'étape 6 manque dans quatre cas (aubépines de Balbec, Rivebelle à Paris, après le dîner Guermantes et halte du train). Le futur n'est

---

<sup>1</sup> - Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1986, (première édition, 1971), p. 426.

<sup>2</sup> - Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, édition augmentée, Paris, P.U.F., coll. "Perspectives critiques", 1986 (première édition, 1964), p. 19.

<sup>3</sup> - Roger Shattuck, *Proust's Binoculars. A Study of Memory, Time and Recognition in À la recherche du temps perdu*, New-York, Random House, 1963, pp. 75-76.



pas directement associé à l'expérience dans les aubépines de Balbec et à l'épisode du cabinet sentant l'iris<sup>4</sup>.

Contrairement à ces auteurs, Margaret Mirville ne vise pas la mise au jour d'un schéma général et idéal. Limitant son travail à l'épisode de la madeleine et à celui des clochers de Martinville, elle considère ces passages comme des "récits" et constate certaines régularités narratives qui témoignent de la proximité des deux épisodes. Plusieurs éléments récurrents apparaissent en effet : rupture de l'habitude (promenade plus longue, nouveauté des clochers, consommation exceptionnelle du thé) ; rupture avec l'intelligence (hasard de la dégustation, hasard de la vitesse élevée de la voiture) ; sensualité ou sensation particulière (dans les deux cas le personnage ne sait pas d'où provient la sensation) ; intériorisation de la sensation et effort ; intervention d'un des cinq sens.<sup>5</sup> Si elle est limitée à deux cas, cette analyse présente l'intérêt de déplacer le problème de la structure des expériences privilégiées de la question d'un scénario à celui d'un contenu. En d'autres termes, il s'agit moins de dégager une chronologie récurrente que de repérer le retour, en dehors de tout ordre, d'une série d'événements qui constituent une même histoire qui se répète dans le roman.

Le scénario des instants profonds est au reste assez simple, il se limite à trois étapes caractéristiques : 1) une sensation soudaine produit un choc d'où 2) naît une joie ou un plaisir singulier dont le protagoniste 3) recherche la cause. Un des aspects du travail de Proust consiste à faire varier l'importance relative de ces trois phases : dans l'épisode de la madeleine l'étape n° 3 occupe l'essentiel du récit, alors que dans l'épisode des pavés disjoints la description de la sensation source et du plaisir particulier occupe l'essentiel du récit. Dans ces deux exemples, le retour volontaire à la sensation source – inégalité des pavés, cuillerée de thé mêlée de miettes – et l'affaiblissement consécutif du plaisir éprouvé permettent de tresser les trois brins du récit. D'une manière générale, l'étape ultime clôt un développement en venant élucider la sensation originelle, soit comme souvenir involontaire, soit comme impression, artistique ou obscure, preuve que la distinction de ces trois temps n'obéit ni à un cloisonnement ni à un progrès.

La mise au jour d'un schéma narratif des expériences privilégiées se heurte, tout à la fois, à la simplicité du scénario et à la variété de ses mises en œuvre. Au reste, l'établissement d'une structure idéale a de grandes chances de ne pas aboutir, dans la mesure où l'unité de l'ensemble tient plus à une tonalité ou "matière" commune qu'à une identité parfaite des étapes du récit qui pourrait lasser le lecteur et se révéler caricaturale. Par ailleurs, la mise en récit relaie une volonté théorique. Il faut donc interroger l'écriture de ces instants dans son contenu autant que dans sa forme. Plutôt, donc, que d'établir un scénario général, les pages qui suivent tentent de mettre au jour les

---

<sup>4</sup> - *Ibid.*, p. 69.

<sup>5</sup> - Margaret Mirville, "Le Récit de la petite madeleine et celui des clochers de Martinville", *B.M.P.*, n° 28, 1978, p. 701.

principes d'une sémiotique des expériences privilégiées, c'est-à-dire de dégager des traits récurrents qui permettent tout à la fois de déceler une tonalité narrative et de construire un sens.

## 1 1 De la félicité à une écriture de l'objet et du sujet

L'enthousiasme caractéristique des expériences privilégiées constitue le pivot de l'épisode, quelle que soit la place qui lui est accordée : dans tous les cas il atteste que la sensation n'est pas banale et met le sujet en tension vers un sens à élucider. Si Margaret Mirville occulte cet aspect, il est le seul élément récurrent entre les scénarios de Deleuze et Shattuck. Cette félicité constitue en outre le dénominateur commun sur lequel nous avons assis notre définition dès le premier chapitre. Définition provisoire en ce qu'elle repose sur une "félicité" qui, en elle-même, n'éclaire rien de ce qui se joue dans ces instants et dont le caractère exceptionnel ouvre sur une dimension mystérieuse et invite à une investigation précise.

### a) a) *Incomplétude et enthousiasme*

Ce que racontent les expériences privilégiées, c'est autant une joie singulière que la nécessité d'en chercher la cause. L'épisode des clochers de Martinville, emblématique des impressions, accorde ainsi une part essentielle à la découverte, qui prend d'ailleurs une valeur double. D'abord "obligation de chercher à découvrir" la raison du plaisir causé par la vue des clochers, puis révélation de ce qui se dissimule sous "l'écorce" des clochers : une belle phrase. L'épisode des trois arbres d'Hudimesnil laisse, nous l'avons vu, cette quête inachevée puisque ce que "recouvrent"<sup>6</sup> les trois arbres demeure inaccessible, comme demeure insaisissable la nature même de l'épisode. Dans les réminiscences, au contraire, ce qui se dissimule apparaît au terme d'une quête, sous la forme du souvenir qui surgit. L'épisode de la madeleine et celui des pavés, notamment, mettent en scène cet aspect des expériences privilégiées. Cette dimension est moins marquée, en revanche, dans les expériences esthétiques. Il n'en est pas question dans les phrases de Bergotte, mais celles de Vinteuil possèdent quelque chose de "vague" qui demeure inaccessible et ne peut être comparé qu'à "la soierie embaumée d'un géranium"<sup>7</sup>, nous en avons parlé<sup>8</sup>.

Sur un plan strictement théorique, cette cause est à rechercher dans la révélation ou le pressentiment d'une essence, d'une généralité, d'une raison explicative, dont nous avons tenté de dégager l'origine positiviste, au chapitre précédent<sup>9</sup>. D'un point de vue narratif, qui est celui qui nous intéresse ici, cette cause prend des formes diverses : souvenir, vague de l'impression causée par la phrase, sentiment obscur né de la contemplation de l'objet. Sur le plan

---

<sup>6</sup> - *J.F.*, II, p. 179.

<sup>7</sup> - *L.P.*, III, p. 877.

<sup>8</sup> - *Infra*, I, 1, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>9</sup> - *Infra*, I, 3, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

narratif, la quête d'une essence emprunte ainsi des figures diverses qu'il faut approfondir pour comprendre comment se traduit en récit ce qui se joue dans ces instants.

La nécessité d'une quête fait ainsi ressortir le caractère incomplet de la félicité si bien qu'on peut faire de cette incomplétude un trait d'écriture de ces instants, ainsi que l'a proposé Jean-Pierre Richard qui associe "l'euphorie" des "îlots insolites" au sentiment d'une incomplétude :

Les objets ainsi perçus provoquent une vive exaltation, tout en se présentant comme douloureusement incomplets, inaccomplis voire déficitaires. L'euphorie qui les accompagne ne se sépare pas du sentiment d'un manque. [...] objets d'une impression qui ne saurait s'achever qu'en un acte second : celui d'une interprétation.<sup>10</sup>

Ce mouvement de recherche justifie l'appellation, "d'objet herméneutique" que J.-P. Richard donne à ces objets<sup>11</sup>.

La joie caractéristique des expériences privilégiées est indissociable d'une incomplétude, de la nécessité d'en éclaircir tout à la fois la cause et le sens. *À la recherche du temps perdu* n'est que le récit de la lente venue au jour de cette interprétation, l'histoire d'une vocation qui ne s'achève que lorsqu'est pénétrée la cause de cette joie, dans *Le Temps retrouvé*. L'essentiel du roman est ainsi compris entre l'épisode de la madeleine, premier dans l'ordre du récit, où cette joie demeure encore inexplicée et les développements théoriques nés des réminiscences décrites dans "L'Adoration perpétuelle". Nous avons proposé au chapitre précédent une justification à cette nécessaire réitération qui retarde la révélation finale<sup>12</sup>.

#### b) b) *Intériorité et spatialisation du sujet et de l'objet*

Cette quête d'un sens caché porte tout d'abord sur l'objet qui cause l'impression privilégiée et le sujet qui l'éprouve. C'est ainsi que le moi du protagoniste est souvent présenté comme le lieu d'une recherche. Il se trouve tout d'abord "envahi" par "un plaisir délicieux"<sup>13</sup> et "empli de ce bonheur profond"<sup>14</sup>. La figure de la contenance conduit le sujet à une contenance moins vaste et plus singulière, celle de l'objet qui est le principe de ce qu'il éprouve. Mis en présence de l'énigme des arbres d'Hudimesnil, le narrateur remarque :

Je bondis en avant dans la direction des arbres, ou plutôt dans cette direction intérieure où je les voyais en moi-même.<sup>15</sup>

---

10 - Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1974, p. 171.

11 - *Ibid.*

12 - *Infra*, I, 3, p. **Erreur! Signet non défini.**

13 - *C.S.*, I, p. 44.

14 - *J.F.*, I, p. 284.

15 - *Ibid.*, p. 285.

Car l'expérience singulière ne peut que déboucher sur une introspection, au sens propre, une opération qui tourne le regard du sujet au-dedans de lui-même. Dans l'épisode de la madeleine, le personnage observe ainsi, à propos de l'objet qui vient de susciter le plaisir délicieux qu' " il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui mais en moi " <sup>16</sup>. Si la madeleine, ou le morceau de pain grillé des premiers avant-textes se sont trouvés si aptes à incarner les expériences privilégiées, c'est sans doute en partie parce que l'acte d'ingestion qu'ils évoquent atteste l'importance accordée à l'intériorité du sujet dans ces expériences et au processus d'assimilation d'un corps étranger.

Cette capacité du sujet à se constituer en contenant, Georges Poulet l'a analysée à partir de l'épisode des aubépines :

En " mimant au fond de soi le geste " extérieur de l'objet sensible, l'on imagine, l'on crée quelque chose qui est encore l'objet sensible, mais cette fois, non plus au-dehors : au-dedans, non plus chose étrangère et impénétrable mais pénétrable, reconnaissable [...].<sup>17</sup>

C'est que, dès lors que le sujet se fragmente et s'évide pour accueillir la joie ou l'objet qui la cause, il l'assimile, au sens propre, si bien que l'objet se fait moi. Le " plaisir particulier " repose ainsi sur une mise en correspondance de l'objet et du sujet. Georges Poulet la résume par cette formule lapidaire : " Sujet objet, des ombres qui s'effacent, non plus les choses et moi en face " <sup>18</sup>. Ce qui est, d'un point de vue théorique, découverte des essences, se traduit narrativement par une figure d'assimilation, de fusion entre sujet et objet. Un objet du monde suscite chez le sujet l'émergence d'un moi particulier capable de le saisir dans sa plénitude ; un moi particulier du sujet trouve dans le monde un objet qui lui parle de la seule chose susceptible de lui donner vie : de cette mise en phase singulière du moi et du non-moi naît cette joie singulière.

Preuve de l'échange qui s'opère alors, l'objet contenu se fait à son tour contenant, comme par analogie avec l'espace du moi qui l'accueille et où il s'immisce par la vertu de la rencontre. C'est un aspect de l'objet herméneutique que Jean-Pierre Richard a souligné :

L'objet herméneutique s'imagine volontiers [...] sous la catégorie de contenance [...]. La catégorie d'intimité, l'opposition d'un dedans et d'un dehors semblent pertinentes à la réussite de son fonctionnement. Tantôt il se présente en effet comme enclos, compris dans un espace plus vaste que lui [...]. Inversement l'objet significatif pourra assumer lui-même la fonction de contenance.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> - C.S., I, p. 45.

<sup>17</sup> - *Ibid.*

<sup>18</sup> - Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, Presses pocket, coll. " Agora ", 1989 (première édition, Plon, 1952), p. 155.

<sup>19</sup> - *Op. cit.*, pp. 211-212.

La correspondance du sujet et de l'objet repose en effet sur la tendance de ce dernier à contenir et à être contenu. Comme pour attester l'assimilation qui a lieu, l'objet contenu devient lui-même contenant.

Lorsque le personnage porte à ses lèvres la cuillerée de thé mêlée de miettes de madeleine, il se fait contenant de l'aliment puis du plaisir singulier qui l'envahit et enfin du souvenir qu'il cherche à rendre vivant. Mais cette figure de la contenance est réversible. La madeleine contient le héros, sous la forme du souvenir ancien ressuscité, et la tasse qui contient le breuvage voit sortir tout Combray, ville et jardins<sup>20</sup>.

L'objet source d'impressions singulières semble disposé par ses formes à assumer un rôle de contenant. Dans un chapitre de *Proust et le monde sensible* consacré à "L'Espace du sens" Jean-Pierre Richard remarque cette tendance de l'objet à "mobiliser la forme générale de la contenance, (avec sa multitude de figuration concrètes : bols, bouteilles, boîtes, gaines, étuis, balles, ballons, billes, etc...)"<sup>21</sup>. La série des lieux clos<sup>22</sup> qui, dans la *Recherche*, sont le théâtre d'une expérience privilégiée, appelle également une remarque semblable : cour de l'hôtel de Guermantes aux pavés inégaux, bibliothèque de ce même hôtel pour les expériences suivantes, cabinet d'aisance des Champs-Élysées, chambre de Balbec lors du second séjour, voiture de M<sup>me</sup> de Villeparisis d'où sont aperçus les trois arbres d'Hudimesnil, ou celle du docteur Percepied de laquelle le personnage voit se détacher les clochers de Martinville. Certes, les autres impressions obscures doivent à leur tonalité champêtre de n'être pas vécues dans un espace confiné, mais la campagne combraysienne qui leur sert de théâtre n'est-elle pas un espace clos sur lui-même<sup>23</sup> ? En outre, nous cherchons moins ici à décrire une structure systématique qu'à dégager des traits dominants.

L'histoire que racontent les expériences privilégiées est donc celle d'une double contenance, celle du sujet et celle de l'objet, une interpénétration, en somme, où les deux termes fusionnent. La croyance celtique qui sert, dès le premier brouillon de l'épisode de la madeleine, de référent pour construire la théorie de la réminiscence, symbolise cette double contenance : l'âme des jours anciens habite un objet, délivrée, elle "revient vivre avec nous"<sup>24</sup>. Le souvenir involontaire ne peut avoir lieu qu'au travers d'une double contenance de l'objet et du sujet<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> - C.S., I, p. 47.

<sup>21</sup> - *Op. cit.*, p. 178.

<sup>22</sup> - Abbes Maazaoui, "Proust et la claustration ou structure du lieu clos et imaginaire", thèse, Aix-Marseille, 1982.

<sup>23</sup> - Jean de Granseigne, *L'Espace combraysien, monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, 1981.

<sup>24</sup> - C.S., I, p. 44.

<sup>25</sup> L'importance de la contenance dans la théorie proustienne du réel et dans la *Recherche* a d'ailleurs été soulignée à maintes reprises par la critique. Ainsi G. Deleuze y voit "une des deux figures fondamentales" de l'œuvre (*op. cit.*, p. 140) et J.-

À la contenance du sujet dans l'objet répond donc une contenance de l'objet dans le sujet, tout aussi singulière. Comme l'inclusion du sujet dans l'objet, elle rompt avec la relation qui habituellement régit ces deux termes, ensuite et surtout, elle aboutit à considérer la relation objet - sujet non comme une séparation, mais comme une interpénétration.

Cette figure, qui atteste un échange entre sujet et objet, d'une double pénétration, est particulièrement sensible dans un passage du Cahier 6 qui préfigure l'épisode des clochers de Martinville. Le narrateur y évoque la rencontre renouvelée des clochers de Chartres vus, d'une voiture en mouvement, par la grand-mère en route vers Combray. La situation décrite est, en cela, proche de celle du personnage et, si l'épisode n'est pas une expérience privilégiée, il s'y apparente, notamment par le plaisir esthétique que goûte alors la grand-mère. La rencontre des clochers aboutit à une double transformation qui implique objet et sujet. L'objet acquiert ainsi la qualité du sujet par la personnification. Pour exprimer ce qu'elle ressent devant les clochers, la grand-mère dit d'eux qu'ils " ne joueraient pas sec, s'ils savaient jouer ". On aura noté que la personnification est acquise et que la seule restriction porte sur le degré de compétence musicale des clochers ! L'impression singulière altère l'inanimé qui la suscite et lui prête la qualité essentielle et inespérée de celui qui l'observe : la vie. En retour, le sujet animé va épouser les formes de l'objet qu'il contemple jusqu'à s'identifier à lui. La grand-mère semble ainsi vouloir " s'élancer avec eux ", partager leur essor de pierre, devenir clocher à son tour<sup>26</sup>.

La singularité du rapport au monde qui caractérise le récit des instants profonds est particulièrement perceptible si on la rapproche d'autres modalités. L'expérience de la lecture, par exemple, donne lieu à cette réflexion où objet et sujet ne peuvent s'atteindre qu'au terme d'une approximation infinie :

Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liseré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière ; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé.<sup>27</sup>

Dans les impressions obscures ou les souvenirs involontaires, au contraire, sujet et objet ont partie liée, ils ne valent que par le rapport qui se tisse entre eux. L'objet devient le principe d'un plaisir infini car il contient une heure passée ou une vérité nouvelle, toutes choses qu'il appartient au sujet de découvrir en une quête intérieure.

---

P. Richard note que la " thématique de l'enveloppe [est] si insistante chez Proust " (*op. cit.*, p. 177).

<sup>26</sup> - Cahier 6, f° 71v° ; *C.S.-B.F.*, pp. 283-285.

<sup>27</sup> - *C.S.*, I, p. 83.

Dans son étude sur la doctrine de la réalité chez Proust, Alain de Lattre résume en ces termes la distinction entre le rapport habituel au monde et celui des moments singuliers :

Ici je suis, je pense, j'ai le spectacle autour de moi d'objets d'autant plus rassurants qu'ils n'ont pas l'incongruité de se mêler à moi ; là je suis moins que je ne suis porté, je pense moins que je ne me connais traversé, habité par des pensées, des surimpressions qui ne sont pas de moi.<sup>28</sup>

L'expérience privilégiée relève d'une relation singulière entre objet et sujet dont le signe premier, minimal, est la contenance et la figure aboutie, l'interpénétration.

Cette figure fondamentale a cependant une tonalité et une origine philosophiques : la place du sujet qu'il est intéressant de signaler pour montrer comment l'arrière-fond théorique nourrit la narration autant que l'esthétique. Cette relation singulière du moi au monde, Anne Henry en a montré les fondements ; elle souligne que "l'annulation de la distance objet/sujet", renvoie aux théories de Egger, un des professeurs de Proust. De la même manière, dans la philosophie de Schopenhauer, "le sujet et l'objet, le monde sont donnés dans l'expérience en une unité indivisible"<sup>29</sup>. L'intuition, telle que la décrit le philosophe allemand, correspond précisément à ce mouvement d'interpénétration. Elle consiste, en effet, à "remplir sa conscience d'un objet naturel actuellement présent"<sup>30</sup>, au point de se perdre, de ne plus être un individu, mais "le clair miroir de l'objet". Dès lors, l'objet existe seul et se confond avec la contemplation elle-même, il cesse d'être particulier pour atteindre à l'universalité de l'idée. Mais cette pénétration du sujet par l'objet possède sa contrepartie puisque Schopenhauer précise que "dans l'idée, lorsqu'elle se dégage, le sujet et l'objet sont inséparables, parce que c'est en se remplissant et se pénétrant avec une égale perfection de part et d'autre qu'ils font naître l'idée"<sup>31</sup>.

Le modèle philosophique qui contribue à édifier le récit des expériences privilégiées est donc schopenhauerien. Il se distingue en cela de la théorie proustienne dont on a vu qu'elle emprunte une grande part de ses concepts et de sa terminologie au positivisme de Taine. Si dans le système du philosophe de *De l'intelligence*, il est concevable que l'objet pénètre le sujet, puisque cette rencontre ne peut avoir lieu qu'au travers de la sensation et donc de l'image mentale, il est en revanche impossible que le sujet pénètre au sein d'un objet, celui-ci ne constituant qu'une virtualité de perception qui vient à se réaliser.

---

<sup>28</sup> - Alain de Lattre, *La Doctrine de la réalité chez Proust*, Paris, Corti, 1978-1985, trois volumes, I, p. 155.

<sup>29</sup> - *Op. cit.*, p. 47.

<sup>30</sup> - Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 231, nous soulignons.

<sup>31</sup> - *Ibid.*, p. 233. Voir également p. 253 : "L'intuition, c'est la confusion du sujet et de l'objet".

Ce décalage ne nous intéresse ici qu'autant qu'il permet de saisir que les figures du sujet et de l'objet, leur contenance respective et leur interpénétration composent le profil narratif des expériences privilégiées. Cependant, elles ne constituent pas la clé d'une esthétique, d'un rapport au réel, comme on a pu souvent le croire. Ces éléments ne sont d'ailleurs pas les seuls à constituer la poétique ou la sémiotique des expériences privilégiées, c'est-à-dire les formes selon lesquelles elle se déploie au sein de la fiction romanesque. L'interpénétration de l'objet et du sujet, qui se situe au cœur du dispositif intellectuel des impressions privilégiées, s'accompagne de tout un dispositif textuel dont il faut approfondir l'étude.

## 2 2 Rupture et altérité

L'interpénétration du sujet et de l'objet fait des expériences privilégiées le lieu d'un récit qui évoque un univers où les données du réel sont bouleversées. La singularité du récit, son apparente hétérogénéité par rapport à la matière du roman est ainsi à interpréter comme la conséquence de la rupture que constitue l'expérience elle-même ; la forme répond ici au fond et le prolonge. Ce sentiment est confirmé par d'autres traits narratifs qui témoignent du caractère singulier de ce qui se joue dans ces expériences.

### a) a) *Banalité*

Ainsi, l'importance prise par l'objet dans l'instant de révélation a pour pendant sa banalité dans le monde commun. *A priori*, rien ne prédispose la madeleine, les clochers, les arbres, les pavés mal équarris ou la serviette empesée à devenir les supports d'expériences aussi riches et fondamentales que celles qui nous occupent. À l'issue de l'épisode du cabinet sentant l'iris, le narrateur remarque : " Je ne pus comprendre et remis à plus tard de rechercher pourquoi le rappel d'une image aussi insignifiante m'avait donné une telle félicité."<sup>32</sup> Proust ne se contente pas ici de placer à l'origine de l'expérience épiphanique un objet ou un lieu banal, il fait de cette banalité un préalable à la félicité épiphanique et de leur accouplement paradoxal une interrogation sur le phénomène lui-même.

De la même manière, les objets sources d'impressions obscures se signalent surtout par leur trivialité : " un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, l'odeur d'un chemin, une odeur de feuilles, un son de cloche "<sup>33</sup>. Dans l'esprit du jeune personnage la banalité de l'objet interdit d'ailleurs d'associer aux impressions dont ces objets sont la source une valeur philosophique précisément " car elles étaient toujours liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune

---

<sup>32</sup> - *J.F.*, II, p. 485.

<sup>33</sup> - *T.R.*, IV, p. 457, et *C.S.*, I, pp. 176-177. Voir également Bernard Brun, " Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle " : quelques éléments de la démonstration proustienne dans des brouillons de *Swann* ", *B.I.P.*, n° 10, 1979, p. 37, qui dresse un inventaire des objets qui apparaissent dans les avant-textes connus de cet épisode.



vérité abstraite ”<sup>34</sup>. Tout le parcours du personnage consistera à déchiffrer la valeur philosophique de l’objet banal en apprenant à dégager le général qui est enclos dans toute chose particulière, fût-elle sans valeur apparente.

Un même décalage apparaît lors du dîner à La Raspelière, mais cette fois la banalité de l’objet s’oppose non à la philosophie mais au snobisme esthétique de M<sup>me</sup> de Cambremer et de M<sup>me</sup> Verdurin. Froid devant les beautés que l’une et l’autre lui présentent, le personnage “ s’exalte de réminiscences ” et goûte jusqu’à l’ivresse le vent coulis qui passe par la porte ou un morceau de lustrine verte bouchant un carreau. Cette ironie naïve à l’égard des deux personnages vaut au protagoniste d’être tympanisé par M<sup>me</sup> de Cambremer comme “ amateur de courants d'air ”<sup>35</sup>.

Mais il n’est pas seulement ici question de tourner en dérision le goût artificiel des deux maîtresses de maison<sup>36</sup>, l’attrait pour ces objets insignifiants relève d’un tempérament particulier du protagoniste puisqu’il le distingue des autres invités de cette soirée :

Les impressions qui donnaient pour moi leur valeur aux choses étaient celles que les autres personnes n’éprouvaient pas, ou qu’elles refoulaient comme insignifiantes.<sup>37</sup>

L’intérêt porté à des objets d’une grande banalité, et qui sont pourtant les principes d’une sensation singulière et profonde, permet d’opposer le rapport commun au réel à une modalité originale, qui est précisément celle des expériences privilégiées.

L’attention portée aux petites choses est d’ailleurs à lire comme l’antithèse de l’esprit d’observation. C’est en effet parce qu’il songe à son morceau de lustrine verte et à une odeur de bois que le personnage ne perçoit pas, seul dans l’assistance, le ridicule de Brichtot énumérant des étymologies qui font rire de lui. En cela, la soirée à la Raspelière annonce la lecture du *Journal* des Goncourt, dans *Le Temps retrouvé*, qui révèle au protagoniste qu’il est dépourvu d’esprit d’observation. Détourné de la littérature par ce douloureux constat, il n’y sera ramené que par les réminiscences qui l’assailliront lors de la matinée chez la princesse de Guermantes.

---

<sup>34</sup> - C.S., I, p. 176. L’imaginaire lumineux analysé par Jean-Pierre Richard participe de ce renversement du banal vers l’exceptionnel, le critique du monde sensible note, en effet, que “ Proust aime à voir naître le reflet sur des surfaces naturelles, dont le pouvoir réverbérant demeurera passager, précaire, quasi accidentel [...] le privilège sera donc de voir des matières jusque-là mates et recluses accepter de s’ouvrir à d’autres matières en leur réfléchissant le jour. ” (*op. cit.*, p. 84). Ce processus se rencontre d’ailleurs fréquemment pour l’objet herméneutique qui “ relève souvent de l’imaginaire [...] de l’animation éclairante ou rayonnante ”, (*Ibid.*, p. 204).

<sup>35</sup> - S.G., III, p. 335.

<sup>36</sup> - Sur ce point voir Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, pp. 257-297.

<sup>37</sup> - S.G., III, p. 339.

(1) (1) La soirée à La Raspelière

La banalité de l'objet est ainsi à lire comme l'affirmation d'une triple opposition : à la philosophie abstraite, au snobisme esthétique, à la littérature de notation fondée sur l'observation. Elle permet ainsi un renversement complet des valeurs et atteste que le monde qui se révèle alors est bien un monde autre, non seulement par ce qu'il naît de l'attention portée à ce qui n'a pas d'importance reconnue, mais aussi parce qu'il induit d'autres valeurs intellectuelles. La genèse de cette thématique dans l'écriture des expériences privilégiées est d'ailleurs complexe. Les remarques qui ponctuent le dîner à La Raspelière sont présentes dès les premiers mois de 1909, dans un brouillon contenu dans le cahier 5 et consacré à Nerval. Proust y évoque la perception demi-rêvée du narrateur de *Sylvie* s'éveillant après une nuit passée à la belle étoile et la compare à l'enthousiasme qu'on peut ressentir en certaines matinées où l'on s'éveille dans un château et "où la moindre beauté vous grise"<sup>38</sup>. Or l'enthousiasme ressenti vient se heurter à l'incompréhension supposée de l'autre, en la figure du maître de maison :

que de châtelains positifs j'ai dû ainsi étonner par l'émotion de ma reconnaissance ou de mon admiration, quand<sup>39</sup> rien qu'en montant un escalier couvert d'un tapis aux diverses couleurs, ou en voyant pendant le déjeuner le pâle soleil de mars faire briller les transparents coloris\* verts [dont] sont patinés\* les troncs du parc et venir chauffer son pâle rayon sur le tapis près du grand feu.<sup>40</sup>

Ces dernières images reparaissent dans les repas chez les Swann qui concluent la première partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*<sup>41</sup>. Mais on retrouve également ici certains des éléments clés de la soirée à La Raspelière, moins l'ironie qui demande que les caractères soient nettement dessinés et la théorie plus précise.

Le passage de *Sodome et Gomorrhe* commence à se mettre en place dans le Carnet 1, dès l'automne 1908. Le texte du Cahier 5 peut en effet être rapproché d'une note du Carnet 1 où il est question d'un "Salon de noblesse de province (2 et 3 des Réservoirs) air froid des châteaux où il y a du froid du parc et de la nature, vivifiant."<sup>42</sup> Les chambres 2 et 3 de l'hôtel des Réservoirs, où Proust séjourna en 1906 et 1908<sup>43</sup>, sont donc un des points de départ de l'épisode évoqué dans le texte sur Nerval où l'on retrouve l'essentiel des éléments de cette note. Celle qui suit contient la première mention du morceau de toile verte : "Peut-être dans les maisons d'autrefois un morceau de percale verte bouchant un carreau au soleil pour que j'aie eu cette impression"<sup>44</sup>.

---

<sup>38</sup> - Cahier 5, f° 15r° ; *C.S.-B.P.*, p. 238.

<sup>39</sup> - Ce mot devait être rayé.

<sup>40</sup> - Cahier 5, f° 16r° ; *C.S.-B.P.*, p. 239.

<sup>41</sup> - *J.F.*, I, p. 517.

<sup>42</sup> - *C08*, f° 12r° ; pp. 62-63.

<sup>43</sup> - *Ibid.*, n. 103, p. 62.

<sup>44</sup> - *Ibid.*, f° 12r° ; pp. 62-63.

Notons qu'il s'agit ici d'une "impression" et que le souvenir d'un épisode similaire n'est qu'une hypothèse qui pourrait l'expliquer. Ce statut particulier justifie, sans doute, que ce motif soit repris, dans les dernières semaines de l'année 1908, comme souvenir involontaire incomplet qui paraît préfigurer les impressions obscures, dans la mise au net destinée à servir de préface à l'essai sur Sainte-Beuve. Après avoir décrit les résurrections du passé liées au goût d'une tranche de pain grillée et au tintement d'une cuiller contre une assiette, le narrateur de ce texte évoque un autre épisode, qui n'aboutit pas, celui-là :

En traversant l'autre jour un office, le ~~carr~~[eau] un morceau de toile verte bouchant ~~un trou~~ <une partie> du vitrage qui était cassé me fit arrêter net [...].<sup>45</sup>

Ce rapide aperçu d'une genèse complexe montre comment Proust fusionne des motifs distincts, les réutilise et en modifie le sens. Il témoigne aussi de l'importance accordée à la banalité de l'objet dans la naissance du roman.

## (2) (2) Genèse de la banalité

Cette thématique est d'ailleurs présente dans les écrits de Proust bien avant son travail sur Sainte-Beuve. On en trouve trace dans les *Lettres de Perse et d'ailleurs* parues en octobre 1899 dans *La Presse*. Dans la lettre qu'il adresse à sa maîtresse, Françoise de Breyves, Bernard d'Algouvres évoque le bourdonnement des mouches. Bien qu'il concède que celui-ci " n'est pas le concert en plein air des rouges-gorges, ni ce que fait le rossignol, qui est comme du chant ", il affirme à sa correspondante qu'il aime l'écouter car " il suffit de l'entendre pour retrouver l'été"<sup>46</sup>. L'insecte trivial se trouve ainsi mis en relation avec une chose qui le dépasse infiniment et que pourtant il permet de percevoir. Dans un texte si éminemment marqué par la mondanité et si superficiellement spirituel, un tel discours a indubitablement une vocation comique. L'intérêt que le personnage porte aux mouches opère comme un décalage burlesque<sup>47</sup> ; ce motif relève également d'un trait d'autotextualité. Le nom et le prénom de la destinataire sont d'ailleurs repris du premier livre de Proust : Françoise de Breyves est l'héroïne d'une nouvelle contenue dans *Les Plaisirs et les jours*<sup>48</sup> dont le texte de 1899 reprend en partie l'intrigue psychologique et la tonalité mondaine. Cependant, ce n'est pas la seule allusion à la production proustienne que contient la divertissante missive de *La Presse*.

Ainsi que l'observent les éditeurs de ce texte dans notre édition de référence, un développement similaire se trouve dans un texte de *Jean*

---

<sup>45</sup> - " Proust 45 ", f° 4r° ; *C.S.-B.P.*, p. 214.

<sup>46</sup> - *E.A.*, p. 427.

<sup>47</sup> - On peut rapprocher ce procédé de celui utilisé par Patrick Rambaud dans son pastiche de Marguerite Duras, *Virginie Q.*, lorsqu'il situe l'action de son roman chez les Mouchamèdes. Ce procédé est analysé par Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan université, coll. " Fac littérature ", 1996, p. 27.

<sup>48</sup> - " Mélancolique villégiature de Mme de Breyves ", *P.J.*, pp. 66-79.

*Santeuil*, mais cette fois sans qu'il soit possible de se méprendre sur le sérieux avec lequel Proust traite ce thème. Jean, venu dormir après le repas dans sa chambre à Illiers, y entend cette même " musique de chambre de l'été "49. Plus tard, à Paris, le même bourdonnement ressuscite pour lui, non une scène précise, mais " la gloire éternelle de l'été " et vient " lui annoncer bruyamment qu'il devait se réjouir, qu'il n'était ni en dehors de la nature ni en dehors de l'été "50. Comme dans le texte de *La Presse*, un renversement vient faire du bruit trivial le signe d'une réalité supérieure. Le bourdonnement des mouches se trouve explicitement divinisé puisqu'il est " l'augure certain de la présence du Dieu Été ". Nous verrons plus loin que l'idée d'une " présence divine " n'a rien d'anecdotique mais relève, au contraire, d'une thématique récurrente51. L'ensemble du texte témoigne ainsi que la lettre de Bernard d'Algovres possède une dimension autotextuelle et, plus précisément, autoparodique. Le motif du bourdonnement des mouches apparaît en effet comme une transformation d'une idée chère à l'auteur qu'il développe, peut-être à la même époque, dans son projet romanesque et qui reparaît d'ailleurs dans certains brouillons postérieurs52. Nous verrons plus loin qu'un tel procédé qui consiste à tourner en dérision certaines préoccupations théoriques et les motifs narratifs qui les accompagnent n'est pas rare chez Marcel Proust53.

Comme le montre cet exemple, la banalité est présente sur le seul plan narratif d'une manière récurrente dès les premières tentatives de l'écrivain. Elle semble en cela être pour lui un sujet de réflexion théorique dès 1899. C'est ce que paraît confirmer un brouillon d'article sur Gustave Moreau, sans doute contemporain de la mort du peintre, le 18 avril 1898. Proust y présente l'intérêt porté aux choses insignifiantes par le peintre comme difficilement compréhensible au profane :

Nous ne pouvons pas toujours facilement concevoir comment certains oiseaux s'envolant d'un paysage, un cygne s'élevant de la rivière vers le ciel, une courtisane prenant le frais au milieu des oiseaux et des fleurs sur une haute terrasse, sont l'occupation incessante de la pensée d'un grand artiste54.

D'une manière plus nette encore, l'étude sur Chardin55, rédigée sans doute vers 1895 met en lumière comment les scènes les plus médiocres et les plus

---

49 - Cette même idée apparaît dans le texte consacré à la vicomtesse G. de Réveillon. Dans une parenthèse, Proust précise : " l'été se marque non moins par ses mouches et moustiques que par ses roses et par ses nuits d'étoiles " (*J.S.*, f° 440r° ; p. 525).

50 - *J.S.*, pp. 293-294.

51 - *Infra*, I, 5.

52 - *I.e.*, Cahier 5, f° 109 v° ; Cahier 4, f° 67 v° ; Cahier 28, ff°s 37 r°-38 r° ; Cahier 14, f° 67r°.

53 - *Infra*, III, 3, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

54 - *E.A.*, p. 667.

55 - *E.A.*, pp. 372 *sqq.*

communes de la vie bourgeoise et de l'office peuvent devenir belles<sup>56</sup>. Un brouillon contemporain de *Jean Santeuil* précise cette idée : “ quand on a vu Chardin, non seulement on voit la beauté d'un repas rustique <bourgeois>, mais on croit que la poésie n'est que dans les repas rustiques ”<sup>57</sup>.

Proust reviendra sur ce qu'il nomme la “ leçon de Chardin ” qui enseigne “ que les plus pauvres choses peuvent devenir belles au reflet de la lumière ”, dans un texte du Cahier 3, début 1909, consacré à Venise. Il l'opposera à la leçon de Veronèse, selon laquelle, “ les choses les plus somptueuses le peuvent aussi et ne sont pas exemptées de la beauté ”<sup>58</sup>.

### (3) (3) Littérature et banalité

La banalité de l'objet est ainsi liée à une réflexion sur la fonction de l'artiste avant d'être une composante des expériences privilégiées. Cette réflexion n'est d'ailleurs pas limitée aux peintres. Dans le carnet 1, une série de notes témoigne qu'elle s'enracine aussi dans une méditation sur la littérature qui se résout progressivement en récit d'une expérience privilégiée.

Cette préoccupation apparaît pour la première fois dans les notes que Proust destine sans doute à préparer l'essai sur Sainte-Beuve ; elles peuvent être datées de l'automne 1908. L'écrivain y réfléchit à la littérature et remarque :

Depuis quarante ans littérature dominée par contraste entre la gravité de l'expression et la frivolité de la chose dite (issue de M<sup>me</sup> Bovary).<sup>59</sup>

L'intérêt d'Anatole France pour le défilé qui se trouve dans *Le Rouge et le noir* fournit un exemple de cette attention portée aux petites choses. C'est un trait que l'on retrouvera d'ailleurs chez Bergotte. Au folio suivant, Proust revient sur ce contraste qui consiste à “ parler gravement de choses frivoles ” qui caractérise France. Il ajoute toutefois que ce n'est pas seulement par goût de jouer au pince-sans-rire que l'écrivain se livre à cette pratique, c'est aussi “ par tradition classique, pour donner une sorte de beauté aux choses simples ”<sup>60</sup>.

Cette idée reparaît bien plus loin, sans doute vers août 1909<sup>61</sup> à la faveur de l'enterrement de M<sup>lle</sup> Yvonne d'Amery, fille du châtelain de Tansonville. Proust évoque dans une note les “ Petits incidents intéressant le poète l'enterrement d'Illiers, le fait de l'habitation à Pinsonville, France voyant les dames du château etc. etc. ”<sup>62</sup>. Le projet de travail sur Sainte-Beuve ayant

---

56 - “ Tout élément, si insignifiant soit-il, peut devenir foyer d'ouverture et d'épanouissement narratif ” (Abbes Maazaoui, “ Proust et la claustration ou structure du lieu clos et imaginaire ”, thèse, Aix-Marseille, 1982).

57 - “ Proust 45 ”, f° 54r° ; *E.A.*, p. 418.

58 - Cahier 3, envers, f° 35v°.

59 - *C08*, f° 15r° ; p. 67.

60 - *C08*, f° 16r° ; p. 68.

61 - *C08*, n. 418, p. 98.

62 - *C08*, f° 38r° ; p. 98.

évolué vers la forme romanesque, la réflexion sur la banalité de l'objet n'est pas occultée, mais articulée à la matière romanesque, comme l'atteste la mention de Pinsonville, lieu fictif, au côté de Tansonville, lieu réel ici.

Les réflexions sur la "conception de l'art"<sup>63</sup> qui occupent Proust durant le premier semestre 1910 vont permettre à cette thématique de trouver une voie plus directe pour s'exprimer, celle de la discussion littéraire. Préfigurant l'opposition qui se met en place dans le repas à La Raspelière, Proust oppose l'attention portée aux objets sans valeur aux tenants d'un art humain :

Aussi ne pouvons nous nous intéresser quand on nous parle d'un art plus humain, moins humain. Cela n'a pas de sens pour nous. Les ~~points~~ boutons dans une chaise de cuir, un point dans une étoffe (Ver Meer de Kahn) un corsage (Straus) valent autant qu'un art humain (Rolland [...])<sup>64</sup>.

Une idée similaire était implicitement contenue dans cette remarque de la note précédente : "un clocher s'il est insaisissable pendant des jours à plus de valeur qu'une théorie complète du monde"<sup>65</sup>. L'image du clocher insaisissable nous oriente vers les expériences privilégiées et sans doute vers l'épisode des clochers de Martinville. La fusion complète de la réflexion théorique sur la banalité et du récit d'un épisode singulier est réalisée quelques folios plus loin dans cette note qui condense de nombreuses préoccupations proustiennes :

Je n'ai pas plus trouvé le beau dans la solitude que dans la société, je l'ai trouvé quand par hasard, à une impression *aussi insignifiante qu'elle fut*, le bruit répété de la trompe de mon automobile voulant en dépasser un [*sic*] autre, venait s'ajouter spontanément une impression antérieure du même genre qui lui donnait une sorte de consistance, d'épaisseur, et qui me montrait que la joie la plus grande que puisse avoir l'âme c'est de *contenir quelque chose de général et qui la remplit tout entière*. Certes ces moments-là sont rares. Mais ils dominent toute la vie<sup>66</sup>.

L'insignifiance de l'impression, revendiquée sur le plan théorique et reprise dans les exemples proposés, témoigne que désormais banalité de l'objet, contenance du sujet, expérience singulière du monde et découverte du général sont indissociables et composent un profil narratif et théorique qui ne variera guère.

Les notes du Carnet 1 permettent ainsi de suivre comment l'idée que l'art peut, sinon doit, se nourrir des choses banales, telle qu'elle apparaît dans les textes des années 1890, devient le principe d'une esthétique et l'élément d'une narration. Initialement réservé aux développements théoriques, ce motif refait surface, à l'époque du projet "Sainte-Beuve", au travers de la réflexion

---

<sup>63</sup> - C08, f° 41r° ; p.102.

<sup>64</sup> - *Ibid.*

<sup>65</sup> - *Ibid.*

<sup>66</sup> - C08, f° 54 r° et v° ; pp. 124-125, nous soulignons.

sur les enjeux de la littérature. Puis, durant l'été 1909, la banalité de l'objet devient le fer de lance d'une théorie qui refuse certaines écoles littéraires, celle de Romain Rolland en particulier. Au moment où s'élabore la formule des impressions obscures, la trivialité de l'objet devient un des principes élémentaires du récit des expériences privilégiées.

La banalité de l'objet n'est donc pas un élément accidentel, elle s'inscrit, bien au contraire, dans une réflexion plus vaste que Proust a menée entre 1895 et 1900 environ<sup>67</sup>. Les sources théoriques de ce principe fondamental sont philosophiques et esthétiques. Pour Anne Henry, "Chaque chose [selon Schopenhauer] étant l'expression de l'idée, il s'ensuit que chaque chose est belle"<sup>68</sup>. Par ailleurs selon Kant, l'art doit sortir du quotidien<sup>69</sup>. Pour Ruskin, il faut voir "une parcelle de beauté dans les choses les plus triviales".<sup>70</sup> À côté de ces origines philosophiques qui dessinent un fond théorique auquel l'écrivain aura certainement été sensible, Proust signale lui-même certaines sources littéraires, Flaubert et France, dans le Carnet 1.

Au même titre que l'interpénétration du sujet et de l'objet, la banalité de l'objet constitue un élément essentiel du dispositif narratif des expériences privilégiées. Comme elle, elle témoigne de la rupture qui intervient dans ces expériences entre le monde habituel et l'univers exceptionnel qui se révèle alors. La banalité propose le même renversement que l'interpénétration ; simplement celui-ci n'est pas, dans ce cas, attaché au processus perceptif mais aux principes qui régissent la vie intellectuelle. Les expériences privilégiées apparaissent ainsi comme le récit de l'émergence d'un monde autre, régi par des principes qui se situent aux antipodes des modalités courantes.

b) b) *Soudaineté et brièveté*

Le caractère autre des expériences privilégiées se manifeste également dans la fulgurance avec laquelle l'objet s'impose au sujet. La soudaineté de son apparition est sensible dans les "tout à coup" ou "tout d'un coup"<sup>71</sup> qui jalonnent *La Recherche*. Ce surgissement est d'ailleurs le premier signe d'une expérience privilégiée, comme le remarque Françoise Leriche :

Ainsi, avant d'être quoi que ce soit de nommable, l'expérience que Proust analysera finalement comme "réminiscence" est d'abord celle

---

<sup>67</sup> - Les deux ébauches d'articles sont respectivement datées, approximativement, de 1898 et 1895, *E.A.*, pp. 885 et 968.

<sup>68</sup> - Anne Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 72.

<sup>69</sup> - *Ibid.*, pp. 100-101.

<sup>70</sup> - Ghislain de Diesbach, *Proust*, Paris, Perrin, 1991, p. 275.

<sup>71</sup> - Françoise Leriche remarque à ce propos que cette locution prend deux formes "tout à coup", et "tout d'un coup" cette dernière étant moins lexicalisée ("La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques", thèse, Paris VII, 1991, pp. 373-374).

d'un "tout à coup", une discontinuité. C'est seulement peu à peu que le personnage devine et retient que la cause de ces impressions doit être recherchée dans le passé.<sup>72</sup>

Ce trait n'est d'ailleurs pas propre aux souvenirs involontaires puisque c'est "tout d'un coup" que le personnage est saisi par la vue des trois arbres d'Hudimesnil ou par le toit, le reflet de soleil ou l'odeur d'un chemin qui causent les impressions obscures<sup>73</sup>.

Dans une note de régie consignée en marge d'un développement du Cahier 54, Proust note d'ailleurs : "Ne pas abuser de ces phrases tout d'un coup"<sup>74</sup>. Ce travail de censure permet de suivre, moins exhaustivement que pour la banalité toutefois, l'utilisation de cette locution. Elle témoigne que la soudaineté est souvent liée à une expérience tout à la fois littéraire et exceptionnelle, en rapport avec le style. Dans un brouillon, de date incertaine, consacré au style de Chateaubriand, on rencontre cette locution barrée puis reprise, preuve que son utilisation n'est pas anodine et revêt un sens précis. Cela est d'autant plus important que la réflexion sur le style sert de support à l'exposé d'une théorie de la poésie et de l'inspiration. Le "chant particulier" de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* est le signe de la sincérité de l'écrivain et témoigne que celui-ci a accédé à la poésie :

Il nous dit que rien n'est sur la terre, bientôt il mourra, l'oubli l'emportera, ~~et tout d'un coup~~ nous sentons qu'il dit vrai, car il est un homme parmi les hommes, mais tout d'un coup ~~il a rencontré~~ parmi ces événements, ces idées, ~~d'où il va sor~~[tir\*] par le mystère de sa nature il a découvert cette poésie qu'il cherche uniquement.<sup>75</sup>

Dans cette réflexion qui associe tonalité stylistique, authenticité et poésie, la soudaineté joue un rôle essentiel puisque c'est autour de la locution "tout d'un coup" que s'articule le mouvement du texte. Celle-ci s'applique, en effet, d'abord au lecteur : "~~tout d'un coup~~ nous sentons qu'il dit vrai" puis à Chateaubriand : "d'un coup ~~il a rencontré~~"; la soudaineté sert ainsi de pivot à un glissement d'une théorie de la lecture à une théorie de l'écriture.

La mise au jour de la poésie sous le style ne peut se faire que sur le mode de la soudaineté. Cette identité qui s'établit entre fulgurance et authenticité de l'écriture explique peut-être la suppression de la locution dans un brouillon relatif aux poèmes de Sainte-Beuve. Proust y évoque les *Poésies de Joseph Delorme* comme la seule part de l'œuvre de l'écrivain qui ne soit pas superficielle :

Je me demande par moments si ce qu'il y a encore de mieux dans l'œuvre de Sainte-Beuve, ce ne sont pas ses vers. ~~Là il cesse~~ ~~Ce n'est~~

---

<sup>72</sup> - *Ibid.*, p. 273.

<sup>73</sup> - *J.F.*, II, p. 76 et *C.S.*, I, p. 176.

<sup>74</sup> - Cahier 54, f° 7v°.

<sup>75</sup> - "Proust 45", f° 95r° ; *E.A.*, p. 651.



~~guère que dans ses vers que tout d'un coup~~ <sup>76</sup> Tout jeu de l'esprit a cessé. Les choses ne sont plus approchées de biais avec mille jeux adresses et prestiges.<sup>77</sup>

Le refus d'évoquer la soudaineté de l'expérience semble entraîner une description négative des vers du poète. Proust dit, en effet, ce qu'ils ne sont pas, soulignant ainsi la superficialité des autres productions de l'écrivain. La seule profondeur concédée à Sainte-Beuve est ainsi éludée au profit d'un nouvel éreintement, et ce refus de dire la profondeur a pour pendant la suppression de " tout d'un coup " rayé d'ailleurs de plusieurs traits de plume, ce qui n'est pas le cas du reste de la phrase supprimée. En d'autres termes, ôter à la lecture de Sainte-Beuve toute capacité à se présenter comme une expérience fulgurante et soudaine, c'est nier à l'écrivain toute capacité à atteindre à la profondeur littéraire.

Ces deux exemples ne constituent pas des expériences privilégiées, mais ils évoquent l'accès à une réalité profonde et supérieure qui s'apparente à celle à laquelle le personnage accède dans ces moments. Leur lien direct avec la littérature et le style les place d'ailleurs directement dans la sphère de l'inspiration. Cette matière appelle un nouveau rapprochement avec le texte de Taine sur l'intelligence. Lorsque le philosophe décrit ce qu'il nomme l'hallucination poétique, il insiste, en effet, sur la soudaineté du phénomène. Ce que Flaubert, Poe, Dickens, Balzac ou Heine ressentent dure le temps d'un " éclair et [d']un éblouissement " puis les sensations normales reprennent leur ascendant. Taine cite d'ailleurs une lettre de Flaubert qui présente cette hallucination comme " fugace ", dans la plupart des cas.<sup>78</sup> Le philosophe fait d'ailleurs appel à sa propre expérience de lecteur et confie que les personnages des œuvres de fiction qu'il lit surgissent le plus souvent " tout d'un coup ". De la même manière, chez Proust, la fulgurance est autant éprouvée par le lecteur (dans le cas de Sainte-Beuve, avant la rature) que par l'écrivain (pour Chateaubriand). Quoi qu'il en soit du rôle joué par le texte de Taine dans l'élaboration du motif, la soudaineté est souvent associée chez Proust à une expérience profonde, authentique et de nature poétique. Le texte des expériences privilégiées est ainsi à lire comme le récit d'une expérience où le sujet rencontre soudain un objet banal avec lequel il entretient un rapport d'interpénétration.

c) c) *Brièveté*

On peut préciser cette définition en constatant que de la soudaineté de l'expérience découle sa brièveté, autre aspect temporel de ces expériences. Proust y insiste peut-être moins, et ce trait est en apparence moins caractéristique que le précédent mais bien réel. Ainsi les réminiscences sont

---

<sup>76</sup> - Comme nous l'indiquons plus loin, la locution adverbiale est rayée de plusieurs traits de plume.

<sup>77</sup> - " Proust 45 ", f° 31r° ; *C.S.-B.P.*, p. 231.

<sup>78</sup> - Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1911 (première édition, 1867), deux volumes, II, p. 60.

toujours perçues “ dans la seconde qu'elles durent ”<sup>79</sup>. Subites dans leur manifestation, elles sont fugaces dans leur durée comme pour signifier qu'elles appartiennent à une autre dimension, régie par des données temporelles différentes. Un passage du brouillon des aubépines contenu dans le Cahier 29 multiplie ainsi l'analogie avec l'éclair dans la description du souvenir :

comme un éclair, cette ancienne impression impossible à préciser tremble ~~comme~~ avec la beauté d'un dessin et l'incertitude d'un éclair.<sup>80</sup>

La brièveté joue d'ailleurs de l'opposition entre une modalité normale de la vie qui dure et une modalité exceptionnelle qui, par réaction, ne peut être vécue que dans l'instant. Pour l'expérience privilégiée, accéder à la durée ce serait perdre tout caractère exceptionnel.

d) d) *Altérité*

Interpénétration, banalité, soudaineté, brièveté dessinent ainsi les contours d'une expérience autre, par la nature même de la présence au monde qu'elle décrit. Ainsi que le note Gilles Deleuze, la sensation involontaire et soudaine “ rompt avec l'habitude de la perception consciente ”<sup>81</sup> ; un autre monde se découvre alors. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, les impressions privilégiées sont en effet tournées vers une “ réalité plus profonde ”, “ une vraie vie ”, “ un peu de temps à l'état pur ”<sup>82</sup>. En vertu de cela, temps et espace obéissent – dans l'instant privilégié de la réminiscence tout au moins – à des données nouvelles. Le temps n'est plus le présent, ni même le miracle – somme toute commun – du souvenir, il est “ une minute affranchie de l'ordre du temps ”<sup>83</sup>. L'espace, quant à lui, “ vacille ” d'être déchiré entre deux lieux, au point que lieu ancien et lieu présent ne peuvent coexister bien longtemps, au risque de compromettre l'équilibre du sujet<sup>84</sup>.

La réminiscence est d'ailleurs fondamentalement une expérience de l'autre, comme le remarque Alain de Lattre : “ le thé n'a plus la saveur du thé, il n'a vraiment son goût que lorsqu'il a su nous donner la saveur du tilleul ”<sup>85</sup>. La madeleine goûtée à Paris rappelle, non seulement, cette *autre* “ pâtisserie ” de Combray, mais également l'univers entier qui s'y associe et la dépasse. Les impressions obscures sont telles parce qu'elles révèlent la présence d'autre chose sous l'objet qui cesse dès lors d'être lui-même pour devenir “ le signe

---

<sup>79</sup> - *T.R.*, IV, p. 253.

<sup>80</sup> - Cahier 29, f° 72r° ; Bernard Brun, “ Les Brouillons des aubépines ”, *Cahiers Marcel Proust*, n° 12, 1984 p. 235.

<sup>81</sup> - *Op. cit.*, p. 80.

<sup>82</sup> - *Supra*, I, 1, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq* et I, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>83</sup> - *T.R.*, IV, p. 451.

<sup>84</sup> - *Ibid.*, p. 453.

<sup>85</sup> - Alain de Lattre, *La Doctrine de la réalité chez Proust*, Paris, Corti, 1978-1985, trois volumes, I, p. 69. Ce même aspect est mis en évidence, sur le plan de l'écriture, pour la “ paperole ” qui incarne “ la capacité d'être soi en étant autre chose. ” (*Ibid.*, p. 121).

d'autant de lois et d'idées". De même, les expériences artistiques témoignent de l'existence d'"un certain univers"<sup>86</sup>. La patrie de l'artiste est ainsi "différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste"<sup>87</sup>. L'artiste porte, en effet, en lui la marque d'une autre planète<sup>88</sup>, c'est en vertu de ce principe que tel paysage peint par Elstir et aperçu au cours d'une promenade "flotte comme les fragments d'un autre univers"<sup>89</sup> devant les yeux du protagoniste.

L'étude de la banalité a d'ailleurs permis de voir que les expériences privilégiées se construisent en opposition avec la philosophie, la littérature de notation, l'esthétisme snob des salons. Ce motif de la rupture est d'ailleurs présent dès *Jean Santeuil*. Alors qu'il écoute le vent dans la cheminée, Jean se sent transporté, pénétré par "des idées autres qui semblaient non pas creuses mais pleines, [...] plus réelles" que le narrateur oppose à celles qui relèvent de la vanité mondaine<sup>90</sup>. Cette qualité de l'expérience privilégiée, on peut la nommer *altérité*, c'est-à-dire : "capacité à être autre"<sup>91</sup>. Elle constitue un nouveau trait caractéristique de ces épisodes.

### 3 3 Bilan et prolongements

Les critères textuels des expériences privilégiés sont au nombre de six : banalité de l'objet, soudaineté de sa manifestation, brièveté de l'expérience, enthousiasme, contenance et interpénétration de l'objet et du sujet, pressentiment de quelque chose d'autre. Tels sont les éléments les plus saillants que nous avons mis au jour, souvent à la suite d'autres études critiques qui ne les avaient cependant pas réunis en un ensemble cohérent. Cette volonté d'élaborer un modèle a d'ailleurs ses limites : si ces traits sont caractéristiques et récurrents, on peut relever des exceptions. Ainsi, il est difficile de parler de banalité dans le cas des expériences esthétiques, puisqu'elles ont pour principe une œuvre exceptionnelle. Dans ces mêmes épisodes on ne relève pas de figure d'interpénétration de l'objet et du sujet, ce trait est d'ailleurs dans bien des cas moins sensible que celui de simple contenance. Il faut donc se garder de systématiser, attitude d'autant plus légitime qu'elle rappelle qu'on a ici affaire à une matière née de l'imaginaire et qui par conséquent échappe à la rigidité du modèle scientifique que la lecture critique peut être tentée d'élaborer.

---

86 - *L.P.*, III, p. 759.

87 - *L.P.*, III, p. 761.

88 - *C.G.* II, II, p. 623.

89 - *S.G.*, III, p. 416.

90 - *J.S.*, f° 455 r° et v° ; p. 536.

91 - *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1994, article *Altérité*. Tel est le sens classique ; le mot a pris, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, un sens philosophique spécialisé dans le domaine des rapports humains, connotation qui remonte au IV<sup>e</sup> siècle. La philosophie contemporaine, celle d'Emmanuel Lévinas en particulier, exploite ce sens spécifique mais non exclusif.

Le profil narratif qui se dessine ainsi n'en permet pas moins la mise au point d'un concept qui permet de rendre compte de la nature des expériences privilégiées. Une telle formule devra compter dans ces traits les principes déterminants que nous avons dégagés au cours de cette étude. C'est ce que nous allons envisager dans le chapitre suivant, en abordant la notion d'épiphanie littéraire. Toutefois, alors que le concept se précise et qu'un corpus peut se dégager clairement, la notion même d'expérience privilégiée perd une partie de sa consistance. En effet, puisque ces expériences correspondent à la réunion d'un ensemble de traits distinctifs, étudier leur genèse c'est aussi établir celle de ces traits. En d'autres termes, il s'agit moins d'étudier la construction d'un épisode donné, que la genèse conjointe de la banalité, la soudaineté, la brièveté, la contenance, l'enthousiasme, l'altérité. D'un point de vue génétique et narratif, les expériences privilégiées ne sont pas des épisodes mais un contenu qui tente de se dire dans une forme.

La genèse du motif de la lustrine verte en est un exemple puisque ce n'est que par la fusion de motifs originellement distincts (banalité, enthousiasme) et de préoccupations théoriques que se construit l'épisode. S'il est, en tant que donnée du texte publié, un point de départ, il ne constitue pas un objet d'étude en soi. Cette nouvelle donnée méthodologique sera particulièrement sensible dans la deuxième partie, plus directement génétique. Objet originellement fuyant, les expériences privilégiées ne se construisent ainsi que pour se dissoudre.

## Expériences privilégiées et épiphanies littéraires : une perspective comparatiste

L'étude de l'écriture de la révélation qui caractérise les expériences privilégiées fait apparaître certains traits saillants. Dans "Impressions obscures et souvenirs involontaires : morphologie des épiphanies proustiennes"<sup>1</sup>, nous avons tâché de montrer que ce profil coïncide avec celui de l'épiphanie littéraire. Les pages qui suivent reprennent et prolongent cette réflexion, d'ailleurs enrichie par des travaux récemment parus<sup>2</sup>. Alors que ce travail inaugural se fondait essentiellement sur l'œuvre de Joyce, nous avons voulu ici élargir à quelques autres écrivains le champ des références. Ce faisant, nous avons voulu montrer qu'il y a bien dans l'épiphanie une pratique commune à une génération littéraire, celle de Proust, précisément. On a, en effet, souvent reproché à la critique anglo-saxonne d'avoir, en étendant la notion d'épiphanie à d'autres écrivains, fait de ce terme forgé par Joyce "un emploi inconsidéré"<sup>3</sup>. De telles dérives sont réelles<sup>4</sup> mais elles ne doivent pas priver la critique moderne d'un concept clé pour qui veut étudier la littérature au tournant du siècle. En outre, il est possible de donner de l'épiphanie une définition plus précise que celle qui consiste à lui faire "désigner tout ce qui dans l'œuvre littéraire crée un effet de sens, de révélation"<sup>5</sup>. En effet, si le concept d'épiphanie correspond chez Joyce à une poétique et à un contenu théorique précis bien que changeants<sup>6</sup>, il n'en demeure pas moins vrai qu'on

---

<sup>1</sup> - Jean-Marc Quaranta, "Impressions obscures et souvenirs involontaires : morphologie des épiphanies proustiennes", *B.I.P.*, n° 28, 1997, pp. 99-115.

<sup>2</sup> - Dominique Rabaté, *L'Instant romanesque, Modernités*, n° 11, 1998.

<sup>3</sup> - La formule est de Jacques Aubert, dans la notice aux recueils d'épiphanies de Joyce, (James Joyce, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1982, deux volumes, I, p. 1453). Ginette Michaud, montre qu'il s'agit là d'une réticence spécifiquement française et donne un relevé des différences entre l'acception anglo-saxonne et l'acception "française" (*Joyce*, Québec, Le Castor Astral, coll. "L'Atelier des modernes", 1996, pp. 48 et 49).

<sup>4</sup> - C'est par exemple le cas dans l'article de Martin Bideney, "Parots, Pictures, Rays and Perfumes : Epiphanies in George Sand and Flaubert", *Studies in short Fiction*, n° 22, 1985, p. 209-217 où l'absence d'une définition précise et textuelle de l'épiphanie donne lieu à une lecture souvent impressionniste des textes.

<sup>5</sup> - Jacques Aubert, *op. cit.*, p. 1453.

<sup>6</sup> - Comme le remarque Hélène Cixous, "L'épiphanie qui était orientée de l'objet vers le sujet, semble avoir acquis dans *Le Portrait* une autonomie telle que c'est parfois le sujet qui est révélé à travers le mode de révélation du réel. De plus, la distance entre l'objet et le sujet a diminué." (*L'Exil de Joyce ou l'art du remplacement*, Paris, Grasset, Publications de la Faculté des Lettres et sciences humaines Paris-Sorbonne, n° 46, coll. "Recherches", 1968, p. 692).

peut observer des pratiques similaires chez d'autres écrivains qui lui sont contemporains. Guidé par les éléments définis au chapitre précédent, nous avons voulu privilégier cet aspect. Cette rapide incursion dans le domaine comparatiste sert la mise en perspective de notre objet et l'élaboration d'outils critiques pour l'étude de la littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Après avoir défini l'épiphanie littéraire et dégagé sa structure, nous tenterons de montrer en quoi cette pratique, récurrente chez les écrivains de la génération de Proust, correspond à un courant littéraire et obéit à des déterminations historiques précises.

## 1 1 Présentation d'un concept

La notion littéraire d'épiphanie a d'ailleurs été, de loin en loin, appliquée aux expériences proustiennes par la critique mais jamais de façon raisonnée et systématique. Geneviève Henrot oppose ainsi "l'heure de l'impression originale" à "l'heure de l'épiphanie"<sup>7</sup>, moment où la sensation fait retour. Jacqueline Tible a, pour sa part, étudié la rencontre d'Odette chez l'oncle du narrateur comme "l'épiphanie de la Dame en Rose"<sup>8</sup>. Dans ces occurrences, toutefois, cette notion est plus un équivalent de *révélation* ou *manifestation* qu'un concept littéraire porteur de déterminations précises. Annick Humdenstock-Duchêne, la première à avoir tenté d'étudier systématiquement l'épiphanie chez Proust, souligne pour sa part que "Proust ne parle pas d'épiphanie en tant que telle". Il n'en demeure pas moins que "toute son œuvre est tournée vers ces phénomènes expérimentaux que représentent les instants épiphaniques"<sup>9</sup>. Toutefois, ce travail, qui ne s'appuie sur aucune définition textuelle de l'épiphanie, systématise cette notion à l'ensemble de l'œuvre et s'écarte de notre propos. Si le terme est présent dans les études proustiennes, c'est le plus souvent hors de toute définition précise et plus comme un synonyme que comme un terme recouvrant le concept précis. On peut toutefois être tenté de prendre au mot ces glissements de lexique et d'étudier en quoi les manifestations ou révélations qui jalonnent l'œuvre de Proust relèvent de l'épiphanie telle qu'elle se manifeste dans la littérature occidentale au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

### a) a) *Lumière et "présence réelle"*

Le terme d'épiphanie relève, par son étymologie, du vocabulaire mystique, il y est synonyme de "révélation de ce qui est caché"<sup>10</sup>. Une figure divine se manifeste à un individu ou un groupe sous une forme qui la rend *présente* ; le modèle, dans l'occident chrétien, en est la manifestation de Jésus

---

<sup>7</sup> - Geneviève Henrot, *Délits, délivrance, thématique de la mémoire proustienne*, Padoue, Cleup, 1991, p. 18.

<sup>8</sup> - Jacqueline Tible, "Épiphanie de la Dame en rose : le bureau de l'adjoint de Combray", *B.I.P.*, n° 15, 1984, pp. 35-53.

<sup>9</sup> - Annick Humdenstock-Duchêne, "Épiphanie romanesque dans *À la recherche du temps perdu*", thèse, Paris X, 1980, p. I.

<sup>10</sup> - *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1994, article *Épiphanie*.

aux Rois Mages. Par ailleurs, cette manifestation est vécue comme lumineuse, éclairante (*phainein*), thématique présente dans le motif de l'astre guidant les mages.

Si ce sens ne nous intéresse pas au premier chef, encore peut-on observer chez Proust une tendance à donner à certaines expériences privilégiées un tour proprement épiphanique. Jean-Pierre Richard a ainsi remarqué que l'objet herméneutique “relève souvent de l'imaginaire [...] de l'animation éclairante ou rayonnante”<sup>11</sup>. De *Jean Santeuil* au roman imprimé, c'est souvent un objet lumineux qui est à l'origine de l'expérience privilégiée. Qu'on songe aux clochers de Martinville “sur lesquels donnait le soleil couchant”, à la pierre où joue “un reflet de soleil”, au morceau de toile verte “bouchant un carreau au soleil” dans une note du Carnet 1 que nous avons déjà évoquée<sup>12</sup>.

Certains instants privilégiés sont d'ailleurs proprement une expérience de la présence réelle. L'exemple des mouches manifestant la “présence du Dieu Été”, que nous avons abordé dans le chapitre précédent, en témoigne<sup>13</sup>, mais il existe bien d'autres cas similaires, et ce, bien après *Jean Santeuil*. La réminiscence de la grand-mère, à Balbec, dans “Les Intermittences du cœur”, est ainsi décrite comme une épiphanie religieuse :

à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une *présence inconnue, divine*.<sup>14</sup>

La même thématique de la présence divine, subitement révélée, apparaît dans la série de réminiscences – de Combray, de Rivebelle, de Doncières – que connaît le héros alors qu'il attend Mademoiselle de Stermaria, puis Saint-Loup :

Les idées qui m'étaient apparues s'enfuirent. *Ce sont des déesses qui daignent quelquefois se rendre visibles à un mortel solitaire*, au détour d'un chemin, même dans sa chambre pendant qu'il dort, alors que debout dans le cadre de la porte elles lui apportent *leur annonce*.<sup>15</sup>

Ce dernier terme renforce l'isotopie du lexique de la révélation religieuse et laisse penser que Proust joue ici avec cette tradition.

Dans d'autres textes, l'écrivain emprunte à la mythologie les figures qui viennent attester la présence réelle d'une créature issue d'un univers transcendant. C'est l'apparition mythique, la “ronde de sorcières ou de nornes” que semblent être les trois arbres d'Hudimesnil qui laissent au

---

<sup>11</sup> - Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. “Points”, 1974, p. 204.

<sup>12</sup> - *C.S.*, I, pp. 177 et 176 ; *C08*, f° 12r° ; p. 63, et *supra*, I, 4, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.* Nous reviendrons plus loin sur cette thématique et son évolution, II, 4, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>13</sup> - *J.S.*, pp. 293-294. *Supra*, I, 4, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>14</sup> - *S.G.*, III, pp. 152-153 ; nous soulignons.

<sup>15</sup> - *C.G.* II, II, p. 692 ; nous soulignons.

protagoniste le sentiment de “ méconnaître un dieu ”<sup>16</sup>. Preuve de la persistance du motif, ces arbres sont comparés, dans la version de “ Proust 45 ”, où ils apparaissent pour la première fois, aux morts qu’Énée voit aux Enfers<sup>17</sup>. Dans un autre domaine, la petite phrase de Vinteuil, autant que le septuor, est souvent personnifiée sous les espèces d’une “ déesse protectrice et confidente ” venue d’un autre monde. Hiroshi Kawanago relève toutes les formules qui associent la petite phrase à une personne, en marquent la présence réelle et son appartenance à un autre monde<sup>18</sup>. Enfin, le terme “ Adoration perpétuelle ”, que Proust a donné pour titre au chapitre qui expose ses développements esthétiques, renvoie explicitement à la thématique de la présence réelle<sup>19</sup>, si bien que tout l’exposé dogmatique du *Temps retrouvé* paraît procéder d’une épiphanie.

Si un tel rapprochement légitime qu’on applique aux expériences privilégiées le terme d’épiphanie, il ne doit pas, cependant, laisser penser que les expériences privilégiées sont identifiables à des extases mystiques. Si une telle hypothèse a pu trouver un écho dans les années qui ont suivi la parution d’*À la recherche du temps perdu*, la critique proustienne à écarté, à juste titre, cette hypothèse<sup>20</sup>.

#### b) b) Définition

L’épiphanie littéraire est d’ailleurs distincte de l’épiphanie religieuse en ce qu’elle ne constitue pas à proprement parler une extase. Comme le remarque Ginette Michaud, chez Joyce, l’épiphanie est révélation d’une obscurité qui est à approfondir<sup>21</sup>. Il en va de même chez Proust, où nous avons vu que l’extase s’accompagne de la nécessité d’une quête, preuve que rien n’est donné en ces instants mais que l’essentiel est à rechercher, à conquérir. S’il est question d’accéder à une essence, ce n’est pas sur le mode d’une communion

---

16 - *J.F.*, II, pp. 77 et 78.

17 - “ Proust 45 ”, f° 5r° ; *C.S.-B.P.*, p. 214.

18 - Hiroshi Kawanago, “ De la petite phrase de Vinteuil au chalumeau de Wagner ”, *B.M.P.*, n° 48, 1998, pp. 106-117.

19 - Sur ce terme, voir Françoise Leriche, “ La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques ”, thèse, Paris VII, 1991, pp. 390-393.

20 - La lecture mystique des expériences privilégiées a été particulièrement goûtée par les premiers commentateurs, Beckett par exemple (*Proust*, traduction d’Édith Fournier, Paris, Minuit, 1990 (première parution en anglais, 1930), p. 46). H. Bonnet en dresse dans sa thèse un bilan critique qui le conduit à refuser cette interprétation (*Le Progrès spirituel dans l’œuvre de Marcel Proust*, Paris, Vrin, 1949, deux volumes, II, pp. 204-212) ; dans “ Invention d’un langage ”, J.-Y. Tadié adopte la même attitude et rejette l’idée d’une “ religion de Proust ” (*N.R.F.* septembre 1959, pp. 507-508). Plus récemment, F. Leriche a souligné le refus proustien de “ s’en tenir à la plénitude de l’instant ”, attitude qui montre que ces expériences sont d’une autre nature (*op. cit.*, p. 148).

21 - *Op. cit.*, p. 50



immédiate avec la transcendance, qui caractérise le mysticisme, mais par le moyen d'une recherche, d'un approfondissement.

Il faut donc distinguer nettement épiphanie religieuse et épiphanie littéraire, même si toutes deux sont liées, au moins historiquement<sup>22</sup>. En effet, à côté du sens religieux originel, apparaît une spécialisation du terme *épiphanie* dans le domaine littéraire qui s'est opérée à partir de Joyce. L'écrivain irlandais conceptualise par ce biais une expérience singulière qu'il définit en ces termes :

By epiphany he [Stephen] meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture, in the memorable phrase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care.<sup>23</sup>

La dernière phrase laisse percer l'ironie qui s'affirmera pleinement aux premières pages d'*Ulysse* et invite à prendre avec réserve cette définition. Toutefois, le rôle de l'épiphanie dans l'élaboration de la poétique et de la théorie joyciennes de l'art est indéniable, les cahiers d'épiphanies rédigés entre 1902 et 1904 l'attestent<sup>24</sup>.

Morris Beja a tenté de montrer de façon rigoureuse le rôle que le concept élaboré par Joyce a joué, sur le plan structurel et thématique, dans la littérature moderne<sup>25</sup>. Selon le critique anglais, l'épiphanie est à inclure dans la série des techniques littéraires du XX<sup>e</sup> siècle, au côté du monologue intérieur, plus connu et mieux identifié.<sup>26</sup> L'épiphanie n'a donc pas une portée limitée à la poétique joycienne. Morris Beja va même jusqu'à affirmer que si Joyce n'avait jamais existé et si Stephen n'avait jamais arpenté les rues de Dublin, ce qu'ils nomment "épiphanie" aurait tout de même été fortement représenté dans le roman moderne<sup>27</sup>. Si à Joyce revient le mérite d'avoir donné

---

<sup>22</sup> - L'épiphanie littéraire, parce qu'elle définit une des modalités de l'inspiration, s'apparente au *furor* antique et, en cela, peut participer d'une tradition mystique. Pour étudier cette continuité, il faudrait remonter, par-delà le romantisme, vers le moment de l'histoire littéraire où le *raptus* de l'inspiration se laïcise, permettant des formules de l'inspiration plus individuelles. Cette question renvoie au problème posé dans le deuxième chapitre de cette partie (I, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**).

<sup>23</sup> - James Joyce, *Stephen hero*, Norfolk, 1963, p. 211. " Par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste, ou bien par quelque phrase mémorable, de la mentalité même. Il croyait qu'il appartenait à l'homme de lettres d'enregistrer ces épiphanies avec beaucoup de soin." (James Joyce, *Stephen le héros, Œuvres complètes*, traduit par Ludmila Stavisky et Jacques Aubert, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", 1982, deux volumes, I, p. 512).

<sup>24</sup> - *Ibid.*, p. 1455.

<sup>25</sup> - Morris Beja, *Epiphany in the modern Novel, Revelation as Art*, London, Peter Owen, 1971, pp. 18 et 70.

<sup>26</sup> - *Ibid.* p. 211.

<sup>27</sup> - *Ibid.*, p. 14 (" Even if Joyce had never lived, and Stephen had never roamed the streets of Dublin, what they both call "epiphany" would still have been a profoundly important presence in the contemporary novel ").

le nom d'épiphanie à cette expérience singulière, celle-ci ne saurait, pour autant, être réduite aux définitions qu'il a formulées et aux emplois qu'il en a faits ; l'épiphanie doit être envisagée comme une pratique littéraire précisément datée dans l'histoire de la littérature, et non plus seulement comme un motif propre à l'écrivain irlandais.

c) c) *Épiphanie et modernité*

Dans la partie de *L'Œuvre ouverte* qu'il consacre à Joyce, Umberto Eco formule une remarque similaire : “ On trouve dans la littérature contemporaine, avant et après Joyce, de nombreux exemples d'un tel procédé ”<sup>28</sup> ; il voit ainsi dans le phénomène proustien de la mémoire involontaire des épiphanies<sup>29</sup>. L'épiphanie existait d'ailleurs avant Joyce. Il est possible, selon la thèse de Noon, que le terme ait été suggéré à Joyce par le concept d'épiphanomène tiré de la philosophie de De Wulfe. Si le mode de création ou de recréation d'un vocable correspond parfaitement à la sensibilité joycienne, il est tout aussi probable que, comme le pense Eco, Joyce ait été fortement inspiré par la première partie de *Il Fuoco*, de D'Annunzio, intitulée “ Epifania del fuoco ”<sup>30</sup>. Paru en 1900, et, pour certaines parties, en revue en 1898-1899, ce roman ne décrit pas précisément d'épiphanie littéraire. Cependant, la question de l'inspiration et certains épisodes singuliers évoqués par le héros, Stelio Effrenna, le rattachent à cette thématique. La première partie doit son titre à une conférence fleuve donnée par le poète, double de l'auteur, où il est question de la peinture vénitienne, et singulièrement de Giorgione. Ce dernier est qualifié “ d'épiphanie du feu ”, en tant que premier représentant d'une tradition picturale qui vole le feu aux dieux pour le donner aux hommes. L'épiphanie du feu, c'est donc la lumière qui informe toute la peinture vénitienne de Giorgione au Tintoret, chaque artiste transmettant un fragment de ce feu originel. L'artiste est présenté comme prométhéen, il prolonge l'œuvre de la nature et, créant dans la joie, il devient l'égal de la divinité<sup>31</sup>. Or, à l'origine de cette conception, se trouvent les expériences du conférencier devant la Venise automnale qui s'impose à lui comme une ville de lumière et de feu<sup>32</sup>. L'histoire de l'influence exacte de ce texte sur Joyce serait à écrire, elle devrait prendre en considération la forte tonalité schopenhauerienne du roman (qui s'achève sur les obsèques de Wagner), mais aussi de l'influence de Taine et de Pater dans la conception d'annunzienne de la peinture vénitienne. Pour Umberto Eco, c'est d'ailleurs chez Pater “ et, plus précisément, dans la conclusion de *l'Essai sur la Renaissance* ”<sup>33</sup> que Joyce

---

<sup>28</sup> - *Ibid.*, p. 200.

<sup>29</sup> - *Ibid.*

<sup>30</sup> - Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduction de Chantal Roux de Bézieu, Paris, Seuil, coll. “ Points ”, n° 107, 1962, pp. 213 et 172.

<sup>31</sup> - “ Creare con gioia e l'attributo della divinita ” (Gabriele d'Annunzio, *Il Fuoco, Prose di romanzi*, édition de Niva Lorenzi et Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 1989, deux volumes, II, p. 256, voir également pp. 245-255).

<sup>32</sup> - *Op. cit.*, p. 270.

<sup>33</sup> - *Op. cit.*, p. 195. Il est, en effet, question à la fin de *La Renaissance*, de “ la brève

semble avoir trouvé le concept d'épiphanie, mais, là encore, cette histoire est à écrire.

Ainsi, si le mérite d'avoir assis son esthétique, au moins provisoirement, sur la notion d'épiphanie et de l'avoir diffusée revient à Joyce, il faut aussi reconnaître qu'il n'est que le dépositaire remarquable d'un concept qui dépasse les limites de son œuvre. En étendant le terme d'épiphanie à d'autres écrivains contemporains de Joyce, on ne fait que lui restituer l'extension qui est la sienne avant les tentatives spécifiques de l'écrivain irlandais. L'auteur du *Portrait de l'artiste en jeune homme* occupe à l'égard de l'épiphanie une position similaire à celle de Proust à l'égard de la mémoire involontaire : aucun des deux n'a inventé la formule qui s'est associée à son nom. Toutefois, le rayonnement de son œuvre tend à faire de chacun le représentant de ces thèmes ou procédés. Or, ni la mémoire involontaire, ni l'épiphanie ne participent d'une idiosyncrasie ; au contraire, l'une comme l'autre rayonne, sous des formes voisines, chez de nombreux contemporains.

Signe de cette transversalité temporelle et culturelle, le *Gradus*, recueil des " procédés littéraires ", de B. Dupriez, réserve une entrée spécifique à ce terme dont il donne la définition suivante :

Quelque chose de réel est perçu par l'auteur comme significatif et transcrit tel quel dans sa nudité<sup>34</sup>.

Si les dictionnaires et encyclopédies français ou italiens ne font pas mention de ce sens, le dictionnaire anglais *Webster* le signale et complète les définitions religieuses de l'épiphanie par celle de l'épiphanie littéraire, présentée comme

La manifestation ou la perception soudaines de la nature ou du sens essentiel de quelque chose [...] l'appréhension intuitive de la réalité à travers quelque chose de généralement simple et frappant [...] la représentation littéraire d'une épiphanie<sup>35</sup>.

La soudaineté de l'expérience, la banalité de l'objet qui la suscite, la part de l'indéterminé (intuition) dans ce processus et l'appréhension de la réalité caractérisent cette expérience et rappellent certains éléments des expériences privilégiées.

Morris Beja souligne dès les premières pages de son livre la difficulté de donner de l'épiphanie une définition stable et générique : l'épiphanie est, selon lui, difficile à définir avec précision, et le chercheur n'a aucune illusion

---

fulguration d'une impression qui conserve à l'état de trace éphémère le sentiment des moments engloutis" (Walter Pater, *Essais sur l'art et la Renaissance*, traduction d'Anne Henry, Paris, Klincksieck, 1985, p. 49). Cette idée n'est pas très éloignée de la théorie de la mémoire involontaire ; elle repose, en outre, sur une conception de la perception et de la mémoire qui est très proche de celle de Taine.

<sup>34</sup> - Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. " 10/18 ", 1984, p. 192, article *Épiphanie*.

<sup>35</sup> - Cité par Dominique Gauthier, " Épiphanies et contre-apocalyptisme chez Virginia Woolf ", *Cahiers de l'Université de Pau*, n° 10, 1985, p. 75.

sur la possibilité de parvenir à une définition universelle<sup>36</sup>. Dans sa tentative, il prend pour point de départ les termes de la définition joycienne de *Stephen le héros* et la complète par l'examen d'autres auteurs pour aboutir à cette formule :

Epiphany is a sudden spiritual manifestation, whether from some object, scene, event or memorable phrase of the mind – the manifestation being out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it<sup>37</sup>.

Cette définition met en évidence les critères de soudaineté et de banalité de l'objet déjà présents dans celles du *Webster* et de Joyce et que nous avons repérés dans les expériences privilégiées. Ces points communs invitent à mettre en parallèle les traits caractéristiques des deux séries, ce qui implique de donner de l'épiphanie une définition littéraire précise.

## 2 2 Vérification textuelle

Robert Langbaum a souligné l'importance méthodologique d'une description textuelle satisfaisante de l'épiphanie<sup>38</sup> ; dans son article il dresse une liste de six “ critères ” ou principes épiphaniques qui se révèlent tels par leur récurrence et l'importance théorique que certains écrivains leur confèrent. Il mentionne tout d'abord les deux sur lesquels M. Beja insiste tout particulièrement :

the criterion of *incongruity* – the epiphany is irrelevant to the object or incident that triggers it – and the criterion of *insignificance* – the epiphany is triggered by a trivial object or incident<sup>39</sup>

et en ajoute quatre :

The [...] criterion of *psychological association* : the epiphany is not an incursion of God from outside ; it is a psychological phenomenon arising from a real sensuous experience. [...] The second is the criterion of *momentaneousness* : the epiphany lasts only a moment [...]. The third is the criterion of *suddenness* : a sudden change in external conditions causes a shift in sensuous perception [...]. The fourth is the criterion of

---

<sup>36</sup> - *Op. cit.*, pp. 13-14 (“ Phenomena like epiphany are difficult to define precisely, and I have no illusion about the possibility of arriving at an universally acceptable definition ”).

<sup>37</sup> - *Op. cit.*, pp. 17-18 (“ L'épiphanie est une manifestation spirituelle soudaine d'un objet, d'une scène, d'un événement ou d'une phrase mémorable qui relèvent de l'esprit – la manifestation étant sans commune mesure avec ce qui la produit ”).

<sup>38</sup> - Richard Langbaum, “ The Epiphanic mode in Wordsworth and modern Literature ”, *New literary History*, n° 2, vol. XIV, winter 1983, p. 336.

<sup>39</sup> - *Ibid.*, p. 341 ; nous soulignons (“ le critère d'incongruité – l'épiphanie est sans commune mesure avec la nature de l'objet qui la provoque – et le critère d'insignifiance, l'épiphanie est provoquée par un objet ou un incident banals ”) ; voir également M. Beja, *op. cit.*, pp. 15-17.

*fragmentation*, or epiphanic leap : the text never quite equals the epiphany [...].<sup>40</sup>

À partir de ces deux définitions, on peut dresser un tableau précis des épiphanies qui s'organise autour de six critères dont certains demandent à être analysés plus précisément, ne fût-ce que pour leur trouver une traduction française qui ne confine pas au barbarisme : incongruité, fragmentation, association psychologique. D'autres, la banalité de l'objet, la soudaineté, la brièveté recourent manifestement les principes des expériences privilégiées.

Dans celles-ci, comme dans les épiphanies, l'objet source de l'impression est le plus souvent banal, comme l'atteste l'importance de la vulgarité dans la définition du *Portrait* que nous citons plus haut. Par ailleurs, l'épiphanie, comme l'expérience privilégiée proustienne, est un phénomène soudain et bref, instantané, en un mot. Ces trois points communs légitiment qu'on établisse un parallèle entre les deux séries, celui-ci reste à confirmer par une étude comparée des autres critères et par une réflexion sur la place de l'épiphanie romanesque dans l'histoire littéraire.

a) a) *Fragmentation*

Le principe de fragmentation ouvre sur une problématique formelle et stylistique qui est, en apparence, étrangère à Proust. Robert Langbaum le rattache à la primauté de la structure psychologique sur les structures syntaxiques et grammaticales<sup>41</sup>, mais il semble avoir un fonctionnement plus complexe dont le terme *fragmentation* ne rend pas pleinement compte. La question est ici celle de l'effet produit par l'épiphanie sur le lecteur. Il ne s'agit plus pour l'écrivain d'éprouver une épiphanie, ni même d'en faire le récit, mais de produire chez son lecteur un effet similaire à celui de la révélation. Comme le note H. Cixous, dans le cas de Joyce :

L'art n'est plus simplement dans la production d'une vision ou d'un dialogue : il est générateur de vision et même d'une certaine vision épiphanisée du réel, l'épiphanie devient le terme d'une stratégie verbale<sup>42</sup>.

L'épiphanie n'est plus un épisode exceptionnel, mais somme toute anecdotique, de l'existence, elle devient un outil et un matériau pour l'œuvre d'art. C'est ce que constate Umberto Eco dans *Le Portrait*.<sup>43</sup> Il ne s'agit plus seulement, pour

---

<sup>40</sup> - *Op. cit.*, p. 341 ; nous soulignons (" le critère d'association psychologique : l'épiphanie n'est pas une immixtion de Dieu, c'est un phénomène psychologique né d'une expérience concrète des sens. [...] Le second est le critère d'instantanéité, l'épiphanie ne dure qu'un instant [...]. Le troisième est le critère de soudaineté : un changement soudain dans les conditions extérieures entraîne une modification de la perception sensorielle [...]. Le quatrième est le critère de fragmentation, ou saut épiphanique : le texte n'égale jamais totalement l'épiphanie [...]. " (*ibid.*, nous soulignons)).

<sup>41</sup> - *Op. cit.*, p. 341.

<sup>42</sup> - *Op. cit.*, p. 696.

<sup>43</sup> - *Op. cit.*, p. 199 (" L'épiphanie n'est plus un moment d'émotion que le verbe de

l'artiste, de fonder son système esthétique sur l'épiphanie, mais de fonder sa poétique sur l'expérience épiphaniq. Selon U. Eco, chez Joyce, le processus est le suivant :

Le plaisir n'est plus donné par la plénitude d'une perception objective, mais par la promotion subjective d'un moment impondérable de l'expérience, par la traduction de cette expérience en termes de stratégie stylistique, par l'élaboration d'un équivalent stylistique du réel.<sup>44</sup>

L'épiphanie fournit moins un épisode qu'un modèle pour la poétique de l'œuvre qu'elle inspire.

Ce principe se rencontre chez Proust, puisque les expériences privilégiées débouchent sur une théorie du style et notamment de la métaphore dont nous avons plus haut précisé les fondements et sur laquelle nous reviendrons dans notre troisième partie, consacrée à la genèse du style et de ses théories<sup>45</sup>. Selon la lumineuse formule de Jean-Yves Tadié, dans les instants profonds, il y a “ pressentiment de l'œuvre, langage de l'œuvre ”<sup>46</sup>. Nous n'avons pas, cependant, intégré cet aspect à notre description des expériences privilégiées, dans la mesure où il constitue un prolongement théorique et non un constituant élémentaire des expériences privilégiées.

b) b) *Description psychologique*

C'est pour la même raison que nous n'avons pas accordé trop d'importance à la nature psychologique du fonctionnement des expériences privilégiées, ce que la critique anglo-saxonne qualifie d'associationnisme psychologique. Ce trait est plus directement perceptible quand on aborde les fondements épistémologiques de ces épisodes<sup>47</sup>. Le troisième chapitre de cette première partie a cependant souligné l'importance de la description psychologique du phénomène et le rôle de l'apport positiviste dans l'élaboration d'une théorie des expériences privilégiées<sup>48</sup>. Sur ce point également, l'épiphanie rejoint les caractéristiques des instants profonds. L'importance de la psychologie est particulièrement sensible dans la place accordée à la mémoire involontaire dans les commentaires du narrateur.<sup>49</sup>

---

l'artiste viendrait seulement remémorer, mais bien une étape constitutive de l'œuvre d'art : non point une façon d'éprouver le réel, mais une façon de lui *donner forme*”. En d'autres termes, “ l'art ne se contente plus d'enregistrer, il engendre des visions épiphaniques ”).

<sup>44</sup> - *Op. cit.*, p. 203. Voir également p. 200 : “ Pour aboutir à la vision épiphanique, l'artiste choisit dans le contexte objectif des événements, des faits isolés, entre lesquels il établit des rapports nouveaux, par une catalysation poétique des plus arbitraires ”.

<sup>45</sup> - *Infra*, III, 1, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>46</sup> - *Op. cit.*, p. 513.

<sup>47</sup> - *Infra*, III, chapitres 3 à 6.

<sup>48</sup> - *Supra*, I, 3.

<sup>49</sup> - Cette rencontre de la mémoire et de l'épiphanie n'est d'ailleurs pas fortuite, elle s'inscrit au contraire dans une tradition bien précise. Morris Beja souligne ainsi la

c) c) *Incongruité (altérité)*

Le principe d'incongruité est sans doute plus difficile à saisir, mais il témoigne de la communauté de pratique des deux écrivains et permet même d'élargir le champ des références. Morris Beja le définit par opposition à l'objet d'une illumination : même quand l'origine d'une épiphanie possède manifestement une valeur importante, la révélation est sans rapport exact avec ce qui la fait naître<sup>50</sup>. L'incongruité de l'objet épiphannique ne saurait donc se confondre avec sa banalité. Même quand l'origine de l'expérience est un objet exceptionnel – qu'on songe à l'épiphanie de la jeune fille, dans le *Portrait* ou à celles qui ont pour principe les œuvres de Vinteuil –, ce qui est éprouvé est sans rapport avec l'objet. L'incongruité est à interpréter comme un décalage entre l'objet et ce qu'il révèle ; de l'un à l'autre il n'y a aucune commune mesure, aucun rapport harmonieux, aucun signe de cohérence.

Sans reprendre le terme *incongruité*, Umberto Eco donne une définition et une description plus précises de ce principe tel qu'il apparaît chez Joyce :

Il ne s'agit plus de voir la chose se révéler dans son essence objective (*quidditas*) mais de voir ce que la chose représente actuellement *pour nous*, c'est la valeur que l'on prête à la chose en ce moment qui *fait* effectivement la chose.<sup>51</sup>

Ce n'est donc pas tant l'objet en lui-même qui importe, que cet autre de l'objet qui se manifeste à celui qui le perçoit ; le principe d'incongruité repose sur un décalage entre perception habituelle et perception épiphannique. R. Langbaum, étudiant le fameux dialogue entre un jeune homme et sa petite amie, qui, dans *Stephen le héros*, donne au personnage l'idée de constituer un “recueil d'épiphanies”, formule une remarque similaire :

---

proximité des vues proustiennes avec les développements de Saint Augustin sur la mémoire au livre X des *Confessions* (*op. cit.*, p. 28). Le lien entre mémoire et épiphanie a également été étudié par Robert Adam Day. Pour ce chercheur anglais, la pratique moderne est à rattacher à l'antique *Ars memoriae* dont la tradition s'étend au-delà du Moyen-Age, et jusque dans la pratique du sermon de Saint Ignace de Loyola. L'anecdote qui fonde cet art de la mémoire rapporte que le poète grec Sismonides serait parvenu à mémoriser les places de tous les convives d'un banquet en associant chacune à une partie de son poème. Les premières épiphanies de Joyce relèveraient de ce même processus, associant arbitrairement une scène ou un objet et tel développement littéraire, en vue de le mémoriser (Robert Adam Day “Dante, Ibsen, Joyce, Epiphanies and the Art of Memory”, *James Joyce Quarterly*, volume 25, fascicule 3, 1988, pp. 357-362). La banalité de l'objet épiphannique trouverait là son origine. Il n'en va peut-être pas de même chez Proust, mais il est intéressant de noter le lien qui existe entre épiphanie et mémoire, à la fois chez un auteur contemporain de Proust et dans une tradition millénaire ; la pratique proustienne peut ainsi se trouver remise en perspective.

<sup>50</sup> - *Op. cit.*, p. 16 (“That when the cause of an illumination is clearly important, there is no epiphany unless the revelation is not strictly relevant to whatever produces it”).

<sup>51</sup> - *Op. cit.*, p. 201.

the dialogue has significance because it registers upon Stephen, who, when he hears it, is disapproving of the combination in his girlfriend of sexual suggestiveness and elusiveness, just the qualities of the lady in the dialogue. It is the sensitized condition of the observer that brings on epiphany [...].<sup>52</sup>

L'auteur conclut que le regard épiphanique est différent du regard habituel<sup>53</sup>.

Le principe d'incongruité est donc à lire comme la manifestation de la différence entre l'univers épiphanique et l'univers habituel. Cet aspect de l'épiphanie peut être rapproché du principe d'altérité qui caractérise les expériences privilégiées. L'objet, dans les deux cas, renvoie à autre chose qu'à lui-même, soit qu'il appelle un autre objet, passé, origine d'une autre sensation – comme chez Proust – soit qu'il révèle quelque chose d'une autre scène ou d'une autre personne, en rapport avec la perception du sujet – comme chez Joyce. Cette perception est, en outre, en rupture avec les critères de la perception habituelle tant chez Joyce que chez Proust. M. Beja parle d'ailleurs de “the “otherness” of the object”<sup>54</sup>, terme qui peut se rendre par *altérité*.

d) d) *Enthousiasme*

Il est cependant un trait caractéristique des impressions privilégiées que ne mentionnent ni Beja ni Langbaum. Il s'agit de ce plaisir particulier, si caractéristique, et dont U. Eco repère la présence chez Joyce. Il l'identifie à la *Pax* thomiste qui conduit à “une interruption du sentiment de pitié et de terreur et une invasion de la joie”. Joyce lui-même définit cet état comme “la stase lumineuse silencieuse du plaisir esthétique”<sup>55</sup>. Comme chez Proust, cet état particulier est lié à l'appréhension d'une interrogation cachée sous les choses, ce “plaisir [...] est frémissement devant le *mystère*”<sup>56</sup>. Dans ce thème commun du mystère et dans l'expression de ce plaisir particulier se trouve un élément spécifique à l'épiphanie joycienne et à l'épiphanie proustienne qui ne connaît peut-être pas d'équivalent chez d'autres écrivains ; les fondements philosophiques n'en sont d'ailleurs peut-être pas les mêmes : thomistes chez Joyce, ils relèvent chez Proust de la philosophie allemande.

e) e) *Bilan*

Sur les six critères que Morris Beja et Robert Langbaum dégagent de leurs études sur l'épiphanie, tous rejoignent des éléments de la structure des

---

<sup>52</sup> - *Op. cit.*, p. 338 (“Le dialogue possède une signification car il est remarqué par Stephen qui, lorsqu'il l'entend, condamne le mélange de sollicitation et de refus érotiques chez sa petite amie, qualité qui sont précisément celles de la jeune fille dans le dialogue. Ce sont les dispositions intérieures de l'observateur qui déterminent l'épiphanie”).

<sup>53</sup> - *Ibid.*, p. 339 (“the difference between habitual and epiphanic seeing”).

<sup>54</sup> - *Op. cit.*, p. 78.

<sup>55</sup> - Cité par U. Eco, *op. cit.*, p. 202. “The luminous silent stasis of aesthetic pleasure”.

<sup>56</sup> - *Ibid.*, p. 203 ; nous soulignons.



impressions privilégiées, qu'il s'agisse de leur aspect le plus apparent – soudaineté, fonctionnement psychologique et sensualiste, banalité de l'objet – ou dans leur fonctionnement plus profond – accès à une réalité supérieure et fondement d'une poétique. Rappelons qu'il s'agit là de points de convergence et non d'une identité parfaite, les fondements philosophiques l'évolution du motif, sa mise en œuvre et sa théorisation obéissant à des critères propres à chaque auteur. Ce qui est intéressant, c'est la singularité de la pratique épiphanique de chaque écrivain et il n'est pas question de vouloir réduire la mise en œuvre proustienne à celle de Joyce, et inversement. Il n'est toutefois pas inutile, dans la perspective qui est la nôtre de pointer ces ressemblances pour montrer que les impressions obscures, les souvenirs involontaires et les expériences esthétiques peuvent être identifiés à l'épiphanie dans leur structure textuelle. S'il est des principes épiphaniques qui, bien que présents chez Proust, ne nous ont pas paru pertinents, c'est justement que la pratique proustienne est différente de la définition médiane qu'élaborent les critiques anglo-saxons.

Les principes épiphaniques ne sont pas limités aux œuvres de Proust et Joyce, ils apparaissent chez d'autres auteurs contemporains, sans que l'on puisse parler de l'influence de l'auteur de *Gens de Dublin* puisque dans ces années 1900 il est encore inconnu. Les analyses de la critique anglo-saxonne autour de la notion d'épiphanie littéraire, nos propres travaux comparatistes sur Proust et Hofmannsthal<sup>57</sup> tendent au contraire à montrer que ce qui se formule chez Joyce sous le terme d'épiphanie correspond à une pratique récurrente dans les lettres européennes du début du siècle. Les expériences privilégiées appartiennent à ce champ mal connu de la littérature du tournant du siècle, d'autant plus difficile à mettre en évidence qu'il ne s'est matérialisé par aucun courant littéraire. C'est donc au critique qu'il appartient de suivre le fil d'Ariane qui relie ces différents auteurs ayant travaillé, le plus souvent, dans une absolue méconnaissance réciproque, tout au moins dans le moment où ils élaboraient leur formule. Épiphanies d'un genre particulier, propres à Proust dans leur tonalité et leur couleur, mais qui s'inscrivent dans un courant qui correspond à un moment précis de la pensée et de la littérature modernes les années 1890 - 1910, les expériences privilégiées invitent à interroger la littérature de cette période.

### 3 3 Perspective comparatiste

#### a) a) *Fonction esthétique*

L'existence d'une écriture de l'épiphanie est perceptible dans des pratiques textuelles et dans un contenu philosophique récurrents, et non dans un courant officiel, avec son cortège de manifestes, revues et autres querelles. Cependant, elle est souvent le fer de lance de l'esthétique des écrivains qui la mettent en œuvre ; il faut d'ailleurs voir là un autre trait caractéristique de l'épiphanie. Chez D'Annunzio, nous l'avons signalé, " l'epifania del fuoco " sert

---

<sup>57</sup> - Jean-Marc Quaranta, " Littérature et épiphanie chez Proust et Hofmannsthal ", mémoire de maîtrise, Nice-Sophia Antipolis, 1992.

de support à une conception dionysiaque et prométhéenne de la création poétique. À l'époque de la rédaction de *Stephen hero*, le devoir de l'homme de lettres est d'enregistrer les épiphanies, conception sur laquelle ironisera Léopold Bloom dans les premières pages d'*Ulysse*<sup>58</sup>. Il en va de même chez Proust où les expériences privilégiées sont les jalons de l'histoire d'une vocation. D'une manière plus générale, M. Beja souligne que l'épiphanie est toujours impliquée dans la réflexion sur le rôle de l'artiste<sup>59</sup>. Ce critique remarque qu'il est manifeste que l'épiphanie, ou quelque chose qui en est très voisin, est essentiel à la conception et aux desseins esthétiques de nombreux romanciers<sup>60</sup>.

L'épiphanie est, en effet, un moyen de mettre en scène dans le champ de la fiction romanesque des réflexions théoriques : “ they all use epiphany to reveal and dramatize their own individual preoccupations ”<sup>61</sup>. Sur ce point, le critique anglais souligne que Proust, à l'instar de Wolfe, est entraîné vers la description précise du contenu de ces expériences, autant que vers leur exploitation romanesque.<sup>62</sup> C'est d'ailleurs cette solidarité des expériences privilégiées et du discours théorique de Marcel Proust qui rend, dans ce travail, indissociables ces deux dimensions, ainsi que nous l'avons signalé dès l'introduction<sup>63</sup>. Cependant, il faut souligner que ce recours à l'épiphanie comme à un moyen de mettre en scène une esthétique s'accompagne d'une grande variété dans les préoccupations théoriques. Ainsi, chez Joyce, l'épiphanie naît d'une réflexion sur le beau, alors que Proust en fait le point de départ d'une théorie moderne de l'inspiration. Dans les textes de Hugo von Hofmannsthal elle explique, au contraire, le mutisme du poète — celui des personnages, autant que de l'auteur — son désarroi devant l'impuissance de la parole.

La dimension théorique de l'épiphanie est particulièrement sensible dans un texte de l'écrivain russe Andréï Biély, écrit en 1904, à propos de *La Cerisaie*<sup>64</sup>. Le poète, alors âgé de 24 ans, repère, à la base de la dernière œuvre de Tchekov, une expérience singulière du monde. La pratique textuelle s'efface

---

<sup>58</sup> - Comme le remarque Umberto Eco, l'épiphanie est “ à rapprocher des affirmations concernant la nature de l'acte poétique et la fonction du poète ” ; elle est également “ une étape constitutive de l'art ” (*op. cit.*, pp. 184 et 199).

<sup>59</sup> - *Ibid.*, p. 231.

<sup>60</sup> - *Op. cit.*, p. 18 (“ Still more noteworthy is the fact that a sense of epiphany, or something very close to it, is vital to the aesthetic concept and aims of many of our most significant novelists ”).

<sup>61</sup> - *Ibid.*, p. 231 (“ Ils utilisent tous l'épiphanie pour mettre au jour et mettre en scène leurs propres préoccupations. ”)

<sup>62</sup> - *Ibid.*, p. 230 (“ Both Wolfe and Proust [...] while primarily using epiphany to dramatize meanings, also frequently feel it necessary to explain, as such as possible, what those meanings are ”).

<sup>63</sup> - *Supra*, p. 14.

<sup>64</sup> - Andréï Biély, “ Article de 1904 ”, traduction d'André Radiguet, *Sillex*, n° 16, 1980, pp. 40-42.

ici totalement derrière le discours critique, ce qui permet d'en mieux comprendre les enjeux. L'esthétique nouvelle que croit deviner le critique repose sur l'idée que le " pouvoir des instants est la protestation naturelle contre le mécanisme de la vie "65. Cette théorie, d'inspiration schopenhaurienne, reprend, outre la brièveté et la soudaineté propres à l'instant, les principes de l'épiphanie. " Dans ces instants, dit Biély, l'intensité de l'émotion est infinie [...] un moment de la vie pris en lui-même devient lorsqu'on entre dans sa profondeur une porte ouvrant sur l'infini ", si bien que " les détails de la vie deviennent de plus en plus des révélateurs de l'éternité ". Le lecteur aura reconnu ici les principes d'enthousiasme (*émotion infinie*), d'altérité (*infini*), de banalité (*détails de la vie*) qui permettent d'assimiler ces instants à des épiphanies.

Pour Biély, l'œuvre de Tchekov, et singulièrement *La Cerisaie*, est faite de tels moments. Le dramaturge y isole des instants de vie, qui, dans leur vulgarité même, permettent au spectateur d'atteindre une réalité plus profonde. Le dramaturge réaliste devient un symboliste par sa capacité à " regarder à travers quelque chose "66. Il va en cela plus loin que les symbolistes, Maeterlinck en l'occurrence, pour qui la fiction est une allégorie du moi où le symbole est trop manifeste, trop détaché du réel. L'épiphanie devient ainsi le support d'une critique voilée du symbolisme et le moyen d'affirmer l'importance d'une autre forme que Biély désigne sous le nom de " symbolisme mystique ".67

Le texte de Biély est capital à plus d'un titre. D'une part, il évoque, l'année même où Joyce formule dans *Le Portrait* sa définition de l'épiphanie littéraire, une expérience qui s'apparente à la clé de voûte de l'esthétique de Stephen par le rôle qu'y jouent la trivialité du réel, l'instantanéité, la rencontre d'une réalité autre. D'autre part, le texte de Biély présente l'épiphanie dégagée de son environnement fictif et romanesque, ce qui permet d'articuler cette expérience à des problématiques plus théoriques.

b) b) *Histoire littéraire : une mise en perspective*

Le texte de Biély situe l'épiphanie à la charnière de deux courants antagonistes, le symbolisme et le réalisme. Il pose ainsi la question des relations qu'entretiennent les écrivains, dans les années 1900, avec les différents courants qui ont animé la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et plus généralement dans quel contexte culturel s'inscrit l'épiphanie. Au reste, si une telle expérience est utilisée, par de nombreux écrivains de cette génération, sans que l'on puisse clairement identifier des influences réciproques, c'est qu'elle naît d'un contexte culturel commun.

---

65 - *Ibid.*, p. 40.

66 - *Ibid.*, p. 41.

67 - *Ibid.*

Morris Beja a d'ailleurs dégagé trois dénominateurs communs qui sont à l'origine de l'épiphanie littéraire : le déclin de la religion accompagné d'un intérêt pour les expériences spirituelles, une perte de confiance en la raison, et enfin, s'appuyant sur ces deux attitudes conjointes, un intérêt pour la psychologie et le fonctionnement de l'esprit<sup>68</sup>. On retrouve ces mêmes éléments dans le contexte intellectuel que décrit Elizabeth Czoniczzer lorsqu'elle examine le " troisième classicisme français " entre 1870 et 1914<sup>69</sup>. Le climat intellectuel dans lequel se développe la pensée proustienne est en cela semblable à celui qui voit s'épanouir l'épiphanie moderne.

Le double échec du rationalisme et de la religion crée un climat intellectuel propice au développement d'une vision ambivalente du monde. D'une part, se manifeste le refus de croire qu'une vérité est accessible, mais, en même temps, perdure le sentiment que quelques données universelles existent. Nous avons signalé, à propos de Taine et de Ravaisson<sup>70</sup>, comment cette préoccupation d'origine romantique survit jusque dans certains systèmes positivistes censés s'en démarquer. Chez les écrivains de la génération de Proust, si l'idée d'une réalité transcendante directement accessible est rendue difficilement concevable par l'émergence d'une méthodologie rationnelle et par l'échec des systèmes du début du siècle, le sentiment de l'existence de cette réalité perdure. Position médiane que Morris Beja décrit ainsi chez les auteurs qui utilisent l'épiphanie :

Those men most aware that there was no longer any such thing as a truth universally acknowledged [...] were reluctant to claim that no truth existed whatsoever.<sup>71</sup>

Par cette foi en une réalité transcendante, l'écriture de l'épiphanie peut apparaître comme une résurgence du romantisme, mais dépouillé de l'illusion idéaliste par le rationalisme positiviste.

c) c) *Tradition romantique*

De l'histoire complexe de l'épiphanie dans la littérature occidentale se dégage, en effet, comme un trait récurrent, son origine romantique, nous y avons fait allusion. U. Eco note ainsi que, chez Joyce, cette notion " sert à étayer une conception romantique du verbe poétique " <sup>72</sup>. Plus généralement, M. Beja voit dans l'épiphanie un phénomène romantique<sup>73</sup>. Cet aspect de l'épiphanie serait à étudier en détail, notamment chez des écrivains

---

<sup>68</sup> - Elizabeth Czoniczzer, *Quelques antécédents de La Recherche du Temps Perdu*, Genève, Droz, 1957, p. 21.

<sup>69</sup> - *Ibid.*, pp. 15-31.

<sup>70</sup> - *Supra*, I, 3, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>71</sup> - *Op. cit.*, p. 51 (" Ces hommes qui savaient qu'il n'existe pas de vérité universellement connaissable [...] étaient réticents à affirmer qu'il n'existe aucune vérité du tout. ")

<sup>72</sup> - *Op. cit.*, p. 196.

<sup>73</sup> - *Ibid.*, p. 32 (" a romantic phenomenon ").

précurseurs comme Karl Philip Moritz ou Wordsworth<sup>74</sup>. C'est d'ailleurs dans une tradition romantique que Proust a tenu à inscrire les expériences privilégiées. Un passage bien connu du *Temps Retrouvé* désigne au lecteur trois précurseurs, Chateaubriand, Nerval et Baudelaire<sup>75</sup>, qui ont en commun de représenter chacun un aspect du romantisme français. Le premier est une incarnation de cette sensibilité naissante au début du XIX<sup>e</sup> siècle ; le second, traducteur de Goethe et Heine, est pour Proust l'ambassadeur du romantisme allemand en France<sup>76</sup> ; le troisième est le spectateur du "Coucher du soleil romantique", qui incarne la survivance de cette sensibilité mais dans les formes de la poésie moderne<sup>77</sup>.

L'existence d'une ascendance romantique, qu'elle soit revendiquée ou simplement perceptible dans l'intérêt accordé à une transcendance, ne doit pas conduire à limiter l'écriture de l'épiphanie à une résurgence fin de siècle des aspirations romantiques : il s'agit bien plus d'une filiation que d'une identification. Comme le souligne Dominique Rabaté, "l'épiphanie romanesque [...] n'est possible que dans une histoire de la conscience et de la sensibilité façonnée par un siècle de romantisme, mais son mode de fonctionnement dans le roman moderne est, en fait, plus complexe"<sup>78</sup>. Cette complexité tient à l'héritage positiviste qui limite, voire interdit l'illusion d'un accès direct à la transcendance que rêvent les romantiques. C'est ainsi que lorsque Proust envisage le rêve et la folie dans l'œuvre de Nerval, il le fait, selon la méthode de Taine ou de Maury, au travers d'une analyse psychologique, objective, du phénomène :

cette folie est tellement le développement de son originalité littéraire dans ce qu'elle a d'essentiel, qu'il la décrit au fur et à mesure qu'il l'éprouve, ~~et au~~ au moins tant qu'elle reste descriptible, comme un artiste noterait en s'endormant les états de conscience qui conduisent de la veille au sommeil, jusqu'au moment où le sommeil rend le dédoublement impossible.<sup>79</sup>

Le poète de "l'épanchement du songe dans la vie réelle" devient serviteur de "la raison humaine" que son expérience vise à contester. C'est ici, en quelque

---

<sup>74</sup> - Nous avons abordé cet aspect dans un précédent travail : Jean-Marc Quaranta, "Littérature et épiphanie chez Proust et Hofmannsthal", mémoire de maîtrise, Nice-Sophia Antipolis, 1992, pp. 11-15.

<sup>75</sup> - *T.R.*, IV, p. 498. *Infra*, II, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>76</sup> - Dans un brouillon du Cahier 5 (1909), Proust s'insurge contre l'image d'un Nerval incarnation du bon goût français, en vogue à cette époque. L'auteur de *Sylvie* est avant tout pour lui "cet homme, qui à vingt ans traduisait Faust, allait voir Goethe à Weimar, pourvoyait le romantisme de toute son inspiration étrangère" (Cahier 5, f° 6r°, *C.S.-B.P.*, p. 233).

<sup>77</sup> - Sur ce sujet, voir l'article d'Eugène Nicole, "Modalité du jeu intertextuel : Proust et la "filière noble"", *B.I.P.*, n° 30, 1999, pp. 57-65.

<sup>78</sup> - *Op. cit.*, p. 57.

<sup>79</sup> - Cahier 5, f° 7r°, *C.S.-B.P.*, p. 234.

sorte, Nerval vu et analysé par Maury que présente Proust, le romantisme passé au filtre d'un demi-siècle de positivisme.

d) d) *Symbolisme et épiphanie*

Cette tentative pour articuler expérience d'une transcendance et raison permet de situer l'écriture de l'épiphanie par rapport au symbolisme, courant qui la précède de peu et contre lequel elle réagit, partiellement au moins, comme le montre le texte de Biély. La question est aussi difficile à traiter qu'est complexe à définir le symbolisme. Nous nous limiterons ici à ce que le texte de Biély prend pour cible : une poétique individuelle qui nie le réel pour atteindre une réalité cachée sous les choses.

La critique adressée aux symbolistes par l'écrivain russe apparaît d'ailleurs comme un écho d'un article écrit par Proust huit ans plus tôt, en 1896, " Contre l'obscurité ". Anne Henry a montré que ce texte est à lire comme une attaque dirigée contre Mallarmé et l'école symboliste en général. Il leur est reproché de sacrifier la quête d'une réalité des profondeurs à l'expression libre et personnelle de l'individu qui permet de donner libre cours à la fantaisie<sup>80</sup>. Cette critique prend, dans l'esprit de Proust, valeur de manifeste pour une génération nouvelle puisque, dans un brouillon sans doute préparatoire de ce texte, il se pose en champion d'une jeunesse qui succède au symbolisme et que celui-ci étouffe<sup>81</sup>. Mallarmé ne s'y est d'ailleurs pas trompé ; indirectement, il répond à Proust quelques semaines plus tard. Le texte de Proust doit donc être lu comme un embryon de manifeste d'une école post-symboliste, même s'il est resté sans postérité déclarée autre qu'À *la recherche du temps perdu*, ce dont beaucoup de chefs d'école littéraire se satisferaient.

Le reproche que Proust adresse au symbolisme est assez aisé à cerner. Comme le remarque Remy de Gourmont à propos de Mallarmé, tout symbolisme découle de Baudelaire

par le sens du mystère, par le souci d'écouter ce que disent les choses, par le désir de correspondre, d'âme à âme, avec l'obscur pensée répandue dans la nuit du monde.<sup>82</sup>

Cependant, il n'en demeure pas moins vrai que le symbolisme est, pour celui qui s'en est fait le héraut, " individualisme en littérature, liberté de l'art, tendance vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre [...] dédain de l'anecdote sociale, anti-naturalisme, tendance à ne prendre dans la vie que le détail caractéristique " <sup>83</sup>.

C'est précisément cette alliance contre nature de l'universel et de l'individuel que contestent, autour de 1900, Proust et Biély. Ce dernier

---

<sup>80</sup> - Anne Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 43 et 55-66.

<sup>81</sup> - " Proust 45 ", f° 32 ; *E.A.*, p. 395.

<sup>82</sup> - Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 57.

<sup>83</sup> - *Ibid.*, p. 8.

reproche au symbolisme de Maeterlinck d'être, tout à la fois, trop personnel et trop général. Trop personnel car ses héros sont le reflet de son expérience, trop général car les symboles qu'ils véhiculent sont mis en eux artificiellement et non découverts comme par hasard ; en devenant des symboles, les personnages perdent toute forme de personnalité qui les rendrait symboliques. Chez Tchekov, au contraire, l'intérêt porté à la réalité et le détachement de toute expérience mystique font des symboles une matière naturellement issue de la réalité et non des objets "prémédités"<sup>84</sup>. Dans *La Cerisaie*, la vente d'une propriété devient un symbole de l'horreur, de l'effroi précisément parce que dans cette circonstance banale de la vie Tchekov est capable de révéler l'horreur et l'effroi qui sont dans les personnages mais qu'à aucun moment il n'a désiré mettre en eux.

La même volonté d'articuler le général sur le particulier que l'on rencontre dans la théorie des expériences privilégiées, est déjà présente dans "Contre l'obscurité" où elle est indissociable de l'intérêt porté aux petits faits, comme le revendique Proust :

Qu'il me soit permis de dire encore du symbolisme, [...] qu'en prétendant négliger "les accidents de temps et d'espace" pour ne nous montrer que des vérités éternelles, il méconnaît une autre loi de la vie qui est de réaliser l'universel et l'éternel mais seulement dans les individus.<sup>85</sup>

L'existence d'une écriture de l'épiphanie s'appuie donc sur une réflexion critique à l'égard du symbolisme régnant des années 1890-1900. Le reproche que ces écrivains nouveaux adressent à l'école de Mallarmé est d'avoir privilégié l'individu artiste au détriment de l'objet individuel, d'avoir, en d'autres termes, réagi de façon trop systématique contre le réalisme et ses prolongements naturalistes. En effet, si les expériences privilégiées ou épiphanies sont "post-symbolistes et néo-romantiques" comme le remarque Jean-Michel Rabaté, à propos de D'Annunzio<sup>86</sup>, c'est qu'elles renouent avec l'écriture réaliste et ses manifestations naturalistes, mais sur un mode particulier. La manière dont Biély fait de Tchekov un réaliste symboliste témoigne de cette ambiguïté. Sans nier l'apport symboliste et notamment le désir d'accéder à une réalité universelle et profonde, les écrivains de l'épiphanie jugent qu'une telle quête est indissociable de l'intérêt porté à la réalité. Il s'agit pour eux de réaliser une synthèse du réalisme-naturaliste et du symbolisme.

Cette rencontre a de quoi surprendre : elle tente de marier deux écoles aux aspirations opposées. Cependant, en montrant que Tchekov dépasse les "limites du réalisme" en atteignant au symbole, Biély témoigne de sa volonté d'accomplir une telle synthèse. De même, les notes du Carnet 1 qui préparent

---

<sup>84</sup> - *Op. cit.*, p. 41.

<sup>85</sup> - *E.A.*, p. 394.

<sup>86</sup> - Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, Paris, Hachette supérieur, coll. "Portraits littéraires", 1993, pp. 13-14.

l'incorporation de la banalité dans l'écriture des expériences privilégiées accordent une place prépondérante à Flaubert ou France, ainsi que nous l'avons montré<sup>87</sup>. Tout autant que du romantisme qui en constitue le principe lointain, c'est du réalisme naturaliste et du symbolisme qu'il faut rapprocher l'épiphanie, dans la mesure où elle est une rupture<sup>88</sup> et un prolongement de ces courants qui dominent le XIX<sup>e</sup> siècle.

e) e) *Une poétique de l'instant : lien avec le naturalisme et le réalisme*

Ce n'est d'ailleurs pas tant du naturalisme de Zola qu'il faut rapprocher l'esthétique développée par Biély et Proust mais plutôt d'une écriture à mi-chemin du réalisme et du naturalisme, celle de Loti, des Goncourt, de Vallès. Dans son ouvrage sur les "romanciers français de l'instantané", Jacques Dubois étudie leur tentative pour "dépasser le réalisme et le naturalisme".<sup>89</sup> Échappant aux grandes classifications, ils ont pour points communs d'avoir une certaine fraîcheur du style, un sens libre de la composition, une attention vive aux aspects menus et fugaces et une sensibilité orientée vers le subjectif. L'étude de leurs œuvres permet à Jacques Dubois de mettre au jour "une certaine étape artistique de la France."<sup>90</sup> Cette esthétique ne saurait se réduire à un impressionnisme littéraire mais correspond plutôt à "une certaine sorte de réalisme [...] qui consisterait à serrer la vie au plus près que ne le fait Zola et à n'alimenter le roman qu'au réservoir des souvenirs personnels et des expériences intimes". En résumé, Jacques Dubois souligne que "ces auteurs ont orienté le réalisme d'une façon originale"<sup>91</sup>.

C'est ce que suggère également Gourmont dans sa note sur les Goncourt, écrivains dont il refuse de faire des naturalistes, sans pour autant oser les enrôler sous la bannière symboliste. Dans l'œuvre de ces "symbolistes [...] en marge du symbolisme", dans ces naturalistes qui ne sont pas des "médanistes", l'auteur du *Livre des masques* note la présence d'une tradition romantique qui réunit vie et poésie<sup>92</sup>. Curieusement, ce qui caractérise les Goncourt c'est précisément qu'ils se situent par rapport au naturalisme, au romantisme et au symbolisme, d'une manière qui rappelle ce que nous avons observé dans l'écriture de l'épiphanie. Il n'est pas question de justifier et

---

<sup>87</sup> - *Supra*, I, 4, pp. **Erreur! Signet non défini.** sqq.

<sup>88</sup> - Comme le remarque, à propos de Joyce, Ginette Michaud : "Coupant à la fois avec la lourdeur descriptive du naturalisme et avec les épanchements lyriques du romantisme, l'épiphanie représente une étape décisive dans le dégagement de Joyce face aux formes conventionnelles." (*op. cit.*, p. 57).

<sup>89</sup> - Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Académie Royale de langue et littérature françaises, Palais des Académies, 1963, p. 11.

<sup>90</sup> - *Ibid.*, p. 153.

<sup>91</sup> - *Ibid.*, p. 28.

<sup>92</sup> - Remy de Gourmont, *Le Second livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1920 (première édition, 1898), pp. 257 et 263-264.



d'expliquer le rôle central joué par les deux frères dans l'élaboration de l'œuvre proustienne en faisant des auteurs de *Germinie Lacerteux* des écrivains de l'épiphanie, mais il est intéressant de noter qu'il y a, dans la manière dont les perçoit Gourmont à la fin du siècle, des éléments qui rappellent cette écriture qui nous intéresse ici.

Le travail de Jacques Dubois n'a donc pas seulement le mérite de mettre en évidence les spécificités d'écrivains français qui ont joué un rôle important dans l'élaboration de l'écriture proustienne<sup>93</sup>, il désigne à la réflexion critique un courant littéraire où s'inscrit l'émergence de l'écriture épiphanique. La place qu'occupe la banalité de l'objet et l'instantanéité de l'expérience dans ces deux esthétiques en est une preuve, elle éclaire aussi la présence de ces deux thématiques dans l'écriture des instants privilégiés.

Chez les écrivains étudiés par Jacques Dubois, l'objet ou la scène décrits ne le sont pas en vertu d'une valeur intrinsèque. Ce trait relie d'ailleurs cette pratique scripturale au naturalisme. En effet, celui-ci se caractérise par l'attention portée au détail, comme on l'observe, à la même époque, dans la peinture impressionniste<sup>94</sup>. Le goût pour les choses banales pourrait bien avoir sa source dans l'œuvre de ces écrivains en marge du naturalisme et du symbolisme. La "leçon de Chardin", dont on a vu qu'elle traverse l'œuvre de Proust, des années de jeunesse aux premiers Cahiers "Sainte-Beuve"<sup>95</sup>, doit sans doute beaucoup à la "leçon des Goncourt" dans *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Les deux érudits soulignent à loisir, et à juste titre, l'intérêt du peintre pour la banalité de la vie :

Rien n'humilie ses pinceaux [...]. Il peint le vieux chaudron, la poivrière, l'égrugeoir en bois avec son pilon, les meubles les plus humbles. Nul morceau de nature qu'il méprise.<sup>96</sup>

La rencontre de Proust et des Goncourt autour de la banalité de l'objet n'est donc pas fortuite mais s'inscrit dans un ensemble plus complexe que nous ne pouvons pas explorer ici.

Il semble d'ailleurs que ce soit l'attention accordée à l'objet, au détail qui est à l'origine de l'écriture réaliste de l'instant, comme le suggère Jean-Louis Cabanès pour qui la valorisation des détails est indissociable d'une poétique de l'instantané<sup>97</sup>. L'écriture que pratiquent ces "écrivains de

---

<sup>93</sup> - Sur ce point, voir Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt, le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Paris, Minard, coll. "Archives des lettres modernes", n° 266, 1997.

<sup>94</sup> - *Op. cit.*, pp. 29 et 154.

<sup>95</sup> - *Supra*, I, 4, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>96</sup> - Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Charpentier, Paris, 1981 (première édition, 1859-1875), deux volumes, I, pp. 106 et 120, notamment.

<sup>97</sup> - Jean-Louis Cabanès remarque l'importance du déplacement dans cette poétique du détail et de l'instant où les moyens de locomotion sont souvent mis à contribution par les romanciers pour mettre en scène de tels instants ("Le Devenir de l'instant dans l'écriture réaliste", *L'Instant romanesque, Modernités*, n° 11, 1998, p. 35).

l'instantané" a, en effet, comme point commun avec l'épiphanie et les "moments" dont parle Biély, de reposer sur la description d'une scène rapide et brève<sup>98</sup>. Dans la rapidité de son apparition, l'objet tend à devenir personnage, à passer du statut "d'événement qui tire son importance de sa simple apparition à *un être, dans un moment*"<sup>99</sup>.

Instantanéité et banalité sont donc deux traits d'une écriture post-naturaliste ou para-naturaliste que pratiquent certains écrivains français, traits que l'on retrouve dans les épiphanies joyciennes, les expériences des personnages de Hugo von Hofmannsthal, dans le "symbolisme mystique" d'André Biély, ou les expériences privilégiées de Marcel Proust. L'analyse détaillée de l'écriture de l'épiphanie reste à conduire, dans une perspective comparatiste et à partir de critères précis et définis, la poétique des écrivains de l'instant également. De tels développements excèdent de beaucoup les limites de ce travail ; il importe ici d'avoir pu mettre au jour certaines régularités discursives, certaines rencontres entre des écrivains contemporains autour d'un motif littéraire précis et dont les caractéristiques se retrouvent de façon récurrente. Il suffit également d'avoir doté ce courant de l'écriture de l'épiphanie d'une esquisse d'histoire littéraire qui en fait un carrefour du romantisme, du symbolisme et du naturalisme, une sorte de synthèse du siècle.

#### 4 4 Conclusion

Assimiler les expériences privilégiées à des épiphanies est non seulement légitime mais éclairant. Proust, nous pensons l'avoir montré, "a fait" de l'épiphanie sans le savoir, comme de nombreux écrivains de son temps, réceptifs aux mêmes influences et inscrits dans la même tradition littéraire. Certains critiques, italiens et anglais, avaient d'ailleurs fait le rapprochement, mais sans en démontrer la pertinence et la réalité, peut-être parce qu'il s'imposait avec la force désarmante de l'évidence.

Au-delà des épisodes particuliers que ce terme désigne dans l'œuvre de Joyce, l'épiphanie apparaît comme une forme d'écriture apparue en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle chez des écrivains divers. L'analyse permet de dégager des points de convergence tant dans la mise en œuvre narrative que dans le contenu philosophique et ainsi de mettre au jour un véritable courant. Les principes des expériences privilégiées que nous avons dégagés au chapitre précédent coïncident avec ces critères qui connaissent d'ailleurs des variations d'un auteur à l'autre. La convergence de pratiques diverses en apparence ne doit pas surprendre. Elle résulte d'un mouvement de la pensée, de l'évolution des problématiques littéraires, des questions, en un mot, d'ordre philosophique

---

L'épisode des clochers de Martinville et celui des trois arbres d'Hudimesnil trouvent peut-être ici une source intertextuelle, entre parodie et pastiche.

<sup>98</sup> - *Op. cit.*, p. 110.

<sup>99</sup> - *Ibid.*, p. 104. Les personnifications que l'on rencontre souvent dans *Jean Santeuil* paraissent participer de ce processus.

et littéraire que se posent les écrivains de la génération de Proust, ceux qui sont nés entre 1860 et 1880. Les expériences privilégiées ne sont pas des météores tombés du ciel proustien et sans lien avec rien de contemporain mais bien une forme particulière d'épiphanie. Aussi faut-il reconnaître que cette régularité de pratiques et de préoccupations s'inscrit dans un contexte culturel précis, celui des années 1890-1910. Cette pratique textuelle commune est à interpréter comme une réponse à des problèmes philosophiques et littéraires précis que nous avons déjà évoqués et sur lesquels nous serons amené à revenir. D'une manière générale, la génération de Marcel Proust se trouve confrontée tout à la fois aux limites du symbolisme, du réalisme dans ses prolongements naturalistes et à la permanence des préoccupations romantiques. Dans leurs tentatives pour se dégager de ce triple héritage, qui n'est autre que celui du XIX<sup>e</sup> siècle, ces écrivains vont mettre en scène une esthétique qui tente de dire l'expérience d'une réalité autre, l'émergence d'une ontologie fondée sur la banalité de l'objet, et la fulgurance de la sensation.

L'histoire de ce courant méconnu mais décisif dans l'histoire des lettres reste à écrire dans une perspective comparatiste qui est la mieux à même de révéler la complexité des phénomènes et leur étendue. Il importe, dans le cadre de ce travail, d'avoir établi que les expériences privilégiées participent de ce courant sous-jacent de la littérature occidentale et que ces épisodes singuliers relèvent d'une pratique littéraire datée, caractéristique d'une certaine période. Plus modestement, nous allons nous attacher maintenant à sa dimension épistémologique, pour tâcher de préciser, à partir de cette perspective nouvelle, notre cadre problématique et permettre ainsi une étude plus précise de la genèse de la pensée de Marcel Proust. Nous verrons dans les deuxième et troisième parties de notre travail comment la genèse des expériences privilégiées raconte cette venue au jour d'une formule esthétique moderne.

# Épiphanie et histoire des idées : perspective épistémologique et élaboration d'un nouveau cadre problématique

En proposant de considérer les expériences privilégiées comme des épiphanies proustiennes, nous avons voulu montrer que ces épisodes clés de la *Recherche* peuvent être mis en relation avec des pratiques contemporaines et qu'ils doivent être inscrits dans leur époque. Les expériences privilégiées ne sont pas des épisodes proprement proustiens, mais elles appartiennent à une tradition et prennent place à un moment crucial de la modernité. C'est donc à celle-ci qu'il faut s'attacher, notamment en précisant dans quel cadre épistémologique s'inscrit l'épiphanie littéraire. Cette nouvelle perspective permet de problématiser certaines questions que le texte proustien pose à ses lecteurs, et de préciser la relation de Proust aux données de la modernité.

Ce n'est plus ici la structure de ces instants, leur écriture qui importent mais leur contenu notionnel, ce qui s'y trouve investi intellectuellement et contribue à leur conférer cette tonalité particulière évoquée en introduction<sup>1</sup>. En cela, ce chapitre prolonge et complète le travail d'élucidation du contenu théorique, non qu'il précise celui-ci, mais il lui confère son assise épistémologique, il en éclaire le mécanisme et en explique le contenu. Il faut ici entendre le profil notionnel ou intellectuel non comme une cartographie des préoccupations théoriques proustiennes<sup>2</sup>, mais comme une mise au jour des principes intellectuels, épistémologiques qui les sous-tendent.

## 1 1 Détermination et indétermination

L'existence seule de ce contenu théorique conditionne un aspect du profil notionnel et intellectuel. En effet, la volonté d'élucider le sensible pour en tirer une formule globale, et atteindre une généralité, témoigne de l'importance de la détermination des expériences qui nous occupent. Affirmer, à la suite des romantiques, que le but de l'art est d'atteindre au général, à la formule universelle, c'est poser que le monde est ordonné. C'est d'ailleurs ce qui explique, pour une part, la survivance de la croyance romantique chez un

---

<sup>1</sup> - *Supra*, p. 6.

<sup>2</sup> - Jean-Marc Quaranta, "Le Carnet 1 : éléments d'une genèse des théories proustiennes", *B.I.P.*, n° 29, 1998, pp. 7-19.

positiviste comme Taine. Ainsi que nous l'avons signalé<sup>3</sup>, pour lui comme pour les philosophes romantiques (Hegel, Schelling, Schopenhauer), le monde est subordonné à une réalité supérieure. La différence tient seulement au fait que la raison explicative est découverte par une voie rationnelle et empirique, non par un saut qualitatif. Une telle convergence trouve d'ailleurs à se manifester dans la vision téléologique présente dans l'un et l'autre système<sup>4</sup>. L'importance du général dans la formule théorique qui découle de l'expérience privilégiée participe de cette foi en un ordonnancement du monde.

Cependant, à côté de cette détermination, la formule épistémologique des expériences privilégiées accorde une place importante à l'indéterminé, à ce qui ne se laisse pas aisément saisir ni enfermer dans les contours limités d'une explication. Chez les romantiques, en effet, la croyance en un ordre du monde est indissociable de l'existence d'une transcendance difficile à élucider. Une telle préoccupation n'épargne pas d'ailleurs les positivistes : Maury et Taine, notamment, accordent au sommeil, au rêve, à la mémoire, à l'imagination poétique, terrains de prédilection du romantisme, une place importante, sinon centrale, dans leur quête de l'intelligence humaine. Cette chose qui échappe à l'emprise de l'investigation rationnelle trouve à se thématiser, dans la fin du siècle, sous le terme de *mystère*.

a) a) *Mystère et indétermination*

Le mot dit bien que l'expérience ainsi décrite ne saurait aisément être éclairée par les efforts de la pensée déterminée. Thème représentatif d'une certaine littérature fin de siècle, le mystère permet de rattacher la réflexion proustienne à un ensemble culturel précis. C'est en effet autour de ce terme que s'est cristallisée, dans les années 1890, la querelle des spiritualistes et des matérialistes. Lorsque, dans *Le Jardin de Bérénice*, Barrès présente les différents aspects de la vie champêtre comme incarnant un "mystère", il témoigne des limites de la science à accéder à la connaissance exhaustive des choses. Si les canards sont un "mystère dédaigné", l'âne un "mystère douloureux" et Bérénice un "mystère mélancolique"<sup>5</sup>, c'est que la vie s'entoure d'une dimension impénétrable. C'est le "Moi absolu qui tend à sourdre"<sup>6</sup> en chacun, "l'énergie créatrice, la sève du monde, l'inconscient"<sup>7</sup>. Lorsque Zola rédigea, pour *Le Docteur Pascal*, le dialogue qui oppose Pascal Rougon à Clothilde, autour de la question de la foi et de la science, il reprendra, pour soutenir la thèse opposée à la sienne, les arguments d'une série de textes où Brunetière fustige le matérialisme. Cet argumentaire tourne essentiellement autour de la notion de mystère, qui sert de pivot à l'antithèse qui se développe. C'est ainsi que Clothilde reproche à Pascal : "Tu nies le

---

<sup>3</sup> - *Supra*, I, 3, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>4</sup> - *Supra*, I, 3, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>5</sup> - Maurice Barrès, *Bérénice, Romans et voyages*, édition de Vital Rambaud, Paris, Laffont, coll. "Bouquins", 1994, deux volumes, I, p. 232.

<sup>6</sup> - *Ibid.*

<sup>7</sup> - *Ibid.*, p. 231.

suraturel. Le mystère n'est-ce pas, ce n'est que de l'inexpliqué"<sup>8</sup>. Vers la même époque, dans le discours qu'il prononce devant l'Association générale des étudiants de Paris, Zola concède :

les nouveaux venus ont rouvert l'horizon, en conquérant l'inconnu, le mystère, et ils ont bien fait. Entre les vérités acquises par la science [...] et les vérités qu'elle arrachera demain à l'inconnu [...] il y a justement une marge indéfinie [...] qui me paraît appartenir autant à la littérature qu'à la science<sup>9</sup>.

L'écrivain n'en dénonce pas moins ceux qui n'admettent la science qu'autant " qu'elle ne touche pas au surnaturel de l'au-delà "<sup>10</sup> et qui demandent à la jeunesse " d'aller se retremper, au fond du village préhistorique, parmi les aïeux à peine dégagés de la terre."<sup>11</sup> L'allusion à Barrès est limpide et témoigne de l'intensité du débat, à défaut d'en montrer la profondeur.

Ce qui se refuse à la connaissance est ainsi, pour les intellectuels des années 1890, un enjeu majeur qu'illustre et synthétise la notion de mystère. Toute une partie de la littérature de cette période peut se lire au travers de la manière dont elle se situe par rapport à ce sujet ; la production proustienne n'échappe pas à la règle. D'une part, le courant incarné par Barrès, Brunetière et Mallarmé qui refuse tout éclaircissement du mystère et considère son opacité comme constitutive ; de l'autre, la position défendue par Zola, qui sans refuser le mystère, assigne à la science et à la littérature la mission de le percer au jour. Un texte de Fernand Gregh, publié en 1896 dans *La Revue blanche*<sup>12</sup> donne une idée de ce contexte. Il révèle, dès son titre, la fascination pour ce qui est demeuré obscur dans le fonctionnement psychique, intérêt partagé puisque " le mystère est à la mode aujourd'hui "<sup>13</sup>. Il montre également que la tentative proustienne n'est pas isolée dans le siècle, même lorsqu'on aborde ce qui contribue pour beaucoup à sa singularité : la mémoire involontaire. Le narrateur de cette nouvelle a été témoin d'un " malaise moral " éprouvé par un de ses amis. Le jour de Pâques, entendant le son des cloches, celui-ci sent en lui " une montée de souvenirs inconscients "<sup>14</sup> dont il ne parvient pas à pénétrer le sens et qu'il lui est difficile d'expliquer à son interlocuteur. Ce phénomène " n'a jamais été entièrement décrit. Je ne sais pas s'il a reçu un nom des spécialistes en psychologie "<sup>15</sup> affirme le personnage. Il

---

8 - Émile Zola, *Le Docteur Pascal, œuvres*, édition d'Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, huit volumes, 1967, VI, p. 1221.

9 - Émile Zola, " Discours prononcé devant l'Association générale des étudiants de Paris ", *Le Docteur Pascal*, édition de Gérard Gengembre, Paris, Pocket, 1999, pp. 391-392.

10 - *Ibid.*, p. 389.

11 - *Ibid.*

12 - Ferdinand Gregh, " Mystères ", *L'Arc*, n° 47, 1990, pp. 69-73, (première parution dans *La Revue blanche*, 1896).

13 - *Ibid.*, p. 70.

14 - *Ibid.*, p. 69.

15 - *Ibid.*, p. 70.

écarte immédiatement l'idée d'une expérience mystique qui donnerait accès à une vie antérieure : "ces mystiques se trompent". L'explication la plus plausible aux yeux du protagoniste est celle du souvenir. Cependant, "trop souvent", le "morceau du passé" se dérobe. N'arrivant pas à "classer le phénomène", le personnage reste "tout troublé, tout vacillant, et comme tout retentissant de cette chute de l'inconnu dans l'eau tranquille de [sa] conscience"<sup>16</sup>.

L'entreprise proustienne n'est donc pas isolée. Lorsqu'il tente de décrire dans son roman des expériences singulières de la conscience, Marcel Proust renoue avec un moment précis de l'histoire des lettres françaises dont il prolonge l'une des querelles. Cependant, la position adoptée, dès les années 1890, par l'écrivain est singulière et survivra jusque dans son roman. Comme l'ont souligné J.-Y. Tadié<sup>17</sup> et H. Bonnet<sup>18</sup>, le mystère est, dans la pensée de Proust, indissociable de son éclaircissement, c'est-à-dire d'un retour à la détermination. Ce double mouvement est d'ailleurs sensible dans le rôle ambigu joué par l'intelligence dans le système proustien et que nous examinerons en détail dans le troisième chapitre de la deuxième partie<sup>19</sup>. Notons seulement que le brouillon de 1908 qui contient le premier récit suivi des expériences privilégiées de la madeleine et du *Temps retrouvé* s'achève sur cette conclusion paradoxale :

On s'étonnera peut-être que faisant peu de cas de l'intelligence, je ~~la~~ j'aie donné pour sujet aux quelques pages qui ~~suivent~~ <vont suivre> justement quelques-unes de ces ~~vérités~~ <remarques> que notre intelligence nous ~~révèle~~ suggère, en contradiction avec les banalités que nous entendons dire ou que nous lisons.<sup>20</sup>

Proust paraît osciller entre un anti-intellectualisme qui le conduit à accorder une importance capitale à la mémoire involontaire et un intellectualisme qui lui fait reconnaître que "si l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême c'est elle seule qui est capable de la décerner"<sup>21</sup>. Cette idée survivra dans *Le Temps retrouvé*, si bien que le texte publié en 1927 porte l'empreinte de préoccupations bien plus anciennes, sans doute parce que celles-ci ont contribué à façonner la pensée de l'écrivain.

En 1896, Proust fait paraître un texte où il prend assez nettement parti dans cette querelle. Dans "Contre l'obscurité", il affirme, en effet, que l'inconnu n'est pas voué à le demeurer ; si son opacité fascine c'est aussi qu'elle

---

16 - *Ibid.*

17 - Jean-Yves Tadié, "Invention d'un langage", *N.R.F.*, septembre 1959, pp. 508-509 qui cite un passage des carnets dans lequel Proust parle du désir de "percer l'au-delà de l'horizon".

18 - Henri Bonnet, *Le Progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Vrin, 1949, deux volumes, II, p. 30.

19 - II, 3, p. **Erreur! Signet non défini.**

20 - "Proust 45", ff<sup>os</sup> 5 r<sup>o</sup>-6 v<sup>o</sup> ; *C.S.-B.P.*, pp. 215-216.

21 - *Ibid.*

propose à la conscience le défi d'une frontière à faire reculer, d'un territoire à conquérir. Proust assigne à l'artiste la tâche de " rendre claires " les " idées ou sensations obscures, plus difficiles à exprimer mais aussi plus rares, que les sensations claires et plus courantes ". Il lui donne pour mission de parcourir leur nuit " comme l'ange des ténèbres, en y apportant la lumière "22. Ce qu'il y a d'obscur dans l'existence et qui se manifeste dans certaines expériences singulières ne se suffit pas à lui-même mais doit tendre vers la clarté ; l'indéterminé doit être déterminé. La position de Proust n'est, en définitive, pas très éloignée de celle de Zola. Comme lui, le jeune écrivain pense que le mystère est un champ ouvert à la littérature, comme il l'est à la science. Nous reviendrons dans le troisième chapitre de la deuxième partie23 sur le détail de l'argumentation de Proust, et notamment sur les rapports qu'il établit entre art et science, mais il importe ici de noter que Proust semble, sur ce point, plus proche de Zola que de Barrès.

Cependant, le statut de l'obscurité dans les écrits de Proust permet également d'inclure les expériences privilégiées dans un ensemble plus vaste et trans-historique. L'intérêt porté au mystère, à l'obscurité, fait des expériences privilégiées une forme de ce que Georges Poulet a nommé, dans un de ses derniers essais, " la pensée indéterminée ", c'est-à-dire : " l'ensemble des pensées qui ont pour privilège ou pour désavantage de ne pouvoir être exprimées que de façon indirecte ou même négative "24. Son champ s'étend " de la rêverie au silence intérieur " et inclut l'expérience mystique.

Dans le chapitre qu'il consacre à Proust, Georges Poulet souligne ainsi que " tout le mouvement de l'esprit est celui qui va de l'indétermination à la détermination "25. Ce mouvement est d'ailleurs singulier puisque, comme le note le critique, la pensée indéterminée

cherche non à établir un ordre universel, mais à créer les conditions d'une expérience personnelle, ou du moins d'une expérience ressentie, par celui qui s'en éprouve le sujet, dans l'intimité de lui-même26.

Ce mouvement de balancier est d'ailleurs inhérent aux différentes formes d'expériences privilégiées. Les impressions obscures ne sont telles qu'autant qu'elles dissimulent une raison explicative, c'est-à-dire une détermination qui vient se substituer à leur obscurité première et l'annuler en la justifiant. De la même manière, les expériences artistiques ne sont qu'un sentiment vague qui dissimule une réalité unique, celle de l'artiste. Là encore, le sentiment vague et diffus qui caractérise le moment originel est appelé à devenir une certitude à la fois critique — puisque lié à un artiste particulier — et esthétique —

---

22 - *E.A.*, p. 393.

23 - II, 3, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

24 - Georges Poulet, *La Pensée indéterminée*, Paris, P.U.F., coll. " Écriture ", trois volumes, 1985, I, p. 5.

25 - *Ibid.*, II, p. 254.

26 - *Ibid.*, I, p. 8.



puisque révélateur d'un trait général de l'art. Les réminiscences possèdent cette dualité fondamentale à deux niveaux. À un premier niveau, le mécanisme du souvenir involontaire fait se succéder le trouble originel qui, dans la fulgurance de la félicité, demeure suspendu à la sensation et la découverte du moment passé enclos dans cette sensation. Lorsque surgissent Combray, Balbec, Venise, la halte du train, l'expérience s'explique : ce qui était originellement indéterminé " sans la notion de sa cause "27, devient déterminé, rattaché à un moment précis du continuum spatio-temporel. Cette détermination se répète, à un second niveau, lorsque ce processus se révèle comme caractéristique du moi du protagoniste et constitutif de sa vocation.

Ce mécanisme est d'ailleurs celui des expériences privilégiées dans l'économie du roman. Ces épisodes sont d'abord vécus comme la rencontre d'une réalité autre qui est originellement indéterminée. Comme le remarque G. Poulet,

En présence de ce septuor de Vinteuil [...] le personnage est, comme devant la madeleine de Combray, les clochers de Martinville, les arbres d'Hudimesnil, confronté à un monde double, à la fois proche et lointain, actuel et révolu, étrange et familier, mais jamais, en aucun cas, parfaitement déterminé.<sup>28</sup>

L'expression *impressions obscures* elle-même témoigne de la part d'indétermination présente dans ces expériences. La mémoire involontaire, en faisant coexister deux temps et deux lieux, devient une métaphore de cette indétermination. Le narrateur explique *a posteriori* son expérience et décrit en ces termes l'indétermination qui naît de la réminiscence et dont il fait même un trait caractéristique :

Ces diverses impressions bienheureuses [...] avaient entre elles ceci de commun que j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais<sup>29</sup>.

L'être qui jouit des essences s'accommode de cette indétermination, elle est même indispensable à son existence, à sa renaissance tout au moins ; mais le moi déterminé la refuse et ne peut l'endurer, comme lorsque le lieu présent et le lieu passé s'affrontent :

si le lieu actuel n'avait pas été aussitôt vainqueur, je crois que j'aurais perdu connaissance.<sup>30</sup>

Les réminiscences ménagent donc cette rencontre d'une réalité si différente que le moi — dans ce qu'il a de rationnel — ne peut la laisser perdurer ; cette indétermination originelle n'est cependant que passagère.

---

27 - C.S., I, p. 44.

28 - *Op. cit.*, II, p. 246.

29 - T.R., IV, pp. 449-450.

30 - *Ibid.*, p. 453.

Ainsi que nous l'avons déjà signalé<sup>31</sup>, c'est, en effet, toujours comme un sens à élucider, à clarifier que se donnent ces expériences. Les expériences privilégiées sont toujours en attente d'une venue au jour du sens. Cette tension entre une quête du sens et une impossibilité à faire accéder celui-ci à sa pleine et claire formulation est propre à l'écriture de l'épiphanie. L'expérience est régulièrement présentée comme un processus psychique qu'il faut dire et décrire même si cette tentative est vouée à l'échec, comme pour les personnages de Hugo von Hofmannsthal, ou pour Stephen qui ne trouve pas en Cranly une oreille très attentive à ses propos esthétiques. Chez Joyce, comme le remarque Dominique Rabaté, les épiphanies sont d'ailleurs " des instants de découverte de l'incomplétude " <sup>32</sup>. Plus essentiellement encore, l'indétermination du discours théorique est à lire comme une manifestation de la déception du sens qui, selon le même auteur, caractérise l'épiphanie, puisque de Flaubert à Tabucchi, l'instant épiphanique " se double du soupçon qu'il ne pourrait être qu'une illusion, un mensonge, une fiction " <sup>33</sup>. Le moment où le sens paraît prêt à se révéler est ainsi celui dont le caractère indéterminé de l'expérience et la possible illusion du sens même font un instant de non-sens, un instant incapable d'accéder au sens pur.

b) b) *Poétique et critique de l'écart*

L'incapacité du roman proustien à donner une explication claire du phénomène est ainsi constitutive de l'épiphanie. On peut dès lors se demander si la confusion des dernières pages du roman permet de lever l'indétermination. Le dogme voué à l'élucidation ultime de l'obscur ne parvient pas à une formulation suffisamment claire et déterminée pour se prétendre tel, comme en témoigne le reproche d'obscurité, de confusion adressé à Proust par de nombreux critiques sur ce point<sup>34</sup>. Cet aspect de l'œuvre est d'ailleurs si caractéristique qu'il fait l'objet de nombreuses études issues d'horizons divers mais qui ont toutes en commun d'interroger le texte dans ce qu'il a de défaillant. C'est ainsi que Vincent Descombes substitue à l'hypothétique cohérence philosophique du dogme proustien l'idée d'une distorsion entre Proust théoricien et Proust romancier<sup>35</sup>. Antoine Compagnon s'attache à ce même décalage lorsqu'il cherche à " comprendre l'écart qu'il y a, dans l'œuvre de Proust, entre les catégories selon lesquelles il pense le roman et le roman qu'il compose lui-même " <sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> - *Supra*, I, 4 pp. **Erreur! Signet non défini.** et **Erreur! Signet non défini.**

<sup>32</sup> - Dominique Rabaté, " L'Épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabucchi ", *L'Instant romanesque, Modernités*, n° 11, 1998, p. 62.

<sup>33</sup> - *Ibid.*, p. 67. Voir également Jean-Louis Cabanès, " Le Devenir de l'instant dans l'écriture réaliste ", *L'Instant romanesque, Modernités*, n° 11, 1998, p. 49.

<sup>34</sup> - *Supra*, p. 11.

<sup>35</sup> - Vincent Descombes, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 15.

<sup>36</sup> - Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 14.

Loin de refuser comme sacrilège l'idée d'une confusion proustienne<sup>37</sup>, la critique se montre en effet sensible à la poétique de l'écart qui semble caractériser *À la recherche du temps perdu*. L'hiatus qui se fait jour entre détermination et indétermination n'est pas limité au seul contenu esthétique et théorique, il intéresse également la structure narrative de l'œuvre et ses rapports à l'intertextualité. En refusant de postuler une cohérence *a priori* du texte, la lecture narratologique mise au point par Nils Soelberg vise à étudier les nombreuses incohérences qui existent dans la *Recherche*. Celles-ci ne sont pas considérées comme des *lapses*, conséquences de la genèse longue et chaotique du texte, mais comme des transgressions délibérées qui participent d'une esthétique et d'une théorie singulière du roman.<sup>38</sup> Annick Bouillaguet, lorsqu'elle étudie l'intertextualité sous la catégorie du "jeu", montre que l'assimilation d'un passé culturel dans une "œuvre somme" ne se fait pas sans distorsions. En effet, "le jeu, c'est aussi l'écart, l'interstice, l'espace où se désassemblent les pièces qui ont servi à la construction"<sup>39</sup>. L'œuvre est ainsi un lieu de déconstruction et de déséquilibre, de tensions entre la pluralité des modèles et l'unité de l'œuvre qui s'accomplit dans l'imitation et le dénigrement. L'étude du rôle joué par le pastiche des Goncourt dans l'élaboration du discours théorique du *Temps retrouvé* fait d'ailleurs ressortir toute l'ambiguïté de l'écrivain à l'égard de son modèle. Elle conduit le critique à s'interroger sur l'existence "chez Proust [d']une position peut-être moins tranchée qu'il n'y paraît à l'égard de l'objet esthétique que poursuit son roman"<sup>40</sup>. La même année, Aleksandra Kiszka-Canard a proposé une analyse de l'unité poétique d'*À la recherche du temps perdu* qui s'appuie sur "la discontinuité manifeste du roman" comme constitutive de l'unité de celui-ci<sup>41</sup>.

Les épiphanies proustiennes s'inscrivent pleinement dans cette perspective, tout d'abord, en raison du statut indéterminé qui est le leur à l'intérieur de la critique et que nous avons tenté de modifier. Ensuite, elles racontent, à plusieurs niveaux, la quête d'une détermination à venir. Enfin, elles fondent une esthétique difficile à cerner avec précision et se situent à l'intersection entre narration et théorie. Dès lors, plutôt que de nier le caractère lacunaire de l'esthétique de Marcel Proust ou de contourner cet aspect, nous avons choisi de faire reposer notre travail sur la béance dogmatique du texte, sur tout ce qui en lui participe de l'écart, de la distorsion,

---

<sup>37</sup> - Contrairement à Willy Hachez qui voit là une sacrilège accusation d'incohérence portée contre Marcel Proust ("Impressions obscures et souvenirs involontaires", *B.M.P.*, n° 23, 1973, p. 1592).

<sup>38</sup> - Nils Soelberg, *Recherche et narration, lecture narratologique de Marcel Proust : À la recherche du temps perdu*, Copenhague, Institut d'études romanes de l'université de Copenhague, coll. "Études romanes", n° 49, 2000. Nous remercions l'auteur de nous avoir fait l'amitié de nous communiquer son texte avant publication.

<sup>39</sup> - Annick Bouillaguet, *Marcel Proust, le jeu intertextuel*, Paris, Nizet, 1990, p. 7.

<sup>40</sup> - Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt, le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Paris, Minard, coll. "Archives des lettres modernes", n° 266, 1997, p. 5.

<sup>41</sup> - Aleksandra Kiszka-Canard, "À la recherche du temps "retrouvé" : la métaphore proustienne", *B.M.P.*, n° 47, 1997, p. 82.

de l'indéterminé. Nous pensons qu'il faut prendre acte de cette confusion, jusqu'à y voir un trait caractéristique de l'œuvre et de la démarche même de l'écrivain.

Bien plus, parce qu'elles reflètent l'indétermination constitutive du roman proustien, les expériences privilégiées sont un moyen de saisir la théorie chaotique qu'il propose, une occasion de rendre raison du déraisonnable même. En cela, si le texte permet de comprendre ce que sont les expériences privilégiées, celles-ci permettent de mieux pénétrer le sens du roman. Ce constat rend possible de procéder, au terme de cette première étape, à un recentrage de notre problématique. Il ne s'agit plus seulement de déterminer en quoi consistent les expériences privilégiées et d'analyser la définition de la littérature que propose l'esthétique qu'elles fondent<sup>42</sup>, mais de comprendre, à travers elles, la poétique de l'écart qui informe le roman de Marcel Proust.

## 2 2 D'une perspective historique à une perspective épistémologique

Puisque le mystère et la volonté de l'éclaircir sont, comme l'écriture de l'épiphanie, le résultat d'une situation historique et épistémologique précises, il importe de les étudier dans cette perspective pour jeter les bases d'une étude génétique de la pensée de l'écrivain. Ainsi, cette nouvelle donnée légitime qu'on définisse les enjeux épistémologiques de l'indétermination des expériences privilégiées.

### a) a) "Proust entre deux siècles."

En effet, la poétique de l'écart obéit à un certain nombre de déterminations historiques et épistémologiques qui éclairent l'œuvre et son époque. Antoine Compagnon s'est ainsi attaché à montrer que l'ambiguïté du texte proustien est celle de sa position historique. La situation de Proust "entre deux siècles" fait porter l'œuvre à faux. Sensible au décalage qui existe entre le substrat théorique et formel du roman et son accomplissement, ce chercheur montre comment *À la recherche du temps perdu* est "une œuvre prophétique en somme, non parce que sans contingence, mais parce que dans son propre présent ambiguë."<sup>43</sup> L'étude de l'ambiguïté des dogmes esthétiques de Marcel Proust rejoint ainsi l'analyse historique initiée par Anne Henry et qui tend à arracher le texte à "l'intemporel"<sup>44</sup> pour le rendre aux déterminations de l'époque qui l'a vu naître.

L'auteur d'*À la recherche du temps perdu* se situe, en effet, à un moment proprement crucial dans le devenir de la modernité. Comme l'a remarqué Pierre - Louis Rey, les premiers pas du roman proustien coïncident

---

<sup>42</sup> - Voir l'introduction, p. 7.

<sup>43</sup> - *Op. cit.*, p. 15.

<sup>44</sup> - Anne Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 10.

avec l'essor des grands courants qui marquent le début du siècle. Le mot "cubes" est employé pour la première fois le 14 novembre 1908 et c'est en février 1909 que Marinetti publie le manifeste du Futurisme dans *Le Figaro*, deux dates qui encadrent les débuts du roman<sup>45</sup>. C'est cette même période que retiennent Sandro Briosi et Henk Hillenaar pour marquer le début de l'avant-garde<sup>46</sup>. Par ailleurs, la mort prématurée de l'auteur fait coïncider la fin du travail d'écriture avec les dernières années de bouillonnement avant-gardiste.

Les années qui entourent la Première Guerre mondiale, correspondent à un cap décisif dans l'histoire de l'art marqué par les œuvres de Duchamp et Apollinaire<sup>47</sup>. Or, si Proust est fortement marqué par son héritage culturel, il s'inscrit dans ce mouvement de progrès artistique. Bien qu'attachée à montrer l'importance des sources romantiques de la pensée proustienne, Anne Henry concède ainsi, à l'orée de son essai, que Proust "véhicule toute une culture et avec elle toute l'incrédulité à une culture"<sup>48</sup>. Margaret Grey dans *Post modern Proust*<sup>49</sup>, Pascal Ifri dans "The Birth of the Modern Reader in Proust"<sup>50</sup>, Anne Simon dans ses réflexions sur Proust et Merleau Ponty<sup>51</sup> ont mis en lumière ce qu'il faut bien appeler la modernité de Proust : la capacité du texte à proposer des modèles esthétiques et philosophiques qui accompagnent les grandes réformes de l'entendement au tournant du siècle.

Marcel Proust n'est toutefois pas un moderne. G. Dällenbach, amplifiant les réticences de Claude Simon, a pu ainsi le qualifier de "Cuvier du roman"<sup>52</sup> pour stigmatiser le caractère trop positiviste, selon lui, de la mémoire involontaire. Dans la même perspective, Nathalie Sarraute salue l'apport proustien et lui reconnaît un rôle décisif dans sa formation de romancière, mais marque aussi les limites des découvertes proustiennes. Limites bien naturelles, dans la mesure où Proust est de son temps et où lui faire grief de n'être pas allé assez loin revient à "reprocher à Christophe Colomb de n'avoir pas construit le port de New-York"<sup>53</sup>. Les réserves émises

---

<sup>45</sup> - *J.F.*, I, p. 523, n. 1.

<sup>46</sup> - Sandro Briosi, Henk Hillenaar, *Vitalité et contradiction de l'avant-garde, Italie - France 1909-1924*, Paris, Corti, 1988, p. 8.

<sup>47</sup> - Dans le domaine des sciences, cette période voit la naissance de la mécanique quantique. Son principe – le quantum d'action – apparaît en 1900 dans les travaux de Planck et l'année 1909 est marquée par la découverte par Einstein de la dualité de la lumière, à la fois corpusculaire et ondulatoire (Niels Bohr, *Physique atomique et connaissance humaine*, édition établie par Catherine Chevalley, Paris, Gallimard, coll. "Folio essais", n° 157, 1991, p. 318).

<sup>48</sup> - *Op. cit.*, p. 7.

<sup>49</sup> - Margaret Grey, *Post modern Proust*, University of Pennsylvania Press, 1992.

<sup>50</sup> - Pascal Ifri, "The Birth of the Modern Reader in Proust", *Philological Papers*, 1993, vol. 39, pp. 68-69.

<sup>51</sup> - Anne Simon, "Proust et le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans *À la recherche du temps perdu*", thèse, Paris IV, 1999, pp. 21-24 et 381 *sqq.*, notamment.

<sup>52</sup> - Lucien Dällenbach, "Tissu de mémoire", Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. "Double", 1984, p. 306.

<sup>53</sup> - Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll.

par ces deux représentants majeurs du roman moderne témoignent de la place en demi-teinte qui est celle de Proust dans l'histoire de la littérature contemporaine. La position culturelle de Proust est donc elle-même ambiguë parce qu'en tension entre deux périodes de la modernité.

b) b) *Élargissement épistémologique*

(1) (1) Physique

L'époque où a vécu Marcel Proust est fertile en systèmes qui se caractérisent par leur ambivalence. Celle-ci est ainsi perceptible dans d'autres domaines du savoir où l'on peut repérer une tension vers des contenus épistémologiques nouveaux. La physique offre, à cette époque, l'image de tensions similaires entre deux conceptions du savoir qui se matérialise dans la quête d'une totalité et l'évidence de la discontinuité, de l'indéterminé. Le débat qui opposa, dans les années vingt, Niels Bohr à Einstein, autour de la question de la lumière, est une illustration de cette ambiguïté scientifique. Entre les deux hommes, il s'agissait de déterminer si le renoncement à un mode causal de description du réel imposé par les découvertes de la mécanique quantique naissante remettait en question l'idéal d'une modélisation totale. Bien qu'il ait mis en évidence l'existence d'un double, et donc paradoxal, aspect de la lumière – corpusculaire *et* ondulatoire —, Einstein se montre hésitant à renoncer à l'idéal d'une description causale de l'espace et du temps<sup>54</sup>. Ainsi que le remarque Umberto Eco, Einstein se distingue de l'épistémologie quantique par sa foi "en une totalité de l'univers, discontinuité et indétermination qui ne sont qu'en apparence déconcertantes."<sup>55</sup>

(2) (2) Psychologie

De la même manière, le travail de Freud sur la conscience apparaît comme le point limite où la psychanalyse abandonne les sirènes, ou les démons, de la pensée déterminée et systématique, pour s'abandonner au vague, à l'indéterminé scientifique. La théorie freudienne de la conscience est en effet demeurée indéterminée en raison de la non-publication du texte consacré aux "Caractéristiques de la conscience" commencé autour de 1915 et destiné à prendre place dans les essais de métapsychologie. On attribue ce déni de publication à l'émergence dans les écrits de Freud de la seconde topique,

---

"Bibliothèque de la Pléiade", 1996, p. 1595, voir également les pages 1557 et 1603. Dans un travail en cours, Eilin Tobiassen se propose de préciser les rapports entre le "découvreur" Proust et la "pionnière Sarraute". Elle analyse ainsi la rencontre de Martereau dans le roman éponyme comme une réécriture consciente de l'épisode des pavés disjoints, réécriture qui relève tout à la fois de la filiation et d'une tentative de dépassement des limites proustiennes.

<sup>54</sup> - Niels Bohr, "Discussion avec Einstein sur des problèmes épistémologiques de physique atomique", *Physique atomique et connaissance humaine*, édition établie par Catherine Chevalley, Paris, Gallimard, coll. "Folio essais", n° 157, 1991, pp. 196, 202 et 211, notamment.

<sup>55</sup> - Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduction de Chantal Roux de Bézieu, Paris, Seuil, coll. "Points", n° 107, 1962, p. 33.

mais aussi au sentiment que le temps n'était pas encore venu de les publier<sup>56</sup>. Toutefois, si la conscience demeure dans l'ombre de la théorie psychanalytique, c'est sans doute aussi qu'elle est le lieu d'une tension entre l'ancien et le nouveau. Les travaux de Freud où il est question de la conscience montrent que, à la différence de la tradition philosophique, Freud ne situe pas dans la conscience l'essence du psychisme et de la relation au monde extérieur. Son expérience clinique le conduit à postuler l'existence de l'inconscient. Toutefois la conscience souffre de ne pouvoir être pleinement désancrée de son modèle classique sans s'intégrer pour autant dans un modèle absolument nouveau, aussi est-elle un concept qui reste à bâtir, ce que Lacan exprime en ces termes :

Son expérience impose à Freud de refondre la structure du sujet humain en la décentrant par rapport au moi, et en rejetant la conscience dans une position sans doute essentielle mais problématique. Je dirais que le caractère insaisissable, irréductible par rapport au fonctionnement du vivant, de la conscience, c'est, dans l'œuvre de Freud quelque chose d'aussi important à saisir que ce qu'il nous a apporté sur l'inconscient<sup>57</sup>.

La méditation freudienne vaut ainsi autant par ce qu'elle laisse dans l'ombre, par l'insaisissable qu'elle désigne, que par ce qu'elle a su déterminer. C'est cette position paradoxale à l'intérieur du champ du savoir qui constitue l'ambiguïté scientifique de la génération proustienne. Le recul que donne le temps nous permet ainsi de situer l'œuvre de Freud et celle de ses contemporains comme le lieu d'une mue de la pensée occidentale de ce qu'elle fut à l'époque classique en ce qu'elle se doit d'apprendre à être pour entrer dans la modernité.

(3) (3) Esthétique : “ l'ambiguïté de l'hétéronomie de l'art ”

Cette position ambiguë est d'ailleurs particulièrement perceptible dans le domaine esthétique. Entendue comme “ l'histoire de la sensibilité et de l'imaginaire ”, l'esthétique est, selon Marc Jimenez, l'histoire “ des ruptures successives que la sensibilité ne cesse d'opposer à l'ordre dominant de la raison ”<sup>58</sup>. Or, les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle et les premières du XX<sup>e</sup> siècle voient s'affirmer ce que le philosophe nomme “ l'ambiguïté de l'hétéronomie de l'art ”<sup>59</sup> et qu'il définit comme un dépassement de l'antagonisme qui existe entre sensibilité et intelligence. Dès Platon et Aristote, une ambiguïté se manifeste dans la pensée esthétique occidentale. Elle tient au statut réservé à l'art qui est à la fois un moyen privilégié d'accéder à l'intelligible par le beau et une pratique, une activité factuelle qui

---

<sup>56</sup> - Sigmund Freud, *The Complete psychological Works of Sigmund Freud*, London, Hogart Press, 1957, vol. XIV, p. 106.

<sup>57</sup> - Cité par le *Grand dictionnaire de la psychologie*, Paris, Larousse, 1996, article *Conscience*.

<sup>58</sup> - Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. “ Folio essais ”, n° 303, 1997, pp. 26. et 27.

<sup>59</sup> - *Ibid.*, pp. 209-210.

prend appui sur le monde sensible. *La République* et *l'Hippias majeur* illustrent cette ambiguïté fondamentale. Le premier refuse droit de cité aux artistes, en dénonçant "l'imitation", mais le second échoue à définir le beau, précisément car il est ce qui donne accès à l'essence. L'art se trouve ainsi porter à faux, Janus dont une face élève le regard vers l'Empyrée et dont l'autre baisse les yeux vers le sensible. Cette position médiane le dispose à être le point où convergent raison et sensibilité, une sorte de confins entre "une métaphysique du beau et une théorie des arts"<sup>60</sup>. La tentative des philosophies occidentales pour réunir ce qui est séparé se solde systématiquement par la victoire de la raison : "toujours les valeurs de l'esprit, de l'intelligence, de la raison, l'emportent sur les valeurs sensibles"<sup>61</sup>. L'époque moderne va rejeter cette dichotomie, à défaut de pouvoir la résoudre.

Cette rupture avec un héritage plus de deux fois millénaire impose aux artistes et aux scientifiques de repenser les frontières de leurs domaines respectifs radicalement nouveaux. L'art, produit de la sensibilité, n'est plus justiciable des modèles rationnels, il impose, à qui veut en rendre compte, de mettre en œuvre des concepts originaux. Entre refus du passé et ouverture sur l'avenir, le tournant des siècles se donne comme un moment ambigu et les "artisans conceptuels de la modernité"<sup>62</sup> se situent dans cet entre-deux de la pensée occidentale.

Cette tendance à demeurer dans l'entre-deux n'est pas le résultat d'une volonté, elle correspond à un processus qui échappe à son auteur. Un nouveau rapprochement avec la situation de la physique à la même époque permettra de mieux saisir ce qui est en jeu ici. Lorsqu'en 1900, Plank découvre le quantum d'action, il n'a aucune intention révolutionnaire mais tente d'unifier le champ de la mécanique et celui de l'électrodynamique. Ce faisant il jette, à son insu, les bases de la mécanique quantique. De la même manière, la notion de quanta de lumière avancée par Einstein en 1905, si elle contribue à fonder la mécanique quantique n'en demeure pas moins un objet heuristique, une simple hypothèse destinée à clarifier des phénomènes dont la physique traditionnelle ne peut rendre compte. Ce n'est qu'à partir de 1927 que la mécanique quantique peut se constituer en objet propre et indépendant. Comme le remarque Catherine Chevalley :

Dans le passage de la physique classique à la mécanique quantique, il n'y a aucune opération de table rase, mais plutôt la lente maturation d'une quête d'identité.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> - *Ibid.*, p. 213.

<sup>61</sup> - *Ibid.*

<sup>62</sup> - La formule est de Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 253, qui l'applique à Nietzsche, Freud et Marx.

<sup>63</sup> - Niels Bohr, *Physique atomique et connaissance humaine*, édition établie par Catherine Chevalley, Paris, Gallimard, coll. "Folio essais", n° 157, 1991, p. 317.



Ce processus de mise au jour involontaire définit parfaitement, selon nous, la situation de Proust, celle d'un écrivain qui précède les avant-gardes. Contrairement aux acteurs de ces dernières, l'auteur de la *Recherche* insiste rarement sur la nouveauté de son travail. Quand il le fait, notamment dans les lettres adressées à Blum en 1913, alors qu'il cherche un éditeur<sup>64</sup>, c'est surtout pour indiquer en quoi ce travail se distingue de sa production passée, ou pour mettre en valeur son originalité, plus que sa nouveauté. Si Proust juge sévèrement les avant-gardes dans la *Recherche*<sup>65</sup>, ce n'est pas par conservatisme, mais parce qu'il conçoit l'art non comme une succession mais comme un univers autonome pour chaque artiste, de sorte " qu'un poète d'aujourd'hui n'est pas plus avancé qu'Homère " <sup>66</sup>. Face à la modernité que son propre travail contribue à façonner, Proust est, comme d'autres de ses contemporains, semblable à *L'Angelus novus* de Klee, marchant vers l'avenir, mais tourné vers le passé<sup>67</sup>. Marcel Proust, comme Freud ou Nietzsche, se situe " entre nostalgie et modernité " <sup>68</sup> selon la formule de Marc Jimenez, dans une sorte de sas épistémologique qui relie le romantisme aux avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle.

Ce rapide élargissement de la problématique historique montre que cette position entre deux siècles n'est pas propre à Proust et qu'elle repose sur une tension entre pensée classique et pensée moderne. Cela impose de définir en quoi consiste exactement la modernité, notamment à l'époque de Proust. Pour cela, il faut quitter le domaine historique pour aborder celui de l'épistémologie. La perspective historique ne rend pas compte, en effet, de cette tension, elle aide à décrire et à constater les fractures culturelles, les ambiguïtés, mais elle ne les explique pas. La définition historique de la modernité délimite une période, les années 1890-1920, caractérisée par son effervescence culturelle, par l'importance des mouvements d'avant-garde ; elle passe cependant sous silence les raisons d'un tel essor. Notre analyse de l'épiphanie nous incite à porter attention aux déterminations culturelles. En effet, si des écrivains isolés se trouvent pratiquer à un même moment une écriture similaire, c'est qu'ils sont soumis à des influences et à des préoccupations similaires. L'utilisation de l'épiphanie littéraire par Proust, Joyce et d'autres de leurs contemporains est le résultat de déterminations épistémologiques qu'il faut mettre au jour. De la même manière, si l'épiphanie est une formule tendue entre détermination et indétermination c'est qu'elle

---

<sup>64</sup> - *Corr.*, XII, lettres du 20 février 1913, pp. 80 et 82, de début novembre 1913, p. 295 et du 9 novembre 1913, p. 302 ; *Corr.*, XI, lettre de 1912 à Montesquiou, p. 90.

<sup>65</sup> - Au travers du personnage de M<sup>me</sup> de Cambremer (*S.G.*, III, p. 205, 206 et 210), de l'attitude des couturiers durant la guerre (*T.R.*, IV, p. 302-303.) ou par la vision relativiste qui s'exprime dans le discours sur les nouveaux mouvements musicaux et picturaux, (*J.F.* I, p. 522-523).

<sup>66</sup> - Proust 45, f° 16r° ; *C.S.-B.P.*, p. 220.

<sup>67</sup> - Walter Benjamin utilise cette même image pour caractériser sa philosophie de l'histoire dans "Thèse sur la philosophie de l'histoire", (*Poésie et révolution*, traduction de Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, p. 281).

<sup>68</sup> - *Op. cit.*, p. 253.

crystallise un certain nombre de traits épistémologiques. Prolongeant cette démarche, nous voudrions ici préciser en quoi consiste la modernité, non pas sur le plan historique mais sur le plan épistémologique.

L'analyse historique, attentive aux dates et aux événements – Première Guerre mondiale, naissance des grands mouvements artistiques – met en lumière qu'À *la recherche du temps perdu* est le lieu de tensions entre avenir et passé. La position chronologique de Proust est ambiguë et conditionne en cela la poétique de l'écart. La perspective épistémologique propose d'établir une histoire des conditions de possibilité des formes de savoir communes à l'ensemble de la sphère culturelle d'une époque donnée, selon le sens que Michel Foucault a conféré à ce terme<sup>69</sup>. Si l'histoire montre en quoi le contexte de l'œuvre est un entre-deux du temps, elle ne dit rien de l'entre-deux du texte. Celui-ci appartient à l'histoire de la culture qui éclaire la poétique de l'écart.

c) c) *Un exemple : lecture épistémologique du Contre Sainte-Beuve par Françoise Leriche*

Une telle démarche a été esquissée par Françoise Leriche dans son travail sur *Contre Sainte-Beuve*. Dans ce cas précis, elle permet de voir comment se manifeste, dans l'écriture proustienne, la tension vers un inconnu de la pensée et la nécessité pour les artistes et les scientifiques du tournant du siècle d'inventer des modèles conceptuels originaux. Françoise Leriche envisage la génération à laquelle appartient Marcel Proust comme opérant une redéfinition de l'inconscient romantique. Selon ce chercheur, dans les propos théoriques de Kandinsky<sup>70</sup>, comme chez Proust et Freud, apparaît une forme nouvelle d'inconscient. Ce n'est plus celui des romantiques mais un hiatus " où se manifestent [...] des instants de vacillement, de discontinuité " <sup>71</sup>. Or, La nouveauté de l'objet qui se propose au savoir impose, de la philosophie à la peinture en passant par la psychologie, de redéfinir le cadre de la perception : " la notion de perception sensible est en effet une question "moderne", qui se constitue en objet spécifique d'étude à cette époque " <sup>72</sup>. Ce problème, commun à la phénoménologie et au cubisme, Françoise Leriche montre qu'il se pose également à Proust au moment où il entreprend son travail sur *Sainte-Beuve*, il est même constitutif de l'ambiguïté de ce texte – et, partant, de celle de la *Recherche* :

---

<sup>69</sup> - Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 13.

<sup>70</sup> - Sur les liens possibles entre Proust et le cubisme, voir Luc Fraisse *Le Processus de la création chez Marcel Proust, le fragment expérimental*, Paris, Corti, 1988, pp. 191-193.

<sup>71</sup> - Françoise Leriche, " La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans - Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques ", thèse, Paris VII, 1991, p. 278.

<sup>72</sup> - *Ibid.*, p. 250.

L'ambiguïté fondamentale du *Contre Sainte-Beuve* réside en ceci [...] que Proust tente de tenir un discours sur la création, sur le "moi" créateur [...] à partir d'un discours sur la perception sensible<sup>73</sup>.

Françoise Leriche met également en évidence que Proust, à cette date, " ne dispose pas de modèle théorique approprié, non seulement pour répondre à la question, mais encore pour reconnaître qu'il y a là un domaine nouveau ". L'horizon théorique de Proust est encore celui de Schopenhauer et " c'est précisément parce qu'il aborde – à son insu – des questions nouvelles à l'aide de systèmes théoriques ne permettant pas de les penser (et encore moins d'y répondre) que son projet se heurtera assez vite à une impossibilité constitutive " <sup>74</sup>. Redéfinir l'inconscient romantique suppose de penser la conscience et son rapport au monde, en un mot la perception, en des termes neufs qui ne soient ni hérités de la pensée classique ni teintés de romantisme. Une telle invention est d'autant plus délicate qu'elle s'accomplit à l'insu même de ceux qui en sont les artisans, et en qui subsiste le fantasme d'une image déterminée, comme on l'a vu pour Einstein.

La perspective épistémologique permet ainsi, non seulement de préciser quels sont les problèmes que tente de résoudre une certaine génération, mais aussi d'envisager les réponses qu'elle propose comme une tension vers d'autres formes de savoir. Le caractère proprement crucial de l'œuvre de Proust permet de donner à la genèse des expériences privilégiées une portée qui dépasse le strict cadre de l'œuvre. La tentative proustienne n'est pas isolée mais demande à être inscrite dans un contexte épistémologique précis, dont, en retour, elle peut rendre compte. On ne peut prétendre comprendre ce qui se joue dans la genèse de la pensée et de l'écriture proustiennes sans envisager les réponses qu'elles proposent aux sollicitations épistémologiques comme significatives d'une période précise de l'histoire de la pensée. Il est donc indispensable d'élargir une nouvelle fois notre cadre problématique. La genèse des expériences privilégiées aide à comprendre la théorie que développe le roman de Marcel Proust, dans son indétermination même. Elle permet également de mieux comprendre la poétique de l'écart qui est un aspect de la poétique de la *Recherche*, mais aussi, elle doit être envisagée comme significative d'une épistémè précise dont elle permet une meilleure compréhension.

Comme nous l'avons signalé en introduction, l'approche épistémologique s'inscrit, pour nous, dans le cadre méthodologique défini par Michel Foucault. C'est pourquoi il importe maintenant de proposer une lecture épistémologique d'*À la recherche du temps perdu* et, particulièrement, des expériences privilégiées. Il s'agit de montrer en quoi le roman de Proust participe pleinement de la strate du savoir qui s'ouvre à la fin de l'époque classique. Cette analyse permettra également de dégager d'autres points d'étude qui viendront compléter les éléments historiques que nous avons

---

<sup>73</sup> - *Ibid.*

<sup>74</sup> - *Ibid.*

dégagés plus haut. L'ensemble de ce matériau constituera la base des analyses génétiques des deux parties qui vont suivre.

### 3 3 Michel Foucault : lecture épistémologique de la modernité

En élargissant le champ de l'épistémologie à la culture dans son ensemble, le travail de Michel Foucault met en lumière la rupture fondamentale qui a eu lieu dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sur " ce seuil du classicisme à la pensée moderne "75, se produit une rupture radicale avec la pensée classique. D'un entre-deux, l'autre ; en son origine, la pensée moderne repose sur une série de distorsions, de paradoxes qui fait remonter les sources de la poétique proustienne de l'écart en son amont, vers un autre tournant des siècles.

#### a) a) *Les philosophies post-kantiennes*

Cette remontée vers l'amont de l'époque moderne s'apparente d'ailleurs à un retour aux origines connues de la pensée de Marcel Proust, la philosophie romantique. Selon Foucault, la philosophie critique de Kant est l'illustration de la rupture épistémologique qui s'accomplit au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, elle " permet ces philosophies de la Vie, de la Volonté, de la Parole que le XIX<sup>e</sup> siècle va déployer. "76 S'il s'inspire des systèmes de Schelling ou de Schopenhauer, alors Proust s'inscrit directement dans cette rupture épistémologique dont il convient d'interroger les aspects fondamentaux.

Selon nous, ce que l'esthétique proustienne contient de paradoxe, d'indétermination, de distorsion est inscrit dans cette origine. Cette pensée qui succède à l'âge classique est, en effet, constitutivement une pensée ambiguë, paradoxale, " une pensée du Double "77. Selon Foucault, en elle apparaît

cet écart, infime mais invincible, qui réside dans le "et" du recul *et* du retour, de la pensée *et* de l'impensé, de l'empirique *et* du transcendantal, de ce qui est de l'ordre de la positivité *et* de ce qui est de l'ordre des fondements.<sup>78</sup>

En d'autres termes, on peut rapprocher l'ambiguïté du texte proustien de quatre traits caractéristiques de la pensée moderne : la découverte de la finitude humaine et de sa paradoxale infinitude, la convergence de l'empirique et du transcendantal, la substitution de l'impensé au *cogito* cartésien, le retour perpétuel de l'origine<sup>79</sup>. À chacun de ces points répond d'ailleurs un aspect de l'écriture de l'épiphanie.

---

<sup>75</sup> - *Ibid.*, p. 315.

<sup>76</sup> - *Ibid.*, p. 256.

<sup>77</sup> - *Ibid.*, p. 351.

<sup>78</sup> - *Ibid.*

<sup>79</sup> - *Ibid.*, p. 346.

b) b) *Métaphysique et positivisme*

C'est ainsi que l'analyse que Foucault donne des philosophies post-kantiennes éclaire la double ascendance, métaphysique et positiviste, de la pensée proustienne. La philosophie critique de Kant donne naissance à des métaphysiques en ce qu'elle prend pour objet de savoir les principes de la connaissance *a priori* ; l'objet du savoir est ainsi étranger à l'expérience. Toutefois, "le fait que ces transcendants concernent les synthèses *a posteriori* explique l'apparition d'un "positivisme" "80. La pensée moderne repose ainsi sur ces deux dimensions antagonistes, toujours conjointement présentes. La pensée de Proust ne fait pas exception, comme nous avons essayé de le montrer dans le troisième chapitre de cette partie81. Cette dualité définit exactement l'entre-deux du texte comme un entre-deux du savoir, ou plutôt des moyens du savoir, comme un lieu paradoxal entre métaphysique et positivisme. Le paradoxe de l'intelligence trouve dans cet attelage du positif et du métaphysique une explication et une justification épistémologiques82. Positiviste, la pensée proustienne se doit d'inclure l'intelligence et l'expérience sensible. Métaphysique, elle se doit d'être tournée vers un ailleurs qui dénie au monde sensible toute réalité. Selon Foucault, la pensée moderne a tenté de mettre au point

un discours dont la tension maintiendrait séparés l'empirique et le transcendantal, en permettant pourtant de viser l'un et l'autre en même temps [...] et leur permettrait peut-être de s'articuler en ce terme troisième et intermédiaire où s'enracinerait à la fois *l'expérience du corps* et *celle de la culture*.83

À partir de ces deux éléments, on peut voir comment le texte même du roman de Proust s'inscrit dans cette problématique épistémologique dont il tente de proposer une mise en forme littéraire.

---

80 - *Op. cit.*, p. 258. Selon Foucault, "Le triangle critique - positivisme - métaphysique de l'objet est constitutif de la pensée européenne depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à Bergson." (*Ibid.*) Jusqu'à Bachelard, serait-on tenté de dire. L'épistémologie bachelardienne repose, en effet, sur la volonté de synthétiser l'*a priori* et l'*a posteriori* de la connaissance, de montrer que "l'empirisme et le rationalisme sont liés" (*La Philosophie du non*, Paris, P.U.F., coll. "Quadrige", 1988 (première édition, 1940), pp. 4 et 5). Cette difficile articulation du métaphysique et du transcendantal est également sensible dans la querelle qui opposa Popper et Carnap autour du problème de la métaphysique, dans les années trente (*La Quête inachevée*, traduction de Renée Bouveresse, Paris, Calman-Lévy, 1981, p. 127). Plus récemment encore, Jean-Marc Ghitti, dans "Les Voies de la phénoménologie française", (*Critique*, n° 622, mars 1999, pp. 238-239), a examiné la querelle entre Dominique Janicaud et Jean Luc Marion. Ce dernier affirme que l'on peut sortir de l'héritage kantien, par une phénoménologie du don qui dépasse les contradictions entre métaphysique et phénoménal (*Étant donné*, Paris, P.U.F., 1997). Dans *La Phénoménologie éclatée*, (Paris, Éditions de l'éclat, 1998), Dominique Janicaud conteste cette thèse.

81 - I, 3.

82 - Sur ce point voir la deuxième partie, p. **Erreur! Signet non défini.**

83 - *Op. cit.*, p. 331, nous soulignons.

Corps et culture structurent, en effet, “l’Ouverture” du roman proustien qui est essentiellement le récit de cette double expérience. L’insomniaque est, en effet, un point où convergent, d’une part, la mémoire du corps et, d’autre part, une somme de la culture occidentale. La première permet d’organiser l’espace autour du moi, de retrouver le lieu de l’être et la sensualité onirique qui fait naître une femme d’une position de la cuisse<sup>84</sup>. La seconde, incarnée par la lecture originelle du livre où se mêlent histoire, musique, architecture, vient s’identifier au protagoniste qui semble, un temps, être lui-même “ce dont parlait l’ouvrage”<sup>85</sup>.

La tentative pour articuler transcendantal et métaphysique, présente dès les premières pages du roman, se prolonge, dans l’écriture de l’épiphanie, par la découverte d’une réalité autre perçue comme supérieure et irréductible à la vie réelle. L’altérité est ainsi une manifestation textuelle de la dimension métaphysique présente dans l’épistémè moderne. De même, l’existence d’un empirisme à la base de la conception moderne du monde explique l’importance de la perception et le refus du mysticisme : la transcendance est à atteindre par le moyen de l’expérience sensible, elle ne saurait être accordée, comme la grâce à l’époque classique, par un dieu quelconque. Une telle conception éclaire ce que nous avons constaté, dans le deuxième chapitre de cette partie, à propos du discours moderne sur l’inspiration<sup>86</sup>. Si l’inspiration cesse d’être assimilée au *furor*, c’est qu’à l’époque post-classique, il est impossible de penser le génie comme relevant, exclusivement, d’une transcendance.

La position épistémologique du texte de Marcel Proust conditionne ainsi l’importance accordée à l’expérience sensorielle dans l’épiphanie et aussi le paradoxe d’une “leçon d’idéalisme” fondée sur la perception sensible. Elle explique également la part que prend le sujet dans le mécanisme du génie et le rôle capital que joue, dans cette perspective, l’analyse des mécanismes psychologiques.

c) c) *L’homme, l’impensé et le cogito moderne*

L’épistémè moderne est, selon Foucault, marquée par l’émergence de l’homme comme sujet d’étude. Cette découverte coïncide avec la prise de conscience que ses fonctions biologiques, économiques et linguistiques sont finies, ou mieux, délimitables par le champ du savoir. Demeuré seul vecteur d’une quelconque vérité du monde, selon les principes de l’empirisme post-kantien, l’homme se trouve au centre des attentions et des préoccupations.

Toutefois, si l’inclusion de l’homme dans le champ de l’étude marque la prise de conscience de sa finitude, elle ouvre aussi un nouveau champ indéfini au savoir. Selon les termes de Foucault, “la finitude de l’homme se profile sous

---

<sup>84</sup> - C.S., I, p. 4.

<sup>85</sup> - C.S., I, p. 1.

<sup>86</sup> - I, 2, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

la forme paradoxale de l'indéfini"<sup>87</sup>. Car l'homme, objet de l'épistémè moderne, "est aussi lieu de la méconnaissance, de cette méconnaissance qui expose toujours sa pensée à être débordée par son être propre."<sup>88</sup> À la formule cartésienne qui résume le statut du sujet à l'époque classique, se substitue une autre définition de l'homme. À la certitude cartésienne qu'un "je suis" répond en écho à tout "je pense", le *cogito* moderne répond en désignant comme objet de savoir ce qui dans l'existence se soustrait à l'emprise de la pensée :

Le *cogito* ne sera donc pas la soudaine découverte illuminante que toute pensée est pensée, mais l'interrogation toujours recommencée pour savoir comment la pensée habite hors d'ici, comment elle peut être sous les espèces du non-pensant.<sup>89</sup>

L'épistémè moderne est ainsi le lieu où la pensée devenue objet se propose pour fin l'étude de ce qui lui échappe en même temps qu'un espace paradoxal de l'activité raisonnante, où voisinent déterminé et indéterminé<sup>90</sup>.

La nécessité d'articuler métaphysique et transcendantal explique en effet l'importance accordée aux différents états de conscience (mémoire, sommeil, rêve). Cet intérêt, que l'auteur de la *Recherche* partage avec bon nombre de ses contemporains, est à lire comme une attention portée à ce qui s'offre comme le possible lieu d'une synthèse de l'empirique et du transcendantal. Ces états particuliers de la conscience, mal connus, proposent à la pensée le miracle d'une rencontre du corps et de cet autre du corps qui en constitue l'au-delà métaphysique et que le philosophe nomme "l'impensé". Selon Foucault, "l'homme et l'impensé sont, au niveau archéologique, des contemporains"<sup>91</sup>. L'intérêt pour ce qui se laisse percevoir dans l'homme d'obscur caractérise la pensée moderne au point que Foucault affirme que "toute la pensée moderne est traversée par la loi de penser l'impensé [...], de lever le voile de l'Inconscient"<sup>92</sup>. La littérature romantique<sup>93</sup> illustre ce nouvel impératif par l'attention accordée aux manifestations de la sensibilité et l'exaltation du moi, notamment dans la philosophie de la Nature.

---

<sup>87</sup> - *Op. cit.*, p. 325.

<sup>88</sup> - *Ibid.*, p. 333.

<sup>89</sup> - *Ibid.*, p. 335.

<sup>90</sup> - L'épistémologie bachelardienne, ici aussi, se trouve en accord avec cette analyse en ce qu'elle "accepte les variations touchant l'unité et la pérennité du *je pense*" (*La Philosophie du non*, Paris, P.U.F., coll. "Quadrige", 1988 (première édition, 1940), p. 9).

<sup>91</sup> - *Op. cit.*, p. 337.

<sup>92</sup> - *Ibid.*, pp. 337-338.

<sup>93</sup> - Nous entendons par *romantisme* le courant esthétique, artistique et philosophique qui voit le jour en Allemagne vers 1800 autour de Schelling, Novalis et des frères Schlegel. Sur cette question, lire la mise au point de Tzvetan Todorov en préface au livre de Jean-Marie Schaeffer, *La Naissance de la littérature*, Paris, P.E.N.S., 1983, pp. 9-10.

Le statut du narrateur proustien tient précisément dans cette rencontre paradoxale du fini et du non-fini. Celui dont l'existence est surdéterminée par le récit qu'il semble en faire, échappe à toute identification – jusqu'à se refuser un nom autre qu'hypothétique<sup>94</sup> – à tout être et même à tout passé<sup>95</sup>. S'il occupe, comme l'homme à l'époque moderne, “ la place du roi ”<sup>96</sup>, c'est qu'il est, comme lui, à la fois au centre de l'œuvre et hors du cadre de la représentation. Tout ne converge vers lui que pour manifester son absence, son extranéité à la scène qui se joue. La “ mise en procès ” du narrateur qu'accomplit Antoine Compagnon, à propos de la judéité et de la sexualité, trouve ici une justification : le narrateur est à la fois impliqué dans le discours et hors champ, hors procès. Le “ flottement entre héros et narrateur ”<sup>97</sup>, perceptible dans certains épisodes clés, est la résurgence, au travers d'une indécision narrative, de la place ambiguë que l'épistémè moderne accorde à l'homme.

Cette situation à la fois centrale et marginale permet de comprendre le statut du sujet dans l'expérience épiphanique : la perception, le recours à un passé individuel lui accordent une place centrale, mais, dans le même temps, son individualité s'efface au profit de quelque chose de général qui le dépasse. C'est ainsi que les expériences privilégiées débouchent sur une théorie de la littérature où les lecteurs deviennent “ les propres lecteurs d'eux-mêmes ”, l'identité créatrice s'efface au profit d'une entité transcendante ; le sujet ne s'affirme au centre du dispositif épiphanique qu'au prix d'une disparition de son individualité. C'est en vertu de ce principe que le sujet ne peut subsister dans l'instant épiphanique sauf à “ perdre connaissance ”, comme nous l'avons signalé dans les pages qui précèdent<sup>98</sup>. Ce statut du sujet explique également que le moi puisse fusionner avec le non-moi dans l'épiphanie. L'interpénétration<sup>99</sup> est, en effet, cette figure où le sujet, tout à la fois, s'affirme centre et s'efface devant ce qui lui est étranger : l'objet.

d) d) *Le retrait et le retour de l'origine*

Un autre aspect de l'épistémè moderne permet de mieux comprendre comment fonctionnent les expériences privilégiées et les épiphanies en général. Ce que Foucault nomme “ le retrait et le retour de l'origine ” permet, en effet,

---

<sup>94</sup> - Marcel Muller, *Les Voix narratives dans À la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965, p.16.

<sup>95</sup> - Pour peu que l'on rejette, avec Françoise Leriche, “ le présupposé réaliste qui suppose l'antériorité de la trame événementielle par rapport au procès de l'écriture ” (*op. cit.*, pp. 291 et 292 et “ Le Je Proustien ”, *Nouvelles directions de la recherche proustienne*, Paris, Minard, série “ Proust ”, n° 2, 1999, pp. 13-42).

<sup>96</sup> - C'est-à-dire celle de Philippe IV dans *Les Menines* (*op. cit.*, pp. 30 et 319).

<sup>97</sup> - Antoine Compagnon, “ Le Narrateur en procès ”, *Nouvelles directions de la recherche proustienne*, Paris, Minard, série “ Proust ”, n° 2, 1999, pp. 309-335.

<sup>98</sup> - *Supra*, p. **Erreur! Signet non défini.** ; *T.R.*, IV, p. 453.

<sup>99</sup> - Sur cette notion, voir I, 4, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*



de cerner ce qui fonde la littérature de l'instant à laquelle nous avons rattaché ces expériences<sup>100</sup>.

La découverte conjointe de l'histoire – dans ses formes non classiques – et de la finitude humaine détermine, au sein de la pensée moderne, un rapport singulier à l'origine. Celle-ci n'est plus le lieu vers lequel s'accomplit toute remontée du savoir (comme dans le cas des langues dont l'étude se confond avec la quête d'un langage d'avant Babel), mais elle devient ce qui à tout moment peut se manifester dans l'*hic et nunc*. Selon Foucault, “ il ne s'agit point là d'un achèvement ni d'une courbe, mais plutôt de cette déchirure incessante qui délivre l'origine dans la mesure même de son retrait ; l'extrême est alors le plus proche.”<sup>101</sup> Cette définition moderne de l'origine éclaire la temporalité surgissante des expériences privilégiées, moment inespéré et soudain. À la fois point de départ potentiel du livre et retour d'une antériorité (souvenir, vie antérieure ou loi primordiale), les épiphanies peuvent se lire comme une mise en scène de ce fantasme d'un accès à l'origine. Selon nous, ce que la littérature de l'instant illustre et raconte, c'est précisément ce mode moderne de manifestation de l'origine ou de la transcendance<sup>102</sup>.

e) e) *Bilan : une pensée du Double et de l'entre-deux*

Au travers des quatre critères définis par Michel Foucault pour analyser la naissance de la pensée moderne – positivisme et métaphysique, finitude et infinitude de l'homme, émergence de l'impensé, retour de l'origine – on peut constater deux choses essentielles pour notre propos. D'une part, l'assise épistémologique du roman proustien est fondamentalement ambiguë, d'autre part, l'écriture des expériences privilégiées est le reflet de l'épistémè moderne.

---

<sup>100</sup> - I, 5, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>101</sup> - *Op. cit.*, p. 345.

<sup>102</sup> - On peut donner de cela deux exemples pris chacun à une extrémité du siècle et dans des domaines différents. Dans *Anton Reiser* de Karl-Philip Moritz, Andréas Hartknopf, le héros, éprouve, à la vue d'un gibet et du puits voisin de la maison natale, un sentiment particulier : “ Il eut soudain l'impression d'avoir jeté un coup d'œil derrière un rideau qui séparait de son existence présente il ne savait quelle existence passée. Il se souvenait même d'un état d'âme pareil à celui-ci, et pourtant il n'arrivait pas à rattacher ce souvenir au temps et au lieu ”. Or, cette expérience tient à un souvenir d'enfance où le puits était désigné par la mère comme le lieu de l'origine (cité par A. Béguin *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1937, p. 39).

Dans les premières lignes du *Roman d'un enfant*, Loti présente ses premières perceptions comme “ des jets de clarté brusque ” dont il n'est pas certain qu'ils ne sont pas “ des ressouvenirs mystérieusement transmis ” et donc renvoyant à une vie antérieure et originelle qui se manifesterait alors (Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *Œuvres complètes de Pierre Loti*, Paris, Calman-Lévy, 1894, dix volumes, V, p. 290).

En effet, si la poétique de l'écart occupe chez Proust un rôle si important, c'est que l'épistémè où elle s'enracine, son "sol mental", est double. Foucault souligne cet aspect dans sa conclusion<sup>103</sup>. Il est dès lors naturel qu'une œuvre aussi pénétrée de cette pensée qui ouvre le XIX<sup>e</sup> siècle et se prolonge jusqu'à aujourd'hui soit ambiguë. L'écart que la critique a repéré dans l'œuvre de Proust, tant au niveau théorique que poétique est une conséquence de l'inclusion de l'écrivain dans une épistémè du double. En puisant dans les philosophies post-kantiennes et dans les tentatives positivistes qui leur font pendant, Proust s'imprègne de cette pensée du double qui rejaillira dans la poétique de son œuvre. C'est en cela qu'*À la recherche du temps perdu* peut être analysé comme un roman de la modernité.

Cette interprétation trouve à se prolonger dans le rôle que jouent le corps et la culture dans l'Ouverture du roman, ou dans la place centrale et marginale du protagoniste de la *Recherche*. Mais elle s'incarne aussi, et c'est ce qui nous intéresse ici au premier chef, dans l'écriture des expériences privilégiées. L'instantanéité, l'altérité, l'interpénétration, l'importance du processus psychologique et de la sensation sont autant de principes épiphaniques qui prolongent, sur un plan textuel, les données fondamentales de l'épistémè moderne.

C'est pour cela que l'on peut dire que l'œuvre de Proust, et singulièrement les expériences privilégiées, est moderne. C'est dans cette perspective qu'on peut voir dans notre objet d'étude une voie pour comprendre la modernité. À la lumière de ces analyses, celle-ci peut se définir comme une période qui s'ouvre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par une rupture radicale avec la pensée classique et se caractérise par les éléments que nous avons envisagés plus haut. Cette rupture se manifeste tout d'abord dans le romantisme et particulièrement dans les philosophies post-kantiennes issues du romantisme allemand. Dans le même temps, émerge une pensée positiviste. Ces deux courants souvent antagonistes, mais conjoints par leur commune origine débouchent, au début du XX<sup>e</sup> siècle, sur une phase de la modernité où la rupture inaugurale avec les positivités classiques permet l'émergence de formes résolument nouvelles et définitivement coupées de leur origine.

#### 4 4 Conclusion

La génération à laquelle appartient Proust est précisément celle où la rupture romantique trouve son aboutissement dans sa transmutation définitive en modernité dans ce grand creuset du temps et de l'histoire que constitue le XIX<sup>e</sup> siècle. Cette situation explique les positions ambiguës, les hésitations que nous avons signalées, à cette période, dans différents domaines du savoir. Elle fonde également l'écriture de l'épiphanie par l'importance

---

<sup>103</sup> - *Op. cit.*, p. 351.

accordée au sensible, à l'instant et à l'accès à une réalité transcendante qui sont les traits fondateurs de l'épistémè moderne.

Dès lors, écrire la genèse des expériences privilégiées, c'est écrire la venue au jour de la modernité, au terme d'une gestation qui s'étend sur tout le XIX<sup>e</sup> siècle ; c'est aller à la découverte de ce processus par lequel le romantisme se mue en modernité. C'est ici la problématique qui guidera, dans les deux parties suivantes, notre analyse de la genèse des expériences privilégiées.

## Conclusion de la première partie

Cette première partie avait pour but d'étudier les expériences privilégiées afin de donner prise sur cet objet que son indétermination a laissé dans l'ombre et par là de permettre de cerner les enjeux d'une étude génétique de ces expériences tout en définissant clairement l'objet de l'étude.

L'analyse de l'écriture de ces instants a ainsi permis d'établir une typologie précise et de définir un corpus. L'ensemble des expériences privilégiées se compose de trois séries, les réminiscences, les impressions obscures et les expériences esthétiques. Par ailleurs, on ne saurait confondre expériences privilégiées et motifs de mémoire, puisque, si les deux ensembles se superposent en certains points, ils ne sont pas égaux. Ainsi, contrairement à ce que certains courants critiques ont pu affirmer, il n'est pas possible de réduire les expériences privilégiées à des souvenirs involontaires. En outre, le contenu théorique qu'illustrent ces épisodes ne se limite pas au discours sur la mémoire involontaire. Celui-ci n'est qu'un aspect d'une tentative pour formuler une définition originale et moderne du génie. Dans cette tentative, l'apport de la philosophie positiviste est important. Cette dernière fournit un modèle pour aborder les phénomènes de la conscience et elle accorde au sujet une place que lui refuse le discours idéaliste sur l'inspiration.

L'importance du substrat théorique ne doit cependant pas occulter la part proprement narrative de ces épisodes. Leur contenu permet de dégager non tant un scénario récurrent qu'une série de six critères fondamentaux qui sont présents d'une manière régulière. Ainsi, le sentiment d'une joie singulière, la banalité de l'objet qui la cause, la soudaineté et la brièveté de cette expérience, le sentiment d'accéder à une réalité supérieure et l'interpénétration de l'objet et du sujet sont autant de principes qui caractérisent les expériences qui nous occupent. À partir de ce schéma d'ensemble, il est possible d'identifier ces épisodes comme appartenant au champ de l'épiphanie littéraire. On retrouve en effet, chez Joyce, mais aussi chez de nombreux autres écrivains contemporains de Proust, le même type d'expériences. Dans des textes qui ont été rédigés entre 1895 et 1910, ces écrivains évoquent des phénomènes singuliers qui jouent dans leur œuvre un rôle similaire à celui que Proust assigne aux expériences privilégiées. Si chaque pratique est spécifique, elle ne s'en inscrit pas moins dans un mouvement souterrain mais perceptible des lettres européennes du tournant du siècle. L'épiphanie apparaît ainsi comme un prolongement de l'écriture de l'instant, telle que la pratiquent les Goncourt notamment, mais aussi comme une réaction contre le symbolisme. Elle marque ainsi le retour du réel dans la littérature, faisant de l'apport réaliste et naturaliste un moyen nouveau pour atteindre l'Idéal des romantiques. Les expériences privilégiées que contient À

*la recherche du temps perdu* ne sont donc pas isolées dans leur siècle mais s'inscrivent dans une problématique littéraire précise qu'elles contribuent à éclairer.

Le but de cette analyse n'est d'ailleurs pas de proposer une nouvelle dénomination pour des épisodes que la critique et Proust lui-même ont déjà baptisés de noms divers. Inclure les instants profonds dans un ensemble plus vaste permet de préciser le cadre problématique de notre étude. Dès lors qu'elles ne sont plus isolées, les épiphanies qui jalonnent la *Recherche* ne sont pas seulement des révélateurs du contenu de la théorie proustienne, elles deviennent des outils pour comprendre la littérature de la période qui voit naître le roman de Marcel Proust. L'étude génétique des expériences privilégiées permet de tenter de rendre compte de la part indéfinie ou indéterminée de la *Recherche*. La perspective épistémologique éclaire ainsi certains aspects du roman et montre que les traits caractéristiques des épiphanies proustiennes plongent leurs racines dans ce que Michel Foucault a analysé comme étant la rupture épistémologique qui marque le début de l'ère moderne. La genèse de la pensée de Proust que l'on peut lire au travers de l'évolution de sa théorie du génie et des épisodes qui l'illustrent participe ainsi du mouvement qui conduit la pensée moderne du romantisme à la modernité.

Outre cette précision du cadre problématique, les acquis de cette première partie permettent de dégager quelques orientations d'étude. Ainsi, un des enjeux de la genèse des épiphanies proustiennes réside dans le statut de la mémoire. Par ailleurs, la nécessité épistémologique d'articuler l'empirique et le métaphysique rend nécessaire une analyse de ces deux composantes dans l'élaboration de la pensée proustienne. Ainsi, il importe de dégager l'apport respectif du romantisme et du positivisme dans la théorie du génie que met au jour Marcel Proust. Dans cette perspective, il s'agit notamment de déterminer comment le sujet acquiert le statut central qui est le sien dans l'esthétique du *Temps retrouvé* et comment Proust résout le problème du rapport conflictuel entre l'art et la science.

La deuxième partie approfondit et systématise l'analyse génétique et épistémologique esquissée dans les pages qui précèdent. Elle propose une plongée dans le laboratoire de l'écrivain pour tenter de percer le mystère d'une écriture et d'une pensée qui se découvrent, mais aussi celui d'une période particulière de l'histoire de la littérature et de la pensée.

**DEUXIÈME PARTIE :**  
**ARCHÉOLOGIE ET GENÈSE DES**  
**THÉORIES PROUSTIENNES**

## Introduction de la deuxième partie

La première partie de notre travail a permis de définir les expériences privilégiées d'un point de vue littéraire et épistémologique. Elle a été également l'occasion d'aborder certains aspects de la genèse de ces épisodes, notamment l'évolution du discours théorique associé au septuor de Vinteuil, l'incorporation de la thématique littéraire de la banalité au récit de l'instant d'où naît l'inspiration, ou encore le rôle décisif de la pensée de Taine dans l'élaboration des impressions obscures. Cette première étape a ainsi montré l'importance d'une saisie dynamique de ces épisodes, non seulement dans leur dimension narrative, mais aussi dans les principes qui les composent.

Cette seconde partie s'attache à dégager les éléments clés de la genèse des expériences privilégiées, de la théorie du génie qui les accompagne et, en définitive, de la pensée qui crée l'une et l'autre. Le point de départ de cette analyse est le tourbillon originel d'*À la recherche du temps perdu*, c'est-à-dire les brouillons et les notes de l'année 1908. Ceux-ci voient la cristallisation de nombreux projets et la lente venue au jour d'un texte qui finira par être le roman de Marcel Proust. Ce retour aux sources du travail proustien permet de découvrir le principe d'une écriture de l'inspiration qui conduit progressivement Proust à élaborer un discours théorique et narratif sur ce thème. L'année 1908 est ainsi marquée par l'émergence de préoccupations esthétiques et critiques dans un projet romanesque originellement orienté vers l'étude de mœurs. La volonté d'écrire sur, et notamment contre, Sainte-Beuve revêt, dans cette perspective un rôle capital. Elle témoigne en effet du désir d'aborder les questions esthétiques. La part décisive accordée aux réminiscences dans les brouillons de cette période ne doit pas cependant occulter que Proust fait alors coexister, pour expliquer l'inspiration, une explication mémorielle et une interprétation fondée sur la perception d'une réalité autre. La critique de l'intelligence qui caractérise également les textes de cette période demande à être interprétée à la lumière des hésitations que révèle le mouvement de l'écriture. Il faut également tenir compte des problèmes que l'écrivain se voit amené à résoudre, notamment celui de la relation qui existe entre art et science.

Une fois dégagés les enjeux du travail fondateur des années 1908-1909, l'analyse des textes antérieurs à "Sainte-Beuve" permet de montrer que l'émergence du discours sur l'inspiration s'inscrit dans un processus de dépassement des influences, et dans l'affirmation d'une identité littéraire et philosophique. À ce moment de la genèse de son roman, Proust développe une théorie de l'inspiration qui rompt avec certains principes des systèmes

romantiques et avec ses propres orientations antérieures. La clé de voûte de cette nouvelle théorie est le sujet dont on voit la position évoluer entre les textes de *Jean Santeuil* et ceux relatifs à Sainte-Beuve. Alors que les premiers se construisent en référence directe avec les propositions de Schopenhauer, accordant au moi créateur une place limitée, les seconds mettent en œuvre une théorie où le sujet de la création est appelé à jouer un rôle plus important, sinon décisif. L'intériorisation du génie qui caractérise l'évolution de la pensée de Marcel Proust entre 1894 et 1908 détermine la naissance d'une forme, à la fois celle du roman proustien et celle des expériences privilégiées.



## Sensation et mémoire : “ Odeur de l’herbe du talus de Louveciennes ”

Les pages qui suivent ont pour objet d’analyser la présence d’un discours sur l’inspiration dans les documents contemporains des balbutiements d’*À la recherche du temps perdu*, en 1908. Ce travail a pour but de lever le voile sur certains aspects de cette histoire afin de comprendre comment se met en place le discours sur l’inspiration dans le projet originel.

Un tel objectif pose la question du rapport qui existe, dans le roman de Proust, entre biographie et fiction. *À la recherche du temps perdu*, roman de la vocation littéraire et roman du passé, invite, en effet, à une dangereuse confusion entre le vécu de l’auteur et celui du narrateur. La critique moderne distingue très nettement le roman de Marcel Proust de ce qui aurait pu être son autobiographie. Cependant, la tentation est grande, quand on aborde la naissance même du roman au travers de son discours sur l’inspiration, de faire coïncider la biographie avec le contenu romanesque. L’approche génétique accroît ce risque en donnant comme point de fuite la vie de l’écrivain. En associant ainsi vie et œuvre on a tôt fait de les confondre. Une telle attitude a conduit George Painter à voir dans le héros buvant, un soir d’hiver, une tasse de thé où s’est amollie une madeleine, une transposition dans le roman d’une scène réellement vécue par Marcel Proust, le premier janvier 1909, scène dont le rôle serait décisif dans la naissance de son livre<sup>1</sup>.

Au moyen d’une approche proprement génétique, Anthony Pugh s’est attaché à démontrer les limites de cette thèse. Selon ce chercheur, à la lecture des premiers manuscrits, on peut constater que le roman naît seulement du travail de l’écrivain. Il n’y a ni révélation, ni illumination au principe d’*À la recherche du temps perdu*, mais une série de choix narratifs qui, progressivement, donnent corps au roman<sup>2</sup>. Il n’existe donc pas d’acte de naissance du roman proustien, hors la naissance même du désir d’écrire, mais des “ coups de texte ”, selon la formule de Claudine Quémard<sup>3</sup>. Ces bornes

---

<sup>1</sup> - George Painter, *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966, deux volumes, II, p. 164.

<sup>2</sup> - Anthony Pugh, *The Birth of À la recherche du temps perdu*, Lexington, French Forum Publishers, 1987, p. 85.

<sup>3</sup> - Claudine Quémard, “ Autour de trois avant-textes de l’“Ouverture” de La

milliaires permettent de saisir ce que fut le travail de Marcel Proust en ces différentes étapes. La biographie permet d'en comprendre le mécanisme et d'éclairer l'histoire d'un livre et d'une pensée.

## 1 1 L'apostrophe aux arbres

Dans cette tentative, la place inaugurale et le rôle emblématique de l'épisode de la madeleine ne doivent pas occulter que c'est trois mille pages plus tard, dans *Le Temps retrouvé*, qu'intervient la réelle et décisive révélation de l'art, dans "L'Adoration perpétuelle". Celle-ci est d'ailleurs précédée d'un renoncement à la littérature sous les effets conjugués de la lecture du *Journal* des Goncourt et de l'échec de l'inspiration devant un rideau d'arbres qu'observe le protagoniste depuis la fenêtre de son wagon. Ce constat d'impuissance littéraire se conclut sur cette exclamation :

Arbres, [...], vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre. Si j'ai jamais pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. Peut-être, dans la nouvelle partie de ma vie, si desséchée qui s'ouvre, les hommes pourraient-ils m'inspirer ce que ne me dit plus la nature. Mais les années où j'aurais peut-être été capable de la chanter ne reviendront jamais<sup>4</sup>.

Exclamation nostalgique, aveu d'impuissance à créer, ce cri que lance le héros divise en deux son existence et fait correspondre à chacune une source d'inspiration : au temps de la nature succède celui des hommes. Placée sous le signe du refroidissement, du dessèchement, cette étape seconde n'est toutefois qu'un pis-aller :

Mais en me donnant cette consolation d'une observation humaine possible venant prendre la place d'une inspiration impossible, je savais que je cherchais seulement à me donner une consolation, et que je savais moi-même sans valeur.<sup>5</sup>

Cette "inspiration" n'est d'ailleurs pas "impossible", et cette journée sera précisément ressuscitée, dans toute sa force et sa vigueur, dans la bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, à la faveur du tintement d'une cuillère contre une soucoupe :

Le même genre de félicité que m'avaient donnée les dalles inégales m'envahit ; les sensations étaient de grande chaleur, encore mais toutes différentes : mêlée d'une odeur de fumée, apaisée par la fraîche odeur d'un cadre forestier ; et je reconnus que ce qui me paraissait si agréable

---

*Recherche* : nouvelles approches du *Contre Sainte-Beuve*", *B.I.P.*, n° 3, printemps 1976, p. 9.

<sup>4</sup> - *T.R.*, IV, pp. 433-434.

<sup>5</sup> - *Ibid.*

était la même rangée d'arbres que j'avais trouvée ennuyeuse à observer et à décrire.<sup>6</sup>

Par un complet renversement de situation, ce qui avait été un symbole de l'absence de dispositions pour la littérature devient l'objet d'une réminiscence qui ouvre le chemin de l'art et en accompagne la révélation.

L'apostrophe aux arbres est ainsi à lire comme le premier élément d'un diptyque en ce qu'elle prépare une des épiphanies du *Temps retrouvé*. En cela, elle est un des rares liens organiques entre une tentative littéraire du protagoniste et les expériences privilégiées. L'autre cas se situe au début de l'histoire du héros, dans l'épisode des clochers de Martinville dans lequel l'impression obscure débouche sur la rédaction d'un poème en prose<sup>7</sup>. L'apostrophe aux arbres et le tintement de la cuiller qui en est le pendant positif sont aux souvenirs involontaires ce que les clochers de Martinville sont aux impressions obscures : un pont entre expériences privilégiées et littérature.

Cet épisode est donc essentiel pour la démonstration proustienne et c'est sans doute ce qui justifie sa place. Dans la mise au net qui sert de base à l'édition posthume du *Temps retrouvé*, il inaugure, en effet, la section du roman consacrée à l'exposé de l'esthétique proustienne. On peut même y voir, avec Eugène Nicole, "le début du *Temps retrouvé*"<sup>8</sup>. Épisode liminaire, donc, qui pose le problème de l'inspiration et de la matière que doit traiter le romancier, il permet de dramatiser la révélation de la vocation, de préparer le "coup de théâtre" de la matinée Guermantes.

a) a) *Carnet 1*

Cet épisode renvoie également à l'année 1908. On trouve, en effet, trace d'un état de ce texte étonnamment proche de celui publié en 1927, au verso du folio 4 et au recto du folio 5 de ce carnet :

Arbres vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus, mon œil constate froidement la ligne qui vous divise en partie d'ombre et de lumière, ce sont les hommes qui m'inspireront maintenant, l'autre partie de ma vie où je vous aurais chanté ne reviendra jamais<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> - *Ibid.*, pp. 446-447.

<sup>7</sup> - *C.S.*, I, pp. 177-180.

<sup>8</sup> - Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, édition du livre de poche, 1996. L'édition originale faisait précéder cet épisode de la mention "Chapitre III, matinée chez la princesse de Guermantes" (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1927, Tome VIII, vol. I, p. 220). Les éditions modernes, sans reprendre ce découpage en chapitres, voulu par les éditeurs du texte posthume, marquent la rupture qui intervient à ce moment du récit dans la matière romanesque par un blanc (Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, édition de Bernard Brun, Paris, G-F, 1986) ou un astérisque (*T.R.*, IV, p. 433, et l'édition citée du livre de poche).

<sup>9</sup> - *C08*, ff<sup>os</sup> 4v<sup>o</sup>-5r<sup>o</sup> ; p. 52.

Les différences entre les deux textes sont réduites. Elles tiennent surtout à la formulation, plus grandiloquente dans la mise au net que dans la note du carnet, plus brève et plus affirmative.

b) b) *Les deux âges*

Bernard de Fallois a été le premier à signaler cette correspondance entre le carnet et le roman, dans la préface au *Contre Sainte-Beuve*. Selon ce critique, le caractère autobiographique de cette note ne fait pas de doute et son sens est clair : elle marque une rupture avec le projet romanesque de *Jean Santeuil*. “ Cette communion naturelle qui donne à tous les écrits de jeunesse de Proust une chaude vibration ” est évanouie “ et cette mort l'a tellement frappé qu'il s'en est fait à lui-même la confiance dans une note de son carnet. ”<sup>10</sup> La périphrase “ la saison de ma vie où je vous aurais chantés ” paraît, en effet, une allusion limpide à ce projet romanesque des années 1895-1900. L'épisode des arbres vus du train serait ainsi une expérience vécue par l'écrivain et passée dans le roman. Anthony Pugh, même s'il reconnaît dans cette note un possible travail préparatoire pour la fiction, préfère lui aussi y lire une marque du progrès de l'écrivain<sup>11</sup>.

Dans le dossier *Jean Santeuil*, on trouve un fragment où l'évocation d'arbres au soleil est rattachée au lyrisme, à la “ chaude vibration ” évoqués par Fallois ce qui permet d'associer la rencontre avec la nature et l'inspiration :

Ces petites ombres noires flottant à terre sur le chemin rayonnant de soleil, comme les plantes sur une rivière, ces premières petites feuilles des lilas penchant leur tête délicate et douce entre le grillage des petits jardins de la banlieue, ces vastes arbres fruitiers comme un enchantement blanc ou rose fleuri tout à coup derrière un mur comme l'apparition d'une beauté enivrante et fraîche, enveloppée dans sa grâce éblouissante et légère, qu'est-ce donc que tout cela sinon des témoins de nos premiers printemps, des reliques des souvenirs de nos premières émotions en face de la nature, [...] qui ouvrent soudain notre cœur aux [...] félicités délicieuses [...] qui baignent les choses et les événements autour de nous dans une sorte de vie plus grande qu'eux [...], et qui pour un moment semble[nt] nous montrer le monde qui nous entoure non comme le monde médiocre, bientôt fini pour nous, tout humain et connu, mais comme un monde éternel, éternellement jeune, mystérieux, plein de promesses inouïes ?<sup>12</sup>

Rencontrer la nature, c'est ainsi retrouver ces “ félicités délicieuses ” éprouvées la première fois que nous l'avons vue. La nature met donc en branle le processus mémoriel, mais sur un mode plus général que dans *Le Temps retrouvé*, puisque l'instant passé demeure indéfini.

---

<sup>10</sup> - *C.S.B.F.*, p. 38.

<sup>11</sup> - *Op. cit.*, p. 26.

<sup>12</sup> - *J.S.*, pp. 772 et 773. On retrouve d'ailleurs ici la thématique de l'ombre et de la lumière présente dans l'apostrophe aux arbres.

Ce n'est pas son unique point commun avec les expériences privilégiées. On retrouve en effet dans ce texte de nombreux traits propres aux épiphanies proustiennes. Le terme “ félicité ” marque l'appartenance de cet épisode à cet ensemble, ainsi qu'on l'a vu. De même, l'idée d'une “ vie plus grande ” qui est ainsi révélée est à rattacher à l'altérité. La soudaineté de l'expérience est également un trait caractéristique ainsi que le thème de la présence réelle<sup>13</sup>. Au temps de *Jean Santeuil*, la nature est ainsi le principe d'une expérience qui préfigure celles que l'on connaît dans le roman de la maturité. Elle permet d'échapper au monde médiocre et humain. Un autre texte, vraisemblablement contemporain de *Jean Santeuil*, présente également la nature, et l'arbre singulièrement, comme le support, pour le poète, d'une expérience singulière qui illustre le processus de l'inspiration. Contrairement à l'homme posé, le poète regarde ce qui n'attire pas le regard, ou ne devrait pas le retenir très longtemps, en l'occurrence, un cerisier en fleurs :

le poète reste arrêté devant toute chose qui ne mérite pas l'attention de l'homme bien posé de sorte qu'on se demande si c'est un amoureux ou un espion, et depuis longtemps qu'il regarde <semble regarder> cet arbre ce qu'il regarde en effet réalité.<sup>14</sup>

L'arbre est ainsi, tout à la fois, la source d'une expérience poétique et un objet d'intérêt secondaire qui se signale par sa banalité. C'est ainsi un nouveau trait caractéristique des expériences privilégiées qui se révèle. Au temps de *Jean Santeuil*, se développe donc une théorie de l'inspiration qui repose sur des expériences singulières causées par la nature et l'apostrophe aux arbres du Carnet 1 paraît une allusion à cette “ saison ” de la vie de l'écrivain.

Dans le même texte, l'inspiration que cause le cerisier est d'ailleurs opposée à une autre matière littéraire, que le poète méprise de traiter, la matière mondaine, précisément :

Aussi voyons-nous les poètes dédaigner d'écrire si remarquables soient-ils [elles] leurs idées sur telle ou telle chose, sur tel ou tel livre, ne pas prendre note des scènes extraordinaires auxquelles ils ont assisté et des paroles historiques qu'ils ont entendu prononcer aux princes qu'ils ont connu[s] choses pourtant intéressantes en elles-mêmes et qui rendent curieux même les Mémoires des gouvernantes et des cuisiniers.<sup>15</sup>

Ce n'est pas la matière mondaine qui doit constituer le fond de l'inspiration du poète mais celle que donne le spectacle de la nature. La note du carnet reprend ainsi, en la renversant, une opposition déjà présente au temps de *Jean Santeuil*.

La critique a d'ailleurs observé que la part de la nature est plus importante dans *Jean Santeuil* que dans *À la recherche du temps perdu*. Ainsi

---

<sup>13</sup> - *Supra*, I, 1, p. **Erreur! Signet non défini.** et I, 4, pp. **Erreur! Signet non défini.** et **Erreur! Signet non défini.**

<sup>14</sup> - “ Proust 45 ”, f° 53r° ; *E.A.*, p. 417.

<sup>15</sup> - “ Proust 45 ”, f° 56r° ; *E.A.*, p. 421.

que l'a noté Mireille Marc-Lipiansky : " Dans le millier de pages de *À la recherche du temps perdu*, nous n'en retrouvons plus autant qui soient consacrées à la nature ".<sup>16</sup> Cet effacement de la nature semble d'ailleurs correspondre à une prise de distance plus générale dont Annick Bouillaguet a relevé la trace dans le pastiche des Goncourt où elle remarque une ironique mise à distance du " beau végétal ". Cette formule, mise sous la plume des deux frères tend à montrer que " la source de beauté qu'est la nature ne suffit pas à nourrir un livre " <sup>17</sup>.

L'idée que l'inspiration est donnée par la nature constitue d'ailleurs un poncif romantique qu'on rencontre notamment chez Schopenhauer associé à la jeunesse. Pour le philosophe,

Le jeune homme, dont l'intuition intellectuelle est encore dans toute sa fraîcheur et dans toute sa force, se représente bien souvent la nature avec une objectivité parfaite et par suite dans toute sa beauté<sup>18</sup>.

À la lumière de ces analyses et de textes de *Jean Santeuil*, on comprend mieux les enjeux de l'apostrophe aux arbres du Carnet 1. Si, comme le pensent Pugh et Fallois, elle est autobiographique, échouer devant la nature, pour Marcel Proust comme pour le personnage proustien, c'est voir se tarir la source des expériences privilégiées qui donnent accès à cette " minute affranchie de l'ordre du temps " <sup>19</sup>. Dans l'apostrophe aux arbres se joue cet échec du poète devant le principe de son inspiration. La note raconte ainsi une sorte d'anti-épiphanie, d'expérience privilégiée qui n'a pas lieu<sup>20</sup>. Il faut donc

---

<sup>16</sup> - Mireille Marc-Lipianski, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, Paris, Nizet, 1974, p. 49.

<sup>17</sup> - Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt, le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Paris, Minard, coll. " Archives des lettres modernes ", n° 266, 1997, p. 101.

<sup>18</sup> - Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 1101. Voir également *infra*, II, 4, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>19</sup> - *T.R.*, IV, p. 451.

<sup>20</sup> - L'étude des avant-textes de cet épisode semble indiquer d'ailleurs que la cause de l'échec devant le rideau d'arbres serait à rechercher dans l'absence de banalité de l'objet. Contrairement à la mise au net, les différents brouillons insistent tous sur la beauté du site. Celle-ci est d'ailleurs souvent renforcée par un discours extérieur. Dans le Cahier 58, qui précède immédiatement la mise au net, le décor est " une des vallées qui passent avec raison pour une des plus belles de France. " Motif que l'on retrouve pour les arbres et leur lumière : " Les arbres étaient frappés de cette lumière du couchant qui sont dites les plus belles. " (f° 9v°). Dans une autre version du même épisode, rédigée sur le même cahier, il est question de " la plus belle heure du jour et la plus belle futaie de France " (f° 12r°). Dans le Cahier 26, de 1909, les autres voyageurs donnent au paysage sa valeur esthétique qui est indissociable d'une valeur littéraire : " on disait autour de moi que c'était un endroit ravissant, comme on en décrit dans les poètes. " (f° 17r°). Dans le premier texte relatif à cet épisode, celui de la mise au net de " Proust 45 ", la banalité est plus sensible, notamment dans l'image du " petit cimetière de campagne ". Cependant, les fleurs sont celles " du *Lys dans la vallée* ", motif qui désigne un précédent réaliste porteur de banalité mais, dans le même temps, confère au paysage une valeur qui le rend exceptionnel. On

préciser l'hypothèse de Fallois : ce n'est pas tant au lyrisme de *Jean Santeuil* que Proust affirme renoncer dans l'apostrophe aux arbres qu'à l'idée d'un " temps retrouvé " et aux impressions qui en sont le symbole.

Cette note est capitale pour notre propos dans la mesure où, d'une part, elle témoigne que Proust est préoccupé par la question de l'inspiration dans l'année 1908 et où, d'autre part, elle semble indiquer un renoncement à une forme d'inspiration qui est celle des expériences privilégiées. Objet théâtral par excellence, le rideau d'arbres, parce qu'il occulte l'essentiel et le rend inaccessible, en révèle l'importance. Dans l'instant de l'échec, tout le contenu de l'esthétique proustienne repose, soudain, en équilibre sur cette expérience non advenue, sur ce non-lieu de l'inspiration. Échec dramatique, qui met en cause une des croyances intellectuelles fondamentales de l'écrivain, sinon la seule, celle qui postule l'existence d'une vie plus profonde. Ce qui est en jeu dans cette note, c'est la naissance du *Temps retrouvé* et de " L'Adoration perpétuelle ". Il importe donc d'étudier le contexte de la note de 1908, son environnement immédiat et le travail où elle s'inscrit pour en préciser le sens.

## 2 2 Le Carnet 1

### a) a) Projets proustiens

Les projets de Proust à cette période de sa vie sont multiples, c'est du moins ce que peut laisser penser une lettre de mai 1908 adressée à Albuféra. L'écrivain y confie qu'il a en projet :

Une étude sur la noblesse, un roman parisien, un essai sur Sainte-Beuve et Flaubert, un essai sur les femmes, un essai sur la pédérastie (pas facile à publier), une étude sur les vitraux, une étude sur les pierres tombales, une étude sur le roman<sup>21</sup>.

Les premiers folios du Carnet 1 confirment en partie cette diversité. Cependant, le roman parisien semble le plus développé de ces projets, plusieurs notes renvoient à cet univers, elles permettent de préciser la nature du travail en cours :

Balzac : rencontre de Vautrin et de Rubempré près de la Charente. Langage de Vautrin à la Montesquiou et de M<sup>me</sup> de Chapponay [...] Langage excitant de Rubempré. Vautrin s'arrêtant pour visiter la maison Rastignac (Tristesse d'Olympio de la pédérastie).<sup>22</sup>

En outre, le chantier semble assez élaboré pour que son auteur y distingue des parties au contenu précis :

---

notera en outre, que la banalité disparaît dans la mise au net.

<sup>21</sup> - *Corr.*, VIII, pp. 112-113.

<sup>22</sup> - *C08*, f° 2v° ; pp. 48-49. Sur ce motif, voir Yves Landerouin, " Proust face à Oscar Wilde ", *B.M.P.*, n° 47, 1997, pp. 134-146.

Dans la seconde partie, jeune fille ruinée, entretenue sans jouir d'elle (comme M<sup>lle</sup> George par Américain, Luigia par Sallenaue)<sup>23</sup>.

b) b) *Peindre l'humanité*

L'intérêt pour l'humanité que Proust revendique dans l'apostrophe aux arbres, on en trouve donc la trace dans ce projet de scènes de la vie parisienne. Fondé sur une intrigue sentimentale, le "roman parisien" puise dans les histoires d'alcôve du temps et dans l'intertexte balzacien l'essentiel de sa matière ; l'hypothèse de B. de Fallois s'en trouve confortée. Proust, en 1908, renonce à la nature, et au "Temps retrouvé" qu'elle dévoile, pour écrire un roman balzacien. Une note additionnelle qui précède l'apostrophe aux arbres confirme cette idée :

<(Van Lerberghe ne veut rien peindre de l'humanité, je la peins)><sup>24</sup>

Pour la seconde fois sur ce feuillet, Proust affirme son intention de s'attacher aux études de mœurs ; il se distingue en cela du poète symboliste belge Charles van Lerberghe, décédé l'année précédente. Cette mort récente peut expliquer cette mention d'un poète dont on ne trouve trace nulle part ailleurs dans les écrits proustiens. Mais cet hapax s'explique sans doute aussi par la personnalité du poète belge et sa conception de la littérature.

Proust semble faire ici allusion à un texte paru en 1890 dans *L'Art moderne*, et intitulé "Confession d'un poète". Charles van Lerberghe y définit l'essentiel de son art poétique, son idéal, qui doit beaucoup à la peinture de Gustave Moreau et à la poésie de Baudelaire. Il y déclare notamment : "J'en bannirai la tristesse ; c'est presque dire l'humanité"<sup>25</sup>. S'il semble que Proust fasse allusion à ce passage dans sa note, il n'a pas retenu la suite, qui n'a certainement pas manqué d'attirer son attention :

mais je ne puis comprendre l'art qu'aux heures heureuses (comme les chants [*sic*] ou les fleurs au soleil) que comme un contact avec la beauté absolue, partant avec la Joie.

La poétique de van Lerberghe est ainsi très proche de celle de l'auteur de *Jean Santeuil*. Toutes deux ont en commun l'enthousiasme et la quête d'un idéal de beauté absolue, traits auxquels on doit ajouter le sentiment très fort d'une réalité transcendante, d'une altérité : "une expression, particulièrement, du surnaturel ou du divin dans la vie"<sup>26</sup>. Cette esthétique trouve d'ailleurs à s'exprimer au travers des mêmes thèmes : la lumière et le végétal. Derrière l'allusion au poète belge, comme derrière la périphrase "la saison de ma vie où je vous aurais chantés", Proust vise l'esthétique de *Jean Santeuil*, marquée

---

<sup>23</sup> - C08, f° 3r° ; p. 49. Une note similaire figure au folio précédent, preuve de l'attachement de Proust à ce motif et à cette structure.

<sup>24</sup> - C08, f° 4v° ; p. 51.

<sup>25</sup> - *La Belgique fin de siècle*, édition de Paul Gorceix, Bruxelles, éditions Complexe, 1997, p. 1144.

<sup>26</sup> - *Ibid.*, p. 1143. On peut se faire ici une idée du caractère "fin de siècle" de l'esthétique de *Jean Santeuil*.



par la nature et l'idée d'une réalité plus profonde ; les deux notes convergent donc et les projets de Marcel Proust semblent le confirmer. L'écrivain se serait donc détourné, en 1908, d'une de ses " croyances intellectuelles " fondamentales et s'en serait fait à lui-même la double confiance.

c) c) *Moi social et moi créateur*

La note relative à van Lerberghe n'est toutefois qu'une addition qui vient compléter cette réflexion :

Écrivain qui a drôlerie (Bernstein) pas dans ses pièces, esprit (moi) pas quand il écrit, Montesquiou renonçant par un instinct élevé au talent de conversation q<sup>d</sup> il écrit puis peu à peu finit par s'abaisser à faire passer dans ses livres (Moi).<sup>27</sup>

La mention de Charles van Lerberghe se rattache donc à ce qui constituera, à partir de l'automne 1908, la pierre de touche du travail sur Sainte-Beuve : la distinction entre les deux moi de l'écrivain. Pour Marcel Proust, le moi social est sans lien avec le moi créateur, ces deux dimensions de l'existence sont indépendantes. Bernstein, le dramaturge, illustre le cas de l'écrivain qui ne fait rien passer de sa drôlerie naturelle dans son œuvre (" pas dans ses pièces "). Montesquiou, tout d'abord présenté comme tel, " finit par s'abaisser à faire passer dans ses œuvres " l'aisance naturelle de son esprit. Le passage d'un terme laudatif à un terme péjoratif mime cette dépréciation et montre clairement qu'une axiologie permet de classer les exemples. Proust, curieusement, se place des deux côtés. Il s'identifie tout d'abord à Bernstein, comme un " écrivain qui a de l'esprit (moi) pas quand il écrit " puis à Montesquiou qui " finit par s'abaisser ". C'est en complément que Proust ajoute la parenthèse " <(Van Lerberghe ne veut rien peindre de l'humanité, je la peins)> " qui justifie la présence de " moi " au côté de Montesquiou : peindre l'humanité, c'est finalement s'abaisser, comme celui-ci, à " faire passer " son moi social dans son œuvre. L'addition est donc autant une revendication du projet de peinture de l'humanité qu'un moyen de le déprécier.

La note sur le moi créateur, qui est indéniablement d'ordre autobiographique, infléchit donc le sens de l'apostrophe aux arbres dont nous tentons de déterminer le statut et d'éclairer le sens. Elle apporte une restriction au projet de peinture de l'humanité. L'échelle des valeurs qu'instituait le texte de *Jean Santeuil* s'en trouve, implicitement, restaurée. Le renoncement à cette poétique est donc moins net qu'on ne pourrait le croire. Contrairement à ce que pense Bernard de Fallois, et à l'instar de ce que déclare le narrateur dans *Le Temps retrouvé*, Proust ne se fait aucune illusion sur la qualité de cette nouvelle forme d'inspiration. Le renoncement à la " chaude vibration " de *Jean Santeuil* et surtout au " temps retrouvé " ne se fait pas sans hésitations ni réserves, de cela aussi Proust s'est fait la confiance.

---

<sup>27</sup> - C08, f° 4v° ; p. 51.

C'est donc moins d'un " progrès " que d'une crise que ce feuilletage textuel conserve la trace. Le jeu des notes et des additions révèle un écrivain en quête de lui-même et de la matière de son art. Par touches et couches successives de texte, le projet romanesque s'affirme et se dissout tout à la fois. Si l'auteur en devenir revendique par deux fois " une observation humaine possible " prenant la place " d'une inspiration impossible ", c'est là une " consolation [...] sans valeur ", pour reprendre les termes utilisés dans le roman. La tête foisonnante de projets très divers, tiraillé entre des orientations antagonistes – peinture de l'humanité ou de la nature, expression de son moi profond ou de son moi social – Marcel Proust cherche sa voie, hésite. Ce moment de la genèse de l'œuvre témoigne de la complexité du processus créateur proustien. On peut y lire la difficulté qu'il y a pour l'écrivain à concilier ses théories esthétiques et sa pratique romanesque, à faire coïncider ses idéaux de jeunesse avec l'œuvre balbutiante de la maturité. Il reste cependant à expliquer cette dualité du moi créateur proustien, ce mouvement antagoniste qui le porte, alternativement vers la nature et vers les hommes et le fait figurer, dans la même phrase, auprès de Bernstein et auprès de Montesquiou.

Les projets " d'essai sur Sainte-Beuve et Flaubert " et d' " étude sur le roman " ne sont pas étrangers à ces interrogations sur la nature et la matière de l'œuvre à faire. Il est difficile de travailler à un " roman parisien " alors qu'on prétend démontrer que Sainte-Beuve a méconnu l'essence même de l'art en ne faisant entrer dans sa critique que la part sociale, mondaine, de l'écrivain, occultant ainsi l'essentiel : ces instants privilégiés où s'ouvre soudain devant le moi créateur la révélation de son essence et de la profondeur du monde. La note relative à van Lerberghe est là pour le rappeler<sup>28</sup>.

d) d) *odeur de l'herbe du talus de Louveciennes "*

Cette addition a cependant été rédigée après une autre note très brève mais qui prend, dans ce contexte, un relief particulier. En effet, le commentaire relatif à van Lerberghe et à la peinture de l'humanité, vient s'intercaler entre les remarques sur Bernstein et Montesquiou et une note très brève dont pourtant le rôle nous semble décisif :

Odeur de l'herbe du talus de Louveciennes<sup>29</sup>.

Cette formulation lapidaire qui épouse la forme de l'alexandrin trimètre, contraste avec la grandiloquence de l'apostrophe aux arbres. Discrète, elle est presque effacée par l'addition dans laquelle Proust revendique sa volonté de

---

<sup>28</sup> - À la suite du travail de Francine Goujon (" Proust et ses épreuves ", *B.I.P.*, n° 28, p. 85) on pourra rapprocher le rôle de C. van Lerberghe de celui joué par son paronyme, H. van Blarenberghe. Tous deux assument, à deux niveaux différents, une fonction d'identification, fournissant à Proust une image de lui même qu'il refuse mais qu'il incorpore à son œuvre.

<sup>29</sup> - *C08*, f° 4v° ; p. 51.

peindre l'humanité. Cette mention est surtout en contradiction avec le projet revendiqué dans les notes qui l'entourent.

Au contraire de l'apostrophe aux arbres, cette note demeure étrangère à l'observation humaine et désigne clairement une sensation causée par la nature. Elle est semblable, en cela, aux impressions obscures et aux souvenirs involontaires. On rencontre ainsi une odeur d'herbe dans la série des impressions obscures qui, du côté de Guermantes, sollicitent le narrateur<sup>30</sup>. Celui-ci précise que lorsque la scène de la halte du train ressuscite à la faveur du tintement de la cuiller, elle entraîne "l'immigration dans un hôtel de Paris [...] d'un talus d'une voie de chemin de fer"<sup>31</sup>. Comme les impressions obscures, la sensation que cause l'odeur de l'herbe du talus de Louveciennes se signale par la banalité de l'objet qui la cause. Comme elle également, elle demeure étrangère à la "littérature" de notation.

Ce qui refait surface dans cette sensation, c'est donc la nature et, avec elle, l'idée d'une poétique plus profonde que celle du roman mondain. Poétique de *Jean Santeuil* et du "temps retrouvé" qu'incarnent Charles van Lerberghe et la "saison" révolue dans les deux notes voisines qui la nient. Il faut revoir la thèse de Fallois : "cette communion naturelle qui donne à tous les écrits de jeunesse de Proust une chaude vibration"<sup>32</sup> n'est pas évanouie. Au contraire, tout indique qu'elle se manifeste, avec force, sous la forme d'une sensation olfactive ; au moins est-elle toujours présente dans les réflexions proustiennes, comme un symbole de la littérature authentique. C'est ce que permet de constater la transcription complète de cet ensemble de notes :

Écrivain qui a drôlerie (Bernstein) pas dans ses pièces, esprit (moi) pas quand il écrit, Montesquiou renonçant par un instinct élevé au talent de conversation q<sup>d</sup> il écrit puis peu à peu finit par s'abaisser à faire passer dans ses livres (Moi) <(Van Lerberghe ne veut rien peindre de l'humanité, je la peins)>.

Odeur de l'herbe du talus de Louveciennes.

Moi gauche chez M<sup>me</sup> d'Albuféra<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> - *C.S.*, I, p. 176. Pour la genèse de cet épisode voir le travail de Bernard Brun, "Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle" : quelques éléments de la démonstration proustienne dans des brouillons de *Swann*", *B.I.P.*, n° 10, 1979, pp. 23-38. Le tableau récapitulatif de la page 37 montre que "l'odeur du chemin" n'apparaît que sur les fragments du volume N.A. Fr. 16703 de date incertaine.

<sup>31</sup> - *T.R.*, IV, p. 453.

<sup>32</sup> - *Op. cit.*, p. 38.

<sup>33</sup> - Cette note dont nous n'avons pas développé l'analyse se rattache directement aux deux thématiques présentes dans cet ensemble. Explicitement, elle fait allusion à une situation mondaine. La correspondance de l'année 1908 contient, semble-t-il, une allusion à cet épisode. Dans sa lettre adressée à Louis d'Albuféra, le 18 juillet 1908, Proust fait état de sa "honte et de la *touche* qu'[il] devait avoir devant [la] ravissante femme [d'Albuféra], titubant de caféine, l'air du "mendiant fou" (*Corr.*, VIII, p. 183). Cependant, si l'on rapproche cette note de ce que dit Schopenhauer du génie, on peut y voir une référence à cet autre thème. Schopenhauer remarque à propos de l'homme

Arbres vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus, mon œil constate froidement la ligne qui vous divise en partie d'ombre et de lumière, ce sont les hommes qui m'inspireront maintenant, l'autre partie de ma vie où je vous aurais chanté ne reviendra jamais<sup>34</sup>.

La sensation que cause la nature est donc consignée avant l'apostrophe aux arbres et l'addition sur van Lerberghe : les arbres ont bien toujours des choses à dire, ne fût-ce qu'en creux, comme pour désigner le lieu du manque. Il faut interroger ces contradictions, tenter de comprendre pourquoi Proust congédie par deux fois la nature alors qu'elle vient de le solliciter ou qu'au moins elle appartient au champ de ses réflexions.

e) e) *Aveu ou palinodie ?*

Avec l'odeur de l'herbe, toutes les préoccupations de *Jean Santeuil* refont surface. Pourquoi, dès lors, nier dans l'apostrophe ce qui se manifeste dans le voyage de Louveciennes ? Si le roman de jeunesse inachevé tente de décrire cette "félicité délicieuse" que cause la nature en certains instants privilégiés, il n'est pas parvenu à l'exprimer et à la fixer dans une forme satisfaisante. Ce projet semble même nié. Dans un texte dont pourtant le contenu est directement lié à la question de l'inspiration, le narrateur affirme, en effet :

Nous racontons une histoire et n'avons pas à parler ici de la vocation des lois de l'esprit et regretter tant de forces perdues qui s'exal[taient] se soulevaient ainsi pendant une heure sans plus rien laisser d'elles qu'une tempête qui a élevé si haut les flots, une fois que le calme est revenu<sup>35</sup>.

Il semble donc qu'il y ait, dans *Jean Santeuil*, une volonté de nier la dimension théorique du roman tout en lui accordant, au travers d'épisodes mettant en scène des écrivains, une place importante, nous le verrons dans le quatrième chapitre de cette partie.<sup>36</sup>

La contradiction que révèlent les notes du folio 4 v° pourrait participer d'un même processus de dissimulation. Cependant, à la différence de ce qu'on peut lire dans *Jean Santeuil*, il y a dans le carnet une prise de position radicale contre la nature et donc le discours sur l'inspiration qui lui est associé. Il est également possible que le retour de l'enthousiasme de la nature, le surgissement soudain de l'euphorie naturelle dans un projet de roman parisien ait dérouté l'écrivain. Aussi, plutôt que de s'égarer dans les voies complexes d'une esthétique de la nature, a-t-il pu lui sembler préférable d'évacuer cette matière étrangère à ses projets du moment.

---

de génie : "il s'y conduit [dans la vie] le plus souvent de manière assez gauche" (*op. cit.*, p. 243). La gaucherie, signe du génie, viendrait ainsi confirmer le statut "d'artiste" de Marcel Proust, avec la même discrétion que la note sur Louveciennes.

<sup>34</sup> - *C08*, ff<sup>os</sup> 4v°-5r° ; p. 52.

<sup>35</sup> - *J.S.*, f° 382 r° ; p. 390.

<sup>36</sup> - *Infra*, II, 4, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

Ce parti-pris peut justifier le refoulement volontaire de la nature. Souvenir gênant d'une sensation bienheureuse causée par la nature, la note relative à l'odeur de l'herbe est encadrée par l'affirmation répétée d'un projet strictement humain, jusqu'à être effacée par l'addition relative à van Lerberghe, écrite en surcharge. La nuance qu'introduit cette dernière s'explique ainsi : la matière essentielle de l'art se trouve au-delà du moi social et de l'inspiration humaine, dans la nature sans doute. Proust oublie d'autant moins cette vérité du temps de *Jean Santeuil* que l'expérience de Louveciennes le lui rappelle, en ressuscitant une "saison" de sa vie, au risque de compromettre ses projets romanesques. L'apostrophe aux arbres, dans sa forme très travaillée, nous apparaît dès lors, non comme une note autobiographique mais comme une justification du sujet traité dans le roman parisien par une faillite de l'inspiration. L'écrivain renonce à approfondir les signes de la nature, prétendant que cette source d'inspiration est tarie. Ce faisant, il congédie l'idée d'un "temps retrouvé" et renonce à l'essentiel de sa croyance intellectuelle pour n'en conserver que ce qui concerne l'amour et l'étude des mœurs. L'apostrophe aux arbres du Carnet 1 est, selon nous, un avant-texte à part entière, sans doute destiné à un projet de préface, et non une note à caractère autobiographique passée dans la fiction, comme on a pu le penser. Ce statut explique, en outre, qu'elle soit la seule note du Carnet 1 à être passée *in extenso* dans le roman.

Cette hypothèse nous semble confirmée par le caractère oratoire de l'apostrophe et par la présence d'un vaste champ intertextuel dans ces quelques lignes. C'est ainsi que l'opposition ombre / lumière et l'image du "cœur refroidi" se retrouvent chez du Bellay, au sonnet VIII des *Regrets* où elle exprime aussi la perte de l'inspiration dans ces vers célèbres :

Les costaux soleillez de pampre sont couverts  
Mais des hyperborez les éternels hyvers  
Ne portent que le froid, la neige et la bruine.<sup>37</sup>

Par ailleurs, si Proust, comme peut le laisser penser son projet d'écrire contre Sainte-Beuve, a relu vers cette époque *Chateaubriand et son groupe littéraire*, qu'il cite abondamment dans le Carnet 1<sup>38</sup> et "Proust 45"<sup>39</sup>, il a dû être frappé par deux citations que Sainte-Beuve étudie longuement. La première est extraite d'une lettre à Fontanes imprimée dans le *Mercure* du 3 mars 1804 et dont voici le texte :

Aujourd'hui je m'aperçois que je suis beaucoup moins sensible à ces charmes de la nature ; et je doute que la cataracte de Niagara me causât

---

<sup>37</sup> - Joachim Du Bellay, *Les Regrets, Œuvres poétiques*, édition de D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Bordas, coll. "Classiques Garnier", 1993, deux volumes, II, p. 43.

<sup>38</sup> - Les notes relatives à Sainte-Beuve apparaissent vers l'automne 1908, bien que le projet soit mentionné dès le mois de mai (*supra*, note **Erreur ! Signet non défini.**).

<sup>39</sup> - Voir Bernard Brun, "Deux pages oubliées des éditeurs du *Contre Sainte-Beuve*", *B.I.P.*, n° 29, 1998, pp. 25 et 27.

la même admiration qu'autrefois. Quand on est très jeune, la nature muette parle beaucoup ; il y a surabondance dans l'homme ; tout son avenir est devant lui [...] ; il espère communiquer ses sensations du monde, il se nourrit de mille chimères. Mais dans un âge avancé, lorsque la perspective que nous avons devant nous passe derrière, que nous sommes détrompés sur une foule d'illusions, alors la nature seule devient plus froide et moins parlante ; *les jardins parlent peu*. Pour que cette nature nous intéresse encore, il faut qu'il s'y attache des souvenirs de la société, nous nous suffisons moins nous-mêmes ; la solitude absolue nous pèse, et nous avons besoin de ces conversations qui se font le soir à voix basse *entre des amis*<sup>40</sup>.

Outre l'idée que la sensibilité à la nature s'émeuse avec le temps, on retrouve dans cette confiance l'humanité comme substitut à ces impressions, si bien que, comme dans l'apostrophe aux arbres, la vie se trouve partagée en deux saisons. Par ailleurs, la thématique de la froideur, sans doute issue de la même conception antique du *furor* qui détermine ce thème chez du Bellay, est également présente.

Quelques pages plus haut, à propos du sentiment de la nature chez Chateaubriand et dans la littérature française, Sainte-Beuve évoque "une rangée de saules" sous laquelle M. de Nemours va rêver dans *La Princesse de Clèves* et où Stendhal voyait "le premier léger indice de pittoresque chez nous"<sup>41</sup>. Il compare cette rangée de saules à l'évocation des forêts du Canada dans le journal de voyage de Chateaubriand ; il y a peut-être là un lien intertextuel qui transite par le discours critique. L'apostrophe aux arbres constituerait ainsi le carrefour d'une tradition qui réfléchit aux rapports qu'entretient l'inspiration avec la nature. Si tel est le cas, il faut alors admettre que cette note est vouée à prendre place dans une production littéraire et ne renvoie pas directement à un épisode vécu par l'écrivain.

Outre la forte intertextualité qui est perceptible dans cette note, il faut également tenir compte que ce qu'elle exprime n'est pas nouveau dans la production proustienne. Le déclin de l'inspiration est, en effet, déjà présent dans des textes vraisemblablement contemporains de la rédaction de *Jean Santeuil* et donc antérieurs de plusieurs années à cette note. L'un d'entre eux divise en deux époques la vie d'un poète, comme dans la note du carnet 1 :

Aussi est-elle bien triste l'époque où ces transports ne se renouvellent plus où ~~ee que nous écrivons~~ à chaque idée qui nous vient nous ~~nous demandons~~ nous attendons en vain cet enthousiasme, ce renouvellement de la tête où toutes les cloisons semblent tomber et [où] aucune barrière, aucune rigidité n'est plus en nous où toute notre

---

<sup>40</sup> - Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, Paris, Garnier, coll. "Classiques Garnier", 1948, deux volumes, I, p. 109. Les formules soulignées sont des citations de La Fontaine ("L'Ours et l'amateur de jardins", *Fables*, VIII, X) et de Horace, (*Odes*, I, IX, 19).

<sup>41</sup> - *Ibid.*, p. 107.

substance semble une sorte de lave prête à être coulée à recevoir telle forme qu'on voudra, sans que rien de nous ne subsiste et n'arrête<sup>42</sup>.

Ce texte peut laisser penser que l'apostrophe aux arbres est moins autobiographique qu'il n'y paraît au premier abord. Proust joue déjà ici du motif de la perte de l'inspiration afin de dramatiser son propos.

Le caractère rhétorique de l'expression, l'importance du champ intertextuel, l'existence d'une thématique identique bien avant 1908 nous invitent à penser que l'apostrophe aux arbres du Carnet 1 est une formule destinée à la fiction, non une note purement autobiographique. Si elle conserve une trace de l'existence proustienne, c'est celle d'une crise de la conscience créatrice de l'écrivain confronté à deux orientations opposées et, en apparence, incompatibles. À la lumière des notes qui l'entourent, on peut deviner l'écrivain aux prises avec la difficulté à exprimer ses théories esthétiques qui sont une grande partie de ses "croyances intellectuelles". Le développement du roman en 1908, et particulièrement l'épisode du *Contre Sainte-Beuve*, témoigne des répercussions de cette étape de la genèse du roman.

### 3 3 Un acte fondateur de la *Recherche*

L'origine d'*À la recherche du temps perdu* est bien connue depuis les travaux de Bernard Brun et Claudine Quémar sur le projet "Sainte-Beuve"<sup>43</sup>. Ces chercheurs ont établi qu'à l'automne 1908, Proust traverse une crise profonde que peut résumer cette interrogation pathétique du Carnet 1 :

Faut-il faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier ?<sup>44</sup>

L'écrivain doit opérer un choix entre deux formes : le roman ou l'essai mais aussi entre deux matières : s'intéresser aux mœurs (roman) ou à la philosophie (essai ou étude). En effet, depuis l'époque du "roman parisien" d'autres préoccupations sont apparues. Vers le mois de septembre 1908, les notes du carnet s'orientent vers une matière plus spéculative et moins narrative, sensible, notamment, dans l'importance prise par le projet critique. Cette matière nouvelle aboutit à un projet d'essai sur Sainte-Beuve, point de départ de la *Recherche*.

#### a) a) *La crise juillet 1908*

À la recherche du temps perdu naît ainsi de la rencontre d'une matière spéculative et d'une matière narrative et du conflit formel qu'entraîne cette confrontation<sup>45</sup>. Or, cette opposition est déjà posée dans la double page que nous venons d'étudier où la réflexion esthétique, fondée sur la sensation, et la matière mondaine et sentimentale entrent en concurrence dans les projets de

---

42 - "Proust 45", 52 r° ; *E.A.*, p. 422.

43 - Bernard Brun, "L'Édition d'un brouillon et son interprétation, le problème du *Contre Sainte-Beuve*", *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, coll. "Textes et manuscrits", 1979, pp. 151-192. Claudine, Quémar, *op. cit.*, pp.7-39.

44 - *C08*, f° 11v° ; p. 61.

45 - *Infra*, II, 6, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

Proust. L'interrogation de septembre - novembre 1908 n'est ainsi que la répercussion, le prolongement d'une onde de choc dont l'épicentre est le talus de Louveciennes.

En 1976, dans une étude fondamentale consacrée à la genèse du roman proustien, dont elle a initié l'étude, Claudine Quémar supposait l'existence d'une telle crise ; selon elle, vers l'été 1908,

Proust s'essoufflait et s'enlisait, d'autant plus, sans doute, que son activité romanesque avait inévitablement ramené au premier plan les réflexions fondamentales relatives à son esthétique.<sup>46</sup>

Juillet 1908 marque donc un tournant dans la création proustienne. Et c'est précisément de juillet 1908 que datent les notes que l'on vient d'étudier. Dans une lettre datée du 13, Marcel Proust apprend à M<sup>me</sup> Catusse, une amie de M<sup>me</sup> Proust, qu'il est allé “ hier manquer Robert à Louveciennes ”<sup>47</sup> où son frère avait en effet coutume de passer le mois de juillet<sup>48</sup>. C'est donc le 12 juillet 1908 que Proust fit ce voyage à Louveciennes dont il ramena cette odeur d'herbe. Ces notes permettent ainsi d'étayer la thèse de Claudine Quémar et de préciser les enjeux profonds de cette crise dont elle avait su discerner l'existence<sup>49</sup>. On peut également confirmer l'hypothèse de Bernard Brun selon qui cette crise de l'été 1908 a pour cause le “ manque, semble-t-il, d'une forme permettant de lier le récit à un message esthétique<sup>50</sup> ”.

Que la trace de la crise de juillet soit moins profonde et par là moins visible dans les notes du carnet que celle de l'automne, ne signifie pas qu'elle soit moins importante. Cela confirme que “ le Carnet 1 ne garde que la trace partielle d'une pensée disparue ”<sup>51</sup>, selon le mot de Bernard Brun. Il importe donc, sans cesse, d'interroger le contexte, la correspondance, non tant pour “ faire parler ” les notes que pour délimiter le manque qu'elles révèlent ; l'histoire du livre se lit aussi en creux. Elle s'écrit aussi “ à large ouverture de compas ”, dans le temps. La question que pose l'odeur de l'herbe de Louveciennes, originellement refoulée, fait retour à l'automne, preuve de la continuité du moi créateur sous la variété des projets.

En amont de la crise bien connue de l'automne 1908, prend donc place un autre tournant de la création proustienne qui en est le prélude et même le principe, l'apostrophe aux arbres du Carnet 1 et les notes qui lui sont contemporaines en sont la trace. La plus discrète de celles-ci, “ Odeur de

---

<sup>46</sup> - *Op. cit.*, p. 17.

<sup>47</sup> - *Corr.*, VIII, p. 179.

<sup>48</sup> - *C08*, p. 137.

<sup>49</sup> - Pierre-Louis Rey et Brian Rogers, dans la notice de l'édition de la Pléiade (*T.R.*, IV, p. 1149) relie également cette note, “ probablement de l'été 1908 ”, au travail sur Sainte-Beuve et la mémoire initié par Proust à l'automne 1908.

<sup>50</sup> - *Op. cit.*, p. 172.

<sup>51</sup> - Bernard Brun, “ Le Carnet de 1908 de Marcel Proust, les jeux de l'intertextualité ”, *B.I.P.*, n° 25, 1994, p. 37.



l'herbe du talus de Louveciennes” est sans doute la plus importante, elle marque le retour de la matière esthétique dans un projet essentiellement critique et moral. La tentative de refoulement que représentent l'apostrophe aux arbres et, dans une moindre mesure, la note relative à van Lerberghe, ne pourra sauvegarder le roman mondain. La crise de juillet le fera finalement éclater, quelques mois plus tard, en cette nébuleuse des cahiers de la *Recherche* que sont les brouillons du projet “ Sainte-Beuve ”.

b) b) *Du Carnet 1 au Côté de Guermantes*

On peut d'ailleurs trouver trace, dans la *Recherche*, de cette sensation banale qui se mue en expérience fondatrice. Un épisode du *Côté de Guermantes* rappelle ce conflit entre humanité et philosophie. Le héros, salué par la duchesse de Guermantes lors d'une soirée à l'opéra, a conçu pour elle un amour sans limites que le narrateur commente ainsi :

J'aimais vraiment M<sup>me</sup> de Guermantes. Le plus grand bonheur que j'eusse pu demander à Dieu eût été de faire fondre sur elle toutes les calamités, et que ruinée, déconsidérée, dépouillée de tous ces privilèges qui me séparaient d'elle, n'ayant plus de maison où habiter ni gens qui consentissent à la saluer, elle vint me demander asile. Je l'imaginai le faisant.

Cette ruine de la femme aimée faisait partie des péripéties destinées au roman mondain, dès les notes du Carnet 1 du début de 1908<sup>52</sup>. Le matériau originel est donc passé dans *Le Côté de Guermantes*. La suite de ce passage renforce ce lien entre les notes de 1908 et le roman publié :

Et même les soirs où quelque changement dans l'atmosphère ou dans ma propre santé amenait dans ma conscience quelque rouleau oublié sur lequel étaient inscrites des impressions d'autrefois, au lieu de profiter des forces de renouvellement qui venaient de naître en moi, au lieu de les employer à déchiffrer en moi-même des pensées qui d'habitude m'échappaient, au lieu de me mettre enfin au travail, je préférais parler tout haut, penser d'une manière mouvementée, extérieure, qui n'était qu'un discours et une gesticulation inutiles, tout un roman purement d'aventures, stérile et sans vérité, où la duchesse tombée dans la misère venait m'implorer, moi qui étais devenu par suite de circonstances inverses riche et puissant.<sup>53</sup>

Cet épisode combine donc tous les éléments de la crise du 12 juillet. La ruine financière de l'aimée est, dans la *Recherche*, une illustration du romanesque stérile auquel s'opposent travail et inspiration. Ceux-ci sont symbolisés par les “ impressions d'autrefois ”, formule qui combine sensation et mémoire involontaire, les deux pôles du “ temps retrouvé ”. Cette matière philosophique et le travail de déchiffrement qu'elle impose sont repoussés au profit de l'intrigue sentimentale “ stérile ”. Comme dans les notes du Carnet 1, le roman

---

<sup>52</sup> - *Supra*, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>53</sup> - *C.G.*, II, p. 367.

aux péripéties balzaciennes<sup>54</sup> entre, dans *À la recherche du temps perdu*, en concurrence avec un projet plus noble et plus profond, un véritable travail qui est, lui aussi, momentanément refusé et écarté. La crise de juillet 1908 est donc transposée dans le roman mais elle y est reconnaissable par les matières qu'elle oppose plus que par la répétition exacte d'une situation vécue par l'écrivain.

c) c) *Le voyage manqué*

C'est donc bien un jour vécu que ressuscite l'épisode du *Temps retrouvé* mais de façon très détournée, la biographie est bien passée dans la fiction mais transformée, car "les jours vécus" ont métamorphosé la fiction. Si le roman possède un caractère autobiographique, ce n'est pas par une transposition littérale : il consigne plus l'histoire de l'œuvre que celle de son auteur. La biographie ne surgit pas nécessairement là où on l'attendrait, ni sous sa forme originelle. La vie vécue n'est pas un simple réservoir d'événements où puiser pour construire le roman, elle anticipe sur les structures profondes du texte qu'elle semble contribuer à charpenter<sup>55</sup>.

Les épisodes que nous venons d'évoquer fournissent un exemple de la correspondance qui s'établit entre la vie et l'œuvre. À M<sup>me</sup> Catusse, dans sa lettre du 13 juillet citée plus haut, Proust déclare : "j'ai été hier manquer Robert à Louveciennes". Cet "acte manqué" met en évidence le décalage entre l'objet recherché et l'objet atteint. Cette visite au frère, toujours plus ou moins ennemi, qui se transforme en rencontre avec soi-même mime une structure fondamentale de la *Recherche*, celle du voyage manqué. Le premier séjour à Balbec en est une illustration. Parti chercher un pays de brume et contempler la mer pure de tout ornement humain, le protagoniste découvre "le soleil rayonnant sur la mer" et apprend d'Elstir la beauté que les yachts et les toilettes des élégantes apportent aux paysages marins<sup>56</sup>.

Cette structure est cependant plus générale au point d'englober le roman dans son ensemble. Toute sa vie durant, le héros proustien poursuit le rêve d'être écrivain, mais ce voyage vers la littérature manque son but. Croyant y trouver la réalité profonde du monde, il découvre qu'elle n'est que notation, observation superficielle des êtres et des choses à la faveur de la décevante lecture du *Journal* des Goncourt<sup>57</sup>.

À cette déception, vient s'ajouter celle ressentie devant le rideau d'arbres. Le héros est alors conduit à renoncer à la littérature, si bien que

---

<sup>54</sup> - Ou moliéresque, si l'on se souvient qu'Alceste souhaite à Célimène les mêmes malheurs pour pouvoir lui prouver son amour (*Le Misanthrope*, IV, 4.)

<sup>55</sup> - Ce point de vue a été également défendu par Antoine Compagnon à propos de la passion de Proust pour M<sup>lle</sup> Goyon (*Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, pp. 135-143).

<sup>56</sup> - *J.F.*, II, p. 255.

<sup>57</sup> - *T.R.*, IV, p. 433.

lorsqu'il reçoit une invitation pour une matinée chez la princesse de Guermantes on peut lire :

Les tristes réflexions que j'avais faites dans le train ne furent pas un moindre des motifs qui me conseillèrent de m'y rendre. Ce n'est vraiment pas la peine de me priver de mener la vie d'homme du monde, m'étais-je dit, puisque le fameux " travail " auquel depuis si longtemps j'espère me mettre, je ne suis pas, ou plus, fait pour lui, et que peut-être même il ne correspond à aucune réalité.<sup>58</sup>

La vie est ainsi une succession de " voyages manqués ". Le héros croit trouver la littérature et ne trouve que mondanité et superficialité dans le *Journal* des Goncourt. Il fait alors le voyage du monde, et c'est en se rendant à l'hôtel de Guermantes qu'il y découvre, dans une suite de sensations privilégiées, sa vocation et la clé de l'œuvre à venir. De cette loi du décalage qui existe entre ce qu'on attend du voyage et ce qu'on y découvre réellement, l'épisode de Louveciennes offre un exemple biographique et comme une métaphore proposée par la vie même.

d) d) *L'hymne à la sensation*

Une autre marque, au moins, de cet infime et décisif événement subsiste dans le texte de Proust. On connaît le caractère fondateur et emblématique de l'épisode de la madeleine qui lance le roman dont il devient un symbole. Or, la redécouverte du village des vacances enfantines appelle chez le héros une série d'hypothèses que vient conclure cette affirmation :

Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules plus frêles et plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur quelque gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.<sup>59</sup>

Cet hymne à l'odeur est une possible résurgence de la sensation de Louveciennes. Si l'odeur d'herbe du talus ne supporte pas l'édifice immense du souvenir, nous avons voulu montrer qu'elle supportait celui de la création proustienne dans sa maturité, qu'en elle vacille et se fonde *À la recherche du temps perdu*.

#### 4 4 **Bilan : Une révélation originelle ?**

Il semble donc bien exister à la source du roman proustien une " révélation ", mais ce n'est ni celle de la madeleine, ni une autre sensation retenue par Proust pour son roman. C'est une sensation banale, une odeur d'herbe ressentie un jour de juillet 1908, au bord d'un talus, à Louveciennes. Sensation si triviale sans doute, que Proust n'en a presque rien conservé, lui en préférant d'autres qui tout en demeurant banales s'auréolent d'un plus

---

<sup>58</sup> - *T.R.*, IV, p. 435.

<sup>59</sup> - *C.S.*, I, p. 46 ; nous soulignons.

grand prestige<sup>60</sup>. Au reste, cet éclair, cette possible illumination n'a pas l'éclat décisif qu'ont les réminiscences du *Temps retrouvé* pour le protagoniste, elle ne donne pas à Proust la clé du livre – cela n'arrive que dans les romans. Bien au contraire, elle débouche sur une crise qui s'étend jusqu'en décembre 1908. Comme le pense A. Pugh, la véritable révélation proustienne tient aux choix narratifs de l'écrivain, mais on aurait tort de négliger la part de l'expérience sensorielle de Marcel Proust dans la genèse de son roman. Sans être le reflet fidèle de la fiction comme le pensait G. Painter, l'expérience sensible existe bien, de même que le travail littéraire qu'elle contribue à fonder.

Cette lecture de quelques notes du Carnet 1 permet de remonter aux principes des expériences privilégiées. Même si nous avons vu que le motif est présent dès *Jean Santeuil*, c'est en juillet 1908 que la question de l'inspiration refait son apparition et vient modifier le projet de roman, même si l'écrivain résiste temporairement à cette sollicitation. Par ailleurs, l'épisode de Louveciennes souligne le rôle décisif que joue la sensation dans la genèse de l'œuvre. L'impression olfactive vient bousculer l'imaginaire, solliciter un autre pan de la sensibilité créatrice et déterminer l'émergence d'une esthétique, c'est-à-dire d'un discours sur les sens et la perception. Cette crise est décisive pour la naissance de la *Recherche*, en elle sont déjà présentes les deux matières qui organiseront le diptyque final du *Temps retrouvé* : la mise au jour de la vocation que contient " L'Adoration perpétuelle " et la découverte des vérités humaines qui fait l'objet du " Bal de têtes ". Si l'odeur de l'herbe du talus de Louveciennes est un acte fondateur de la *Recherche*, ce n'est pas parce qu'elle est une probable illumination, mais parce qu'avec elle reparaît, dans l'imaginaire proustien, la composante esthétique, essentielle au roman. La crise de juillet met également l'accent sur la place de *Jean Santeuil* dans la genèse des théories proustiennes. Le roman de jeunesse apparaît comme le creuset des réflexions de Marcel Proust, c'est avec sa matière que renoue et rompt, tout à la fois, le projet de 1908 et l'on ne peut l'évoquer sans un regard vers cette préhistoire du roman proustien.

Dans ce projet, le rôle joué par la mémoire est ainsi apparu comme moins important que celui de la sensation ou de l'inspiration. Nous allons voir cependant qu'une étude systématique des notes du Carnet 1 et des brouillons qui les prolongent fait apparaître que la mémoire joue un rôle important dans la genèse du livre, mais selon des modalités qui restent à préciser.

---

<sup>60</sup> - C'est peut-être en vertu d'un même processus que le pain grillé originel devient madeleine dans le fameux épisode.

## “ Comment dire ? ” : expression de l’altérité et mémoire involontaire, du Carnet 1 à “ Proust 45 ”

Ainsi que nous avons tenté de le montrer, l’été 1908 est marqué, pour Marcel Proust, par le retour de la question de l’inspiration dans le champ romanesque. Ce surgissement d’un thème important du projet de *Jean Santeuil* est le point de départ de la genèse des expériences privilégiées telles qu’elles existent dans le roman publié. Cependant, le premier texte qui contient un récit suivi et quasi exhaustif de ces épisodes date de la fin de l’année 1908 et décrit exclusivement des souvenirs involontaires. Il s’agit du “ projet de préface ” à *Contre Sainte-Beuve* dont le manuscrit est constitué de six feuilles volantes recueillies dans le volume “ Proust 45 ”. Ce texte constitue, à bien des égards, une version miniature de “ L’Adoration perpétuelle ”. On y rencontre notamment la plupart des expériences privilégiées que contiendra le roman publié. Il importe donc de comprendre comment ce récit se met en place entre juillet et décembre 1908, ce qui revient à se demander comment la thématique mémorielle vient se greffer sur la question de l’inspiration et les réflexions esthétiques proustiennes. Plus simplement, il s’agit de comprendre comment, dans les premiers mois de la gestation de son roman, Marcel Proust résout la question de l’exposé de son esthétique par le recours à la mémoire involontaire.

Si Marcel Proust aimait à présenter son roman comme une “ œuvre dogmatique ” dans laquelle il part “ à la recherche de la Vérité ”<sup>1</sup>, cet exposé n’est cependant pas toujours limpide, nous l’avons signalé après d’autres<sup>2</sup>. Le “ paratexte officiel ”<sup>3</sup> qui entoure la publication du premier volume, riche en explications sur la portée philosophique de l’œuvre, témoigne des problèmes que pose l’exposé de cette Vérité. L’interview signée Élie-Joseph Bois et publiée dans *Le Temps* du 12 novembre 1913<sup>4</sup> en est un exemple. Ce texte, qui semble “ la reproduction pure et simple d’une note de l’écrivain ”<sup>5</sup> décalque certains passages de “ L’Adoration perpétuelle ”. Proust y expose notamment

---

<sup>1</sup> - *Corr.*, XIII, pp. 98-100, février 1914.

<sup>2</sup> - *Supra*, introduction, p. 7.

<sup>3</sup> - Gérard Genette, “ Le Paratexte proustien ”, *Études proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, pp. 11-32.

<sup>4</sup> - *E.A.*, pp. 557-558.

<sup>5</sup> - *Ibid.*, p. 936.

sa conception du roman comme une “ psychologie dans le temps ” et développe sa théorie de la mémoire involontaire.

À côté de ces vérités que Marcel Proust entendait délivrer aux “ fidèles ”, l'interview du *Temps* fait toutefois entendre une tonalité bien différente :

Si je me permets de raisonner ainsi sur mon livre, poursuit M. Marcel Proust, c'est qu'il n'est à aucun degré une œuvre de raisonnement, c'est que les moindres éléments m'en ont d'abord été fournis par ma sensibilité, que je les ai d'abord aperçus au fond de moi-même sans les comprendre, ayant autant de peine à les convertir en quelque chose d'intelligible que s'ils avaient été aussi étrangers au monde de l'intelligence que, comment dire ? un motif musical.<sup>6</sup>

À la surdétermination du dogme intellectuel s'oppose ce qui est à la fois étranger à l'intelligence et à l'expression, “ difficile à convertir en quelque chose d'intelligible ”. Les lois sont paradoxalement tournées vers ce qui échappe à l'intellect ; l'œuvre dogmatique naît de la rencontre d'une réalité étrangère au champ de la pensée conceptuelle et du langage.

Tel est le paradoxe de la théorie proustienne : elle oscille entre la loi rationnelle et un monde étranger à toute détermination intellectuelle<sup>7</sup>. Dès les premiers textes où s'élabore la critique de l'intelligence, dans les brouillons “ Sainte-Beuve ”, l'écrivain se heurte à ce paradoxe :

On s'étonnera peut-être que, faisant peu cas de l'intelligence, j'aie donné pour sujet aux quelques pages qui vont suivre justement quelques-unes de ces remarques que notre intelligence nous suggère.<sup>8</sup>

Le recours à la métaphore musicale, dans l'interview du *Temps*, pour tenter de définir l'inspiration, est d'ailleurs à interpréter comme le surgissement de ce qui incarne, pour les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, “ un fonctionnement qui échappe à l'économie de la page ”<sup>9</sup> selon la formule de Françoise Leriche. La modélisation musicale n'intervient ici que comme un pis-aller, une manière de “ dire ” ce qui se refuse autant à l'intelligence qu'au langage. De cette rencontre avec cet autre de la pensée qui originellement se

---

6 - *Ibid.*, p. 559.

7 - *Supra*, I, 6, p. **Erreur! Signet non défini.**

8 - “ Proust 45 ”, ff<sup>os</sup> 5r<sup>o</sup>- 6r<sup>o</sup> ; *C.S.B.P.*, p. 215.

9 - Françoise Leriche, “ La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans - Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques ”, thèse, Paris VII, 1991, pp. 5-7. Le caractère spiritualiste que la musique possède chez Proust, comme le remarque Antoine Compagnon (*Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 279), a sans doute son origine dans cette conception anti-intellectualiste de la musique. Dans la musique comme dans le spiritisme il y aurait en effet, à des titres différents, quelque chose qui est étranger à la pensée rationnelle.

dérobe au langage, vient sans doute la difficulté éprouvée par la critique à saisir les lois proustiennes<sup>10</sup>.

On se propose dans les pages qui suivent de partir à la recherche des traces qui permettent de comprendre comment s'opère la "conversion" de ce qui est perçu en "quelque chose d'intelligible", selon les termes de l'interview du *Temps*. Cette étude passe par une analyse de la genèse de la critique de l'intelligence dans les premiers brouillons du projet "Sainte-Beuve". L'histoire du texte se confond ici avec celle de la pensée de l'écrivain, puisqu'il s'agit moins de déterminer la finitude illusoire et hypothétique de la pensée que de saisir la tension du discours vers l'intelligible ; la pensée de l'écrivain importe autant par ce qu'elle dit que par ce qu'elle cherche à dire.

## 1 1 Mémoire et critique de l'intelligence dans le Carnet 1 et "Proust 45"

L'apparition de la mémoire involontaire dans les notes du Carnet 1 suit de peu celle de l'inspiration qui a été étudiée plus haut. En effet, la réminiscence va apparaître dans le champ de l'expérience proustienne dès les jours suivants, à la faveur du séjour à Cabourg qui débute le 18 juillet, soit à peine plus d'une semaine après l'épisode de Louveciennes.

### a) a) *Été 1908, réminiscences à Cabourg*

C'est sans doute de l'arrivée de l'écrivain à Cabourg que date cette note :

Maman retrouvée en voyage, arrivée à Cabourg, même chambre qu'à Évian, la glace carrée<sup>11</sup>.

Plus sûrement que pour d'autres notes, on se trouve là dans le cadre d'une sensation réminiscente qui a pour cadre la chambre et pour objet la mère<sup>12</sup>. Le caractère autobiographique de cette notation est plus que probable. En effet, l'instance énonciatrice est plus proche de Marcel Proust que du possible personnage du roman parisien, les mentions "maman" et "Évian" l'attestent. Avec cette note, la mémoire involontaire fait son entrée explicite dans les folios du Carnet 1.

À la suite de celle-ci, d'autres notes décrivent ce même phénomène que l'on rencontre également dans les deux premières notes du recto du folio 6, rédigées au crayon, d'une écriture ample :

<sup>10</sup> - Sur ce point voir notre introduction, p. 7.

<sup>11</sup> - *C08*, f° 5v° ; p. 53.

<sup>12</sup> - Les rapprochements faits par P. Kolb (*C08*, n. 42, p. 53) avec la déception à l'arrivée à Balbec semblent peu adaptés à cette note. Plus juste serait un rapprochement avec la réminiscence de la grand-mère, dans "Les Intermittences du cœur" comme le remarquent Bernard Brun ("Le Carnet de 1908 de Marcel Proust, les jeux de l'intertextualité", *B.I.P.*, n° 25, 1994, p. 33) et Jo Yoshida ("La Grand-mère retrouvée, le procédé de montage des "Intermittences du cœur" ", *B.I.P.*, n° 23, 1992, p. 45).

Cabourg, marcher sur des tapis en s’habillant soleil dehors Venise.

Cabourg descendre de g<sup>ds</sup> escaliers mouvement vif de soleil et de vent sur g<sup>ds</sup> espaces de marbre g<sup>des</sup> tentures Venise<sup>13</sup>.

Bernard Brun, dans son commentaire de l’édition de Philip Kolb précise :

Dans les expressions “ soleil dehors Venise et “ g<sup>des</sup> tentures Venise ” Proust a marqué visuellement le phénomène de la réminiscence auquel il fait allusion en laissant un plus grand espacement entre les mots “ dehors Venise ” et “ tentures Venise ”, et en les reliant deux à deux par une boucle tracée au-dessous de la ligne<sup>14</sup>.

Cette volonté de souligner l’association du passé et du présent atteste que l’enjeu de ces notes est bien la réminiscence.

La mémoire involontaire, support privilégié du discours esthétique dans “ L’Adoration perpétuelle ”, apparaît vers le 18 juillet 1908, peu de temps après la question de l’inspiration. Toutefois, il importe de noter qu’elle n’a pas encore reçu, à ce stade, de formulation explicitement esthétique ou théorique. Le motif mémoriel est encore distinct de la formulation d’une esthétique. On aurait donc tort de croire, comme peut y inciter une lecture rétrospective, que la mémoire involontaire supporte, dès l’origine, le contenu du roman. Si le rôle de la mémoire est important dans le texte imprimé, il faut considérer qu’il ne s’est pas imposé d’emblée à l’écrivain, mais qu’il a été lentement ménagé au sein du discours esthétique.

b) b) *Genèse de la théorie de la mémoire involontaire dans le Carnet 1*

La première occurrence d’un souvenir involontaire associé à une réflexion théorique se trouve au folio 10 v<sup>o</sup> du Carnet 1, dans une note datée par Philip Kolb de novembre 1908. La mémoire authentique est opposée à la mémoire de la pensée : “ nous croyons le passé médiocre parce que nous le pensons mais le passé n’est pas cela ”<sup>15</sup>. Le processus de la mémoire involontaire est ainsi lié à la critique de l’intelligence qui illustre l’intérêt de Proust pour une expérience qui échappe aux déterminations rationnelles.

Les développements destinés à un essai sur Sainte-Beuve, rédigés sur des feuilles volantes et recueillis dans le volume “ Proust 45 ”, systématisent cette opposition :

Chaque jour j’attache moins de prix à l’intelligence, chaque jour je me rends mieux compte que ce n’est qu’en dehors d’elle que l’écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions passées et atteindre quelque

---

<sup>13</sup> - C08, f<sup>o</sup> 6r<sup>o</sup> ; p. 53.

<sup>14</sup> - Bernard Brun, “ Relecture du “ Carnet de 1908 ”, *B.I.P.*, n<sup>o</sup> 6, automne 1977, p. 20.

<sup>15</sup> - C08, f<sup>o</sup> 10v<sup>o</sup> ; p. 60.



chose de lui-même et la seule matière de l'art. Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui.<sup>16</sup>

Entre l'automne 1908 et le début 1909, date probable de la rédaction de ces fragments<sup>17</sup>, se met donc en place une théorie de la mémoire involontaire – vraisemblablement fondée sur des expériences vécues. Elle subsistera jusqu'à la mise au net du *Temps retrouvé*.

Toutefois, le carnet, la correspondance et les brouillons portent trace, à cette même époque, d'une autre orientation de la pensée de l'écrivain perceptible en premier lieu dans une note conservée au folio 11 v° :

Escaliers Baldwin, Potocka moments où l'on voit la réalité en vrai avec enthousiasme, dépouillée de l'habitude, nouveauté, ivresse, mémoire [...].<sup>18</sup>

L'objet de cette note, ce sont bien ces moments où l'on accède à une réalité autre en même temps qu'authentique, instants privilégiés que caractérise l'enthousiasme qui les accompagne. L'écrivain renoue explicitement avec des thématiques présentes dès *Jean Santeuil*<sup>19</sup> et auxquelles il faisait seulement allusion dans l'apostrophe aux arbres.

Dans cette note, Proust associe à ces impressions privilégiées à l'état naissant une série d'états psychiques qui permettent d'y accéder : la nouveauté, ou l'absence d'habitude, l'ivresse et, enfin, la mémoire. Cette dernière se trouve donc subordonnée à cette réalité autre, dénominateur commun de ces divers états psychiques. Elle n'est plus, comme dans la note précédente, intégrée à la critique de l'intelligence, mais à une théorie de la vraie réalité. Comme Arlequin dans certaine comédie de Goldoni, la mémoire se trouve, dans le Carnet 1, être le serviteur de deux maîtres, de deux théories : la critique de l'intelligence et l'apologie d'une réalité authentique. Ces deux propos sont d'ailleurs complémentaires ; la critique de l'intelligence dénonce les limites de la pensée rationnelle, l'expérience d'une réalité authentique va plus loin, elle fournit un modèle de substitution. Progressivement, sur les folios du carnet, se met ainsi en place, à partir des expériences de l'été 1908, une théorie fondée sur l'appréhension d'une réalité autre, une altérité du réel, celle-là même qui constitue un principe des expériences privilégiées.

---

16 - "Proust 45", f° 1r°, transcription simplifiée ; *C.S.-B.P.*, p. 211.

17 - Les datations de C. Quémard ("Autour de trois avant-textes de l'«Ouverture» de *La Recherche* : nouvelles approches du *Contre Sainte-Beuve*", *B.I.P.*, n° 3, printemps 1976, p. 17) et A. Pugh (*The Birth of À la recherche du temps perdu*, Lexington, French Forum Publishers, 1987, pp. 39 sqq.) diffèrent sur ce point. Cet écart de quelques mois est négligeable dans le cas qui nous occupe. Sur cette question, voir l'article de Francine Goujon, "L'Ordre des fragments dans le *Contre Sainte-Beuve*", *B.I.P.*, n° 19, 1988, pp. 31-32 et le sixième chapitre de cette partie.

18 - *C08*, f° 11v° ; p. 62.

19 - *Supra*, II, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**

L'idée d'une réalité authentique est développée dans une lettre adressée à Georges de Lauris et que Philip Kolb date du 8 novembre 1908. Celle-ci contient, entre autres recommandations adressées au destinataire, cette remarque :

La vraie vie est ailleurs, non pas dans la vie ni après mais au-dehors, si un terme qui tire son origine de l'espace à un sens dans un monde qui en est affranchi<sup>20</sup>.

Si l'on admet la datation de Kolb, cette lettre est contemporaine de la note du folio 11, dont la rédaction se situerait entre septembre et novembre 1908<sup>21</sup>. Cela montre qu'au moment où Proust entreprend la rédaction de son article sur Sainte-Beuve, cette réalité autre, qu'il incorpore au "sermon évangélique"<sup>22</sup> qu'il adresse à son ami, figure au rang de ses préoccupations intellectuelles.

Or, cherchant à évoquer cette "vraie vie", Proust montre qu'il lui est difficile de la définir avec précision, aucun mot ne semble convenir. L'auteur multiplie les adverbes pour faire saisir l'objet de son propos. La définition s'élabore à la fois en plein et en creux. Cette réalité authentique se caractérise autant par ce qu'elle est – "vraie", "ailleurs", "en dehors" – que par ce qu'elle n'est pas – "dans la vie", "après la vie". Au travers de ce flottement sémantique, on saisit la difficulté qu'éprouve Proust à donner de la vraie vie une définition précise et déterminée. L'altérité ne se saisit pas d'emblée, elle se révèle par à-coups, par touches successives. En cela, le texte de la lettre soulève pour le rédacteur le même problème que pour l'écrivain répondant aux questions d'Élie-Joseph Bois : "Comment dire ?"

c) c) *La mémoire involontaire dans "Proust 45"*

Cette même question semble se poser quand Marcel Proust rédige les brouillons du volume "Proust 45" consacrés à la critique de l'intelligence. Ceux-ci portent les marques de cette difficulté à exprimer cette réalité autre qui se dérobe à l'emprise du langage. Les tâtonnements de l'écriture, ses échecs, ses repentirs et ses élans permettent de suivre le mouvement de l'écriture et celui de la pensée aux prises avec cet objet qui se refuse à elle alors même qu'elle désire l'exprimer. Ce mouvement est aussi celui qui conduit Proust d'une théorie de la réalité à une théorie de l'intelligence. Ces feuilles présentent une réflexion sur la mémoire involontaire qui annonce directement, par son contenu mais aussi par sa formulation, celle de "L'Adoration perpétuelle". Toutefois, la mémoire y est encore directement associée à la critique de l'intelligence, ce qui ne sera plus le cas dans le texte publié. En étudiant cet ensemble de folios dans la perspective d'une genèse du *Temps retrouvé*, Bernard Brun a cependant souligné que leur contenu théorique va bien au-delà de la théorie de la mémoire involontaire :

---

<sup>20</sup> - *Corr.*, VIII, p. 286.

<sup>21</sup> - *C08*, p. 39.

<sup>22</sup> - *Corr.*, VIII, p. 286.

Les feuilles volantes ne résument pas uniquement une vérité de la littérature ni une esthétique de la mémoire, mais une théorie de la connaissance, c'est-à-dire des rapports entre le moi profond et la nature.<sup>23</sup>

Théorie de la connaissance, théorie de la réalité, en marge de la mémoire involontaire, que notre expérience de lecteur du texte publié nous invite à privilégier, les brouillons portent trace d'un autre aspect de la pensée de l'écrivain.

Avant cela, il faut se poser la question de l'ordre de rédaction des fragments. Les feuilles volantes contenues dans le volume "Proust 45" ont été recueillies dans un ordre qui ne correspond pas à celui de leur rédaction. Pour les folios qui nous intéressent, la chronologie relative n'est toutefois pas difficile à reconstituer : après un essai timide sur ce qui est aujourd'hui le folio 9 r°, l'écrivain entame une rédaction plus élaborée, folio 11 r°, qui avorte à son tour. Le développement des folios 1 r° à 6 r° constitue l'ensemble le plus abouti de la critique de l'intelligence à ce stade du roman et paraît être le dernier rédigé sur cette question<sup>24</sup>.

d) d) *Mémoire et vie véritable ; les traces d'une hésitation*

Premier de cet ensemble rédactionnel datant sans doute de la fin 1908, le folio 9 r° ne contient que quelques lignes :

Bien que <chaque jour> j'attache ~~chaque jour~~ moins de prix <à la critique et même s'il faut le dire> à l'intelligence- et <car je> la crois ~~de~~ <de plus en plus> impuissante à cette recreation de la réalité qui est tout l'art, ~~ependant c'est à elle c'est~~<sup>25</sup> ~~une étude critique à elle que je me fie aujourd'hui pour écrire ces pages~~ c'est à l'intelligence que je fais appel <me fie> aujourd'hui pour écrire un ~~petit~~ essai tout critique<sup>26</sup>.

Ce début tâtonnant nous renseigne sur les intentions de l'auteur et les points d'achoppement de l'écriture. La locution conjonctive à valeur concessive qui ouvre le paragraphe marque bien le paradoxe souligné plus haut : comment se servir de l'intelligence pour en faire la critique, comment justifier que l'on s'adresse à l'intellect alors que l'on cherche à en souligner les limites ? Sur cette question, l'écriture semble buter. L'idée d'écrire sur la critique, celle de Sainte-Beuve, se trouve ainsi infléchie vers un "Contre l'intelligence". Cette démonstration s'appuie sur l'incapacité de cette instance à "cette recreation de la réalité qui est tout l'art". Cette formule semble reprendre la réflexion sur la

<sup>23</sup> - Bernard Brun, "Le Temps Retrouvé dans les avant-textes de "Combray" ", *B.I.P.*, n° 12, 1981, p. 10.

<sup>24</sup> - Le dossier de travail élaboré par l'équipe Proust, sous la direction de Claudine Quémard en 1977 et déposé à l'I.T.E.M., fait de ces folios les derniers de la série de feuilles volantes consacrées au projet d'un *Contre Sainte-Beuve*. A. Pugh, s'il les situe plus tôt dans la chronologie d'ensemble des feuilles volantes, ne remet pas en cause l'ordre des trois ensembles abordés ici (*op. cit.*, pp. 130 et 48).

<sup>25</sup> - À rayer.

<sup>26</sup> - "Proust 45", f° 9 r°.

mémoire involontaire qui se trouve au folio 10v° du Carnet 1 ; la réminiscence est, en effet, sous-jacente à l'idée d'une "recréation" de la réalité.

La rédaction suivante, au folio 11 r°, reprend le même motif mais révèle un autre champ de préoccupation :

~~Chaque jour j'accorde moins de prix à l'intelligence. Ce n'est pas en elle que nous pouvons retrouver cette réalité, cette identité le passé <resté> lui-même, seule matière où peut s'ex~~ Ce n'est pas en elle En elle l'artiste cherchera Ce n'est pas en elle que l'artiste peut trouver la réalité Elle ne retient rien de la réalité Cette réalité qui est la matière Ce n'est qu'en cachette d'elle hors des confins <limites> <bor[nes]> <de sa sa zone> de sa lumière, que l'artiste peut aper[cevoir] retrouver <trouver> la réalité perdue et la recréer. Vu Pour l'intelligence le passé est perdu Si nous nous en tenons à l'intelligence, le <notre> passé, matière de nœt[re] l'art, semble perdu<sup>27</sup>.

L'importance prise par le terme réalité dans ce nouvel essai, marque l'émergence, à côté de la mémoire involontaire, de l'idée d'une réalité autre. Une reconstitution micro-génétique des différentes strates du texte indique un va-et-vient, une hésitation entre les deux champs théoriques. Au premier jet il s'agit de "trouver cette réalité, cette identité", formules remplacées par "le passé lui-même" dans un second temps. Après ce premier repentir, une nouvelle rédaction bute sur l'objet de la recherche de l'artiste. Le verbe *chercher* demeure sans complément, sans doute parce que l'écrivain ne parvient pas à déterminer la nature exacte de l'objet de la quête, la réalité ou le passé. Les étapes suivantes de la rédaction montrent que "la réalité", "cette réalité" se substitue au passé, qui l'avait pourtant remplacée dans le premier jet, preuve qu'entre les deux termes l'auteur ne parvient pas à trancher. Cette hésitation trouve un compromis dans la formule : "retrouver la réalité perdue et la recréer" puisque le sémantisme du verbe *retrouver* appelle un passé, alors que l'objet, la "réalité perdue", suggère l'idée d'une autre réalité. La substitution de *trouver* à *retrouver* témoigne de l'impossibilité d'un compromis entre les deux formules. C'est, en définitive, le passé, et donc la mémoire involontaire, qui s'impose dans les deux dernières rédactions de ce fragment, où le mot *passé* est employé à deux reprises.

Proust raye, cependant, l'ensemble de cette tentative, ce qui montre que la solution trouvée n'est que transitoire. L'*incipit* du projet de préface contenu dans les folios 1 r° à 6 r° de "Proust 45", troisième et dernière étape de cette genèse, présente les mêmes hésitations de la pensée et de l'écriture. Les ratures conservent une version qui ne faisait pas mention, dans les premières lignes au moins, de la théorie de la mémoire involontaire ; originellement, le texte débutait par une apologie de la réalité authentique, "précieuse" :

---

<sup>27</sup> - *Ibid.*, f° 11r°.

Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence, parce que je me rends mieux compte que la seule réalité précieuse qui[.]<sup>28</sup>

Mais Proust est confronté à la question de l'expression, "comment dire ?" Aussi la "réalité précieuse" est-elle rayée et remplacée par la formule "cette essence intime", elle-même relayée par "nos impressions du passé". Autour de ce nouveau noyau va se construire, par un jeu d'additions interlinéaires, la version publiée dont voici la transcription intégrale.

Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence, ~~parce que je me~~ <chaque jour je me> rends mieux compte que <ce n'est qu'en dehors d'elle> ~~la seule réalité précieuse qui~~ cette essence intime que de nos impressions que<sup>29</sup> <que l'écrivain> ~~nous ne pouvons~~ <peut> rien ressaisir quelque chose de <nos impressions> passées [...].<sup>30</sup>

Le texte glisse de l'idée d'une "réalité précieuse" à l'idée que le but de l'art est de "ressaisir nos impressions du passé". À mi-chemin, "l'essence intime de nos impressions" semble une formule transitoire, une sorte de compromis impossible entre les deux idées dominantes. Aux lignes suivantes, l'écriture hésite encore un peu, cherchant à préciser cette théorie du passé, elle s'élançe enfin :

Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui. En réalité, ~~à\* chaque heure de~~ comme il arrive pour les âmes des trépassés [...].<sup>31</sup>

Par un curieux jeu de l'écriture, *réalité*, le mot clé du thème conjoint à celui de la mémoire involontaire dans les versions précédentes, est ici intégré à la locution adverbiale *en réalité* et donc vidé du sens particulier que lui conférait la note du Carnet 1.

Le folio 1 r° de "Proust 45" conserve la dernière étape d'un processus d'effacement qui semble commencer bien plus tôt et que l'on peut reconstituer et résumer ainsi. Dans le Carnet, tout d'abord, la note sur la réalité vraie suit celle du folio 10 v° qui associe critique de l'intelligence et mémoire involontaire. Dans la lettre à Lauris, vraisemblablement contemporaine, c'est encore cette idée d'une vie vraie qui apparaît, non celle de la mémoire involontaire. À ce stade, les deux thématiques sont conjointes, la mémoire est leur dénominateur commun, mais elle est subordonnée à l'une comme à l'autre. Dans les premières tentatives de rédaction d'une critique de l'intelligence, sur des feuilles volantes, ces deux axes sont réunis par l'emploi du mot "réalité" et de la thématique mémorielle (f° 9 r°). La version suivante (f° 11 r°) montre les hésitations de l'écrivain devant ces deux théories qu'il substitue l'une à l'autre, tour à tour, avant d'aboutir à un moyen terme qui les réunit et permet à l'écriture de progresser. La même hésitation transparait dans les corrections de *l'incipit* du folio 1 r°, mais le terme *réalité* en est assez rapidement évacué.

<sup>28</sup> - Rédaction interrompue. *Ibid.*, f° 1r°.

<sup>29</sup> - Ce mot aurait dû être barré.

<sup>30</sup> - "Proust 45", f° 1r° ; *C.S.-B.P.*, p. 211.

<sup>31</sup> - *Ibid.*

L'idée même d'une réalité disparaît du texte, la mémoire involontaire demeure le seul axe théorique. Du carnet au premier développement organisé qui préfigure "L'Adoration perpétuelle", la théorie de la réalité authentique connaît une éclipse d'autant plus remarquable qu'elle coïncide avec l'essor du texte d'où elle est bannie.

Le choix de privilégier la mémoire involontaire correspond, en effet, à l'apparition de récits d'expériences privilégiées sur cinq folios où sont relatés quasiment tous les souvenirs involontaires du roman (madeleine, cuiller, pavés) et les épisodes qui deviendront des impressions obscures (arbres en promenade, lustrine verte). L'émergence des expériences privilégiées est donc liée à celle de la théorie de la mémoire involontaire et à la disparition de la réflexion sur la réalité autre qui se révèle dans ces instants. Au stade des tout premiers brouillons du roman, les souvenirs involontaires s'imposent à l'écrivain comme une manière de dire cette expérience singulière.

On aurait cependant tort de conclure que la mémoire s'impose de façon définitive comme vecteur exclusif de l'esthétique proustienne. C'est d'ailleurs en relation avec l'idée d'une réalité plus profonde que naissent les impressions obscures, ainsi que nous l'avons signalé<sup>32</sup>. Un exemple tiré du Cahier 26 permet de voir resurgir l'amphibologie de la pensée proustienne. Il n'est plus question, explicitement, d'une réalité autre, profonde ou précieuse, qui entre en concurrence avec le passé dans le mouvement de l'écriture. Le narrateur de ce texte évoque certaines expériences singulières où "quelque image qui était a priori sans valeur intellectuelle [...] s'imposait à [lui]" :

j'ai su pour quelques unes ~~voir surgir tout d'un coup~~ découvrir la beauté où le passé qu'elles contenaient et qui m'avait fait à leur p ~~app~~[oche] passage dresser l'oreille intérieure.<sup>33</sup>

L'alternative "beauté ou passé" témoigne de la coexistence des deux motifs. Si le souvenir s'est imposé, en 1908, comme moyen d'exprimer ce qui se joue dans les expériences privilégiées, Proust continue à donner à ces instants un autre prolongement.

Tel est le rôle des impressions obscures : elles apparaissent au printemps 1909 pour compléter la théorie de la mémoire involontaire, et dire que le souvenir n'est pas le seul contenu de ces instants. L'apparition de ce nouveau type d'expériences privilégiées est à lire comme un complément apporté à la théorie de la mémoire involontaire qui s'est imposée à la fin de l'année 1908. Marcel Proust avait alors renoncé à exposer ses réflexions sur la réalité précieuse, l'autre réalité qu'il tente d'évoquer dans la lettre à Lauris, cette volonté refait alors surface et va donner naissance à des épisodes qui

---

<sup>32</sup> - I, 1 p. **Erreur! Signet non défini.** et I, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>33</sup> - Cahier 26, f° 16r°.

sans être des souvenirs involontaires, sont des expériences privilégiées : les impressions obscures, instants de révélation de la beauté, ou d'une réalité<sup>34</sup>.

e) e) *Bilan sur la genèse de la mémoire involontaire dans le Carnet 1 et "Proust 45"*

La réminiscence et la théorie de la mémoire involontaire ne s'imposent pas immédiatement sous la plume, même une fois que le modèle du souvenir paraît fixé, il se voit complété par une autre forme d'expérience privilégiée : les impressions obscures. Les premiers folios du Carnet 1 et les premiers Cahiers "Sainte-Beuve" montrent que la mémoire involontaire n'est pas, du moins entre juillet 1908 et avril-mai 1909, la problématique privilégiée de l'écrivain<sup>35</sup>.

Cet aperçu de la genèse de la critique de l'intelligence indique que la mémoire involontaire ne s'est pas imposée d'emblée à l'écrivain et que le fond de sa théorie est ailleurs, dans cette "réalité en vrai" des instants privilégiés, réalité indéterminée et qui échappe au langage. La mémoire, originellement moyen d'atteindre cet état psychique, devient, à l'époque des premiers développements relatifs à Sainte-Beuve, un moyen d'expression ; elle le restera jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la mise au net du *Temps retrouvé* qui reprendra ce même discours<sup>36</sup>. De la préface du projet d'essai à la conclusion du roman, la théorie de la mémoire involontaire constitue le fond du dogme proustien car elle métaphorise ce qui est étranger au langage et à l'intelligence ; comme la musique, elle est une façon de dire. C'est ainsi sur l'origine de la fin du roman telle que la mort l'a figée que nous renseignent les ratures des feuilles volantes. La genèse de ce qui sera "L'Adoration perpétuelle" est donc indissociable de ce décentrement théorique que connaît le roman dès son origine. Il faut donc reconnaître à la disparition de la théorie de la réalité authentique un rôle capital dans la genèse du texte et à la mémoire involontaire une vertu avant tout pédagogique.

## 2 2 Les paradoxes du paratexte

a) a) *Deux lecteurs en 1914*

Le paratexte officieux – correspondance – ou officiel – interview de l'auteur – témoignent de cet usage pédagogique de la mémoire involontaire.

---

<sup>34</sup> - Un autre brouillon, plus ancien que celui du Cahier 26, illustre, lui aussi, les hésitations de Proust devant la thématique de la mémoire. Il s'agit de l'incipit de l'épisode de Venise, contenu dans le Cahier 3, ff<sup>os</sup> 38v<sup>o</sup> *sqq.* Nous en avons donné une analyse dans un article intitulé "Le Carnet 1 : éléments pour une genèse des théories proustiennes", paru dans le *B.I.P.*, n<sup>o</sup> 29, 1998, pages 16 et 17.

<sup>35</sup> - Si les notes qui associent des sensations de Cabourg à des sensations de Venise sont reprises dans les ff<sup>os</sup> 38 v<sup>o</sup> et suivants du Cahier 3, ce n'est qu'au titre d'éléments descriptifs, dans un contexte théorique qui n'est pas celui de la mémoire involontaire. La réminiscence se trouve, en effet, en conflit avec une autre thématique et s'efface, dans les rédactions suivantes, derrière la leçon de Véronèse.

<sup>36</sup> - *T.R.*, IV, p. 448.

Lorsqu'il parle de son roman en 1913 à René Blum, qui s'entremet auprès de Grasset, Proust évoque un "pédoncule de réminiscence" qui soutient toute l'œuvre, pour désigner la mémoire involontaire dont il fait ainsi le support de son roman. Un an plus tard, lors de la parution de *Du côté de chez Swann*, il affirme de la même manière que son œuvre "est dominée par l'opposition entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire"<sup>37</sup>. Cependant, à la même époque, Rivière peut lire, dans la lettre que Proust lui adresse dès la première parution de *Du Côté de chez Swann* :

Si je n'avais pas de croyances intellectuelles, si je cherchais simplement à me souvenir et à faire double emploi par ces souvenirs avec les jours vécus, je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d'écrire. Mais cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement mais la recréer, la faire vivre.<sup>38</sup>

Les "jours vécus" sont avant tout un support offert à ces croyances intellectuelles, la mémoire un moyen de leur donner vie, un procédé ; derrière le souvenir se dessinent les croyances intellectuelles de l'auteur, sa pensée profonde. Dans ce texte, la mémoire s'efface, au profit de la dimension dogmatique.

De telles contradictions déroutent le lecteur en renforçant l'ambiguïté que revêt la thématique de la mémoire dans l'œuvre de Proust. Toutefois, si la correspondance répète les paradoxes du roman, elle les éclaire en mettant en lumière que le discours change en fonction du destinataire et que la mémoire participe de la mise en place d'un code de lecture, d'une stratégie de la réception. On sait que Proust est, dans ses échanges épistolaires, particulièrement sensible à son destinataire, adaptant son propos à celui à qui il s'adresse<sup>39</sup>. Dans ces trois exemples, une ligne de partage bien nette apparaît. Elle sépare les lecteurs novices du lecteur idéal que Proust découvre en Rivière. Il s'agit pour l'écrivain de renseigner les premiers sur le contenu d'une œuvre qu'ils vont lire et découvrir, et de confirmer le second dans la lecture "dogmatique"<sup>40</sup> que lui a inspirée le premier volume.

b) b) *Nerval et Baudelaire : 1909, 1919, 1922*

La même fracture entre parole publique et parole privée est perceptible dans les commentaires que Proust fait de *Sylvie* dans l'article de 1919 consacré au style de Flaubert. L'écrivain évoque le roman de Nerval à propos de "ces ressouvenirs inconscients sur lesquels [il] assoi[t], dans le dernier volume [...] toute [sa] théorie de l'art". Après avoir évoqué Chateaubriand, il précise :

---

<sup>37</sup> - *E.A.*, p. 558.

<sup>38</sup> - *Corr.*, XIII, p. 99.

<sup>39</sup> - Sur ce point voir Martin Robitaille, "Études sur la correspondance de Marcel Proust : une synthèse.", *B. M. P.*, n° 46, 1996, p. 113, notamment.

<sup>40</sup> - "Enfin je découvre un lecteur qui comprend que mon livre est un ouvrage dogmatique". *Corr.*, XIII, p. 98.



de même la première partie de *Sylvie* se passe devant une scène et décrit l'amour de Gérard de Nerval pour une comédienne. Tout à coup ses yeux tombent sur une annonce : “ Demain les archers de Loisy ”, etc. Ces mots évoquent un souvenir, ou plutôt deux amours d'enfance : aussitôt le lieu de la nouvelle est déplacé<sup>41</sup>.

L'article insiste, comme le texte du *Temps retrouvé*<sup>42</sup>, sur la place de Nerval dans la formation d'une théorie du souvenir involontaire et l'inscription de l'œuvre de Marcel Proust dans une “ filière noble ” caractérisée par le souvenir.

*Sylvie* apparaît également dans un autre article demeuré à l'état de projet et rédigé, ou mis au net, sans doute dans les premiers mois de 1909. Curieusement, ce texte entièrement consacré à Nerval ne s'attarde pas sur le phénomène du souvenir involontaire mais plutôt sur la place du rêve dans *Sylvie* :

Cette histoire que vous appelez une peinture naïve, c'est le rêve d'un rêve, rappelez-vous. Gérard essaie de se définir une sensation bizarre qu'il a éprouvée au théâtre, tout d'un coup il comprend ce que c'est[,] c'est le souvenir d'une femme qu'il aimait en même temps qu'une autre, qui domine ainsi certaines heures de sa vie et qui tous les soirs le reprend à une certaine heure. Et en évoquant ce temps dans un tableau de rêve, il est pris du désir de partir pour ce pays.<sup>43</sup>

Si le souvenir est également présent dans cette autre lecture du début de *Sylvie*, il est associé à la thématique du rêve qui semble l'englober. Ce qui intéresse Proust, alors, c'est la réflexion sur certaines formes de vie psychique, le rêve et la folie, notamment, plus que le souvenir lui-même.

La disparition de cet autre champ thématique dans l'article de 1919 tient, bien sûr, à l'importance prise par la réminiscence dans le roman proustien. Cette ellipse du rêve et de la folie au profit de la mémoire témoigne également de la volonté de l'écrivain d'orienter la lecture de son roman pour un public novice. En effet, elle ne correspond pas à un changement dans les préoccupations de l'écrivain entre 1909 et 1919. L'intérêt porté au rêve au moment de la rédaction du brouillon d'article consacré à *Sylvie* ne s'est pas démenti. Dans les dernières lignes de “ L'Adoration perpétuelle ”, le rêve est présenté comme “ un des modes pour atteindre le Temps perdu ”<sup>44</sup>. L'exclusivité de la mémoire n'existe donc que dans le cadre d'une parole publique qui a pour objectif, en 1919, de présenter le roman ; elle ne correspond cependant pas à la complexité de la théorie proustienne.

Un texte plus tardif montre, en effet, que Proust développe un autre discours sur le contenu théorique de son roman. Il s'agit de la réponse à une enquête des *Annales*. Dans ce texte de février 1922, l'écrivain évoque, une

---

<sup>41</sup> - *E.A.*, p. 599.

<sup>42</sup> - *T.R.*, IV, p. 498. *Supra*, I, 5, p. **Erreur! Signet non défini..**

<sup>43</sup> - Cahier 5, f° 14r° ; *C.S.-B.P.*, p. 237.

<sup>44</sup> - *T.R.*, IV, p. 491.

nouvelle fois, Baudelaire, Chateaubriand et Nerval et la manière dont ils abordent les “lois de la réminiscence”. Cette fois, cependant il ne précise pas qu’il s’inscrit dans cette lignée prestigieuse. La loi de la réminiscence n’est d’ailleurs évoquée qu’en passant, à propos d’un commentaire sur Baudelaire et Racine. L’ancrage théorique du roman dans le discours auctorial paraît d’ailleurs s’être déplacé. Proust dit préférer, pour qualifier son livre, la formule “roman d’introspection”, à celle de “roman d’analyse” où on l’a classé. Il définit ainsi ce type de roman :

Il s’agit de tirer hors de l’inconscient, pour le faire entrer dans le domaine de l’intelligence, mais en tâchant de lui garder sa vie [...] une réalité que la seule lumière de l’intelligence suffirait à détruire<sup>45</sup>.

La critique de l’intelligence ne s’appuie plus sur les lois de la réminiscence mais sur l’existence d’une “réalité”, terme qui nous ramène à la note de l’automne 1908 consacrée à “la réalité en vrai” et à la thématique de l’altérité.

La suite de la réponse de Proust confirme cette analyse. Afin de préciser en quoi consiste ce travail romanesque, Proust a recours à une métaphore :

c’est un peu le même genre d’effort prudent, docile, hardi, nécessaire à qui voudrait examiner son sommeil avec l’intelligence, sans que cette intervention amenât le réveil<sup>46</sup>.

Or, cette description reprend presque mot pour mot celle qui dans l’article sur Nerval de 1909 définissait la folie comme l’essence du génie nervalien :

cette folie est tellement le développement de son originalité littéraire dans ce qu’elle a d’essentiel, qu’il la décrit au fur et à mesure qu’il l’éprouve, ~~et au~~ au moins tant qu’elle reste descriptible, comme un artiste noterait en s’endormant les états de conscience qui conduisent de la veille au sommeil, jusqu’au moment où le sommeil rend le dédoublement impossible<sup>47</sup>.

Sur près de quatorze années, les préoccupations théoriques et les termes sont demeurés les mêmes : la mémoire involontaire s’inscrit dans une réflexion sur le génie ; l’inspiration, le sommeil, le rêve, la folie, la cessation de l’habitude y occupent une place identique à celle de la réminiscence. Cependant, quand il s’agit de faire comprendre cette conception du génie et de faire connaître le roman qui la porte, Proust confère à la mémoire involontaire une place prédominante mais qu’il lui retire lorsque son œuvre semble admise ou le sens profond de son propos deviné.

Cette simplification provisoire de la pensée dans un but pédagogique possède son revers. Les traductions du titre du roman de Marcel Proust en anglais comme en chinois mettent en avant, conformément à certaines

---

<sup>45</sup> - *E.A.*, pp. 640-641.

<sup>46</sup> - *Ibid.*, p. 641.

<sup>47</sup> - Cahier 5, f° 7r° ; *C.S-B.P.*, p. 234.

déclarations de l'auteur, le rôle de la mémoire involontaire. L'écrivain a cependant regretté, dans une lettre qu'il adresse à Scott-Moncrieff, son traducteur britannique, en octobre 1922, que le titre *Remembrance of Things past* ne corresponde pas à ce que veut dire "À la recherche du temps perdu". Rien, dit-il, ne remplace "l'amphibologie de *temps perdu* qui se retrouve à la fin de l'ouvrage, *Le Temps retrouvé*"<sup>48</sup>. La mémoire apparaît ainsi bien souvent comme le plus court chemin du lecteur au sens que propose le texte et il semble que Proust s'adapte plus facilement à une culture non francophone quand il est fait référence à la mémoire. Cependant, accorder à ce thème une place centrale, c'est, de l'aveu même de l'auteur, prendre le risque de voir l'œuvre incomprise<sup>49</sup>.

c) c) *Bilan sur le paratexte*

Loin d'être aberrant ou paradoxal, le rapport de Proust à la réminiscence et aux autres formes de l'altérité est donc parfaitement cohérent. Il relève d'une stratégie de la réception observable aussi bien à un même moment, avec des destinataires différents que sur une période assez longue à l'égard d'un même destinataire. À chaque fois, le mouvement est le même, il tend, tout d'abord, à séduire le lecteur à venir en créant un horizon d'attente rassurant – le cadre rétrospectif d'un roman du souvenir. La seconde étape souligne l'importance du contenu théorique et donc novateur et personnel de l'œuvre, elle invite le lecteur à découvrir une esthétique plus personnelle et plus complexe, non plus tournée vers la réminiscence mais vers une "réalité". La théorie de la mémoire involontaire joue ainsi le rôle d'une *captatio benevolentiae* qui prépare le lecteur aux vérités qu'expose l'ouvrage et demande à être dépassée. Cette volonté d'orienter le lecteur et sa lecture permet d'expliquer les propos, en apparence contradictoires, adressés à Blum, d'une part, et à Rivière, de l'autre, en 1914, où l'évolution du discours de Proust sur son roman entre 1919 et 1922, dans la presse.

Il faut donc lire dans ces déclarations contradictoires non les errements d'un esprit incertain, mais la mise en œuvre d'une stratégie de présentation de l'œuvre. En cela, le discours auctorial reproduit le travail de l'écriture que nous avons observé, lors des premiers pas incertains du roman, en 1908 et 1909. Si la thématique de l'altérité cède la place à celle du souvenir involontaire, ce n'est pas pour des raisons d'ordre théorique. Cette disparition permet à l'écrivain d'exprimer d'une façon plus directement saisissable son propos, dût-il revenir ensuite à une formule plus originale, comme ce sera le cas avec les impressions obscures. Dans l'histoire du roman proustien, pensée et écriture

---

<sup>48</sup> - Cité par Chantal Quiniou, "Le Titre de la *Recherche* en anglais", *B.M.P.*, n° 47, 1997, p.148.

<sup>49</sup> - Un autre risque est de voir le texte modifié afin de le rendre cohérent avec le discours sur la mémoire involontaire même quand celle-ci n'est pas en jeu. La transcription d'un brouillon de *Jean Santeuil* dans notre édition de référence en fournit un exemple que nous analysons dans la note **Erreur ! Signet non défini.** page **Erreur! Signet non défini.**

interagissent continuellement. Rendre clair ce qui était obscur avant lui, “convertir” en un équivalent intelligible ce qu’il perçoit au fond de lui-même, suppose, de la part de l’auteur, une tension entre langage et pensée. “Comment dire ?”, sous sa forme rhétorique, cette question est présente au principe de toutes les ratures et de tous les repentirs qui jalonnent l’histoire du texte en même temps qu’ils la construisent.

En définitive, la pensée de Marcel Proust évolue moins que ne se modifie sa mise en forme. La question est moins de savoir ce que pense l’écrivain que la manière dont il le dit et à quel destinataire il s’adresse. Entre 1908 et 1922, le contenu du discours théorique reste le même, seules se modifient les modalités de l’expression et le public à qui il s’adresse. La théorie n’est ainsi aucunement coupée de la problématique de l’écriture mais fait totalement corps avec elle. Les expériences privilégiées naissent de ces liens indissolubles entre théorie et écriture qui expliquent et légitiment la place accordée aux souvenirs involontaires en même temps qu’ils expliquent la genèse des impressions obscures<sup>50</sup>.

### 3 3 Mémoire et expression

Il importe donc de comprendre maintenant pourquoi la mémoire s’est imposée au détriment d’autres formules théoriques présentes dans les notes de Proust à la même époque et auxquelles même il semblait plus attaché, comme c’est le cas pour la théorie de la réalité. Dans la note du Carnet 1, en effet, la mémoire est présentée, avec l’ivresse et la nouveauté, comme un moyen de voir “la réalité en vrai” ; or, le développement de l’écriture bannit cette dimension du discours théorique. Parler de la mémoire, en occultant la réalité authentique qu’elle révèle, c’est escamoter la théorie fondamentale au profit d’une de ses illustrations, lâcher la proie pour l’ombre, substituer la fin au moyen. Cette impression est renforcée par le rôle fondamental que joue l’altérité dans les expériences privilégiées et plus généralement dans l’épiphanie littéraire. Il nous faut comprendre pourquoi elle passe au second plan quand naît le roman de Marcel Proust.

Déterminer les raisons de cette éclipse, c’est tenter de comprendre comment la genèse de la pensée informe l’écriture et comment, en retour, le mouvement de l’écriture modifie la pensée originelle en s’employant à lui donner forme. Ce déplacement du centre de gravité de la théorie ne se fait pas, nous avons tenté de le montrer, sans difficulté. L’auteur hésite, semble rechercher des compromis, des moyens termes. L’écriture conserve la trace d’un choix qui s’impose peu à peu à l’écrivain et dont il faut tenter de comprendre ce qui le dicte. Cette analyse sera également l’occasion de mieux cerner le statut de la mémoire involontaire dans les expériences privilégiées.

---

<sup>50</sup> - Dans le sixième chapitre de cette partie (p. **Erreur! Signet non défini.**), nous aborderons un autre aspect des liens qui existent entre narration et théorie.

a) a) *Mémoire et biographie*

La première raison à l'érosion de l'altérité dans les premiers brouillons est d'ordre biographique. La mémoire occupe, on l'a souligné, une place importante dans le Carnet 1. Les folios contenant les notes de l'été 1908 évoquent des réminiscences dont certaines passeront dans le roman ou les brouillons. La mémoire involontaire possède donc une assise biographique large. Si la mémoire, comme l'indique la note du Carnet 1, folio 11 v°, est un moyen d'atteindre la réalité authentique, elle aura été pour Marcel Proust le support privilégié de ces expériences en été 1908. La place prise par la théorie de la mémoire involontaire tient peut-être à cette origine biographique qui lui confère la valeur de la chose éprouvée, contre ce qui est plus abstrait. À l'appui de cette hypothèse, on peut remarquer que l'essor du texte des folios 1 r° à 6 r° de "Proust 45" coïncide avec la mise en place du récit dans le propos théorique qu'il relaie. La mémoire est un sujet de narration – biscotte trempée dans du thé, pavés inégaux et brillants, tintement de la cuiller – alors que la réalité authentique à laquelle elle donne accès est un sujet de méditation, l'objet de développements plus théoriques.

b) b) *Mémoire et narration*

Toutefois, la réalité vécue et sa propension à se muer en matière narrative ne peuvent expliquer, à elles seules, l'érosion du sens, la disparition de la théorie essentielle au profit d'une de ses formes narratives. Les raisons qui font que la mémoire involontaire s'est imposée, au détriment du principe théorique qui la sous-tend, sont à rechercher dans la nature même de la mémoire et de l'altérité. Cette dernière, on l'a vu dans la lettre à Lauris ou dans la note du Carnet 1, n'est pas aisée à faire percevoir, les mots manquent pour la dire, ou sont inadaptés. Réalité authentique hors du réel, l'altérité est hors du champ du langage et de ses déterminations, elle se dérobe : "comment dire ?"

Exprimer cette réalité, c'est toujours faire transiter la pensée et l'expérience par des *façons de dire* ; la mémoire est la plus célèbre, sinon la seule connue, car la plus directement saisissable et exprimable. Si elle se trouve occuper dans le texte publié du *Temps retrouvé*, et, dès les premières rédactions conservées dans le volume "Proust 45", le rôle déterminant qu'on lui connaît, c'est, pensons-nous, qu'elle est directement saisissable pour l'auteur comme pour le lecteur.

c) c) *Mémoire et culture*

À la question de l'expression d'un contenu conceptuel complexe, la mémoire involontaire fournit une réponse satisfaisante. Elle s'inscrit, en effet, dans un contexte intellectuel précis dont nous avons, dans le chapitre 5 de la partie précédente, rappelé les enjeux épistémologiques<sup>51</sup>. Comme l'a montré

---

<sup>51</sup> - P. **Erreur! Signet non défini.**

Elizabeth Czoniczer<sup>52</sup>, l'activité psychique fournit aux hommes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un champ d'étude où se rencontrent l'intérêt pour ce qui se situe au-delà de l'activité consciente et le désir d'une connaissance rationnelle et positive. La mémoire involontaire présente le double avantage d'échapper aux déterminations de l'intelligence et d'être, pour la science de l'époque, un domaine d'investigation positive, c'est-à-dire d'appartenir au domaine de l'analysable et du connaissable, tout en se situant en marge de l'activité rationnelle.

d) d) *La mémoire, une expérience partagée*

Il y a, en outre, dans le souvenir involontaire, quelque chose de familier, comme dans l'idée d'un roman rétrospectif. En dépit du caractère exceptionnel que lui confère l'écrivain, la réminiscence est une expérience assez commune. La familiarité que l'on ressent devant ces résurrections du passé aide à pénétrer le sens de l'œuvre et à entrer en relation avec un discours complexe et riche. Si l'épisode de la madeleine est si vivant dans l'imaginaire collectif, c'est sans doute qu'il parle d'une expérience à la fois fascinante et familière, d'une sorte de miracle du quotidien. Rares sont ceux à qui l'épisode de la madeleine ne rappelle pas, à défaut de la ressusciter, telle expérience d'un souvenir précis causé par une sensation. Au demeurant, la littérature psychologique de l'époque, les écrits de Taine en particulier, proposent récit et analyse de ces phénomènes qui ont contribué à familiariser le lecteur cultivé avec ce champ de l'activité psychique.

Ces deux qualités de la mémoire, la relative banalité du phénomène et son statut de processus psychique proposé à l'analyse, sont d'ailleurs deux des aspects de la mémoire que l'on retrouve dans le texte de Fernand Gregh que nous avons évoqué plus haut<sup>53</sup>. On se souvient que le protagoniste de cette nouvelle se trouve confronté<sup>54</sup> au "malaise moral" éprouvé par un de ses amis. Devant la carence de la psychologie, l'explication la plus plausible aux yeux du protagoniste est celle du souvenir. La situation du personnage de la nouvelle n'est pas très éloignée de celle de Marcel Proust en 1908-1909 : tous deux cherchent à rendre compte d'une expérience mystérieuse. Rien de très étonnant à ce que le personnage, dans la fiction, comme l'écrivain dans la réalité de son travail, recourent au même système explicatif : le souvenir involontaire ou inconscient, même si, pour l'un comme pour l'autre, c'est l'inconnu qui caractérise la tonalité de ces instants. Les deux textes butent sur les mêmes insuffisances du langage pour évoquer cette réalité. L'exercice est d'autant plus périlleux qu'à la difficulté à trouver les mots appropriés, s'ajoute le risque d'être mal compris. Le refus d'une explication mystique témoigne d'une même attitude devant l'autre modèle susceptible d'expliquer d'une façon

---

<sup>52</sup> - Elizabeth Czoniczer, *Quelques antécédents de La Recherche du Temps Perdu*, Genève, Droz, 1957 pp. 32 sqq.

<sup>53</sup> - I, 5, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>54</sup> - Ferdinand Gregh, "Mystères", *L'Arc*, n° 47, 1990, pp. 69-73, (première parution dans *La Revue blanche*, 1896).

compréhensible ce phénomène. Le personnage du texte de Gregh affirme “ ces mystiques se trompent ”<sup>55</sup>, Proust dans sa lettre à Lauris, prend soin de dissiper la même confusion : “ non pas [...] après la vie, mais au-dehors ”, comme pour écarter le risque d’une interprétation toute faite de son propos.

Conforme aux préoccupations du temps, la mémoire involontaire est aussi une expérience de la vie quotidienne, plus aisée à mettre en récit et donc à transmettre que le sentiment d’une altérité dont la définition est fuyante autant que sa nature est autre. En d’autres termes, les réminiscences sont saisissables et déterminées, alors que l’existence d’une vie authentique se laisse plus difficilement saisir et exprimer. Si son sens n’est pas réduit par une interprétation mystique, il demeure fondamentalement indéterminé. Les “ vérités ” que l’auteur de *La Recherche* entend révéler portent la marque de cette double nature, de cette transmutation de l’indéterminé en déterminé imposée à la pensée par l’écriture. Ce statut de la mémoire involontaire explique d’ailleurs que Proust, dans les commentaires du septuor que nous avons analysés dans le premier chapitre de la première partie<sup>56</sup>, présente le souvenir involontaire comme relevant de la causalité, à la différence des impressions obscures et des expériences esthétiques. Si la mémoire est plus apte à expliquer ce qui se joue de mystérieux dans la rencontre d’une réalité supérieure, c’est qu’elle assigne à l’expérience singulière une cause précise et descriptible sur le plan psychologique ; c’est, à la fois, sa force et sa faiblesse.

#### 4 4 Conclusion

La genèse de la mémoire involontaire dans le discours théorique de Marcel Proust et les expériences privilégiées débouche ainsi sur un problème d’écriture, au sens le plus pur que peut revêtir cette expression : elle conduit à déceler dans le texte les hésitations d’une pensée en quête d’une formulation. Celle que propose la mémoire n’est que partiellement satisfaisante car elle ne s’impose qu’après une lutte avec d’autres théories qui pour être, momentanément, sacrifiées n’en reparaissent pas moins à une autre étape de la genèse du texte, comme c’est le cas de la réalité dans les impressions obscures. L’usage que Marcel Proust fait de la mémoire s’inscrit dans le cadre d’une réception de l’œuvre et de la pensée, qui rattache la réminiscence à une problématique scripturale plus que théorique. C’est en tant que moyen d’expression que la mémoire est essentielle au roman, non comme composante théorique<sup>57</sup>.

La base théorique du roman se situe non dans la mémoire involontaire mais en amont, dans la question de l’inspiration qui resurgit comme matière romanesque en juillet 1908. L’idée d’une autre réalité, plus profonde, y est latente, elle deviendra explicite dans les notes de l’automne 1908, puis dans les

---

<sup>55</sup> - *Ibid.*, p. 70.

<sup>56</sup> - Pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.* et **Erreur! Signet non défini.**

<sup>57</sup> - On peut faire une remarque similaire à propos de la métaphore, comme nous le montrerons plus loin (III, 6, p. **Erreur! Signet non défini.**).

brouillons pour l'essai sur Sainte-Beuve. À ce stade, elle est indissociable de la critique de l'intelligence. Pour comprendre la genèse des expériences privilégiées, c'est donc à cet autre aspect de la pensée de Proust que doit s'attacher notre travail.



## Critique de l'intelligence et théorie de l'inspiration : Proust et l'autonomie de l'art

Les expériences privilégiées d'*À la recherche du temps perdu* naissent, tout à la fois, des réflexions proustiennes sur l'inspiration et de la nécessité de donner une forme à celles-ci. Dans cette entreprise, la théorie de la mémoire involontaire s'impose, dès l'hiver 1908-1909, comme le vecteur narratif le plus propre à exprimer une théorie du génie qui repose sur l'idée d'une autre vie. Cette altérité prend également la forme d'une critique de l'intelligence associée à la théorie de la mémoire involontaire dès les notes de l'automne 1908, puis dans les brouillons destinés à la préface du *Contre Sainte-Beuve*. Françoise Leriche a par ailleurs montré comment, dans les cahiers "Sainte-Beuve" du début de l'année 1909, cette critique de l'intelligence se ramifie en divers motifs narratifs mettant en scène des "impressions sensibles" donnant accès à "l'essence de l'art" en ce qu'elles relèvent d'une "activité in-intelligente"<sup>1</sup>. Ce recours à une autre dimension de la pensée pour décrire le génie trouve, en outre, un modèle dans la philosophie romantique, celle de Schelling en particulier comme l'a montré Anne Henry<sup>2</sup>.

Cette mise en perspective génétique et épistémologique essentielle n'éclaire cependant que partiellement le statut paradoxal de l'intelligence dans la pensée proustienne. L'intelligence fait, en effet, l'objet, dans le roman de Marcel Proust, de traitements contrastés. Cela est particulièrement sensible dans *Le Temps retrouvé* où les expériences privilégiées débouchent sur une esthétique dans laquelle l'intelligence joue un rôle important, puisque similaire à celui qu'elle occupe dans le travail du savant, si ce n'est que chez l'écrivain elle "vient après" l'expérimentation<sup>3</sup>. Toutefois, on trouve également dans ces mêmes pages une dépréciation de l'intelligence présentée comme une faculté qui n'est capable que de donner "une vérité logique, une vérité possible"<sup>4</sup>. Le "travail de l'artiste" est d'ailleurs "le travail inverse de

---

<sup>1</sup> - Françoise Leriche, "La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques", thèse, Paris VII, 1991, p. 250.

<sup>2</sup> - Anne Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 168

<sup>3</sup> - *T.R.*, IV, p. 459.

<sup>4</sup> - *Ibid.*, p. 458.

celui que, chaque minute [...] l'amour propre, la passion, l'intelligence, et l'habitude accomplissent en nous".<sup>5</sup> La position paradoxale de l'écrivain à l'égard de l'intelligence est confirmée par le projet que forme le personnage de faire cohabiter, dans son œuvre à venir, "les vérités que l'intelligence dégage directement de la réalité" et celles nées des impressions. Cette dualité est présente dès "Combray" puisque le protagoniste oppose le contenu philosophique de l'œuvre qu'il rêve d'écrire aux impressions causées par des objets sans valeur intellectuelle<sup>6</sup>. Le surgissement, à l'autre bout de l'arc romanesque, d'une littérature "de lois et d'idées"<sup>7</sup> dont nous avons montré l'ancrage positiviste, dément cette vision des choses, tout en renforçant la double nature de la théorie proustienne. Une même ambivalence se manifeste lorsque le protagoniste comprend ce que voulait dire Bergotte lorsqu'il lui affirmait : "au moins vous avez les joies de l'esprit"<sup>8</sup>. Le rapport que l'inspiration entretient avec l'intelligence est ainsi une question d'apprentissage de la vie et ne saurait se résumer à une simple opposition de termes incompatibles.

Dans les folios du volume "Proust 45" étudiés dans le chapitre précédent<sup>9</sup>, la critique de l'intelligence voisine, et souvent avec difficulté, avec une certaine apologie de la faculté raisonnante. Celle-ci est sensible dans la conclusion de la mise au net des folios 1r°-6r°, où Proust affirme :

si l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême c'est elle seule qui est capable de la décerner. ~~Elle n'a~~ Et si elle n'a ~~ici-bas~~ que dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n'y a qu'elle qui soit capable de ~~montrer à~~ <d'apprendre<sup>10</sup>> <de proclamer que> l'instinct ~~qu'il~~ doit occuper la 1<sup>re</sup><sup>11</sup>.

La critique de l'intelligence est ainsi moins unanime, même au temps de *Contre Sainte-Beuve*, que ne le laisse penser l'ancrage romantique de la pensée de Proust.

Les études proustiennes ont d'ailleurs tenté de proposer des réponses à ce paradoxe. La notion même d'intelligence a ainsi donné lieu à des débats nombreux parmi les proustiens. Léon-Pierre Quint a soutenu la thèse d'un refus catégorique et constant de l'intelligence. Selon Albert Feuillerat, au contraire, le parcours de Proust se divise en deux parties : jeune, Marcel Proust aurait été marqué par l'impressionnisme mais les progrès de son travail l'auraient conduit à des positions plus rationalistes<sup>12</sup>. Plus généralement et

---

<sup>5</sup> - *Ibid.*, p. 474.

<sup>6</sup> - *C.S.*, I, p. 176.

<sup>7</sup> - *T.R.*, IV, pp. 460, 459, 457.

<sup>8</sup> - *Ibid.*, pp. 444 et 450.

<sup>9</sup> - *Supra*, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>10</sup> - Cette addition est à rayer.

<sup>11</sup> - "Proust 45", f° 6r° ; *C.S.-B.P.*, p. 216.

<sup>12</sup> - Annick Bouillaguet, *Marcel Proust, Bilan critique*, Paris, Nathan université, coll. "128", série "Bilan critique", 1994, p. 58.

prudemment, ainsi que le note Pierre-Louis Rey, s'il est manifeste que Proust critique l'intelligence, il semble difficile de faire de Proust un "anti-intellectualiste"<sup>13</sup>, l'intelligence jouant toujours un rôle important dans son esthétique. La question de la critique de l'intelligence est ainsi autant celle de l'expression d'une théorie romantique du génie que celle d'un paradoxe de la pensée proustienne auquel se heurte la critique quant elle cherche à comprendre ce que recouvre cette notion centrale.

Nous avons plus haut examiné quelques aspects de cette amphibologie de la pensée proustienne<sup>14</sup>. Elle tient sans doute pour beaucoup à l'apport conjoint du romantisme et du rationalisme et, plus profondément, à l'existence d'une pensée ambivalente à la racine de l'épistémè moderne, comme l'a montré Foucault<sup>15</sup>. C'est cependant comme un aspect particulier de la pensée de Marcel Proust que ce rapport à la rationalité nous intéresse. Il importe donc de comprendre en quoi consiste l'intelligence et quels sont les enjeux de la critique qu'en fait Proust dans *Contre Sainte-Beuve*. Il s'agit ici d'approfondir l'analyse de cet aspect de la pensée de Proust, pour lever les ambiguïtés du discours proustien sur l'intelligence, déterminer les liens de celle-ci avec les expériences privilégiées et la théorie de l'inspiration et clarifier les rapports que la pensée de l'écrivain entretient avec le positivisme et le romantisme.

Les pages qui suivent interrogent le rôle et la situation du vocabulaire philosophique dans la pensée de Proust avant d'interroger les textes de *Jean Santeuil* et leur ancrage dans la philosophie de Schelling. Cette analyse permet de préciser le statut de l'intelligence dans la philosophie romantique et ses prolongements proustiens et de prélude à une étude des formes que prend, dans les brouillons "Sainte-Beuve", la critique de l'intelligence dont nous tenterons d'éclairer les paradoxes.

## 1 1 Genèse de la critique de l'intelligence

### a) a) Vocabulaire philosophique et langue romanesque

#### (1) (1) In-définition et polysémie

La définition proustienne de l'intelligence souffre en premier lieu de la polysémie du terme et des flottements assez nombreux qui en rendent trouble l'idée même. Dans une note de l'article qu'il consacre en 1919 au style de Flaubert, Proust fait d'ailleurs allusion au reproche que lui font les philosophes "d'employer dans le sens courant le mot "intelligence"<sup>16</sup>. Proust déclare s'être mis, dans son roman, "à l'école" de Descartes. Il remarque que le philosophe, en affirmant que "le bon sens est la chose du monde la mieux

---

<sup>13</sup> - *T.R.*, IV, p. 1164.

<sup>14</sup> - *Supra*, I, 3, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.* ; I, 6 pp. **Erreur! Signet non défini.** et **Erreur! Signet non défini.**

<sup>15</sup> - I, 6, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>16</sup> - *E.A.*, p. 586.

partagée”<sup>17</sup>, emploie une expression du langage commun dans un sens philosophique. Le “bon sens”, ce sont “les principes rationnels [...] de causalité etc.”. Prise, ici, dans son acception commune, cette expression ferait de Descartes “l’homme le plus bête du XVII<sup>e</sup> siècle”. Le travail de la pensée matérialise ainsi une réflexion sur la langue. Tout en se situant dans la tradition philosophique française, Proust affirme que le roman doit parler une langue commune, non une langue spécialisée et technique, quand bien même les concepts qu’il met en jeu seraient complexes et profonds. C’est, en filigrane, toute une théorie du roman et du langage qui se révèle ici<sup>18</sup> ; faculté d’élucidation et de compréhension, l’intelligence est chez Proust renvoyée à une ambiguïté constitutive du travail proustien sur la langue et la pensée.

Une telle conception n’est pas nouvelle chez Proust ; on la rencontre en effet dans “Contre l’obscurité”. Nous avons déjà évoqué cet article publié en 1896 où Proust dénonce le symbolisme et l’obscurité de son langage. La distinction qu’il fait entre langue philosophique et langue poétique éclaire la question de l’intelligence. Le jeune Marcel Proust y affirme déjà que

Si la philosophie doit parler une langue spéciale, la poésie ne le peut pas. Les mots ne sont pas de purs signes pour le poète<sup>19</sup>.

On ne peut mieux prendre le contre-pied du projet mallarméen de “rendre un sens plus pur aux mots de la tribu”<sup>20</sup> d’autant que, pour l’écrivain,

ce sont ces affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d’un langage conventionnel, comme toutes les langues étrangères, en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous avec une douceur incomparable.<sup>21</sup>

Loin de chercher le sens, la langue proustienne nimbe le mot, l’environne d’un halo où résonnent les accords du Génie de la langue. Paradoxe de la pensée proustienne : l’emploi que Proust fait du vocabulaire philosophique déborde les limites du vocabulaire technique, pour englober tous les sens dont le terme est porteur. Aussi n’est-il pas étonnant de voir l’intelligence se dérober aux

---

<sup>17</sup> - René Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et rechercher la vérité dans les sciences*, Paris, Fayard, coll. “Corpus philosophique français”, 1987, p. 7.

<sup>18</sup> - Cette position de l’auteur de la *Recherche* fait renouer son entreprise romanesque avec l’origine du roman européen moderne : le roman médiéval en prose, avec lequel le roman proustien partage d’autres traits (aspect cyclique, mythologie, ampleur). C’est en effet la volonté d’employer “la commune parlure des gens” qui détermine le passage du vers à la prose au XIII<sup>e</sup> siècle. À l’autre bout de l’histoire du roman, on trouve Céline, qui prisait peu Proust, mais dont le style “langage parlé” participe de cette même volonté de faire coïncider fiction et réalité.

<sup>19</sup> - *E.A.*, p. 392.

<sup>20</sup> - Stéphane Mallarmé, “Le Tombeau d’Edgar Poe”, *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. “Poésie”, 1945, p. 94.

<sup>21</sup> - *E.A.*, p. 393.

déterminations de la raison et la faculté qui choisit et comprend renvoyée au vague, à l'indécis et l'imprécis qui naît de ses sens accumulés.

L'ambiguïté de l'intelligence tient donc, en premier lieu, à un usage singulier du lexique philosophique. Il faut ainsi renoncer à définir d'une manière abstraite le concept d'intelligence, puisqu'il s'agit pour Proust avant tout d'un mot donné au lecteur dans la plénitude et la complexité de son sens. La position de Proust sur ce point reflète d'ailleurs pleinement les paradoxes de son rapport à la rationalité. En effet, l'écrivain refuse de définir précisément la notion et de l'enfermer ainsi dans le cadre rigide du concept ; en cela, il adopte une attitude contraire aux lois de l'intelligence. Cependant, il affirme, par cet acte de refus, se situer dans une tradition philosophique qui est précisément celle du rationalisme français, dont on peut voir en Descartes un légitime initiateur. L'attitude consiste ainsi à se réclamer de la pensée philosophique, et singulièrement de la philosophie comme démarche rationnelle, tout en dérogeant à une de ses règles élémentaires. Taine ouvre, en bonne logique, *De l'intelligence* par une définition de ce terme et Descartes prend soin, dès les premières lignes du *Discours de la méthode*, de définir en quoi consiste le bon sens. La recherche d'une définition proustienne de l'intelligence n'éclaire pas le sens du mot mais le statut de la philosophie et de son vocabulaire dans la pensée de l'écrivain. Tout en se réclamant de la philosophie, dans sa tradition la plus rationaliste d'ailleurs, Proust affirme le droit et même le devoir de l'écrivain de faire un usage singulier de cette science et de son vocabulaire, dût-il contrevenir aux règles élémentaires de la discipline. La question de la critique de l'intelligence se ramène ainsi à celle des rapports du champ littéraire et du champ philosophique. La mise en œuvre de ce qui est formulé théoriquement dans "Contre l'obscurité" et dans les brouillons de jeunesse confirme et éclaire cette conclusion.

## (2) (2) Idée et pensée

Les textes de *Jean Santeuil* illustrent en effet l'emploi complexe et flottant que fait Proust du terme *intelligence* et plus, généralement, du vocabulaire philosophique. Toutefois, une étude attentive des occurrences et des sens actualisés par l'écrivain permet de préciser la place de l'intelligence dans l'économie du projet romanesque et ainsi de mettre en perspective la critique de l'intelligence.

L'ancrage romantique de la critique de l'intelligence incite à opposer cette faculté à l'inspiration et au génie. La rationalité est, en effet, distincte de l'enthousiasme que souffle la Nature à l'artiste et, plus généralement, aux élans vitalistes. Dans les textes de *Jean Santeuil*, l'intelligence sert ainsi à définir l'inspiration dont elle est une image négative. Même si le motif n'est pas aussi prononcé que dans les textes du *Contre Sainte-Beuve*, on trouve dans le roman de jeunesse une critique implicite de l'intelligence qui sert une définition en creux de la littérature. La faculté rationnelle constitue le contraire de la matière véritable de l'art, comme dans ce passage qui évoque un écrivain anonyme à sa table :

Une fois devant son papier il écrivait ce qu'il ne connaissait pas encore, ce qui l'invitait ~~derrière~~ sous l'image où c'était ~~envel~~[oppé] caché (et qui ~~n'avait aucun~~ n'était en quoi que ce soit un symbole) et non ce qui par raisonnement lui aurait paru intelligent et beau. Des pensées comme cela il les laissait passer tous les jours, sentant que ce n'était pas cela qu'il avait à écrire, car elles n'étaient pas accompagnées de la joie particulière qui était pour lui le signe de la valeur des idées [...] <sup>22</sup>.

Ce que produit le raisonnement est donc étranger à la poésie qui se nourrit de l'inspiration, aussi ne mérite-t-il que le mépris. Cette opposition tranchée se manifeste par la construction d'un double paradigme dont les termes s'opposent deux à deux :

Intelligence	Inspiration
Habitude	Singularité
Pensées	Idées
∅	Joie

Les pensées de l'intelligence sont quotidiennes, habituelles, alors que les idées qui caractérisent l'inspiration sont exceptionnelles comme la joie "particulière" que cause leur découverte. Cette joie annonce celle qui sera associée aux expériences privilégiées dans le roman, preuve que l'expérience privilégiée de l'inspiration est incompatible avec l'activité de l'intelligence. Le mécanisme de l'inspiration est ainsi déjà décrit comme indissociable d'un sentiment singulier, d'une joie sans égale qui est étrangère et opposée à l'intelligence.

La critique implicite mais virulente de l'intelligence se manifeste dans l'opposition des termes "idées" et "pensées". Le système est cohérent dans la mesure où "idée", qui appartient au vocabulaire de la philosophie platonicienne, oriente la lecture vers une théorie idéaliste et anti-intellectualiste, alors que "pensée" semble actualiser plutôt le sème de la rationalité, la faculté qui fait appel au jugement, à l'évaluation, le principe même, en un mot, du *Cogito* cartésien. De plus, l'emploi du terme *pensée* dans la littérature paraît justifier cette distinction. Les "pensées" ont cette particularité d'être un quasi-genre littéraire qui présente "l'expression brève d'une idée" <sup>23</sup> dont les modèles sont les *Pensées* de Marc Aurèle, les *Pensées et maximes* de La Rochefoucauld, ou les notes pour l'apologie de la religion recueillies après la mort de Blaise Pascal. Ainsi, en opposant les idées nées de l'enthousiasme aux pensées, fruits de la réflexion stérile, la terminologie proustienne recèlerait ainsi une critique implicite de l'intelligence dans ses fondements philosophiques mais aussi dans ses manifestations littéraires <sup>24</sup>.

<sup>22</sup> - *J.S.*, f° 662v° ; p. 703.

<sup>23</sup> - Paul Robert, *Le Petit Robert*, Le Robert, article *Pensée*.

<sup>24</sup> - *Penser*, forme savante de *pensare* ne rejoint le vocabulaire philosophique qu'au

b) b) “Pensée”, “idée”: flottement sémantique et polysémie des termes dans Jean Santeuil

Cependant, fidèle à sa conception du langage philosophique dans le roman, Proust est loin d’octroyer un sens et un seul à ces deux termes. D’autres évocations d’écrivains inspirés témoignent de l’emploi flottant que Proust fait des termes *pensées* et *idées*. Dans le portrait de la vicomtesse Gaspard de Réveillon, projection fictive de la comtesse Anna de Noailles, l’idée est associée étroitement à l’inspiration. C’est ainsi que la tristesse qui semble consubstantielle à la jeune femme est pour elle

un point de départ de rêves exaltés, c’est-à-dire une des seules choses réelles pour elle, cette exaltation étant le seul signe où nous puissions reconnaître la vérité des *idées* qui nous viennent<sup>25</sup>.

Cet emploi correspond au système que nous venons d’analyser, même si l’antinomie pensée / idées n’est pas développée ici. Cependant, plus loin, dans le même brouillon, “idée” désigne une activité intellectuelle plus générale qui, pour être liée à la personnalité, n’est plus directement rattachée à l’enthousiasme, notamment parce que le mot est mis dans la bouche des gens du monde :

Et M<sup>me</sup> de Réveillon devait aussi avoir forcément sur des choses qui ne se rapportaient pas à la poésie des idées qui nées de ce <brillant> tempérament intellectuel devaient être si différentes de celles de son milieu qu’elle devait forcément le choquer énormément de sorte qu’elle y passait pour très mal élevée, *un peu détraquée dans ses idées*, et exerçant une influence déplorable sur son mari<sup>26</sup>.

Ce glissement du champ poétique au domaine mondain est un exemple de l’exploitation par l’écrivain de la polysémie du terme dont l’acception philosophique n’épuise pas les possibilités sémantiques.

Cet exemple montre également qu’*idée* peut être employé dans un sens négatif, comme dans le cas du portrait de l’ingénieur départemental. Si le personnage se révèle “un musicien extraordinaire dont la véritable vie se passe à exécuter avec passion et un talent réel les œuvres les plus élevées de la musique”, il n’en demeure pas moins un être “dont les idées sur toutes choses

---

moyen-âge, par le biais de son acception psychologique, issue du sens latin “juger, évaluer”. Cette appartenance au langage commun est également sensible dans l’existence d’un doublon “peser”, issu du même mot par une évolution phonétique populaire, et dénué de toute acception philosophique. *Idée* ne prend que très tard une acception courante. *Idea* est réservé, en latin, à la philosophie, son sens courant moderne apparaît au XVII<sup>e</sup> siècle dans *Le Discours de la méthode*, (*Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris 1994, article *Idée*), les liens entre les vocabulaires cartésien et proustien appellent une étude systématique. Notons également que Descartes est cité dans la suite immédiate de l’extrait de *Jean Santeuil* que nous proposons. Sur cette question voir Marcel Muller, *De Descartes à Marcel Proust*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. “Être et pensée”, 1943.

<sup>25</sup> - *J.S.*, f° 437r° ; pp. 521-522.

<sup>26</sup> - *J.S.*, f° 439r° ; p. 524.

sont extrêmement ordinaires et plates”<sup>27</sup>, preuve que l’idée peut désigner un acte purement intellectuel où l’inspiration n’a pas sa part et qui est même opposé à la vie véritable de l’esprit.

Dans d’autres brouillons de *Jean Santeuil*, *idées* et *pensées* peuvent d’ailleurs être synonymes. C’est ainsi qu’un personnage, qui préfigure le narrateur dans ses promenades de Combray, conserve les “ idées ” nées d’une rencontre de la nature :

cachées sous l’image qu’il voyait devant ses yeux, cet après-midi chaud et le soleil éclaircissant les feuilles des lilas, avec seulement en plus, le sentiment d’un grand pouvoir d’aller au-delà de faire sortir mille *pensées*. Il appelait cela être bien disposé<sup>28</sup>.

L’inspiration s’exprime donc, indifféremment, sous la forme de la pensée et de l’idée.

Synonymes, les termes peuvent aller jusqu’à intervertir leurs places. Dans le portrait de C., auteur supposé de *Jean Santeuil* et modèle de l’écrivain, ce sont ainsi les pensées qui caractérisent l’inspiration et non les idées :

Il marchait longtemps < dans les falaises montant toujours s’exaltant sans doute de plus en plus de ses pensées, car d’en bas nous le voyions aller de plus en plus vite, courir, ~~lever~~ secouer la tête > [...] <sup>29</sup>.

Lorsqu’il écrit, dans une situation similaire à celle de l’écrivain que Proust évoque dans l’extrait que nous citons plus haut, il ne voit pas surgir des idées mais des pensées :

il distinguait à peine ~~ce qu’il écri[vait] les lettres~~ les lettres qu’il traçait mais emporté par le besoin ~~d’écrire~~ < de suivre > à la plume la vitesse de sa pensée qui était alors fort grande il continuait à écrire<sup>30</sup>.

Au restaurant enfin :

Il avait l’air encore ~~l’air de penser~~ < l’air > ~~heureux~~ < content > de ce qu’il avait fait, il mangeait vite, en fixant devant lui dans le vague des regards pleins de *pensées* [...] <sup>31</sup>.

Un brouillon atteste clairement l’interchangeabilité des deux termes dont le jeu des ratures traduit l’exacte synonymie. Proust évoque l’acte d’écriture et présente la feuille “ comme un miroir ” où l’écrivain peut regarder :

toutes les ~~pensées~~ < idées > qui se succédaient, s’agitaient[,] se multipliaient en foule dans sa pensée [...] <sup>32</sup>.

---

27 - *J.S.*, f° 527r° ; p. 539.

28 - *J.S.*, f° 661r° et v° ; p. 701. Nous soulignons.

29 - *J.S.*, f° 6v° ; p. 186. Nous soulignons.

30 - *J.S.*, f° 8r° ; p. 188. Nous soulignons.

31 - *J.S.*, f° 8v° ; p. 189. Nous soulignons.

32 - *J.S.*, f° 381r° ; p. 389.



La substitution d'*idées* à *pensées* permet ici d'éviter la répétition du terme, ce qui montre que les deux mots n'obéissent pas à un usage fixe.

Si les deux termes sont interchangeable et synonymes, il semble également que ce qui se révèle dans le transport de l'inspiration est imparfaitement rendu par *pensée*. Dans un texte où il est question d'un personnage anonyme confronté à "l'obligation de se consacrer aux pensées qui à certains jours envahissaient en foule sa pensée", Proust précise :

ou plutôt il n'aurait pas pu dire que c'était proprement des pensées mais un certain charme qu'il trouvait en lui-même, d'une certaine sorte.<sup>33</sup>

Cet exemple témoigne de la difficulté qu'éprouve l'écrivain quand il doit désigner cette réalité mystérieuse qui se révèle dans l'enthousiasme, comme nous l'avons observé dans les brouillons "Sainte-Beuve".<sup>34</sup>

Les textes de *Jean Santeuil* confirment l'emploi flottant de la terminologie philosophique propre à Proust ; ils témoignent aussi de l'importance du champ intellectuel dans la tentative de l'écrivain pour évoquer l'objet de la littérature. En effet, si le recours, indifféremment à *idée* ou *pensée*, témoigne du désir de jouer sur l'ensemble du champ sémantique que possède le mot, il trahit aussi l'importance de l'intelligence dans la pensée de l'écrivain. En définitive, ce qui se révèle est toujours justiciable de l'intellect : pensée ou idée, ce qui se manifeste à l'auteur inspiré est toujours inclus dans la sphère intellectuelle.

La distinction à établir est moins une séparation entre la matière intellectuelle et celle qui ne l'est pas, qu'une opposition de l'enthousiasme de l'inspiration à la platitude de la vie habituelle. En définitive, ce que critiquent les textes de *Jean Santeuil*, c'est moins l'intellect, présent dans les termes interchangeables de *pensée* et d'*idée*, que la manière dont on accède à cette réalité intellectuelle. Ce que Proust flétrit derrière les mots de *pensée*, *raison*, *intelligence*, ce n'est pas la rationalité en tant que telle mais en tant que moyen permettant d'accéder à cette réalité autre.

(1) (1) Philosophe et écrivain face à l'altérité

Les idées développées dans "Contre l'obscurité" permettent de mieux saisir ce paradoxe. Proust fustige dans ce texte de 1896 les jeunes poètes en les comparant à "un romancier bourrant de philosophie un roman qui sera sans prix aux yeux du philosophe aussi bien que du littérateur"<sup>35</sup>. Il établit la distinction suivante :

Ils oublient, comme ce romancier, que si le littérateur et le poète peuvent aller, en effet, aussi profond dans la réalité des choses que le métaphysicien même, c'est par un autre chemin, et que l'aide du

---

<sup>33</sup> - *J.S.*, f° 661r° ; p. 701.

<sup>34</sup> - Voir II, 1, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>35</sup> - *E.A.*, p. 392.

raisonnement, loin de fortifier, paralyse l'élan du sentiment qui seul peut les porter au cœur du monde. Ce n'est pas par une méthode philosophique, c'est par une sorte de puissance instinctive que *Macbeth* est, à sa manière, une philosophie.<sup>36</sup>

Cette définition vitaliste de la matière poétique établit bien une distinction entre poète et métaphysicien : quand ce dernier use du raisonnement, le poète doit s'en détourner. La différence tient à la méthode utilisée, non à l'objet de la quête qui est le même pour les deux.

Cette réalité profonde, que le poète cherche à atteindre par d'autres voies que le philosophe, n'est d'ailleurs pas fermée à tout éclaircissement intellectuel. Tout au contraire, Proust reconnaît dans son obscurité même une invitation à la clarté du langage pour en assurer l'intelligibilité :

Le fond d'une telle œuvre, comme le fond même de la vie, dont elle est l'image, même pour l'esprit qui l'éclaircit de plus en plus, reste sans doute obscur. Mais c'est une obscurité d'un tout autre genre, féconde à approfondir et dont il est méprisable de rendre l'accès impossible par l'obscurité de la langue et du style.<sup>37</sup>

Plus loin, Proust définit la poésie comme un objet qui demande du " mystère " mais doit demeurer " intelligible " <sup>38</sup>, c'est-à-dire accessible à l'intelligence. En définitive, la littérature ouvre, par des moyens non rationnels, sur une réalité autre qu'il faut tâcher de rendre claire et donc accessible à la raison du lecteur.

Ce que paraît rechercher Marcel Proust au temps de *Jean Santeuil*, c'est un moyen non rationnel d'accéder à la vérité, non à une vérité qui serait absolument fermée à l'intellect. L'écrivain et le philosophe ont tous deux vocation à atteindre cette réalité autre, même si leurs moyens sont radicalement différents. On ne peut donc ni parler d'un anti-intellectualisme absolu de la part de Proust, ni supposer que l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* a d'abord été anti-intellectualiste pour devenir, avec le temps, un héraut de l'intelligence. La situation de la pensée proustienne face à l'intelligence est plus ambiguë : Proust rejette l'intellect comme moyen non comme fin. En outre, il conserve à la philosophie son statut de référent qu'il faut, tout à la fois, récuser dans sa méthode, mais suivre dans son objet : le but de l'artiste est le même que celui du philosophe, ou du savant ; seule change la méthode.

## (2) (2) Schelling

Cette position peut paraître singulière, elle n'est cependant pas si atypique qu'on peut le penser. On la rencontre chez les romantiques allemands, et singulièrement chez Schelling. Le principe même du système de l'Idéalisme transcendantal coïncide parfaitement avec l'idée exprimée par Proust dans " Contre l'obscurité ". Pour Schelling, les fins de l'art et celles de la philosophie sont absolument identiques, mais leurs voies sont différentes. La

---

<sup>36</sup> - *Ibid.*

<sup>37</sup> - *Ibid.*

<sup>38</sup> - *Ibid.*, pp. 391 et 393.

“ remarque générale concernant le système de l'idéalisme transcendantal ” qui clôt l'exposé du système conclut ainsi que “ ce que l'intuition philosophique est pour le philosophe, l'intuition esthétique l'est pour son objet ”, cette dernière étant seule susceptible d'être “ universellement valable ”<sup>39</sup>. Pour Schelling, l'art est une philosophie à laquelle s'ajoute une objectivité :

La philosophie atteint certes la réalité suprême mais elle n'amène jusqu'à ce niveau qu'un fragment de l'homme pour ainsi dire. L'art y amène, c'est-à-dire amène à la connaissance de la réalité suprême, *l'homme tout entier*, tel qu'il est, et c'est ce qui fait l'éternelle différence et le miracle de l'art.<sup>40</sup>

En faisant de l'art le moyen d'atteindre l'*Urgrund*, la philosophie de l'art de Schelling fait de l'activité créatrice le lieu d'une synthèse de l'homme accédant “ tout entier ” à la réalité suprême. Par ailleurs, elle pose l'art comme le lieu de la “ différence ”, comme un autre de la philosophie. Comme le remarque Jean-François Marquet, si “ le génie apparaît ici [dans le système de Schelling] comme le dernier mot du problème philosophique ”<sup>41</sup>, c'est que “ l'art dit la même chose que la philosophie, ”<sup>42</sup> mais sur un autre mode. C'est ainsi que Schelling peut affirmer, dans les toutes dernières pages du *Système de l'idéalisme transcendantal*, que “ la Nature n'est rien de plus pour l'artiste que ce qu'elle est pour le philosophe ”<sup>43</sup>.

### (3) (3) Schopenhauer

La place de l'art dans le système de Schopenhauer est moins importante que dans celui de Schelling. L'activité esthétique n'est, en effet, pas une fin en soi mais une annonce, une préfiguration de la situation de l'homme affranchi de la Volonté. Le philosophe le rappelle, le plaisir esthétique permet de se dérober “ pour un instant au vouloir ” et

d'imaginer comment doit être heureuse la vie de l'homme, dont la volonté n'est pas seulement apaisée pour un instant, comme dans la jouissance esthétique, mais complètement éteinte<sup>44</sup>.

Si l'art permet d'atteindre la stase contemplative, il n'est toutefois qu'un calmant provisoire qui n'affranchit pas définitivement de la vie, à la différence de la résignation pour le saint<sup>45</sup>.

---

<sup>39</sup> - F. W. J. Schelling, *Le Système de l'idéalisme transcendantal*, traduction de Christian Dubois, Louvain, Peeters, coll. “ Bibliothèque philosophique de Louvain ”, [S.D.], p. 261 ; *Schelling Werke*, p. 630

<sup>40</sup> - *Ibid.*

<sup>41</sup> - Jean-François Marquet, “ Schelling et le destin de l'art ”, *Actualité de Schelling*, Paris, Vrin, coll. “ Bibliothèque d'histoire de la philosophie ”, 1979, p. 77.

<sup>42</sup> - *Ibid.*, p. 79

<sup>43</sup> - *Op. cit.*, p. 259.

<sup>44</sup> - Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, pp. 489-490.

<sup>45</sup> - *Ibid.*, p. 341.

La conception de l'art que propose Schopenhauer n'est, sous cet aspect, pas très éloignée de celle de Schelling dont on a pu voir la survivance chez Proust. Le philosophe présente ainsi la musique comme une philosophie non conceptuelle, si bien qu'une formulation conceptuelle du contenu de la musique constituerait "la vraie philosophie"<sup>46</sup>. Modifiant la formule de Leibniz selon laquelle la musique est "un exercice d'arithmétique dans lequel l'esprit ne sait pas ce qu'il compte", Schopenhauer fait de la musique "un exercice de métaphysique inconscient, dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie"<sup>47</sup>. La musique est donc, chez Schopenhauer, comme la littérature dans "Contre l'obscurité", une philosophie dont les moyens sont non philosophiques.

#### (4) (4) Art et philosophie

La pensée proustienne telle que la conservent les écrits des années 1890 est ainsi en accord avec les systèmes de Schopenhauer et Schelling. En faisant de l'art le moyen d'atteindre la réalité suprême, Schelling ne se contente pas d'affirmer le primat d'un mode de connaissance qui se démarque de la philosophie, il impose à la philosophie d'établir une ligne de partage où le philosophique se démarque de l'art. Le statut paradoxal de l'intelligence trouve ici un double fondement.

Le premier tient au fait que l'art est une synthèse de l'homme. Ainsi que le note Jean-François Marquet :

Si le génie apparaît ici comme le dernier mot du problème philosophique, c'est évidemment dans la mesure où il est l'union de l'activité consciente et inconsciente de l'esprit, de la volonté et de la représentation<sup>48</sup>.

Cette conception synthétique de l'homme induit naturellement une position paradoxale à l'égard de l'intelligence et de son contraire. L'art n'est pas qu'une intuition donnant accès à la réalité suprême, il est aussi une synthèse de l'inconscient.

Le second fondement de la critique de l'intelligence tient à la place relative de l'art et de la philosophie. En affirmant, comme le fera Proust un siècle plus tard, que l'art et la philosophie ont des objets identiques mais des moyens distincts, Schelling inclut l'art dans le champ du philosophique. En effet, le philosophe constate et explique ce qui se réalise dans l'art et qui constitue l'aboutissement, "l'organe général de la philosophie", son "problème

---

<sup>46</sup> - *Ibid.*, p. 338 " si donc nous énoncions et développions en concepts ce qu'elle [la musique] exprime à sa façon, nous aurions par le fait même l'explication raisonnée et l'exposition fidèle du monde exprimé en concepts. "

<sup>47</sup> - *Ibid.*, p. 327.

<sup>48</sup> - *Op. cit.*, p. 77. Comme le remarque cet auteur, les termes utilisés ici n'ont pas le même sens que chez Schopenhauer : " pour Schelling, c'est la représentation qui est activité productrice, *i.e.* inconsciente et la volonté qui est réflexion " (*Ibid.*).

entier [...] l'explication de l'accord du subjectif et de l'objectif. ”<sup>49</sup> Dans le même temps, cependant, il subordonne l'art à la rationalité du discours philosophique jusqu'à en faire un instrument. Schelling affirme, en effet, que l'art n'est pas seulement une alternative à la philosophie, il en est “ le seul organon véritable et éternel [...] en même temps que le seul document qui rend toujours et sans cesse témoignage de ce que la philosophie ne peut exposer extérieurement ”<sup>50</sup>. D'une manière plus générale encore, la philosophie de Schelling, comme celle de Schopenhauer, précisément parce qu'elles sont des philosophies qui systématisent le mécanisme du génie et de l'art pour en donner une description rationnelle, maintiennent ce frayage de l'art et de l'intellect. Pour paraphraser Proust, on peut dire que l'insuffisance de la philosophie, c'est encore à la philosophie de l'affirmer, non à l'art, ce qui prouve la dépendance de celui-ci.

c) c) *Bilan : art, philosophie et paradoxe de l'intelligence*

Les paradoxes de l'intelligence n'ont pas pour origine un glissement de la pensée de Proust dont l'inachèvement du texte et les brouillons successifs conserveraient une trace. Leur principe est plus profond puisqu'il se confond avec ceux des philosophies de la Nature et de la Volonté dont Proust, vers 1896, reprend les axes principaux, tout en tentant de les traduire dans son roman, au travers de diverses figures d'écrivains.

On rencontre chez Schelling ce même paradoxe d'une réalité profonde, inaccessible à l'intelligence et aux voies de l'intelligence mais qui constitue une synthèse de la pensée rationnelle et de son contraire. Il appartient à la pensée rationnelle, et à la philosophie en particulier, de rendre compte du “ miracle de l'art ”, même si elle ne peut qu'expliquer ce qu'accomplit l'artiste selon les lois du génie. Le concept d'“ intuition intellectuelle ”<sup>51</sup>, qui définit les conditions de connaissance du moi, exprime clairement ce paradoxe d'une connaissance intuitive et d'une intuition qui demeure sous le jour de l'intelligence.

Par ailleurs, si l'intelligence occupe une place si importante dans la pensée proustienne c'est que la pensée romantique est indissociable de la philosophie qui en accompagne la naissance. Dès lors, l'affirmation que l'intelligence n'est pas la faculté suprême est indissociable des systèmes qui lui donnent le jour, fussent-ils idéalistes. La démarche intellectuelle est ainsi essentielle au roman dont elle contribue à construire l'assise épistémologique, comme l'a bien vu Pierre-Louis Rey, il n'y a pas, chez Proust, d'anti-intellectualisme.

---

<sup>49</sup> - *Op. cit.*, pp. 246 et 245 ; *Schelling Werke*, pp. 611 et 612.

<sup>50</sup> - *Ibid.*, p. 259.

<sup>51</sup> - *Schelling Werke*, I, p. 105. Cité par Christian Dubois dans sa “ Présentation ” du *Système de l'Idéalisme transcendantal*, *op. cit.*, p. X.

## 2 2 Critique de l'intelligence et autonomie de l'art : les enjeux de la critique de l'intelligence

### a) a) *Hétéronomie et autonomie de l'art*

Les philosophies romantiques qui ont marqué la pensée de Proust placent l'art dans une situation paradoxale. Si "L'objectivité absolue n'est donnée qu'à l'art et à lui seul"<sup>52</sup>, c'est cependant toujours dans son rapport à la philosophie que l'art se pense. Il apparaît comme une philosophie à laquelle serait adjointe une objectivité, non comme une activité autonome. L'affirmation de la différence fondamentale de l'art et de la philosophie s'accompagne de la subordination de l'art au discours philosophique.

L'art est ainsi cet autre de la philosophie qui se propose un objet identique et que la philosophie s'annexe en même temps qu'elle lui confère, chez Schelling tout au moins, la place suprême. En cela, Schelling et Schopenhauer témoignent de ce que Marc Jimenez appelle "l'hétéronomie de l'art" et que nous avons évoqué dans le dernier chapitre de la première partie<sup>53</sup>. En affirmant que l'art est différent de la philosophie, sans pour autant lui reconnaître une autonomie complète, ces philosophes maintiennent le lien qui relie et subordonne l'art à la philosophie et, plus généralement, à la raison depuis Platon et Aristote. Or, pour être autonome, l'art doit se penser en dehors de la philosophie, il ne doit plus être l'instrument d'une philosophie idéaliste mais l'objet d'une pratique. Jean-Marie Shaeffer a analysé ce déplacement à propos du romantisme de Iéna et montré comment Schlegel ou Novalis répondent ainsi à la philosophie kantienne. Pour ces écrivains se pose le problème suivant :

Si le discours philosophique est incapable de dire l'être ce n'est pas la visée de l'Absolu qu'il faut abandonner, mais le discours philosophique<sup>54</sup>.

Dans le cas du romantisme de Iéna, ce glissement aboutit à "un discours sur la littérature qui débouche sur une philosophie du Roman"<sup>55</sup>. Dans le romantisme de Schelling, nous venons de le voir, ce changement de terrain du discours esthétique n'a pas lieu.

#### (1) (1) Autonomie de l'art et théorie de l'inspiration : l'échec de *Jean Santeuil*

Cette position ambiguë de l'art éclairé, selon nous, l'échec de *Jean Santeuil*. On admet, à la suite de Philip Kolb, que Proust a interrompu le projet romanesque entrepris en 1894-1895 vers 1899, au moment où il commence à travailler sur Ruskin. Les raisons de ce renoncement à la fiction sont multiples ; elles tiennent essentiellement à la difficulté de trouver une

---

<sup>52</sup> - *Op. cit.*, p. 261.

<sup>53</sup> - I, 6, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>54</sup> - Jean-Marie Shaeffer, *La naissance de la littérature, la théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, P.E.N.S., coll. "Art et langage", 1983, p. 21.

<sup>55</sup> - *Ibid.*, p. 13.

forme susceptible d'unifier les fragments isolés<sup>56</sup>. Notre perspective nous incite à aborder ce problème sous l'angle de la formulation d'une théorie du génie. À la lumière de notre analyse de " Contre l'obscurité ", on peut, en effet, avancer que l'un des problèmes qui se pose à Proust lorsqu'il entreprend ce roman est celui du processus qui permet d'atteindre la réalité profonde et qui n'est pas la philosophie. En d'autres termes, il lui faut décrire en quoi consiste l'inspiration. La définition vitaliste de la poésie que propose " Contre l'obscurité " est valable pour une revue dédiée à l'auteur du *Culte du moi*, mais elle ne constitue pas un apport personnel, ni une réponse satisfaisante. Faire de *Macbeth* une philosophie supportée par la " puissance instinctive ", évoquer " l'élan du sentiment " <sup>57</sup>, ce n'est pas lever le voile du mystère, comme le désire Proust<sup>58</sup>.

Certains brouillons de *Jean Santeuil* proposent des réponses plus précises. Les figures d'écrivain qui apparaissent de loin en loin dans ces brouillons, et dont nous avons plus haut évoqué certaines<sup>59</sup>, permettent à Proust d'aborder la question de l'inspiration et d'intégrer celle-ci dans la trame romanesque. Cependant, nous l'analyserons en détail dans le prochain chapitre<sup>60</sup>, ces créateurs ont en commun de connaître un état d'enthousiasme qui laisse le lecteur ignorant de sa cause. La vicomtesse de Réveillon, l'écrivain C., d'autres figures anonymes noircissent le papier de leurs pensées ou de leurs idées, sans qu'on puisse clairement déterminer ce qui cause cette montée de l'inspiration en eux.

La place limitée accordée aux phénomènes de la conscience qui peuvent expliquer le génie s'accompagne d'une multiplication des théories qui tentent d'expliquer le génie : théories du " don de sympathie " <sup>61</sup>, de " la mise en présence " <sup>62</sup> et surtout de la téléologie de la nature<sup>63</sup>, nous les aborderons en détail plus loin<sup>64</sup>. Le souvenir involontaire, seule forme de mécanisme

---

<sup>56</sup> - Sur ce point voir Philip Kolb, " Historique du premier roman de Proust ", *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, IV, 1963, pp. 217-277 et Mizuho Hokari, " Gustave Moreau et Proust, sur l'échec de Jean Santeuil ", *Études de langue et littérature françaises*, n° 14, 1969, pp. 34-48. Nous proposons dans les chapitres suivants d'autres éléments d'explication.

<sup>57</sup> - *E.A.*, p. 392.

<sup>58</sup> - I, 6, p. **Erreur! Signet non défini..**

<sup>59</sup> - P. **Erreur! Signet non défini..**

<sup>60</sup> - P. **Erreur! Signet non défini..**

<sup>61</sup> - *J.S.*, ff<sup>os</sup> 435-441 ; pp. 518-527.

<sup>62</sup> - " [À Orléans] ", *J.S.*, f<sup>o</sup> 444 ; p. 56 " [La Vicomtesse Gaspard de Réveillon] ", *J.S.* ff<sup>os</sup> 435-441 ; pp. 868-869.

<sup>63</sup> - " [La Petite phrase] ", *J.S.*, ff<sup>os</sup> 600-604 ; pp. 816-819. " [Un Nouvel amour] ", *J.S.*, ff<sup>os</sup> 609-611 ; pp. 822-824. " Notes pour le commencement de l'amour ", *J.S.*, f<sup>o</sup> 612 ; pp. 824-825. " [Bertrand de Réveillon] ", *J.S.*, ff<sup>os</sup> 210-220 ; pp. 447-455. " [Souvenir de la Manche au bord de la Baltique] ", *J.S.*, ff<sup>os</sup> 384-386 ; pp. 392-397.

<sup>64</sup> - II, 4, p. **Erreur! Signet non défini..**

psychologique du génie est en général subordonné à une théorie, celle de l'imagination dans le souvenir de la mer devant le lac de Genève<sup>65</sup>.

Proust s'attache, dans *Jean Santeuil*, moins au mécanisme même de l'inspiration qu'à ses causes. Cet état de fait entraîne l'inflation des formules théoriques au détriment d'une réelle mise en scène du génie ; l'explication l'emporte toujours sur la description. Cette pauvreté du matériau purement narratif face au corpus théorique témoigne, selon nous, de la subordination de l'art à une vision théorique, plus que pratique et littéraire, du génie. La subordination de l'art au modèle philosophique, hérité de la pensée occidentale et des philosophies romantiques, notamment, impose à l'écrivain de se maintenir dans le cadre d'un discours essentiellement philosophique.

## (2) (2) Hétéronomie de l'art et expériences privilégiées

L'émergence des expériences privilégiées en 1908-1909 marque, au contraire, la capacité de l'écrivain à s'affranchir du modèle philosophique pour proposer une évocation du génie où la narration occupe une place importante, susceptible de concurrencer celle du commentaire philosophique qui l'accompagne. La typologie des instants profonds est d'ailleurs révélatrice de ce nouveau rapport à la philosophie. Dans *À la recherche du temps perdu*, contrairement à ce que l'on observe dans *Jean Santeuil*, ce ne sont plus les explications théoriques qui permettent des variations dans les formes d'inspiration mais la nature même du processus de l'expérience, souvenir involontaire, impression obscure, expérience esthétique. Le rapport entre l'art et la philosophie est ainsi au centre de la genèse des expériences privilégiées.

Les chapitres suivants vont s'attacher à préciser cet état de fait. Il importe essentiellement ici d'analyser comment l'hétéronomie de l'art permet de comprendre le sens que revêt la critique de l'intelligence dans les brouillons de *Contre Sainte-Beuve*. Lorsqu'en 1908, Proust décide d'écrire contre Sainte-Beuve et contre l'intelligence il se trouve, en effet, confronté, de nouveau, au problème du rapport de l'art et de la philosophie. La critique de l'intelligence contenue dans la préface du *Contre Sainte-Beuve* que nous allons maintenant analyser s'inscrit donc dans la perspective de l'autonomie de l'art.

### b) b) Critique de l'intelligence dans *Contre Sainte-Beuve*

La critique de l'intelligence prend deux formes distinctes dans les notes du Carnet 1. Elle est d'abord associée à la théorie de la mémoire involontaire dès le folio 10v°, soit vers l'automne 1908. Quelques feuillets plus loin, elle est, cette fois, rattachée à la réflexion sur Sainte-Beuve dès la première note explicitement consacrée au critique. Au folio 14v°, en effet, Proust remarque que dans les *Causeries du lundi*, Sainte-Beuve évoque la vie mondaine de Musset " adopté par la meilleure société ". Il ajoute " naturellement tout cela avec intelligence [...] mais c'est la vie spirituelle prise par l'envers par ce qui ne

---

<sup>65</sup> - *J.S.*, ff<sup>os</sup> 387-395 ; pp. 397-404.



donne aucune idée d'elle.”<sup>66</sup> Ainsi, dès la première manifestation tangible du travail sur Sainte-Beuve, la critique de l'intelligence est associée à celle de la méthode de Sainte-Beuve et à la mémoire involontaire.

Dans les développements et notes des feuilles volantes cependant, les deux matières ne sont pas aussi clairement mises en rapport. C'est ainsi que la première série des brouillons<sup>67</sup> paraît plutôt consacrée à la mise en procès de Sainte-Beuve. Plus tardifs, les folios 9r°, 11r°, et 1r° à 6r°, étudiés dans le précédent chapitre, débutent par la critique de l'intelligence. La place à accorder à l'intelligence dans le travail sur Sainte-Beuve est d'ailleurs un des enjeux de la réflexion de Proust à cette période. Un plan porté sur le folio 13 r° débute par des commentaires sur Sainte-Beuve et s'achève sur cette invitation : “ Allons plus avant. L'intelligence ”. Le propos sur la critique était donc destiné à se poursuivre par une critique de l'intelligence. Il semble que Proust ait changé de projet puisqu'il note dans le Carnet 1, au folio 17v°, “ Débuter par défiance de l'intelligence ”. Cette information permet de supposer que les brouillons où cet aspect de la réflexion proustienne est mis en avant, les folios 9r°, 11r° et 1r° à 6r°, sont postérieurs à cette date et donc parmi les plus récents.

Ces différentes notes montrent la solidarité des deux matières qui peuvent, dans l'économie du projet de préface, échanger leur place. La critique de Sainte-Beuve éclaire d'ailleurs les enjeux de la critique de l'intelligence. Quel que soit l'ordre retenu pour le premier ensemble de brouillons, les tentatives de Marcel Proust témoignent de la volonté d'élargir le propos à une matière qui excède les limites d'une simple critique de la méthode de Sainte-Beuve. Le plan annoncé au folio 15r° manifeste un désir de parler “ beaucoup plus à propos de lui [Sainte-Beuve] que sur lui-même ” avant de le “ lâcher tout à fait ” pour parler “ de certaines formes de vie ”. Le critique du *Constitutionnel* est avant tout un point de départ, le prétexte à un discours sur l'art et la critique. C'est dans cet élargissement que la critique de l'intelligence trouve son sens et renoue avec la question de l'autonomie de l'art.

(1) (1) Sainte-Beuve et Taine

Nous avons eu l'occasion de montrer plus haut<sup>68</sup> que les folios 13r° et 16r° sont autant consacrés à Sainte-Beuve qu'à Taine, Proust identifiant d'ailleurs les deux méthodes critiques. S'il convoque initialement Taine et son disciple Bourget comme des cautions dont il cite les jugements sur Sainte-Beuve, il en vient très vite à critiquer incidemment la méthode de Taine.

La référence à Bourget, puis à Taine, n'est pas une pure cheville introductive, elle sert une critique plus sourde et plus profonde. Dans les jugements qu'il reprend, Proust cherche moins une caution à son propos qu'un

---

<sup>66</sup> - C08, f° 14v° ; p. 66.

<sup>67</sup> - “ Proust 45 ”, ff°s 13r°, 14r°, 16r°-17r°, 18r°-20r°, 21r°-22r°, 15r°.

<sup>68</sup> - I, 3, p. **Erreur! Signet non défini.**

moyen d'élargir sa critique à tout un champ de la pensée. Ce qu'il conteste, en Sainte-Beuve comme en Taine, c'est l'élaboration d'une "botanique morale"<sup>69</sup> ou "botanique littéraire"<sup>70</sup>. Cette dernière formule, qui limite le littéraire à un qualificatif de la science, permet de saisir l'orientation du discours proustien : en critiquant, ouvertement, Sainte-Beuve, et, indirectement, Taine, Proust vise une méthode qui subordonne l'art à la science. Il reproche d'ailleurs à Taine d'avoir considéré les œuvres d'art comme "des auxiliaires de la science"<sup>71</sup>.

C'est ce point que Proust récuse dans la méthode de Taine. Il retient deux aspects dans le travail du philosophe : d'une part le recours à une lecture scientifique des mécanismes psychiques humains (ce qui est un des objets de *De l'intelligence*), d'autre part la subordination de l'art au modèle scientifique (conception qui est à la base de *La Philosophie de l'art*, mais aussi de l'ensemble du travail critique de Taine). Dans les deux cas, la matière artistique est subordonnée à la science, soit que la critique repose sur un modèle scientifique, comme dans *La Philosophie de l'art*, soit que l'activité créatrice soit un auxiliaire de l'analyse scientifique, comme c'est le cas dans *De l'intelligence*. L'inspiration se trouve ainsi réduite à n'être qu'une forme d'activité psychique, un cas particulier qui permet de comprendre la règle générale des mécanismes de l'intelligence.

## (2) (2) Les philosophes

En empruntant des citations à l'un des représentants de la pensée rationaliste et à son disciple, puis en développant son jugement sur Taine, Proust élargit incidemment sa critique de l'auteur des *Lundis* à tout un champ épistémologique. Derrière Sainte-Beuve, Proust vise autre chose que le critique, il dénonce la confusion, entretenue par la génération précédente, entre la botanique et la littérature, c'est-à-dire, entre l'art et la science. Le *Contre Sainte-Beuve* doit ainsi se lire moins comme une critique de la pensée rationnelle que comme une prise de distance avec les modèles rationalistes qui ont permis à Taine, Bourget et Sainte-Beuve, entre autres, de penser l'art. D'ailleurs, élargissant encore sa critique, Proust passe de Taine aux philosophes, comme il avait glissé de Taine à Sainte-Beuve :

mais les philosophes qui n'ont pas su trouver ce qu'il y a de réel et d'indépendant de toute science dans l'art, sont obligés de s'imaginer l'art, la critique, etc. comme des sciences<sup>72</sup>.

---

69 - "Proust 45", f° 14r° ; *C.S.-B.P.*, p. 218.

70 - "Proust 45", f° 18r° ; *C.S.-B.P.*, p. 221.

71 - "Proust 45", f° 16r° ; *C.S.-B.P.*, p. 220.

72 - *Ibid.*

Par ces glissements successifs, l'auteur du *Contre Sainte-Beuve* met au jour les limites du discours rationaliste quand celui-ci prend l'art pour objet ; la critique de l'intelligence est aussi une critique de la rationalité appliquée à l'art.

Reprocher aux philosophes de ne pas comprendre “ ce qu'il y a de réel et d'indépendant de toute science dans l'art ”, c'est non seulement critiquer la philosophie, mais aussi dénoncer la subordination de l'art au modèle philosophique. En s'attaquant aux philosophes en général, Proust dénonce non seulement l'attitude rationaliste mais aussi la visée générale de la pensée philosophique sur l'art. Or, nous l'avons indiqué plus haut, le rationalisme de Taine, l'idéalisme de Schelling et la philosophie de la Volonté de Schopenhauer sont très proches ; en dépit de leurs radicales divergences, dès lors qu'on aborde la question du rapport de l'art et de la philosophie, tous ces systèmes ont en commun d'être les héritiers d'une même tradition philosophique qui pense l'art au travers de la science. Ainsi, ces philosophes, quel que soit le rôle qu'ils reconnaissent à l'art, subordonnent ce dernier à la philosophie et/ou à la science. La philosophie de l'identité affirme l'hétéronomie de l'art mais sans pour autant donner à l'art et à l'artiste leur autonomie. De même que l'art est pour Taine un instrument de la science, il est pour Schelling un “ organon ” de la philosophie et pour Schopenhauer, une esquisse de l'état ultime auquel doit accéder le philosophe. La position de l'artiste est également similaire dans les deux systèmes. Dans la philosophie de Taine, il est un cas particulier permettant de comprendre le fonctionnement général de l'intelligence. Dans la philosophie de Schelling, il est “ la seule et éternelle révélation qu'il y ait, et le miracle qui, n'eût-il existé qu'une fois, devrait nous convaincre de l'existence absolue de cette réalité la plus élevée ”<sup>73</sup>. En d'autres termes, l'artiste est l'image “ de la meilleure manière pour l'homme, pour l'art, pour toute chose en général, de s'approcher de l'infini ”<sup>74</sup>. Pour Taine, comme pour Schelling ou Schopenhauer, l'art est un cas particulier qui permet de saisir et d'exposer dans un système le cas général dont il manifeste les traits d'une manière qui les rendent plus perceptibles. Certes, les philosophies de l'identité et de la Volonté, d'une part, et le positivisme de Taine, de l'autre, différent et s'opposent dans leurs principes comme dans leurs fins ; ils demeurent cependant très proches dans l'usage qu'ils font de l'art.

La généralisation des griefs adressés à Sainte-Beuve permet de saisir l'enjeu profond de la critique de l'intelligence. De même que Proust vise moins Sainte-Beuve que Taine et moins ce dernier que les philosophes en général, sa critique de l'intelligence n'est pas une mise en procès de la rationalité en tant que telle. L'écrivain reproche à l'intelligence et aux philosophes une incapacité à penser l'art en dehors du champ philosophique. Le travail sur Sainte-Beuve

---

<sup>73</sup> - *Op. cit.*, p. 252.

<sup>74</sup> - Jean-François Marquet, “ Schelling et le destin de l'art ”, *Actualité de Schelling*, Paris, Vrin, coll. “ Bibliothèque d'histoire de la philosophie ”, 1979, p. 81.

possède donc des implications épistémologiques complexes. En critiquant Sainte-Beuve, Proust conteste certaines des positions de Taine et des philosophes en général. Le sens de sa critique de l'intelligence est en cela plus vaste qu'on ne le pense puisqu'il recouvre toute la question des rapports de l'art et de la philosophie. Sur ce point, la mise en procès de la philosophie s'étend jusqu'au système de Schelling dans lequel l'art, bien que d'une nature autre que la philosophie, n'est pas autonome. L'enjeu de la critique de l'intelligence n'est pas la revendication romantique du pouvoir de l'intuition et de sa supériorité sur la raison pour atteindre la réalité suprême. " Convaincre le public que l'art est une affaire non d'intelligence mais " d'instinct " est, comme le remarque Françoise Leriche une " polémique assez don quichotesque " <sup>75</sup> ; aussi tel n'est pas l'objet essentiel de la critique de l'intelligence. Il s'agit, en revanche, de rendre à l'art son autonomie face à la philosophie et la science. Sur ce plan, Taine et Sainte-Beuve ne sont pas si loin de Schelling et Schopenhauer. En d'autres termes, la ligne de partage qu'établit la critique de l'intelligence n'est pas celle qui sépare la philosophie idéaliste de la philosophie rationaliste, mais celle qui libère l'art du modèle philosophique, quelle qu'en soit la nature.

c) c) *Critique de l'intelligence, autonomie de l'art et histoire d'une vocation*

Cette prise d'autonomie de l'art par rapport à la science et à la philosophie ne signifie d'ailleurs pas une rupture radicale. C'est ainsi que Proust ne renonce pas aux fondements idéalistes de son esthétique. Il n'est, de la même manière, pas question pour l'écrivain de tourner le dos à la science. Tout le travail de Proust consistera, au contraire, à redonner à l'art son bien, que la science avait cru pouvoir annexer. C'est pourquoi, tout en contestant la subordination de l'art à la science, l'écrivain réintroduit dans son travail la description des mécanismes de l'inspiration rendue possible par la science. Le recours au travail de Taine pour décrire et théoriser le fonctionnement de la conscience créatrice que nous avons envisagé plus haut <sup>76</sup> participe de cette réappropriation. Cet usage de Taine et de ses découvertes inverse le rapport art-science posé par le philosophe : chez Proust, c'est la matière scientifique qui est subordonnée à l'art, et non plus le contraire. En effet, ce n'est plus l'activité créatrice qui sert d'auxiliaire à une description scientifique des processus de l'intelligence, mais l'apport de la recherche scientifique qui permet d'expliquer en quoi consiste et comment fonctionne l'inspiration <sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> - *Op. cit.*, p. 250.

<sup>76</sup> - I, 3, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>77</sup> - Un tel renversement est d'ailleurs présent dans la pensée de Schelling, mais il concerne la science, et non la philosophie. Pour le philosophe : " La sainteté de l'art va même jusqu'à reléguer bien loin au-dessous d'elle la science elle-même qui [...] ne doit, en définitive, servir elle-même que de moyen pour ce qu'il y a de plus élevé (l'art). " (*op. cit.*, p. 254-255).

Ainsi, si *Contre Sainte-Beuve* est une critique de l'intelligence, autant que de *De L'intelligence*, c'est que le projet d'essai inverse le rapport art-science au profit du premier, rompant par là avec une longue tradition philosophique. Cette rupture n'interdit aucunement à l'artiste de reprendre à la science son bien, c'est-à-dire d'exploiter dans son roman et dans son essai l'apport des découvertes faites par la science. La critique de l'intelligence recouvre en réalité une critique des relations qui existent entre art et science et que l'écrivain cherche à inverser, faisant de la science, au rebours de ce qu'il reproche à Taine et Sainte-Beuve, un auxiliaire de l'art. En définitive, la mise en procès des philosophes rationalistes permet d'accomplir une rupture entre art et science qui était impossible face aux seuls philosophes romantiques : tout le génie de la critique de l'intelligence, ce qui en fait un des points de départ d'*À la recherche du temps perdu*, c'est précisément de permettre l'affirmation de l'autonomie de l'art que l'origine romantique de la pensée proustienne rendait à la fois impossible et nécessaire.

Cette redistribution des rôles qui est au reste plus radicale que ne serait un hypothétique anti-rationalisme, même absolu, éclaire également la genèse de l'œuvre et singulièrement des expériences privilégiées. En effet, en rendant à l'art son autonomie face à la science et à la philosophie, Proust rend possible un roman de la vocation et de l'inspiration. Dès lors que l'art n'est plus un auxiliaire de la science subordonné au modèle rationnel, il peut devenir un objet romanesque à part entière. C'est ce qui rend possible la description des mécanismes de l'inspiration sur le mode narratif et permet de rêver l'histoire d'une vocation qui apparaît en filigrane dans cette phrase inachevée de " Proust 45 " : " je tâcherais de dire ce qu'aurait été pour moi l'art, si ".<sup>78</sup>

En effet, en désolidarisant l'art de la philosophie, et en renversant les rapports de l'art et de la science, la critique de l'intelligence limite la place de la philosophie romantique, tout en en conservant le substrat théorique puisqu'elle n'est pas attaquée directement ; de là, l'importance accordée à la mémoire involontaire en dehors de toute théorie philosophique précise dans la mise au net (ff<sup>es</sup> 1r<sup>o</sup>-6r<sup>o</sup>). De plus, comme l'apport scientifique, celui de Taine notamment, n'est pas récusé mais assimilé, cette description de l'inspiration s'enrichit de la matière scientifique qui peut dès lors être incorporée au roman. Les expériences privilégiées naissent aussi de cette volonté de reprendre le bien de l'art à la science.

3 3

---

<sup>78</sup> - " Proust 45 ", f<sup>o</sup> 15r<sup>o</sup> ; *C.S.-B.P.*, p. 219.

## Conclusion

Plus qu'une mise en procès de Sainte-Beuve ou de la conversation, la critique de l'intelligence est une entreprise qui vise à libérer l'art de l'emprise philosophique. Pour autant, science et philosophie continuent de jouer un rôle central dans le matériau romanesque proustien. C'est ainsi que l'écrivain demeure fidèle aux grands principes de la philosophie de Schelling : l'art est supérieur à la raison et permet d'atteindre l'Absolu par un biais qui n'est pas rationnel et donc le seul valable. De la même manière, Marcel Proust incorpore dans son propos sur le génie le discours positiviste sur les mécanismes psychologiques de l'intelligence, dans le sens que Taine donne à ce mot. Ce double mouvement qui libère l'art de la sphère rationnelle pour mettre les données de la rationalité au service d'une description du génie constitue la base des expériences privilégiées.

Les enjeux de la critique de l'intelligence dépassent ainsi de beaucoup la personnalité et la démarche beuviennes : il s'agit d'affirmer l'hétéronomie de l'art, en rupture avec la tradition philosophique. L'ampleur de l'entreprise explique l'élargissement concentrique du discours proustien : le chroniqueur littéraire du *Constitutionnel* ne peut, à lui seul, supporter un édifice vieux de plus de deux mille ans, c'est pourquoi le discours glisse progressivement vers Taine et les philosophes en général, jusqu'à toucher, implicitement, la philosophie romantique.

De même qu'il ne saurait être question, dans les brouillons de 1908, du seul Sainte-Beuve, l'intelligence qui est en cause n'est pas tant la rationalité, ni même la faculté raisonnante elle-même, que le modèle qu'elle crée et auquel la tradition occidentale a réduit l'art ; l'intelligence est en procès en tant que champ conceptuel, non en tant que faculté. À ce titre, d'ailleurs, elle intéresse le discours sur l'art et c'est pourquoi Taine occupe, dans la genèse des expériences privilégiées, une place si importante, d'autant plus importante que l'espace laissé vacant par la mise en procès de la philosophie rend nécessaire une description précise des mécanismes psychiques.

En amont de cette étape de la genèse de l'œuvre, le travail des années 1890 montre que Proust, à cette époque, subordonne encore l'art à la philosophie, situation qui peut être une des causes de l'échec de sa tentative romanesque. Les textes de cette période sont, en outre, fondamentaux en ce qu'ils établissent clairement les rapports de l'art et de la philosophie. En des termes qui se confondent avec ceux de Schelling, ils proposent l'apologie d'une réalité autre présentée comme le principe de la littérature et de l'art. Il n'y a donc pas tant une critique de l'intelligence qu'une volonté, conformément aux principes des philosophies post-kantiennes, de proposer une alternative à la philosophie. Pour l'écrivain, l'intelligence ne saurait être un moyen d'accéder à cette réalité autre, identique pourtant à celle que le métaphysicien recherche

et dont il ne peut que déduire l'existence quand l'art y fait accéder l'homme de manière universelle.

La critique de l'intelligence témoigne, selon nous, d'une évolution très nette de la pensée de Marcel Proust. Celle-ci détermine la naissance des expériences privilégiées. Il faut donc, dans les chapitres qui suivent, analyser le détail de ce mouvement qui conduit la pensée de l'écrivain à affirmer que l'art est autonome par rapport au modèle philosophique et à mettre ainsi en scène les manifestations du génie.

## Discours sur l'inspiration et statut du sujet au temps de *Jean Santeuil*

Le travail sur Sainte-Beuve constitue une tentative pour libérer le discours sur l'art de sa subordination aux modèles philosophique et scientifique. Ce glissement capital qui s'opère entre les brouillons de *Jean Santeuil* et ceux de *Contre Sainte-Beuve* entraîne une modification du rôle du sujet dans le mécanisme de l'inspiration. En effet, tant que l'art demeure inféodé à la philosophie et à la science, l'artiste ne peut se constituer en sujet qu'au sein de ces deux types de discours. Pour Taine, il doit être étudié en tant que cas particulier qui permet de comprendre le mécanisme général de la conscience. Pour Schopenhauer, le plaisir esthétique préfigure l'état de quiétude atteint par le saint au terme du parcours philosophique. Pour Schelling, enfin, l'artiste est une image quasiment abstraite de la synthèse du conscient et de l'inconscient qui donne accès à l'Absolu. Ainsi que nous le verrons dans le prochain chapitre, c'est donc la question de l'émergence du sujet qui se trouve posée en 1908.

Avant d'aborder cet aspect crucial pour notre propos, il est indispensable de préciser quels sont les principes qui régissent le rapport du sujet créateur et de l'absolu dans les philosophies de Schopenhauer et Schelling. En effet, si l'on retient des philosophies de la nature et de l'identité qu'elles font de l'art "un accès fusionnel à *l'essence des choses* dans l'oubli du "moi" ”<sup>1</sup>, il est difficile d'articuler ce socle épistémologique et l'importance accordée au moi individuel à partir de 1908, dans les textes de Marcel Proust (sous la forme, notamment du souvenir, de l'impression, du style, de l'expérience esthétique). Françoise Leriche a donné une réponse à cette apparente "confusion mentale" <sup>2</sup> en tâchant de reconstituer la manière dont la pensée de l'écrivain parvient à poser "une définition moderne du sujet de l'inconscient" <sup>3</sup> au temps du travail sur Sainte-Beuve. Cependant, cette question est déjà inscrite dans les marges du romantisme allemand ce qui modifie le sens et la genèse de cette formule moderne. C'est donc à cette source de la pensée proustienne qu'il faut remonter avant d'envisager comment ces

---

<sup>1</sup> - Françoise Leriche, "La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques", thèse, Paris VII, 1991, p. 241.

<sup>2</sup> - *Ibid.*

<sup>3</sup> - *Ibid.*, p. 242.



systèmes informent certains développements de *Jean Santeuil* qui préfigurent les expériences privilégiées.

## 1 1 Le paradoxe de l'absolu et de l'individu : criticisme et dogmatisme dans la philosophie romantique

Les philosophies post-kantiennes tentent de répondre à la philosophie critique. Le système proposé par Kant interdit tout discours sur l'Être en soi, l'Absolu, en substituant à ces notions transcendantales deux principes *a priori* : le temps et l'espace, ramenés à de pures formes de l'entendement<sup>4</sup>. Pour les philosophes des années 1800, il s'agit donc de trouver un moyen d'articuler le fini de l'être, posé par la philosophie kantienne de manière incontestable, et l'infini inaccessible de la transcendance. Ce que Schopenhauer nomme "la diversité absolue de l'idéal et du réel"<sup>5</sup> impose de poser en des termes différents de ceux des métaphysiques dogmatistes les rapports de l'être et de l'Absolu, de l'expérience et de la transcendance. Schopenhauer décrit précisément son système par rapport à celui de Kant comme une critique et un prolongement de la philosophie kantienne<sup>6</sup>. Dans leurs tentatives pour articuler l'absolu métaphysique et le sujet de l'expérience sensible, les philosophes de la Nature et de la Volonté vont ainsi accorder au sujet une place particulière et paradoxale. Celui-ci sera, en effet, placé au principe du système tout en étant contraint à l'effacement au terme du parcours dialectique.

### a) a) *L'affirmation du moi face à l'Absolu*

On aurait tort de limiter les philosophies post-kantiennes, celle de l'Identité notamment, à l'affirmation d'une fusion pure et simple du moi et des choses comme celle que postule la philosophie dogmatiste. C'est ainsi que la philosophie de Schopenhauer a pour principe bien connu que "le monde est ma représentation"<sup>7</sup> ou, selon la formule de "La Critique de la philosophie de Kant" : "pas d'objet sans sujet"<sup>8</sup>. De même, l'aventure de la conscience de soi que décrit le système de l'idéalisme transcendantal de Schelling débute par l'affirmation que le sujet est, pour lui-même, objet et sujet<sup>9</sup>. C'est par un rejet du dogmatisme que l'auteur du système de l'Idéalisme transcendantal, comme l'a montré Christian Dubois, parvient à une formule personnelle du moi et de l'Absolu qui constitue sa philosophie de l'identité. Schelling ne postule pas, en

---

<sup>4</sup> - Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, traduction de A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, P.U.F., coll. "Quadrige", 1997 (première édition, 1944), pp. 75 et 53-54.

<sup>5</sup> - Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 524.

<sup>6</sup> - *Ibid.*, p. 536, notamment.

<sup>7</sup> - *Ibid.*, p. 25.

<sup>8</sup> - *Ibid.*, p. 545.

<sup>9</sup> - Frederich Schelling, *Le Système de l'idéalisme transcendantal*, traduction de Christian Dubois, Louvain, Bibliothèque philosophique de Louvain, Peeters, [S.D.], p. 261.

effet, une fusion du moi dans l'Absolu comme le fait la philosophie dogmatiste qui demande " à l'homme d'abolir son moi, de se comporter le plus passivement possible à l'égard de la puissance infinie de l'être divin. " Dans le cours de l'élaboration de son système, Schelling constatera que " jamais nous ne pouvons nous débarrasser de notre propre moi. "10

Le but de l'homme est, selon Schelling, d'atteindre l'Absolu, non par la contemplation et l'abandon à un objet absolu, mais par une activité humaine. " Loin de prôner une pure passivité à l'égard de l'absolu, le criticisme est aspiration infinie à l'affirmation de soi. "11 Schelling définit en ces termes cette conception des rapports entre Absolu et individu :

" Sois ", tel est le commandement suprême du criticisme. Si l'on veut rendre plus nette l'opposition à l'exigence du dogmatisme, on pourra dire : ton effort ne doit pas être de t'approcher de la divinité, mais au contraire d'approcher à l'infini la divinité de toi12.

Schelling insiste ainsi sur l'effort qui doit prendre le pas sur la pure intuition intellectuelle. Le moi n'est donc pas pour Schelling appelé à se dissoudre dans l'Absolu13. Le sujet est ainsi présent, dans le système de Schelling, comme volonté, libre arbitre et liberté. La dernière phrase du *Système* définit l'art comme point ultime de " l'histoire de la conscience de soi " par " l'unification suprême de la liberté et de la nécessité. "14

Schopenhauer accorde également au sujet une place importante. Selon le philosophe,

C'est seulement en tant que chaque être doué de connaissance est en même temps un individu, et par là partie intégrante de la nature, qu'il trouve un chemin pour pénétrer au fond de la nature, et cela dans sa propre conscience.15

L'oubli de soi-même qui caractérise la contemplation objective s'enracine donc dans l'individualité du sujet.

#### b) b) *Le sujet dans l'art*

Chez Schopenhauer comme chez Schelling, quoique d'une manière plus marquée chez ce dernier, le sujet est donc actif et participe au processus qui lui permet d'atteindre l'Absolu. Cependant, pour l'un comme pour l'autre, le

---

10 - *Schelling Werke*, I, p. 224, cité par Christian Dubois, " Présentation " du *Système de l'Idéalisme transcendantal*, op. cit., p. XIII.

11 - Christian Dubois, " Présentation " du *Système de l'Idéalisme transcendantal*, op. cit., p. XIV.

12 - *Schelling Werke*, I, p. 259, cité par Christian Dubois, " Présentation " du *Système de l'Idéalisme transcendantal*, op. cit., p. XIV.

13 - Christian Dubois, " Présentation " du *Système de l'Idéalisme transcendantal*, op. cit., p. XV .

14 - *Ibid.*, p. 264.

15 - *Op. cit.*, p. 1091.

système s'achève lorsque le sujet renonce à son identité propre au profit d'un absolu transcendant : Néant ou Identité. La place du sujet dans l'art et, partant, le mécanisme de l'inspiration, est déterminée par ces principes généraux. Elle est commandée, chez Schopenhauer, par le "dépouillement de soi-même" dans le plaisir esthétique<sup>16</sup>, chez Schelling, par la téléologie de la Nature, qui fait de l'œuvre d'art une synthèse du sujet et de l'Absolu.

Dans les deux systèmes, le sujet occupe dans l'acte créateur une place importante. Chez Schopenhauer, le compositeur, modèle supérieur du créateur en raison du rôle que le philosophe accorde à cet art, est ainsi celui qui

agit manifestement en dehors de toute réflexion, de toute intention voulue ; c'est bien ce que l'on peut appeler une inspiration<sup>17</sup>.

Dans le supplément au *Monde* consacré au génie, Schopenhauer précise que toute œuvre d'art ayant pour principe un détachement de la volonté du sujet

elle n'est donc pas le fait de notre libre arbitre, c'est-à-dire que nous n'en sommes pas les maîtres<sup>18</sup>.

Dans le système de Schelling, la part de la liberté est bien plus grande, mais l'artiste est pareillement dépossédé de son œuvre. Loin de couper l'œuvre du libre arbitre du créateur, Schelling fait de l'identité absolue le lieu d'une synthèse de la liberté et de la nécessité. Comme le remarque Christian Dubois :

Une fois achevée, l'œuvre d'art manifestera donc l'identité absolue, l'harmonie parfaite de l'objectif et du subjectif, de l'activité consciente et de l'activité inconsciente, de la liberté et d'une nécessité supérieure : la beauté de l'œuvre d'art est la preuve de cette harmonie inespérée et qui engendre chez celui qui la contemple le sentiment d'une satisfaction infinie<sup>19</sup>.

Cependant, l'œuvre d'art n'est pas le produit pur de cette liberté : en tant que synthèse, elle suppose l'intervention d'une force transcendante ; l'enthousiasme qui accompagne son achèvement, comme sa contemplation, est d'ailleurs le signe de cette présence d'une dimension étrangère au sujet :

La production esthétique [...] s'achève, de l'aveu de tous les artistes et de tous ceux qui partagent leur enthousiasme, dans le sentiment d'une harmonie infinie. Et le fait que ce sentiment qui accompagne l'achèvement soit, en même temps, une émotion, prouve déjà que l'artiste n'attribue pas seulement à lui-même cette solution complète de la contradiction qu'il aperçoit dans son œuvre d'art, mais à une faveur gracieuse de sa nature qui, après l'avoir mis inexorablement en contradiction avec lui-même, le délivre avec une égale bienveillance de la douleur de cette contradiction.

---

16 - *Ibid.*, p. 490.

17 - *Ibid.*, p. 332.

18 - *Ibid.*, p. 1093.

19 - *Op. cit.*, pp. L et LI.

L'œuvre d'art échappe donc à celui qui la crée. Schelling précise en outre que

L'artiste est poussé à la production involontairement et même avec une résistance intérieure (d'où, chez les anciens, les expressions : *pati Deum*, etc. ; de là, généralement, la représentation de l'enthousiasme sous la forme d'une inspiration venant du dehors), de même l'objectif lui aussi s'ajoute à sa production pour ainsi dire sans son intervention, c'est-à-dire d'une façon elle-même purement objective<sup>20</sup>.

En cela, la situation de l'artiste est comparable à celle de l'homme sur lequel pèse la fatalité et qui ne fait pas ce qu'il veut ou ce qu'il envisage, mais ce qu'un destin incompréhensible, dont il subit l'influence, l'oblige à accomplir. Selon les données de l'idéalisme transcendantal, en effet, la Nature est "aveugle et cependant finalisée"<sup>21</sup>. Par l'art, celle-ci finalise, dans une intelligence, son produit si bien que "le produit n'est pas un produit de l'art mais un produit de la Nature"<sup>22</sup>. La Nature est ainsi le maître d'œuvre de toute production esthétique, en ce qu'elle se finalise en elle. Il découle de cette conception que l'artiste est essentiellement passif, même si, en tant que sujet, il conserve son libre arbitre et son individualité.

Chez Schopenhauer comme chez Schelling, le génie est présenté comme une abolition du moi. L'œuvre se crée, ou s'achève, sous l'impulsion d'une force extérieure qui, soit contredit la volonté de l'artiste, soit vient se fondre en elle en une synthèse qui constitue la clé du système. Cependant, l'individualité est présente pour elle-même dans les deux systèmes. Cette analyse renforce l'idée d'une subordination de l'art à la philosophie, d'une dépossession de l'artiste de la matière même de sa création que nous évoquons au chapitre précédent<sup>23</sup>. Elle témoigne de la révolution accomplie par Proust lorsqu'il entreprend d'écrire l'histoire d'une vocation et de décrire les mécanismes du génie. Ceux-ci, en effet, échappent au moi créateur et, s'il appartient au philosophe de les évoquer ou au savant de les analyser, il est interdit à l'artiste d'en donner une description, puisque, par définition, ils sont étrangers à son champ de conscience.

c) c) *Bilan : situation paradoxale du sujet de l'inspiration dans les philosophies romantiques*

La nécessité d'articuler le sujet avec l'existence d'une réalité supérieure conduit les philosophies post-kantiennes, celles de Schopenhauer et Schelling notamment, à accorder au sujet une place ambivalente. Elles reconnaissent au moi sa liberté, son individualité, son autonomie, mais tout en faisant de sa dissolution dans l'Absolu le terme de leur parcours dialectique. Le sujet y est donc, tout à la fois, autonome et subordonné. Dans le cas de Schelling, Christian Dubois résume ainsi cette position paradoxale :

---

<sup>20</sup> - *Op. cit.*, p. 250.

<sup>21</sup> - *Ibid.*, p. 242.

<sup>22</sup> - *Ibid.*, p. 244.

<sup>23</sup> - II, 3, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

L'œuvre d'art est le produit d'une intuition qui permet au moi de devenir pour lui-même conscient et inconscient. La Nature commence inconsciemment et s'achève consciemment ; l'art débute par une démarche consciente mais son résultat, son produit, est inconscient ou objectif.<sup>24</sup>

Cette position est particulièrement sensible dans les propositions esthétiques des deux philosophes. L'art y apparaît, en effet, comme le produit d'une individualité qui échapperait au sujet qui crée. Ce paradoxe prend des formes différentes chez Schelling et Schopenhauer.

Ainsi, le sujet en tant que tel n'est pas totalement absent de la théorie de la création de Schelling. Si l'achèvement de l'œuvre lui échappe au profit d'une "force supérieure", celui-ci ne peut avoir lieu que par la participation de sa volonté et de son libre arbitre. Quant à Schopenhauer, s'il nie la participation de l'artiste à son œuvre et rejette la notion même d'individu comme illusoire, il s'emploie, notamment dans les "Compléments" au *Monde*, à évoquer les différentes situations qui favorisent l'apparition de l'inspiration. Les philosophes romantiques sont donc conduits, grâce à l'apport de la philosophie kantienne, à accorder à l'individu créateur une place plus importante que celle que lui concédait la théorie classique du *furor*, sans pour autant le libérer de sa subordination à une réalité transcendante<sup>25</sup>.

La question du rapport du moi individuel et fini à l'absolu ou aux essences ne relève donc pas d'une interrogation spécifiquement proustienne. Elle participe du socle épistémologique de la pensée de l'écrivain. L'importance prise dans les textes de 1908 par l'affect et le sujet est à analyser comme le développement d'une problématique romantique et, dans une certaine mesure, sa résolution. Les brouillons destinés à *Jean Santeuil* permettent de suivre cette genèse qui conduit d'une pensée qui fait de l'art le lieu paradoxal d'une affirmation et d'une dissolution du sujet dans l'Absolu, à une pensée moderne où le moi prend le pas sur l'essence des choses. Les brouillons du roman de jeunesse montrent, en effet, que l'inspiration est conçue en des termes très proches de ceux des philosophies que nous venons d'examiner, certains épisodes paraissant même être une transposition narrative de certains passages du *Monde comme volonté et comme représentation*.

## 2 2 Passivité du sujet et téléologie de la Nature

Le statut ambigu du sujet et de l'art dans les systèmes de Schelling et Schopenhauer se traduit par la subordination de l'activité esthétique au discours philosophique et par celle du sujet à l'absolu. Ce double retrait est, selon nous, une des causes de l'échec de *Jean Santeuil*. Comme nous l'avons exposé, il est impossible à l'artiste de prétendre tenir un discours sur le génie

---

<sup>24</sup> - *Op. cit.*, p. L.

<sup>25</sup> - C'est un aspect du romantisme que nous avons déjà abordé, par un biais plus littéraire, dans le deuxième chapitre de la première partie, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

qui soit purement narratif dès lors que le sujet et l'art lui-même demeurent dépendants de la philosophie et de l'absolu. Dans les brouillons du roman de jeunesse de Marcel Proust, cette situation se traduit par la place relativement importante du discours théorique par rapport à la description du mécanisme du génie qui est occultée. Par ailleurs, les différents écrivains qui apparaissent dans le roman sont dépossédés de la création de leur œuvre qui se trouve assumée par une force transcendante échappant à l'individu.

a) a) *Téléologie de la Nature*

Conformément aux systèmes de Schopenhauer et Schelling, la théorie de l'inspiration développée dans *Jean Santeuil* repose sur la téléologie de la Nature. De nombreux fragments expliquent que le poète est conduit par la Nature vers les objets qui lui donnent l'inspiration. La scène où Bertrand de Réveillon apporte à son ami Jean son manteau en marchant en équilibre sur les dossiers des banquettes du restaurant illustre cette théorie :

Peut-être faut-il penser que Bertrand de Réveillon, comme tout individu, n'intéressait pas la Pensée Nature, et ne l'intéressait qu'en ce qu'il traduisait d'essentiel et de plus durable que lui, de vérité, c'est pour cela que la Nature avait doué de beauté une impression où précisément cette vérité était cachée, afin que le poète <en fût ému> ne la laissât pas échapper, l'approfondît et en dégagât pour les autres la vérité cachée.<sup>26</sup>

Ce développement a été écrit après 1902 puisqu'il fait écho à un épisode de la vie de Proust situé au début de cette année où Bertrand de Fénelon a joué le rôle ici attribué à Bertrand de Réveillon<sup>27</sup>. Cette scène sera reprise dans *Le Côté de Guermantes*<sup>28</sup>, mais avec une destination tout autre et sans ce commentaire. Cette évolution témoigne de la modification de la pensée proustienne et montre qu'elle s'est dégagée de cette première esthétique héritée du romantisme allemand.

Plusieurs traits de cette philosophie sont présents dans cet extrait. Ainsi, le peu de cas que la Nature fait de l'individu apparaît fréquemment dans la philosophie de Schopenhauer pour qui "la vie et la mort de l'individu lui [à la Nature] sont indifférentes"<sup>29</sup>. Chez ce philosophe, également, l'individu ne vaut, pour la Nature, que comme moyen d'"aperception de l'universel dans le particulier"<sup>30</sup>. Cet épisode illustre en outre parfaitement la téléologie de la Nature dans la mesure où il affirme que c'est cette force qui guide le poète vers ce qu'il doit exprimer. L'art découle donc d'une volonté

---

<sup>26</sup> - *J.S.*, f° 218v° ; p. 453.

<sup>27</sup> - George Painter, *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966, deux volumes, I, 373.

<sup>28</sup> - *C.G.*, II, p. 705.

<sup>29</sup> - *Op. cit.*, p. 1217.

<sup>30</sup> - *Ibid.*, p. 1218.

sourde et obscure qui fait agir l'artiste. Le texte s'ouvre d'ailleurs sur une remarque d'ordre théorique :

et ce n'est guère que la nature ou <sup>31</sup> qui nous soufflent dictent par moments des révélations dont nous sentons ~~qu'elles valent la peine~~ qu'il est essentiel de les écrire<sup>32</sup>.

Un autre passage de *Jean Santeuil* illustre également que “ la nature sait où est ce que nous avons à exprimer et nous y conduit à coup sûr ”<sup>33</sup>. Jean entend le vent s'engouffrer dans la cheminée alors qu'il tisonne le feu, et ce bruit le conduit vers des plages de la Baltique et de la Manche qu'il a connues. Mais ce n'est pas seulement en pensée, c'est sur les ailes du vent que Jean voyage, comme un poète inspiré porté par un nouveau Pégase :

Et le vent l'avait bien conduit, l'avait conduit avec sa vitesse inouïe, avec sa force que rien ne fatigue.<sup>34</sup>

Cette image témoigne de la passivité du créateur que suppose cette conception de l'inspiration. Sujet passif, l'artiste est soumis au bon vouloir d'une nature aveugle et finalisée<sup>35</sup>.

La vocation poétique demeure ainsi étrangère au sujet créateur, elle est en lui comme une chose qu'il ignore, si bien que le véritable poète est totalement distinct de l'homme de lettres :

Il se ~~sentait~~ <éprouvait> un talent [H.]<sup>36</sup> plaisir qui est en effet la seule récompense de l'homme de lettres[,] sans avoir l'idée qu'il <[que] cela> dût avoir <être> plus tard ~~une mission\*~~ <une carrière>, encore moins que ce don était en lui comme une sorte de mission.<sup>37</sup>

L'artiste n'est que le dépositaire ponctuel d'un don qui lui demeure étranger.

Sur le plan narratif et thématique, la vocation est ainsi présentée comme étrangère au sujet, comme un corps étranger déposé par la nature,

comme si ~~une mystérieuse di~~[vinité] préposé par la nature à la conservation de quelque dieu ~~caché~~ [H.] habitant en lui ~~et il~~ dans les

---

31 - Un blanc.

32 - *J.S.*, f° 210r° ; p. 447.

33 - *J.S.*, f° 386r° ; p. 396.

34 - *J.S.*, f° 385v° ; p. 396. Plus loin l'auteur précise : “ La nature sait où sont ces vérités. Et elle le sait seule. Seule, en nous faisant sentir ce que nous avons senti une fois, elle nous mène droit à quelque point de ce monde fabuleux de nos souvenirs qui est devenu le monde de la vérité. ” (*J.S.*, f° 386v° ; p. 397).

35 - L'identification de l'artiste à la Nature connaît un prolongement narratif dans la comparaison qui rapproche la diversité de la nature de la profusion des tableaux d'un même peintre. Dans “ [Un Parc à la saison des roses] ” (*J.S.*, ff°s 275r°-276v° ; pp. 472-473), les rosiers sont des “ chefs d'œuvre ” de la nature qui est “ comme un artiste dont chaque toile enferme un nouvel amour pour un autre rêve [...] ”.

36 - Plusieurs mots sont rendus illisibles par l'abondance des ratures.

37 - *J.S.*, f° 664r° et v° ; p. 705.

marais de son esprit et sur leurs bords, il eût reçu, comme une instruction antérieure à sa naissance, l'instinct de conservation de ce dieu.<sup>38</sup>

La conception téléologique du génie rend ainsi le créateur étranger à son œuvre mais aussi à lui-même, ou à la part de lui-même qui produit l'œuvre.

Dans le portrait de la vicomtesse de Réveillon, une image illustre cette position du génie créateur. La jeune poétesse se voit reprocher par la société du Faubourg Saint-Germain “ le choix exquis et involontaire de ces adjectifs qui lui arrivent tous plus beaux les uns que les autres tandis qu'elle parle ”. Cette parole pythique qui paraît échapper à celle qui la profère est comparée à “ ces figures de cotillon qu'une personne placée dans la coulisse passe au conducteur.”<sup>39</sup> Pour le poète, la personne placée dans la coulisse, c'est la Nature.

b) b) *Confiance en l'acte créateur*

La contrepartie de cette présence de l'autre au sein du moi est dans la confiance absolue en l'accomplissement de l'œuvre. Le poète, au temps de *Jean Santeuil*, ignore tout des affres de la création, précisément parce que l'inspiration lui demeure extérieure et étrangère, bien qu'agissant en lui. Dans un brouillon rédigé sur une feuille volante recueillie dans le volume “ Proust 45 ” et contemporain des textes de *Jean Santeuil*, Proust décrit ainsi la quête de la matière comme un enchantement et évoque avec sérénité

l'état d'esprit dans lequel il[s] [les poètes] vont droit, dans une sorte d'enchantement, à ce qu'ils cherchent dans les choses.<sup>40</sup>

La passivité, l'abandon du créateur aux forces aveugles mais finalisées de la Nature confère sans doute cette confiance, cette certitude dans le succès de l'acte créateur.

De nombreux textes de *Jean Santeuil* témoignent d'une même foi absolue dans les pouvoirs du génie qui ne figure nullement dans *À la recherche du temps perdu*. On se souvient qu'à Combray, du côté de Guermantes, le personnage proustien recueille les impressions obscures rencontrées en chemin. Cette “ chose inconnue ”, il la rapporte au logis familial

protégée par le revêtement d'images [...] comme les poissons que les jours où on [l]'avait laissé aller à la pêche [il] rapportai[t], dans un panier recouvert par une couche d'herbe<sup>41</sup>.

Ainsi meurent de nombreuses impressions obscures et avec elles “ la réalité pressentie ”. La seule image à échapper à cet anéantissement est celle causée par les clochers de Martinville, mais c'est parce qu'elle est immédiatement transformée en poème en prose.

---

38 - *J.S.*, ff<sup>os</sup> 662v<sup>o</sup> et 663r<sup>o</sup> ; p. 703.

39 - *J.S.*, f<sup>o</sup> 440v<sup>o</sup> ; pp. 525-526.

40 - “ Proust 45 ”, f<sup>o</sup> 48r<sup>o</sup> ; *E.A.*, p. 413.

41 - *C.S.*, I, p. 177.



On rencontre dans plusieurs textes de *Jean Santeuil* cette même image des impressions conservées comme des poissons, roulées dans des feuilles ou protégées par des herbes. Un autre écrivain est ainsi assailli “ certains jours ” de “ pensées ” qu’il se sent le devoir d’approfondir. Avant cela, il les conserve et

C'est dan[s] roulées pour ainsi dire dans cette image qu'il emportait ses pensées pré[cieuses\*] comme un jeune pêcheur rapporte au soleil sans qu'il en souffre sous un lit frais d'herbe, de l'herbe arrachée au fond du fleuve <de l'étang> où il l'a pris le poisson qu'il vient de pêcher<sup>42</sup>.

Contrairement à ce que l’on observe dans *Du côté de chez Swann*, le personnage, revenu chez lui, peut alors transcrire, dans la solitude de sa chambre, ses pensées profondes. Ce qui sera, dans le roman publié, un échec donne ici au personnage “ le sentiment d’un grand pouvoir ”<sup>43</sup>. La même image est présente dans un texte recueilli dans le dossier “ Proust 45 ” et dont l’orientation est résolument théorique puisque l’auteur y expose les lois de l’inspiration. Dans ce texte, le poète conserve l’impression éprouvée au contact des choses avant de l’approfondir :

S'il rencontre un ami se laisse aller à un plaisir, elle perd son énergie mystérieuse. Sans doute, si elle était assez près de s'échapper pour avoir déjà trouvé quelques vagues paroles, en <se> répétant les paroles, un jour où il la sentira énergique, en la gardant jusque-là blottie sous ses paroles comme un poisson pêché sous l'herbe sans doute il pourra peut-être la recréer. Et quand il a commencé, enfermé dans une chambre, de la répandre, son esprit lui jetant à chaque instant une nouvelle forme à animer, une nouvelle outre à remplir, quelle besogne vertigineuse et sacrée [!]<sup>44</sup>.

On peut lire ici, en filigrane, l’échec connu du côté de Guermantes. Les modalisateurs *sans doute* et *peut-être* font peser un doute sur la recréation de l’impression perdue et il faut ici à l’image le relais du langage pour se conserver, comme ce sera le cas dans l’épisode des clochers de Martinville. C’est toutefois une tonalité optimiste qui domine, dans ce texte qui se clôt sur l’image du poète en acte. Ce fragment est sans doute contemporain de celui destiné à *Jean Santeuil*<sup>45</sup>, il montre qu’à cette époque la création est conçue de façon optimiste. Si celle-ci peut être mise en cause, ce n’est que de façon temporaire et dans le but de prouver que le poète n’en est pas maître.

### c) c) Le “ don ” artistique

Une telle conception de l’acte créateur valorise la part extérieure au détriment du sujet. C’est ainsi que le produit de la création est volontiers présenté, dans les textes du temps de *Jean Santeuil*, comme donné et non fabriqué par le sujet. Un brouillon, sans doute destiné à être une note liminaire à *Jean Santeuil*, présente le livre comme “ récolté ” et non fabriqué :

---

<sup>42</sup> - *J.S.*, f° 661r° ; p. 702.

<sup>43</sup> - *Ibid.*

<sup>44</sup> - “ Proust 45 ”, f° 55r° et v° ; *E.A.*, p. 420.

<sup>45</sup> - *E.A.*, n. 2, p. 417.

Puis-je appeler ce livre un roman. [?] C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même ~~regar\*~~ recueillie une à une, simplement recueillie, affe[ctueusement\*] ~~toute pure\*~~ moins une fabrication qu'une récolte qui aurait été plus riche il est vrai sans que <l'essence même de ma vie> recueillie sans y rien app[orter\*] mêler, dans ces heures de déchirure où ~~on la sent qui s'écoule~~ elle coule. Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté. Et ce n'est pas une excuse pour ma paresse. ~~Si j'avais plus travaillé~~ J'aurais pu le protéger des orages, travailler la terre, ~~concentrer sous une cloche~~ l'exposer au soleil, et si je peux le dire mieux situer ma vie. Dès que ~~l'amour,~~ la vue de la nature, la tristesse, ces rayons qui par moments sans que nous ay[ons] les ayons allumés luisent sur nous ~~m'enlevaient\*~~ ~~des plaisirs aveuglants de la société,~~ ~~aux glaces brisaient~~ me libéraient <pour un instant> des glaces de la vie mondaine,[...]46.

Proust affirme ici que l'œuvre n'est pas le fruit d'un travail mais le réceptacle pur d'une matière qui reste étrangère à l'auteur. Le livre paraît être l'œuvre pure de la nature, sentiment que renforce l'image de la végétation et l'idée d'une "récolte". Le poète devient ici le prolongement d'une humanité des premiers temps, figure d'un âge d'or où les travaux n'ont pas encore remplacé les plaisirs dans l'ordre des jours47. Cette littérature sans labeur trouve son corollaire dans le discours de Schopenhauer qui valorise les œuvres faites d'un seul jet qui ont le "grand avantage d'être l'œuvre pure de l'enthousiasme"48. Toutefois le travail d'écriture dont témoignent les nombreuses ratures contredit cette théorie49.

d) d) *Narration et théorie : structure de la narration et structure narrative dans Jean Santeuil.*

La structure de certains fragments témoigne de cette conception du génie en ce qu'elle révèle la difficulté pour l'écrivain d'articuler narration et théorie. Dans *À la recherche du temps perdu*, le contenu théorique n'est réellement manifesté qu'au terme du roman. Une telle structure permet l'intégration des expériences privilégiées dans la trame romanesque et la fusion du récit et de la théorie qui l'accompagne. Dans *Jean Santeuil*, les deux matières sont juxtaposées, sans qu'aucun lien direct établi par le romancier permette de "rentoiler les morceaux" disparates d'un même épisode. Les portraits du romancier Traves et de la vicomtesse de Réveillon sont précédés d'un préambule purement narratif portant, dans un cas sur les jardins de Réveillon, dans l'autre sur le froid de l'hiver. Ces deux parties distinctes sont cependant rédigées d'un seul tenant, preuve que, dans l'esprit de l'écrivain, elles constituent un tout.

46 - *J.S.*, f° 1r° ; p. 181.

47 - Le titre du premier ouvrage de Proust est ainsi éclairé par la théorie de l'inspiration : la parodie du titre d'Hésiode est légitimée par ce refus de la part laborieuse contenue dans l'activité créatrice, plus que par le jeu, assez puéril en l'occurrence, de la citation.

48 - *Op. cit.*, p. 1142.

49 - Nous y reviendrons dans la partie suivante, p. **Erreur! Signet non défini.**

Cette matière n'est cependant pas purement ornementale. Elle entretient même un rapport étroit avec le propos théorique dans la mesure où elle met en scène des circonstances exaltantes pour le jeune personnage (émotion devant les fleurs, plaisirs de l'hiver) qui préfigurent l'éclosion du génie. Il semble que la description des émotions de Jean, possible écrivain en devenir, précède l'exposé d'une formulation théorique qui affirme l'impossibilité de dire en quoi consiste réellement le génie. L'auteur n'explique toutefois pas ce lien, si bien que ce qui pourrait servir de point d'ancrage à une description des mécanismes de l'inspiration apparaît comme un simple préambule narratif. Nous verrons, à partir de la page **Erreur ! Signet non défini.**, comment se construit ce discours sur les circonstances de l'inspiration. Ce qui importe ici c'est le refus, ou l'incapacité du romancier novice à articuler son exposé théorique et sa narration. Selon nous, il est possible de voir dans la structure de ces épisodes une conséquence de la conception du génie qui constitue le fond de la pensée proustienne au temps de *Jean Santeuil*.

L'orientation philosophique paraît d'ailleurs conditionner la structure narrative choisie par Proust pour son roman de jeunesse ou, tout au moins, coïncider avec elle. Le choix de la première personne pour *À la recherche du temps perdu* permet de faire un récit des expériences privilégiées de l'intérieur et donc de donner une prise plus grande sur le phénomène du génie. Dans *Jean Santeuil*, au contraire, le choix d'un narrateur externe limite les possibilités descriptives et donc la connaissance des mécanismes de l'inspiration. Dans "[Le Jardin du grand-père Santeuil]", on voit Jean sentir une branche de lilas fleuri qui lui cause une impression particulière qu'il cherche à approfondir. La fleur est

peinte avec cette fraîcheur inexprimable dont son parfum donne brusquement l'idée avec un charme inouï sans qu'on puisse l'approfondir. [...] mais il a beau respirer de toutes ses forces, il n'a pas *sans doute* trouvé le secret qu'il semblait y chercher et moins de plaisir même qu'il n'en avait éprouvé tout à l'heure quand, surpris par l'odeur et la vue inattendue du lilas, il s'était approché avec ardeur de l'arbuste.<sup>50</sup>

Le modalisateur *sans doute* marque la limite du point de vue externe et témoigne de la difficulté qu'il y a à tenir un discours sur l'impression dans cette perspective. On peut s'en convaincre en comparant ce texte à l'épisode de la madeleine<sup>51</sup>. Tous deux évoquent l'échec de la répétition de l'impression mais, dans la *Recherche*, le point de vue interne permet une analyse beaucoup plus ample et approfondie.

Ainsi, on peut dire qu'une des causes de l'échec de *Jean Santeuil* réside dans la philosophie du génie qui sous-tend le projet romanesque. Celle-ci subordonne la tentative narrative à la philosophie, mais elle conditionne aussi la structure narrative et la composition même des épisodes à vocation

---

<sup>50</sup> - *J.S.*, p. 323 ; nous soulignons.

<sup>51</sup> - *C.S.*, I, pp. 44-45.

théorique. Limitée par une saisie extérieure de l'artiste, la perspective romanesque tient narrateur, auteur et lecteur hors des mécanismes obscurs de l'inspiration. Par ailleurs, la structure des épisodes qui mettent en scène l'enthousiasme créateur révèle l'impossible fusion du narratif et du théorique.

La conception du génie héritée des philosophies romantiques conduit Proust à faire du génie, dans la forme même de son roman, une chose obscure qui se refuse à l'analyse et donc à la description. Étrangère à celui qui la produit, l'œuvre témoigne du caractère inaccessible du processus de l'inspiration. Celui-ci est ainsi souvent occulté au profit d'un développement sur le caractère occulte du génie. Le romancier Traves, que Jean rencontre à Réveillon, illustre ces deux aspects de la conception passive du génie à l'œuvre dans *Jean Santeuil*. Il reconnaît en lui certaines pensées à "un certain enthousiasme qui précédait leur venue", et sent en elles "quelque chose de réel auquel il devait s'attacher et qu'il devait fixer sans y rien changer". Il n'est donc que le réceptacle d'une matière qui lui demeure étrangère. Ce cas fictif sert d'ailleurs de support à un développement théorique dans lequel Proust affirme l'impénétrabilité de ces réalités mystérieuses qui constituent le génie. Prenant l'exemple de Gustave Moreau, il prétend qu'il est impossible au maître d'expliquer comment "lui sont apportées" les figures qui peuplent ses tableaux. Tout au plus "ce qu'il pourrait vous en dire n'aurait trait qu'aux circonstances de leur invention, à la partie terrestre de leur fabrication (tel paysage vu, telle terre cuite admirée)"<sup>52</sup>. Le mystère du génie demeure donc insondable pour le critique ou l'amateur qui tente de le comprendre, et pour l'artiste lui-même à qui sa propre œuvre échappe entièrement, hors des conditions accidentelles de sa naissance et de sa réalisation. Le paradoxe des textes à portée théorique contenus dans *Jean Santeuil* réside dans cette rencontre d'une volonté d'évoquer le génie et de l'impossibilité de le décrire qui découle des bases philosophiques que l'écrivain donne à son entreprise romanesque. C'est pourquoi on peut, selon nous, assimiler l'échec de *Jean Santeuil* à celui d'une théorie du génie inadaptée à un traitement romanesque. Si le roman de jeunesse échoue, c'est qu'il prend pour objet ce qui échappe à toute description.

e) e) *L'échappatoire des circonstances*

Ainsi que l'affirme le texte que nous venons de voir, la seule possibilité consiste pour le romancier à évoquer les circonstances extérieures du génie. Il en est donc réduit à traiter de la "partie terrestre" du génie, de ce qui favorise l'inspiration, mais ne dit rien de son principe qui demeure occulte et mystérieux. Un autre texte, consacré, lui aussi, à Gustave Moreau, exprime ce choix théorique et narratif. Proust affirme, une nouvelle fois, que le maître lui-même ne peut commander son inspiration. Tout au plus peut-il tâcher "par le

---

<sup>52</sup> - *J.S.*, f° 253r° ; p. 478.

travail d'exciter l'inspiration, c'est-à-dire de rendre de plus en plus fréquents ces moments où il pouvait accéder à son âme intérieure. ”<sup>53</sup> En effet,

Cet état merveilleux n'[est] pas constant, étant lié à des ~~illuminations~~ <sensibilités> intérieures qui peuvent être liées eux [elles-]mêmes à [ill.] une puissance organique que les changements de saisons excitent peut-être en rapportant des souvenirs et en modifiant les choses auxquelles on s'était trop habitué pour pouvoir les sentir<sup>54</sup>.

Ainsi, à défaut de dire en quoi consiste le génie, l'écrivain s'attache à évoquer les circonstances qui sont favorables à sa manifestation.

Les circonstances favorables à l'acte créateur sont donc, avec la théorie philosophique, la seule matière possible d'un roman de l'inspiration précisément parce qu'elles sont le seul aspect accessible du génie, l'unique chose sur laquelle l'individu ait une prise quelconque. Un autre fragment consacré à Moreau affirme ainsi la part des circonstances dans l'inspiration et, à travers elles, définit la part de l'individu :

Pour moi les circonstances sont quelque chose. Mais une circonstance, c'est la chance pour un dixième et ma disposition pour neuf dixièmes<sup>55</sup>.

Bien qu'il soit impossible de savoir en quoi consiste la disposition du sujet – s'il s'agit de la nature ou d'une réalité plus personnelle et intérieure – ce texte marque manifestement un glissement vers une conception plus individualisée de l'acte créateur.

Le passage de la troisième à la première personne atteste une prise d'indépendance du sujet créateur dans le moment même où il évoque l'inspiration, preuve que le discours se fait plus personnel et moins théorique. De tels glissements sont présents dans d'autres textes de *Jean Santeuil*<sup>56</sup>, ils traduisent vraisemblablement à quel point le roman est autobiographique, particulièrement quand l'auteur aborde la question de la création littéraire. Ils montrent également la difficulté qu'il y a à tenir un discours sur le mécanisme de l'inspiration dans un récit à la troisième personne. L'échec de *Jean Santeuil*, sur le plan du discours théorique, est ainsi inscrit dans la nature du propos sur le génie, mais aussi dans une perspective narrative qui rend difficile de raconter ce qui s'accomplit au moment où l'artiste ressent l'enthousiasme. Le choix d'un narrateur externe peut être analysé comme la

---

<sup>53</sup> - *E.A.* p. 672. Pierre Clarac et Yves Sandre situent cette note après la mort de Moreau, en 1898. Le texte précédent a sans doute été rédigé avant cette date puisqu'il y est question d'interroger le maître.

<sup>54</sup> - *J.S.*, f° 438r° ; p. 522.

<sup>55</sup> - “ Proust 45 ”, f° 84r° ; *E.A.*, p. 674.

<sup>56</sup> - Notamment dans “ [Bertrand de Réveillon] ”, *J.S.*, ff°s 210r°-220r°, pp. 447-455 ; [Farniente après le repas] ”, *J.S.*, ff°s 95r°-101v°, pp. 286-295 ; “ [Souvenir de la mer devant le lac de Genève] ”, *J.S.*, ff°s 389v° *sqq.*, pp. 399-400 ; “ [Souvenir de la Manche au bord de la Baltique] ”, *J.S.*, f° 386r° , pp. 396-397.

conséquence d'une philosophie qui affirme qu'il est impossible à l'artiste d'analyser ce qu'il ressent quand il est inspiré.

f) f) *Bilan*

S'intéresser aux conditions qui rendent favorable l'éclosion du génie, c'est s'attacher à la part visible du processus de création et laisser dans l'ombre l'inaccessible mystère. En cela, on peut dire que les textes de *Jean Santeuil* qui évoquent le génie construisent un roman sur la vocation et non un roman de la vocation. Les expériences privilégiées ne pourront exister que lorsque la description du mécanisme interne du génie sera devenue l'objet de la narration. À ce moment, l'évocation des circonstances du génie aura laissé place à une tentative pour décrire ce que ressent l'artiste dans les moments d'enthousiasme. C'est dans cette double évolution que prend forme le roman de la vocation. On peut donc postuler que c'est par une évolution du discours sur le génie que le roman de la vocation devient possible et que matière narrative et contenu théorique peuvent fusionner dans les expériences privilégiées. Il est donc essentiel de comprendre en quoi consiste le récit des circonstances favorables au génie, au temps de *Jean Santeuil*, pour pouvoir étudier son évolution et sa métamorphose au moment de la cristallisation romanesque en 1908-1909.

### **3 3 Téléologie de la Nature et hygiène schopenhauerienne du génie dans *Jean Santeuil***

L'évocation des circonstances favorables au génie n'est d'ailleurs pas contradictoire avec les thèses de la philosophie romantique. Schopenhauer consacre de nombreuses pages de son livre à décrire les phénomènes et les activités qui sont propices à l'inspiration. L'approche plus concrète de la philosophie qui caractérise la démarche de Schopenhauer conduit, en effet, le philosophe à énumérer les circonstances et les pratiques qui favorisent la conception désintéressée du monde et donc le génie. Dans le même temps, il évoque celles qui, au contraire, lui nuisent. Dans ce dispositif, le sujet de l'inspiration est traité en tant que tel. Schopenhauer reconnaît, en effet, à "l'état requis pour une objectivité pure de l'intuition" deux séries de qualités. La première concerne les dispositions permanentes de l'individu, tout ce qui est relatif à la constitution cérébrale et nerveuse. La seconde inclut un ensemble de conditions passagères qui accroissent la "tension et la réceptivité du système nerveux cérébral, sans exciter pour autant la moindre passion."<sup>57</sup> C'est à ces conditions passagères qu'appartient tout un ensemble de situations que Proust utilisera comme substrat narratif dès *Jean Santeuil* et qui survivra jusque dans *À la recherche du temps perdu* et ses avant-textes.

---

<sup>57</sup> - *Op. cit.*, p. 1094. L'importance accordée au fonctionnement cérébral dans cette théorie du génie rejoint la démarche positiviste et a certainement favorisé la rencontre, dans la pensée de Proust, d'une philosophie romantique et d'un contenu positiviste.

a) a) *La nature : de Jean Santeuil à la Recherche.*

Dans notre analyse de l'apostrophe aux arbres du Carnet 1, nous avons signalé l'importance accordée aux spectacles de la nature dans *Jean Santeuil*<sup>58</sup>. Ce motif correspond à un goût personnel de l'auteur, mais il peut avoir été renforcé par ce qu'en dit Schopenhauer des spectacles de la nature. En effet, le philosophe présente le ravissement devant la nature comme une circonstance favorable à la contemplation de l'objectité. Comme dans la note du Carnet 1 et dans ses prolongements, cette disposition est, en outre, associée à la jeunesse, "période privilégiée pour se représenter la nature avec une objectité parfaite"<sup>59</sup>. Cette remarque du philosophe fournit un fondement philosophique aux nombreux épisodes de *Jean Santeuil* qui ont pour centre les arbres, les fleurs et la vision de la nature en général. Nous en avons évoqué certains à propos de l'épisode de Louveciennes, mais ce motif est omniprésent dans le roman de jeunesse<sup>60</sup>. Cependant, il faut préciser que Schopenhauer entend par nature le paysage en général et non l'arbuste ou la fleur en particulier. En cela, Proust s'approprie, en fonction de sa sensibilité et de son expérience, le contenu du *Monde comme volonté et comme représentation*.

Cette appropriation du contenu philosophique est sensible dans ce que Proust retient ou occulte du discours de Schopenhauer. Ainsi, dans *À la recherche du temps perdu*, la vue de la nature, des végétaux et des fleurs, comme principe d'une expérience singulière, occupe moins de place que dans les brouillons de *Jean Santeuil*. L'épisode des aubépines en fleurs puis en feuilles<sup>61</sup>, celui des arbres aperçus du train<sup>62</sup> et la rencontre des poiriers en fleurs près du domicile de Rachel<sup>63</sup> constituent les rares occasions où se manifeste cette thématique. La discrétion relative du motif dans le roman témoigne de l'évolution de la pensée de Proust, et de sa prise d'indépendance à l'égard de la lettre d'un système philosophique. Cependant, il semble qu'*À la recherche du temps perdu* exploite, dans d'autres épisodes, le contenu des remarques sur la vision de la nature.

Schopenhauer précise, en effet, que si la jeunesse est l'époque privilégiée pour une contemplation objective de la nature, les préoccupations propres à cet âge peuvent troubler l'éveil du génie. Le jeune homme projette dans la nature son désir individuel et personnel qui lui fait souhaiter de voir surgir des amis ou sa bien-aimée derrière chaque buisson, chaque colline<sup>64</sup>. On

---

58 - II,1, p. **Erreur! Signet non défini.**

59 - *Op. cit.*, p. 1101.

60 - "[Lilas et pommiers]", *J.S.*, ff<sup>os</sup> 89 *sqq.* ; pp. 278-280. "[Matinée au jardin]", *J.S.*, ff<sup>os</sup> 297-300 ; pp. 105-108. "[Lilas en fleurs - rencontre du romancier de Traves]" et "[deux maîtres opposés]", *J.S.*, ff<sup>os</sup> 251-254 ; pp. 475-479. "[L'Épine rose]", *J.S.*, ff<sup>os</sup> 138-139 ; pp. 330-333.

61 - *C.S.*, I, p. 136 ; *J.F.*, II, pp. 274-275.

62 - *T.R.*, IV, p. 446.

63 - *C.G.*, II, p. 455.

64 - *Op. cit.*, p. 1101.

ne trouve pas trace de cette réserve dans les brouillons de *Jean Santeuil*. En revanche, on peut penser que le désir de voir surgir une paysanne dans les bois de Pinsonville<sup>65</sup> trouve ici un fondement théorique. Dans la *Recherche*, cet épisode suit immédiatement l'évocation de l'exaltation que donne la solitude et le spectacle de la nature dans les promenades automnales, celle qui a lieu devant la mare de Montjouvain, notamment. Dans le roman, comme chez Schopenhauer, le désir individuel et sensuel se pose en alternative à l'exaltation que causent les spectacles de la nature dans la jeunesse.

Les développements de Schopenhauer sur les conditions favorables à la contemplation désintéressée permettent donc de comprendre comment Proust met en scène, jusque dans *À la recherche du temps perdu*, les propositions théoriques de Schopenhauer. Ils montrent aussi que la marque du philosophe est moins sensible dans le roman de la maturité que dans les écrits de jeunesse. Alors que ces derniers transposent dans la fiction une proposition fondamentale du système, la *Recherche* se construit plutôt à partir d'une discrète parenté textuelle.

b) b) *La thématique lumineuse*

Tout aussi important dans les deux romans que la thématique florale<sup>66</sup>, le motif de la lumière semble posséder, lui aussi, un ancrage schopenhauerien. Le travail de Jean-Pierre Richard a attiré l'attention de la critique proustienne sur le rôle de la lumière dans la sensibilité proustienne et particulièrement dans le fonctionnement de l'objet herméneutique. Le miroitement, le reflet, l'illumination caractérisent de nombreux objets sources d'expériences privilégiées (pavés brillants, clochers de Martinville, reflet de la mare de Montjouvain, etc.), nous l'avons rappelé<sup>67</sup>. Dès *Jean Santeuil*, le soleil et la lumière sont souvent associés à une expérience singulière : C., dans le projet de préface, est ainsi exalté par un rayon de soleil<sup>68</sup>. Comme par un glissement métaphorique, les "moments de profonde illumination" sont comparés à un rayon de soleil. D'une manière générale, le soleil est encore au centre de la sensibilité de Jean, notamment dans son enfance.

Si "l'objet herméneutique relève souvent d'un imaginaire [...] de l'activité éclairante ou rayonnante"<sup>69</sup> c'est, de toute évidence, par sensibilité personnelle de l'auteur mais sans doute aussi parce que le texte de Schopenhauer insiste sur le rôle de la lumière pour conduire à l'état d'objectivité qui permet la réalisation de l'œuvre d'art véritable. Le philosophe

---

65 - C.S., I, p. 154.

66 - Philip Kolb remarque ainsi que les deux thématiques constituent "la matière de passages nombreux et importants" ("Historique du premier roman de Proust", *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, vol. IV, 1963, p. 275).

67 - Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, coll. "Points", Paris, 1974, p. 204. Voir également, *supra*, I, p. **Erreur! Signet non défini.**

68 - J.S., f° 6v° ; p. 186.

69 - *Op. cit.*, p. 204, voir également p. 63.



évoque ainsi de nombreux phénomènes lumineux qui peuvent, en raison de la faculté que possède la lumière de détacher le sujet de l'objet contingent, favoriser le génie.

(1) (1) L'ombre et la lumière

Le philosophe affirme que les jeux d'ombre et de lumière " favorisent l'appréhension de la beauté de la nature, le plus ou moins de lumière ou d'ombre " que reçoit un objet " se traduit infailliblement par son effet sur l'œil [...] c'est la confirmation du proverbe indien : " le plus petit grain de riz projette aussi son ombre " <sup>70</sup>. En effet, selon Schopenhauer,

La lumière est le corrélatif, la condition de la connaissance intuitive parfaite c'est-à-dire la seule connaissance qui n'affecte point directement la volonté.<sup>71</sup>

Dans *Jean Santeuil*, il semble que cette place accordée à la lumière et à l'ombre soit transposée dans des développements narratifs, comme cet éloge de l'ombre :

La couleur que nous pouvons dire vraiment belle, c'est-à-dire qui sans avoir besoin de raisonner nous remplit d'une sorte de rêve heureux, ce n'est pas celle de l'or [...]. Non c'est celle de toute chose à l'ombre, fût-ce au fond d'une pauvre chambre, sur laquelle le soleil donne, c'est aussi la couleur brune, mais inimitable et que sans le soleil vous ne verriez pas, de l'ombre qu'une chose qui est devant elle y projette<sup>72</sup>.

Le motif est repris plus bas, quand Jean se réjouit de l'ombre brune que sa main projette sur les draps de son lit<sup>73</sup>.

(2) (2) Le vitrail

La récurrence, dans *Jean Santeuil*, des épisodes où la lumière est aperçue en transparence au travers d'un objet translucide peut également avoir une source dans certains développements du *Monde*. En effet, en raison du caractère de la lumière, son rayonnement sur des couleurs transparentes ne peut que nous causer une " vive jouissance " <sup>74</sup>. Dans le supplément consacré au chapitre 38 du *Monde*, Schopenhauer explicite cette proposition théorique en affirmant que les vitraux, au même titre d'ailleurs que les nuages au couchant où les feuilles au soleil, sont la source d'une jouissance " vraiment ineffable " <sup>75</sup>.

De tels jeux de lumière en transparence sont relativement fréquents dans les brouillons de *Jean Santeuil*, notamment dans deux épisodes très

---

<sup>70</sup> - *Op. cit.*, p. 1135.

<sup>71</sup> - *Ibid.*, p. 257.

<sup>72</sup> - *J.S.*, p. 299.

<sup>73</sup> - *Ibid.*, p. 300. Les jeux d'ombre et de lumière sont également présents dans " [Après le déjeuner, rêverie devant la pelouse] " (*J.S.*, p. 475).

<sup>74</sup> - *Op. cit.*, p. 257.

<sup>75</sup> - *Ibid.*, p. 1102.

proches qui décrivent des moments d'exaltation : “ [À la montagne, souvenir de la mer] ” et “ [Témoins du passé] ”. Dans le premier cas, le soleil, vu par transparence au travers des feuilles de vigne, rappelle à Jean d'autres feuilles vues en Bretagne et que le soleil venait dorer :

Peu à peu elles semblèrent s'éclaircir encore ~~et~~, presque comme si elles allaient se dorer. ~~C'est que le jo[ur] soleil.~~ Il comprit [:] c'était tamisé par les nuages un rien de soleil qui réapparaissait ; ~~qui se faisait les feuilles éta[ient]~~ les vignes étaient encore à l'ombre, mais une ombre où un peu de pâle soleil adouci les éclaircissait déjà. Aussitôt Jean se revit sur le chemin de La Forêt où si souvent ~~le pâle soleil~~ le pâle soleil qui s'essayait à traverser la brume jaunissait les feuilles ~~comme si elles fussent~~ sans se montrer comme si les feuilles fussent plus claires qu'elles n'étaient en réalité [...].

Plus loin, il s'agit des voiles de bateau, évoquées par ce spectacle, qui sont comparées à “ des ailes de papillon au soleil. ”<sup>76</sup>

Dans le second épisode, très similaire par sa structure et son contenu, Jean est exalté par la vue de l'ombre des feuilles d'un arbre au soleil, puis par le miroitement de la proue rouge d'un bateau dans l'eau de la Seine enfin par un nuage qui intercepte le soleil<sup>77</sup>. Le même motif apparaît dans un autre épisode qui décrit le bonheur de Jean, à Paris, aux premiers jours de l'été. Le soleil est caché par un nuage mais sa lumière filtre et “ fait paraître l'eau de la Seine transparente. Jean se sentait heureux, près de défaillir, comme dans les moments où la vie s'arrête ”<sup>78</sup>. Le bonheur, surtout quand il est un indice de l'inspiration, a ainsi souvent pour principe, dans *Jean Santeuil*, un phénomène lumineux, un jeu d'ombre, de lumière ou de transparence ; or, ces phénomènes sont présentés par Schopenhauer comme des circonstances favorables au génie.

### (3) (3) L'architecture

La lumière n'opère d'ailleurs pas seulement le miracle de son rayonnement sur les seuls objets de la nature ; dans le domaine de l'architecture, elle “ suffit même pour transfigurer l'objet le plus insignifiant. ”<sup>79</sup> Schopenhauer insiste à plusieurs reprises sur le rôle de la lumière dans la contemplation des édifices. Parce qu'elle est avant tout fonctionnelle, l'architecture ne possède, en elle-même, aucune qualité propice à un détachement du sujet<sup>80</sup>. Cependant, éclairées, “ les œuvres d'architecture [...] deviennent doublement belles ”, si bien que le philosophe va jusqu'à

---

<sup>76</sup> - *J.S.*, f° 379r° et v° ; pp. 387-388.

<sup>77</sup> - *J.S.*, pp. 771 et 772.

<sup>78</sup> - *J.S.*, p. 300.

<sup>79</sup> - *Op. cit.*, p. 240.

<sup>80</sup> - *Ibid.*, pp. 274 *sqq.*

déclarer : “ je crois que l’architecture [...] a en outre pour but de nous dévoiler l’essence de la lumière ”<sup>81</sup>.

À l’appui de sa thèse, Schopenhauer développe même un bref récit qui évoque un édifice au soleil contemplé par un jour d’hiver :

Supposons que par un âpre frimas, lorsque toute la nature est engourdie et que le soleil ne monte pas très haut, nous apercevions les rayons du soleil réfléchis par des blocs de pierre ; ils éclairent, mais ne chauffent point, ils favorisent seulement la connaissance pure, non la volonté, si nous considérons le bel effet de la lumière sur ces blocs, nous sommes transportés comme on l’est d’ordinaire par la beauté, dans l’état de connaissance pure.<sup>82</sup>

Les clochers de Martinville, et, avant eux, ceux de Caen qui en sont le modèle réel<sup>83</sup>, doivent peut-être une part de l’intérêt que leur porte Proust à cette idée contenue dans *Le Monde*.

Dans le passage que nous venons de citer, Schopenhauer insiste sur le fait que la lumière doit être éclairante mais non chauffante. Pour être un principe de connaissance pure, elle doit donc être froide, si bien que le soleil doit éclairer sans chauffer et que la scène prend place par “ un âpre frimas ”. Or, un texte contenu dans le Cahier 3, sans doute rédigé dans les premiers mois de 1909, paraît reprendre ce motif narratif issu du *Monde* et condenser toute la thématique lumineuse héritée du texte de Schopenhauer. Reclus dans sa chambre, le protagoniste entend les bruits de la rue et rêve de voyages vers des lieux que l’atmosphère qu’il perçoit lui fait désirer. Parmi ceux-ci, on trouve cette évocation d’un voyage à Amiens dans des circonstances qui ne sont pas sans rappeler celles évoquées par Schopenhauer :

Les premiers bruits de la rue m’apportaient l’atmosphère où ils avaient retenti [...] quelques fois découpés par le froid avec une promesse de soleil glacial qui me donnait envie d’aller voir au bout de la Somme enlacer des vignes d’ombre au porche de Notre Dame d’Amiens<sup>84</sup>.

Ce bref passage condense les principaux thèmes schopenhaueriens liés à la lumière. On y trouve en effet, l’ombre, la lumière solaire qui ne chauffe pas et qu’illustre l’oxymore “ soleil glacial ” et la vue d’un monument par un jour d’hiver.

---

<sup>81</sup> - *Ibid.*, pp. 277-278.

<sup>82</sup> - *Ibid.*, p. 262.

<sup>83</sup> - Le motif des clochers aperçus en voiture apparaît pour la première fois dans “ Impressions de route en automobile ”, publié dans *Le Figaro* du 19 novembre 1907 ; *P.M.*, pp. 63 sqq.

<sup>84</sup> - Cahier 3, f° 20r° ; Bernard Brun, “ Étude génétique de l’“Ouverture” de *La Prisonnière* ”, *Études proustiennes* VI, *Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, p. 245. Nous reviendrons sur cet avant-texte, dans le dernier chapitre de cette partie, p. **Erreur! Signet non défini.**

Les phénomènes lumineux que Schopenhauer présente comme propices à la connaissance pure et donc au génie sont présents dans *Jean Santeuil*, et survivent, pour certains, jusque dans *À la recherche du temps perdu* et ses brouillons préparatoires. C'est ainsi que le voyage vers le monument religieux d'une ville du nord ne dérive pas exclusivement de la lecture de Ruskin ou de Mâle, il participe aussi d'une utilisation du texte schopenhauerien pour mettre en scène et en situation le génie. La thématique de la tempête relève, dans *Jean Santeuil*, des liens d'intertextualité qui se tissent entre le texte du philosophe et celui de l'écrivain.

c) c) *Tempête et vent*

Bien que moins présent que le motif de la lumière, l'élément maritime occupe une place importante dans *Jean Santeuil*. Plusieurs facteurs déterminent ce thème. Le séjour de Proust durant l'été 1895 à Beg-Meil où on admet qu'il commence à rédiger son roman<sup>85</sup> a pu être l'occasion d'apprécier la beauté de la mer. Ce détail biographique explique également que la mer soit fréquemment associée à la création littéraire et, d'autre part, souvent évoquée dans le déchaînement des éléments. En effet, c'est à Beg-Meil que Proust fait la connaissance du peintre Alexander Harisson qui lui fait part de son goût pour la tempête. C'est ainsi que le phare où C. écrit est célèbre pour les tempêtes d'hiver qui ont rendu fous les deux précédents gardiens<sup>86</sup>. Ce lien très fort qui unit la tempête au lieu où s'accomplit le miracle de l'écriture est encore renforcé par le fait que C. aime " le gros temps ", au point de réveiller le mousse en pleine nuit pour aller affronter le mauvais temps<sup>87</sup>.

Jean lui-même partage cette passion pour le vent et les tempêtes. Au château de Réveillon, il écoute avec délice les mugissements du vent autour et dans le bâtiment assiégé par une violente tempête. Indifférent aux dégâts que causera pour ses hôtes un tel déchaînement des éléments,

Jean écoutait le vent, s'exaltant de sa force, et enchanté de sa douceur si poétique en effet, car elle est toute pure d'éléments étrangers, elle semble sans cause, elle ne peut faire penser à rien d'humain, à aucune action.<sup>88</sup>

Le bruit du vent réveille ainsi chez Jean le souvenir de tempêtes et de plages vues dans un autre épisode :

Ainsi se souvenait de la mer du Nord, de la Baltique, de Dieppe, tandis qu'il tisonnait le feu de la cuisine pour se réchauffer par du vin chaud avant de se coucher Jean<sup>89</sup>, ainsi se souvenait-il, emporté par le vent,

---

85 - Philip Kolb, " Historique du premier roman de Proust ", *Saggi e Ricerche di Letteratura Francesa*, 1963, pp. 224 sqq.

86 - *J.S.*, f° 8r° ; p. 188.

87 - *Ibid.*

88 - *J.S.*, f° 445r° ; p. 531.

89 - La construction, qui rejette le sujet en fin de phrase, est hardie, elle ne justifie pas qu'on introduise un sujet en *Ainsi* et *se*, comme le propose Pierre Clarac.

dont le premier bruit < tout à l'heure > lui avait fait battre le cœur, l'avait rempli de joie, avait gonflé ses ailes, comme s'il était de la race des mouettes et se sentit appelé [...] <sup>90</sup>.

Nous avons évoqué la dimension téléologique du propos de Proust dans ce texte ; il faut également souligner que le vent, comme la tempête, est présent chez Schopenhauer comme une circonstance favorable au génie.

Pour le philosophe, en effet, les spectacles de la nature propres à favoriser la contemplation objective sont ceux qui mettent le sujet en danger : orage, tourmente, tempête, “ plainte du vent qui s’engouffre dans des gorges ” ou cataracte. Dans ces moments-là, “ tant que l’angoisse personnelle ne prend point le dessus, tant que persiste la contemplation esthétique, c’est le sujet connaissant pur qui promène son regard sur la colère de la nature. ” <sup>91</sup> Dans *Jean Santeuil*, comme dans le texte du “ supplément ” au *Monde*, la tempête et le vent sont des phénomènes étrangers au moi subjectif et en cela propices à l’inspiration.

#### 4 4 Conclusion

Le statut du sujet, dans les textes de *Jean Santeuil* qui abordent la question du génie, est donc conforme à la position qu’adoptent sur ce point les philosophies post-kantiennes. Le sujet créateur, en tant qu’individu pourvu d’une individualité et d’un libre-arbitre, est bien présent dans ces systèmes. En cela, on peut dire que la nécessité de faire coexister le sujet individuel et l’essence est inscrite dans les principes de l’esthétique proustienne. Cependant, chez Schelling et Schopenhauer, le sujet est, dans le processus même de la création, essentiellement passif. Si le sujet émerge, il n’est toutefois pas encore un sujet créateur et individuel, les forces transcendantes, la Nature notamment, se substituent à lui. Dans la première tentative romanesque de Proust, cette manière de concevoir l’inspiration se manifeste, d’une part, dans l’effacement du créateur au profit de la nature et, d’autre part, dans l’impossibilité où se trouvent l’artiste comme le critique de dire en quoi consiste l’inspiration.

Dès lors, Proust en est réduit, par les principes mêmes de son esthétique, à ne pouvoir tenir un discours sur le génie qu’en traitant des circonstances extérieures, notamment celles qui favorisent l’apparition de l’inspiration. En cela, l’écrivain rejoint Schopenhauer qui accorde à cet aspect de l’esthétique une place importante, ce qui témoigne d’ailleurs de l’ambiguïté de sa position sur le sujet créateur. Les phénomènes que le philosophe présente comme favorisant, chez l’artiste, la contemplation désintéressée du monde fournissent dans *Jean Santeuil* matière à des développements narratifs qui évoquent des moments d’inspiration. Les spectacles de la nature, les jeux d’ombre et de lumière, le soleil vu en transparence, le vent et la tempête possèdent un statut similaire dans *Le Monde comme volonté et comme*

---

<sup>90</sup> - *J.S.*, f° 385v° ; p. 396.

<sup>91</sup> - *Op. cit.*, p. 263.

*représentation* et dans les brouillons des années 1890, et même au-delà, quoique de façon plus discrète.

Certains passages des Cahiers ou de la *Recherche* que nous avons cités montrent que si l'apport du texte schopenhauerien demeure vivace, le rapport de Marcel Proust à cette matière évolue. En effet, pour que l'évocation des circonstances favorables à l'inspiration, seule matière narrative possible dans une conception téléologique de l'art, se transforme en récit d'expériences privilégiées, il faut que la part de l'individu dans le processus créatif devienne centrale. C'est, en effet, la seule donnée qui permette l'écriture de l'histoire d'une vocation et la description des mécanismes de l'inspiration. Il faut donc maintenant tâcher de comprendre comment la théorie se modifie pour permettre ce discours sur l'inspiration, comment, en d'autres termes, le roman sur la vocation qui transparait dans certains textes de *Jean Santeuil* devient un roman de la vocation qui rend possible *À la recherche du temps perdu*.

Puisque les expériences privilégiées racontent la rencontre du sujet et d'une essence, il importe de préciser quels rapports entretiennent ces deux éléments à diverses périodes de la genèse du texte. Cette étude est à mener notamment à partir de la thématique de la mémoire et des liens que celle-ci entretient avec l'inspiration au temps de *Jean Santeuil*. À partir de cette analyse, il sera possible d'envisager comment le discours sur le sujet et le génie se modifie entre les années 1890 et 1908-1909.

## **L'Antinomie du littéraire et du philosophique : genèse de la mémoire “ involontaire ” et échec de *Jean Santeuil***

Pour l'auteur de *Jean Santeuil*, conformément aux thèses romantiques, le génie est une puissance extérieure qui agit au travers de l'artiste et à laquelle celui-ci demeure étranger. La vocation est ainsi privée d'histoire : assurée de s'accomplir, elle ne peut faire l'objet d'aucune dramatisation narrative. Par ailleurs, inaccessible à celui qui l'éprouve, elle ne peut être décrite dans ses mécanismes profonds. Les seuls développements auxquels le génie puisse donner lieu sont d'ordre purement théorique (téléologique, pour l'essentiel) ou concernent les circonstances favorables au développement de l'inspiration. Par un renversement pathétique, la certitude en l'accomplissement du destin de l'artiste que suppose le parti-pris téléologique conduit Marcel Proust à l'échec. Pour que le roman puisse s'écrire et la vocation s'accomplir, il faudra que le sujet vienne occuper le centre du dispositif théorique, que l'inspiration cesse d'être extérieure pour se rapporter à l'intimité du créateur. Un tel décentrement est rendu possible par le discours sur les circonstances extérieures qui constitue le seul point d'ancrage du système esthétique dans une dimension individuelle. Il suppose cependant une prise d'indépendance par rapport au modèle romantique sur la manière dont l'individuel s'articule avec l'Absolu.

Cette analyse confirme ce que la lecture des textes consacrés à Sainte-Beuve a permis de souligner, à la suite des travaux de Françoise Leriche : l'enjeu du travail d'où procède *À la recherche du temps perdu* réside dans l'instauration par l'écrivain d'une nouvelle position du sujet. Par conséquent, tout le travail du *Contre Sainte-Beuve* consistera à développer le rôle du sujet dans l'acte créateur. En effet, en rompant avec la philosophie, Proust confère à l'artiste un statut de sujet à part entière puisque celui-ci n'est plus l'objet d'un système ou d'une description clinique mais le lieu d'un processus créatif qui doit être analysé pour lui-même. De plus, en cherchant à décrire le mécanisme du génie, dans un cadre littéraire et non plus scientifique ou philosophique, l'écrivain recentre son propos sur le moi au détriment de l'Absolu qui était l'objet de la philosophie de Schopenhauer, comme de celle de Schelling.

Françoise Leriche remarque, en outre, qu'en renvoyant à un passé individuel, la mémoire involontaire décentre le discours romantique :

la réminiscence nous met en contact avec une “ *essence intime de nous-mêmes* ” : formule qui *semble* désigner non pas le “ pur sujet de la connaissance ” de Schopenhauer, non pas l'accès à l'essence des choses,

mais bien une réalité intérieure *du sujet*, les sensations d'autrefois en tant que sensations<sup>1</sup>.

La rupture avec Schopenhauer serait ainsi due à l'émergence du souvenir involontaire dans les textes de la fin de l'année 1908.

Une telle thèse se heurte cependant à plusieurs obstacles. Le premier tient au fait que la mémoire s'inscrit, jusque dans *Le Temps retrouvé*, dans un discours qui reproduit la lettre du système de Schopenhauer. Comme nous l'avons signalé dans le deuxième chapitre de la première partie, la valeur théorique de la réminiscence est subordonnée à l'imagination<sup>2</sup>. Par ailleurs, la genèse de ce motif dans les brouillons de 1908 et l'usage qui en est fait dans le paratexte auctorial témoignent de son rôle relatif sur le plan théorique<sup>3</sup>. Sur un plan méthodologique, enfin, la description archéologique et épistémologique qui est la nôtre nous impose de décrire le cheminement de la pensée proustienne non en termes d'influence ou d'obédience, mais de régularité et de rupture discursives. Si la pensée de Proust se trouve en rupture avec celle du romantisme, il ne s'agit pas d'un simple changement de modèle théorique mais de l'émergence d'une nouvelle manière de penser le monde qui doit avoir laissé dans le roman et les brouillons d'autres traces tangibles<sup>4</sup>.

Comprendre comment Proust modifie les données du discours romantique sur le génie pour élaborer sa propre formule suppose donc de préciser les étapes de la genèse de la mémoire involontaire entre *Jean Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve*. En outre, il faut déterminer comment s'accomplit le décentrement du propos sur le génie qui rend possible la naissance d'un véritable roman de la vocation.

## 1 1 “ L'essence intime de nous-mêmes ” au temps de *Jean Santeuil*

Or, pour comprendre comment évolue la pensée de l'auteur, il est essentiel de préciser quel est son point de départ et donc d'analyser les textes de *Jean Santeuil*. Cette étude a pour but de définir la manière dont s'articulent, à cette époque, individualité, essence et mémoire. Le texte consacré à la réminiscence de la mer devant le lac de Genève servira de support à cette analyse dans la mesure où ces différents éléments y sont présents et donnent lieu à des développements théoriques rares dans le roman de jeunesse.

---

<sup>1</sup> - Françoise Leriche, “ La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans - Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques ”, thèse, Paris VII, 1991, pp. 267-268.

<sup>2</sup> - I, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>3</sup> - II, 2, pp. **Erreur! Signet non défini. sqq.**

<sup>4</sup> - Un autre obstacle tient à l'absence de souvenirs involontaires dans les développements narratifs de *Contre Sainte-Beuve* (Cahiers 3, 2, 5, 1 et 4), comme le remarque d'ailleurs Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 252. Nous reviendrons sur ce point dans le dernier chapitre de cette partie.



a) a) *Moi individuel et essence*

(1) (1) Essence et effacement du sujet

Le discours sur l'accès à l'essence contenu dans ce texte semble conforme à la théorie romantique et schopenhaurienne en particulier : le sujet, en tant qu'individu, ne peut atteindre l'essence. Il faut une circonstance particulière qui coupe le moi de son vécu individuel pour lui permettre d'atteindre l'Absolu. Dans le commentaire qu'il donne de l'épisode du lac de Genève, Proust expose ainsi cette idée, dans un curieux passage à la première personne :

je ne sais si c'est dans l'odeur que je sens ou dans la même odeur que ma mémoire lui présente, plutôt j'aime à le croire de l'essence commune aux deux de l'identification des deux comme s'il fallait une telle chose pour qu'une sensation ~~perît~~\* perdît quelque chose de personnel qu'elle a dans le présent qu'on perçoit et que la mémoire ne peut pas lui retirer [...].<sup>5</sup>

L'accès à l'essence suppose donc la perte de quelque chose de personnel, contenu dans la sensation, que celle-ci soit présente ou ressuscitée par le souvenir.

Nous reviendrons plus loin sur le sens exact à donner à la notion de mémoire dans ce texte<sup>6</sup>. Il importe seulement de noter, pour l'heure, que la mémoire donne accès à un "objet éternel"<sup>7</sup>, non à une circonstance accidentelle enfouie dans le passé. Le souvenir est étranger au vécu individuel et personnel, ce qui montre que la réflexion de Proust se situe bien dans la problématique schopenhauerienne du sujet : celui-ci doit disparaître pour accéder à la contemplation objective. En cela, l'idée que le souvenir nous met en contact avec "l'essence intime de nous-mêmes" qui semble apparaître en 1908 marquerait bien une évolution.

(2) (2) "Nous-mêmes" : l'aporie de l'essence

Cependant, dans le même fragment, Proust avance, à titre d'hypothèse, que cette essence éternelle des choses pourrait bien être identifiée à une essence du sujet. Ce mécanisme fait intervenir l'imagination qui "est l'organe qui sert l'éternel" mais il "nous révèle peut-être aussi nous-mêmes."<sup>8</sup> Cette dernière formule témoigne de l'existence d'une contradiction entre, d'une part, l'effacement de l'individu en tant que sujet et, d'autre part, l'importance accordée au moi individuel dans l'état de stase contemplative. Bien qu'avec prudence, comme en témoigne la modalisation, Proust avance ici que l'essence des choses n'exclut pas nécessairement l'essence du moi, ce qui en bonne philosophie schopenhauerienne pourrait passer pour une hérésie.

---

<sup>5</sup> - *J.S.*, ff<sup>os</sup> 390r<sup>o</sup>-391r<sup>o</sup> ; p. 399.

<sup>6</sup> - P. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>7</sup> - *Ibid.*

<sup>8</sup> - *J.S.*, f<sup>o</sup> 394r<sup>o</sup> ; p. 400.

(3) (3) Don de sympathie et essence des choses

Comme nous le verrons plus loin<sup>9</sup>, ce texte peut être daté de septembre-octobre 1899 ; il est en tout cas antérieur à l'année 1908. Le problème de l'articulation de l'individuel et de l'Absolu se pose donc à Proust bien avant son travail fondateur sur Sainte-Beuve. Le portrait de la vicomtesse Gaspard de Réveillon confirme cette idée et cette datation relative. Ce texte a peut-être été rédigé dans les premiers mois de l'année 1898, il y est fait allusion à la protestation en faveur de Dreyfus signée par le mari de la poétesse<sup>10</sup>. Celle pour laquelle Proust obtint la signature date du mois de janvier 1898. Comme l'écrivain semble intégrer les péripéties de l'Affaire au moment où elles se produisent<sup>11</sup>, il est possible que ce texte date du début de l'année 1898. C'est d'ailleurs à cette époque que Proust fait la connaissance d'Anna de Noailles, qui sert de modèle au personnage du roman.

Ce texte montre que la confusion entre essence du sujet et essence des choses que nous avons constatée dans le texte sur le lac de Genève n'est pas accidentelle ou fortuite. L'auteur y analyse

le don merveilleux de sentir sa propre essence dans les choses ou l'essence des choses et qu'on appelle don de poésie, essence dont la révélation est si merveilleuse qu'elle nous jette alors dans l'enthousiasme et nous fait écrire [...]<sup>12</sup>.

L'essence des choses est donc confondue avec l'essence du sujet, ce qui permet de mieux comprendre ce qu'il faut entendre par cette révélation de soi-même qui s'accomplit lorsque le sujet accède à l'essence. Le discours proustien n'est donc pas aussi fidèle à la lettre du système de Schopenhauer qu'on pourrait le penser.

(4) (4) “ Essence intime des choses ” et “ essence intime de nous-mêmes ” en 1898

Moi et essence se répondent d'ailleurs comme l'avvers et le revers, ce que traduit le vocabulaire utilisé par Proust : à “ cette essence intime des choses ”<sup>13</sup>, répond, quelques lignes plus bas, l’“ essence intime de nous-mêmes ”<sup>14</sup>. Ainsi, lorsque Proust utilise, dans le brouillon de 1908, l'expression “ essence intime de nous-mêmes ” pour désigner ce à quoi le souvenir donne accès, il reprend une formule qu'il a déjà utilisée. Celle-ci n'apparaît pas à l'occasion du travail sur Sainte-Beuve, mais bien dix ans plus tôt et marque

---

<sup>9</sup> - P. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>10</sup> - *J.S.*, f° 439r° ; p. 524.

<sup>11</sup> - Voir Philip Kolb, “ Historique du premier roman de Proust ”, *Saggi e Ricerche di Letteratura Francesa*, vol. IV, 1963, pp. 246-247. Sur le rôle joué par Proust dans cet épisode de l'Affaire, voir Annick Bouillaguet, “ Marcel Proust devant l'Affaire Dreyfus ”, *B.M.P.*, n° 48, 1998, pp. 30-41. Pour une discussion de la datation de ce texte, se reporter à l'annexe génétique.

<sup>12</sup> - *J.S.*, f° 437v° ; p. 522.

<sup>13</sup> - *J.S.*, f° 436v° ; p. 521.

<sup>14</sup> - *J.S.*, f° 437r° ; p. 521.

donc moins une rupture avec Schopenhauer que le prolongement d'une réflexion ancienne. Par ailleurs, il y a tout lieu de penser que l'écrivain ne cherche pas à désigner par cette formule un vécu intime, "les sensations du passé en tant que sensations", mais bien l'essence des choses telle qu'il la conçoit, au moins dès 1898.

Au reste, en toute logique, ces deux expressions – "essence intime de nous-mêmes" ou "essence intime des choses" – constituent un double pléonasma qui soude les deux termes disjoints du moi et des choses. En effet, l'adjectif "intime" est doublement redondant. Pris dans son sens étymologique, *intime* fait double emploi avec *essence*, les deux termes désignant ce qui est au fond d'une chose<sup>15</sup>. De la même manière, si l'on retient que ce qui est *intime* est secret, personnel, l'adjectif est redondant par rapport à "nous-mêmes". Les deux formules présentent ainsi une singulière spécularité de forme mais aussi de sens. "Intime" synthétise ainsi les deux entités antagonistes que l'art réunit : le sujet et l'essence.

En outre, d'un point de vue plus philosophique, le fonctionnement téléologique du génie justifie que la révélation de l'essence des choses coïncide avec celle de l'essence de soi. En effet, dès lors que le créateur est passif, il n'existe plus de frontière bien définie entre le sujet et la nature. Proust précise que cette essence intime des choses fait partie intégrante du sujet, au point que celui-ci ne peut s'en distinguer :

Ce n'est pas du tout que ses poésies ne fussent pas sincères, mais, au contraire, qu'elles exprimaient quelque chose qui en elle était si profond qu'elle n'avait même pas pu y penser en parler, le définir comme une chose différente de soi.<sup>16</sup>

Il n'y a donc pas de réelle distinction à faire entre "essence intime de nous-mêmes" et "essence intime des choses" puisque précisément le fait de sentir l'essence intime des choses révèle l'essence intime, profonde, du moi.

#### (5) (5) Bilan

Cette analyse des textes de *Jean Santeuil* permet de mettre en évidence deux points. D'une part, c'est dès 1898 que "l'essence intime de nous-mêmes" est identifiée à "l'essence intime des choses". La rencontre des deux formules ne relève donc en rien d'un problème spécifique à l'année 1908, où Proust ne fait que reprendre un vocabulaire déjà utilisé dans *Jean Santeuil*. On ne saurait donc fonder le bouleversement théorique qui s'accomplit autour du projet "Sainte-Beuve" sur cet apparent paradoxe. Par ailleurs, si la fusion du vécu individuel et de l'Absolu peut paraître en contradiction avec la lettre de la philosophie de Schopenhauer, elle est cohérente dans le cadre d'une théorie romantique du génie. En effet, l'artiste étant voué à atteindre l'essence

---

<sup>15</sup> - Le Larousse de 1923 explique d'ailleurs *intime* par *essence* : "Intime : [...] qui fait l'essence d'une chose", (*Dictionnaire illustré de la langue française*, Paris, Larousse, 1923, article *Intime*).

<sup>16</sup> - *J.S.*, f° 436v° ; p. 520.

des choses, accéder à celle-ci, c'est également, pour lui, toucher à sa nature profonde. En d'autres termes, les moments d'enthousiasme marquent, tout à la fois, la révélation de ce qu'il y a de profond dans les choses, mais aussi de ce qui constitue le fond du moi du poète. Lorsqu'en 1908 Proust reprend ses réflexions sur l'inspiration et la mémoire, peut-être à la faveur d'une relecture des brouillons de son roman de jeunesse, il revient aux principes de son discours de 1898 dont il reprend la terminologie. Cette lecture de la théorie des essences et du souvenir au temps de *Jean Santeuil* invite à approfondir l'analyse de ces deux thématiques pour comprendre en quoi consiste l'esthétique de la réminiscence dans les brouillons des années 1890.

b) b) *Permanence et essence d'une vie : le souvenir*

(1) (1) Universel et individuel dans le souvenir

La soudure de l'individuel et de l'universel dans le souvenir est d'ailleurs sensible dans des textes, sans doute plus anciens, où la réminiscence est présentée comme une révélation de ce qui dure. L'auteur oppose aux choses transitoires, notamment les sentiments que l'on éprouve pour les êtres et les choses, une réalité permanente. Deux textes sont ainsi bâtis sur une structure binaire où la déploration du temps qui passe et la métamorphose des sentiments précèdent la révélation de la permanence. Dans " [À la montagne souvenir de la mer] ", Jean séjourne non loin de la résidence de Marie Kossichief mais ne désire pas la voir. Il songe également aux pays aimés et que pourtant il délaisse. À ces réflexions s'oppose alors le surgissement du souvenir de la Bretagne, pays aimé et dont il retrouve les images chères à son cœur :

En lui-même, il sentait que quelque chose aussi qu'il avait seulement senti pendant ces heures-là était resté le même. Et à ces moments-là il n'avait plus de doute, plus d'inquiétudes, plus de tristesse.<sup>17</sup>

Le souvenir révèle donc la permanence de certaines choses authentiques qui constituent précisément l'inspiration et qui appartiennent, à la fois, au moi – en tant que souvenir du passé – mais aussi à l'universel – en tant qu'entité demeurée identique dans le temps. Le souvenir a donc pour fonction d'affirmer la permanence du moi et du monde par-delà les manifestations accidentelles.

Dans " [Témoins du passé] ", une bille d'agate offerte jadis par Marie et retrouvée dans un sac de toile témoigne du même désir d'opposer ce qui passe à ce qui demeure. À cette bille, témoin d'un amour dont ne subsiste même plus le regret, l'auteur oppose la résurrection des jours anciens dans des sensations éprouvées près de la Seine. Les vaguelettes et le miroitement de l'eau du fleuve rappellent la mer et Réveillon, les ombres sur le sable, au moment où le soleil se cache derrière un nuage, évoquent les promenades à Saint-Germain. Il s'agit d'ailleurs moins de souvenirs proprement dits que d'un phénomène proche de l'ubiquité :

---

<sup>17</sup> - *J.S.*, f° 383r° ; p. 392.

et cette eau couverte de soleil et pourtant fraîche venant baigner le sable torride, il semblait à Jean en sentir à la fois le charme ici aux bords de la Seine en ce moment, et en ce même moment au bord de la mer sur le sable éblouissant [...].

Et Jean croyait ressentir cette joie brillante et profonde [...], à la fois sous ces arbres fraîchement et déjà partout verts du Cours-la-Reine plein d'ombre, et, en ce même moment, dans les bois de Saint-Germain, comme autrefois quand il allait cueillir des violettes<sup>18</sup>.

La sensation est ainsi vécue au même instant en deux lieux distincts. Cette situation indique que le phénomène relève à la fois de l'individuel – les sensations de Jean – et de l'universel – ce qui, par sa permanence, rend possible de vivre une chose identique en des lieux différents.

(2) (2) Souvenir et série

Cette réalité permanente, qui synthétise le particulier et l'universel, reçoit dans ces brouillons le nom de “vie”. Il ne s'agit cependant pas pour l'auteur de faire référence à un principe dynamique, comme c'est le cas dans de nombreux écrits de cette époque. Ce terme permet de rattacher certaines sensations à un ensemble de sensations identiques qui constitue une série homogène. Ainsi ces jeux d'ombre et de lumière que Jean observe le matin dans sa chambre à Étreuilles révèlent au personnage “une essence heureuse de vie”<sup>19</sup>. Celle-ci perdure, si bien qu'à Paris, adulte, employé au ministère, Jean retrouve dans le soleil le même bonheur qu'à Étreuilles lorsqu'il sentait vibrer tout le jardin dans un rayon qui pénétrait dans sa chambre. Il n'est pas précisément question de mémoire, simplement de la constitution d'une série homogène et récurrente à partir de sensations lumineuses et auditives identiques : soleil, coups de marteaux frappés au loin, odeur d'un livre moisi, fraîcheur de la maison après une promenade au soleil. Ces sensations, dont certaines survivent dans la *Recherche* et ses brouillons<sup>20</sup>, relèvent à la fois du vécu individuel et de l'essence en ce qu'elles appartiennent à l'existence du sujet dans leurs manifestations successives tout en regroupant ces manifestations ponctuelles en une série unique.

Le souvenir possède précisément la vertu de révéler l'existence d'une série : le surgissement d'un même ensemble de sensations à des moments et en des lieux différents témoigne de l'existence d'une réalité permanente sous des apparences changeantes. Ce qui est vécu acquiert ainsi une dimension transcendante par le retour du même sous des formes différentes. Éprouver une impression identique, à Réveillon et à Paris, ou à Étreuilles et à Paris, c'est découvrir que ce que l'individu éprouve peut être affranchi des contingences qui semblent présider à sa manifestation. La sensation devient

---

<sup>18</sup> - *J.S.*, f° 554r° ; p. 772.

<sup>19</sup> - *J.S.*, p. 300.

<sup>20</sup> - Le contraste entre chaleur et fraîcheur se trouve dans une note du Carnet 1, (C08, f° 3r° ; p. 42). Dans *Le Temps retrouvé*, les coups de marteaux sont associés à un rayon de soleil (*T.R.*, IV, p. 459).

dès lors le signe de tout autre chose que de l'objet qui la cause. C'est ainsi que l'épine rose est moins une fleur que " l'essence même du printemps " et que la chenille ou le vol des mouches sont moins des souvenirs de l'été que la présence du dieu été et la matérialisation rendue sensible de son essence<sup>21</sup>.

(3) (3) Vie et essence : souvenir et séries

Le vécu individuel n'est donc pas opposé à l'essence, il en permet la révélation par le retour du même sous des formes différentes et, par là, la constitution de séries, de " vies ". Cette idée est clairement formulée dans la conclusion du développement sur le lac de Genève :

Et nous nous demandons s'il n'est pas plus beau que l'imagination que le présent ni le passé n'avaient pu mettre en communication avec la vie, ne puisse la connaître et sauver ainsi de l'oubli, de la méconnaissance de l'esprit et de la <triste> mémoire, l'essence variée et individuelle de la vie en bateau, en wagon, dans une chambre d'hôtel, dans une senteur de roses, en mangeant de la compote, dans un cabinet de toilette dans une route d'où on voit la mer parcourue d'une manière élégante en voiture [...] <sup>22</sup>.

Chaque série liée à un mode de vie constitue une " essence variée et individuelle ", formule paradoxale et complexe qui réunit l'un (*essence, individuelle*) et le multiple (énumération, *variée*), l'absolu et l'individuel. C'est en définitive moins un souvenir précis et circonstancié qui ressuscite que l'essence d'une vie dont le moi, loin d'en contredire l'idée, assure la manifestation et la continuité.

c) c) *Bilan*

Ce n'est pas l'émergence d'un passé individuel, la résurrection des sensations du passé en tant que telles qui fait vaciller l'édifice proustien sur ses bases schopenhaueriennes en 1908. Dès les textes de *Jean Santeuil*, le moi est indissociable de l'essence, le souvenir d'un passé individuel témoignant de l'existence d'un fonds universel : l'essence de la vie. Par ailleurs, la passivité du sujet, la vision téléologique du génie qui est à l'œuvre au temps de *Jean Santeuil* permettent, dès les années 1890, d'articuler une réalité personnelle et une portée universelle sans réel paradoxe. Il n'y a pas, en effet, dans l'esprit de Proust d'antagonisme entre l'essence des choses et l'essence du moi. Ce n'est donc pas autour de la question du lien entre moi et essence que Proust se trouve en rupture avec les fondements philosophiques de sa pensée, en 1908, mais avec un autre aspect qu'il faut déterminer. Auparavant, il importe de préciser la genèse de la mémoire involontaire dans *Jean Santeuil* afin de

---

<sup>21</sup> - Nous l'avons vu à propos du motif des mouches, I, 4, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>22</sup> - *J.S.*, f° 394r°, p. 401. Nous analysons, plus bas dans la note **Erreur ! Signet non défini.**, un autre extrait de ce brouillon où les éditeurs de notre édition de référence modifient le texte de Proust, pourtant parfaitement cohérent. Il est vrai que cette cohérence n'est perceptible que si l'on renonce à une lecture qui privilégie la mémoire au détriment de l'idée d'une série.

déterminer comment ce motif se met en place. Cette étude permettra de montrer en quoi le discours philosophique qui informe le roman de jeunesse entrave l'écriture et se présente comme une des causes possibles de l'échec de la première tentative romanesque de Proust.

## 2 2 Genèse de la mémoire involontaire et échec de *Jean Santeuil*

La mémoire involontaire n'est pas une invention proustienne. En outre, elle n'apparaît pas pour la première fois dans les textes de 1908. Il est donc indispensable de fixer les étapes de la genèse de ce motif avant 1908, pour préciser les enjeux de son émergence à cette date. Dans son étude sur l'évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Proust, publiée en 1966, Elizabeth Jackson a dégagé certains éléments de cette histoire. Cependant, le progrès des travaux proustiens et de la connaissance des avant-textes depuis cette date imposent de revenir sur cette question. Un des apports majeurs de ce travail est de montrer que

Bien que les exemples de souvenirs affectifs dans l'œuvre de Proust avant *À la recherche du temps perdu* soient nombreux, bien que le phénomène soit très tôt lié aux préoccupations artistiques, Proust n'en prend conscience et n'en développe les possibilités techniques que très tard, vers 1909.<sup>23</sup>

Cette remarque permet de distinguer deux usages de la mémoire involontaire, qui correspondent d'ailleurs à ceux que nous avons dégagés dans le premier chapitre de cette partie. Le premier est d'ordre théorique et ne semble pas varier, le second concerne le rôle narratif et structurel de la mémoire qui semble évoluer entre *Jean Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve*. C'est donc sous ces deux aspects qu'il faut aborder la genèse de la mémoire involontaire.

### a) a) *Structure du souvenir*

#### (1) (1) Feuilletage mnémorique dans *Jean Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve*

La structure du souvenir n'est d'ailleurs pas la même dans les deux œuvres. Alors que, dans la *Recherche*, la mémoire involontaire bâtit un diptyque où se font face la sensation passée et la sensation présente qui la rappelle<sup>24</sup>, les épisodes de *Jean Santeuil* présentent des souvenirs qui rayonnent vers plusieurs moments du temps ; ainsi le souvenir se feuillette en

---

<sup>23</sup> - Elizabeth Jackson, *Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1966, p. 11.

<sup>24</sup> - Sur ce point voir Geneviève Henrot, *Délits, délivrance, thématique de la mémoire proustienne*, Padoue, Cleup, 1991, pp. 9 et 10 et Annie Barnes, "Le Retour des thèmes dans *À la recherche du temps perdu* et l'art de Proust", *Australian Journal of french Studies*, n° 1, vol. VI, January-april 1969, pp. 26-54. Volker Roloff a montré comment, à partir de l'épisode de *François le champi*, cette structure se met en place, vers 1910 ("François le champi et le texte retrouvé", *Études proustiennes III, Cahiers Marcel Proust*, n° 9, Paris, Gallimard, 1979, pp. 259-287).

strates successives. Dans l'épisode intitulé " [La Petite phrase] ", Jean, dans une rue du faubourg Saint-Germain, entend un morceau de piano qui lui rappelle celui que jouait Françoise au temps de leur amour. Cependant ce souvenir fait écho à celui de ces mêmes amours, mais suscité par l'audition du morceau de musique chez Françoise à la fin de leur liaison. À l'épisode douloureux succède l'évocation d'un autre moment du passé où l'audition du même morceau ne faisait éprouver à Jean aucune douleur.

Cet éclatement du souvenir en des directions différentes est également sensible dans l'épisode intitulé par les éditeurs " [Souvenir de la Manche au bord de la Baltique] ". Le titre est d'ailleurs inexact puisque cette résurrection de la Manche devant la mer Baltique est elle-même incluse dans une réminiscence plus vaste où le vent entendu dans la cheminée ravive les souvenirs maritimes de Jean :

ainsi [Jean] se souvenait de la mer du Nord, de la Baltique, de Dieppe, tandis qu'il tisonnait le feu de la cuisine pour se réchauffer<sup>25</sup>.

C'est donc une lecture rétrospective du texte qui fait privilégier, comme dans *À la recherche du temps perdu*, la structure duelle du souvenir, au détriment de la structure multiple réellement présente.

Cette structure survira d'ailleurs jusqu'au Cahier 3, dans un brouillon où il est question de Venise. Le souvenir de la cité des Doges ressuscite à Paris dans le scintillement de la girouette de la maison d'en face. Cependant, à ce premier souvenir s'en superpose un autre puisqu'à Venise l'éclat du soleil sur l'ange d'or du campanile ressuscitait le souvenir du village des vacances enfantines. Ce ne sont donc pas deux lieux, mais bien trois qui se superposent.

(2) (2) Mémoire et théorie, une évolution structurelle

Il n'y a d'ailleurs pas que la structure même du souvenir qui évolue entre *Jean Santeuil* et *À la recherche du temps perdu*, l'articulation du récit du souvenir et du commentaire théorique se fait différemment dans les deux romans. Dans *À la recherche du temps perdu*, le développement sur le mécanisme du souvenir est différé jusqu'au dernier volume, nous avons proposé une analyse de ce mécanisme<sup>26</sup>.

Dans le projet d'article sur Sainte-Beuve, cette structure n'est pas encore en place. Dans les feuilles volantes que nous avons étudiées<sup>27</sup>, le commentaire théorique introduit le développement narratif qui en devient une illustration. Cette évolution structurelle correspond d'ailleurs à celle observée par Annick Bouillaguet à propos de la genèse du pastiche des Goncourt. Dans

---

<sup>25</sup> - *J.S.*, f° 385v° ; p. 396.

<sup>26</sup> - I, 4, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>27</sup> - " Proust 45 ", 1r°-6r°, 9r°, 11r° ; *C.S-B.P.*, pp. 211-216. *Supra*, II, 2, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*



les deux cas, l'écrivain passe d'une position déductive, qui énonce puis illustre, à une position opposée, inductive, qui illustre puis explique<sup>28</sup>.

La structure des épisodes mnémoniques est plus complexe dans *Jean Santeuil*. Cela est en premier lieu sensible dans le fait que le surgissement du passé ne donne pas systématiquement lieu à un développement théorique. Le plus souvent, le phénomène est évoqué pour lui-même, comme un motif purement narratif privé de tout commentaire. Dans “[Éveil de Jean à la poésie]” le personnage est ému jusqu'aux larmes par le son des cloches qu'il entend un jour dans une rue du faubourg Saint-Germain. L'auteur décrit avec minutie, au moyen d'une longue métaphore filée qui compare les cloches aux Océanides, le phénomène mais sans tenter d'expliquer et encore moins de commenter son mécanisme. Tout au plus remarque-t-il :

Il fallait bien que Jean, dans ces retours anciens avec sa bonne, leur [aux cloches] eût livré étourdiment les secrets déjà profonds de son âme qu'elles avaient pieusement gardés.<sup>29</sup>

Si ce commentaire semble préfigurer la théorie des âmes captives que Proust développera dès la mise au net de “Proust 45”, il n'a pas l'épaisseur dogmatique du texte de 1908.

Contrairement à ce que l'on observe à cette époque, et jusque dans l'épisode de la madeleine, la matière narrative est traitée avec plus de soin et occupe un volume nettement supérieur à l'exposé dogmatique. On peut observer la même disproportion dans “[La Petite phrase]”. Là encore, le commentaire théorique est absent, l'auteur développe la description précise des images nées du souvenir et de l'état d'innocuité de Jean devant ce rappel d'un amour douloureux<sup>30</sup>.

#### b) b) *Mémoire et formulation d'une théorie*

La mémoire, dans *Jean Santeuil*, est donc principalement matière à des développements narratifs, sa destination théorique n'étant pas encore affirmée comme elle le sera dans le roman de la maturité<sup>31</sup>. Dans certains brouillons, cependant, l'enthousiasme est associé à la résurrection d'un moment ou d'une série de moments passés. Dans ces cas, toutefois, la présence d'un souvenir involontaire donne rarement lieu à un commentaire sur la nature du mécanisme qui se produit alors, et le souvenir ne fait pas l'objet d'un développement particulier sur le plan narratif. La pluie ou le soleil rappellent à C. “des automnes pluvieux, des étés ensoleillés, des époques entières de sa vie”, dans ses moments d'enthousiasme créateur. Toutefois, ce constat ne

---

<sup>28</sup> - Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt, le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Paris, Minard, coll. “Archives des lettres modernes”, n° 266, 1997, p. 9.

<sup>29</sup> - *J.S.*, p. 248.

<sup>30</sup> - *J.S.*, pp. 816-819.

<sup>31</sup> - Dans “[Résurrection d'un moment du passé par la mémoire involontaire]”, le souvenir n'est pas intégré à une théorie du génie mais permet un développement narratif sans contenu théorique explicite (*J.S.*, f° 586 r°, v° ; pp. 897-898).

donne lieu à aucun développement narratif particulier, et à aucun commentaire sur le lien de ce phénomène avec le génie, ce qui sera le cas dans la *Recherche*. Il en va de même lorsque Jean retrouve, à Paris, ou à Réveillon, des sensations de son enfance<sup>32</sup> ; le narrateur mentionne ces souvenirs sans y accorder une attention particulière. Par ailleurs, l'enthousiasme qu'éprouve alors le personnage ne fait l'objet d'aucun commentaire. Pour résumer, on peut dire que, dans *Jean Santeuil*, lorsque la mémoire n'apparaît pas dans un contexte de discours sur le génie, elle fait l'objet d'un développement narratif qui est absent dès lors que la réminiscence intervient dans le cadre d'un développement sur l'inspiration. En outre, dans les deux cas, l'auteur ne propose pas de commentaire détaillé sur le phénomène observé.

Ce statut réservé à la mémoire est conforme à ce que nous avons vu de l'inspiration dans le roman de jeunesse. L'auteur de *Jean Santeuil* conçoit le mécanisme du génie comme inaccessible et indescriptible. Il est dès lors naturel que la mémoire, quand elle se rapporte à la création artistique, ne soit pas décrite dans son mécanisme profond. C'est ainsi que dans "[Souvenir de la mer devant le lac de Genève]", Proust affirme que la beauté du lac cause un tel enthousiasme qu'il n'est pas nécessaire "de chercher en quoi elle consiste<sup>33</sup>."

Il est donc inutile de décrire l'inspiration, l'enthousiasme ressenti tenant lieu de justification. La suite du brouillon tente cependant de trouver une explication à ce phénomène. Cet épisode est, en effet, un des seuls<sup>34</sup>, parmi ceux qui nous sont parvenus dans le dossier *Jean Santeuil*, qui propose un long développement à la fois narratif et théorique sur la mémoire. Il constitue en cela une exception et un document capital pour comprendre la genèse de la mémoire involontaire.

(1) (1) Souvenir et imagination

Après avoir décrit l'émotion de Jean devant le lac de Genève pris, un instant, pour la mer, Proust tente dans ce texte de comprendre comment fonctionne le plaisir esthétique. Dès les premières lignes il s'interroge :

Mais ~~comme si la puissance esthétique~~ comme s' <il n'était pas> l'esprit a beau chercher, l'oeil a beau s'ouvrir il semble que ce ne soit pas eux qui peuvent recevoir la jouissance esthétique. Est-ce même la mémoire. [?] Non.<sup>35</sup>

Cette affirmation catégorique est conforme à notre analyse du rôle théorique de la mémoire dans *Jean Santeuil*. Bien que servant à introduire par son

---

<sup>32</sup> - Par exemple, dans "[Matinée au jardin]" et "[souvenir de la Manche au bord de la Baltique]".

<sup>33</sup> - *J.S.*, f° 389v° ; p. 399.

<sup>34</sup> - Avec "[Souvenir de la Manche au bord de la Baltique]" que nous analysons plus bas, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>35</sup> - *J.S.*, f° 387v° ; p. 398.

contenu narratif, le développement théorique, elle ne peut constituer une explication.

L'auteur du texte s'attache donc, dans la suite, à un autre aspect du phénomène décrit : l'imagination. Il s'interroge en ces termes :

Serait-ce que la ~~chose~~ beauté, le bonheur pour le poète c'est dans cette substance invisible qu'on peut appeler l'imagination, qui ne peut s'appliquer à la réalité présente, qui ne peut s'appliquer non plus à la réalité passée que nous rend la mémoire et qui flotte seulement autour de la réalité passée ~~qu'une ré[alité]~~ qui se trouve prise dans une réalité présente, de sorte qu'entre l'oeil qui la voit, qui la voit aujourd'hui et autrefois flotte cette imagination divine qui est peut-être notre joie et que nous trouvons dans les livres et si difficilement autour de nous.<sup>36</sup>

La question est purement rhétorique, Proust omet d'ailleurs de terminer sa phrase par un point d'interrogation qu'impose pourtant la tournure interrogative. Si le souvenir de la mer devant le lac de Genève a causé à Jean une telle émotion, c'est que cette rencontre de deux moments du temps permet à l'imagination de s'appliquer à l'objet.

La réminiscence maritime est au centre de l'épisode non parce qu'elle fonde une théorie de la mémoire, mais parce qu'elle sert une esthétique de l'imagination. Ainsi, dans l'épisode où Jean voit surgir, en entendant le vent, ses souvenirs maritimes, l'auteur fait appel, de la même manière, à l'imagination pour expliquer le mécanisme du souvenir et de l'inspiration :

Comment saurais-je que sur le sable de telle plage de Belgique vue une seule fois sans grand plaisir pendant une heure, gît une vérité précieuse, si un bon vent ne m'y conduisait, par les seules voies qui y mènent, celles de l'imagination, en me donnant un enthousiasme à sa vue, signe de ~~ee—q~~ son prix et force prêtée pour m'y arrêter, m'y acharner, cette fois me mettre à travailler ?<sup>37</sup>

Le souvenir est d'ailleurs souvent associé à l'imagination, les deux termes étant dans la pensée de Proust totalement solidaires. Ainsi, voir ressurgir le passé,

C'est par-delà le spectacle indifférent de la vie présente de trouver tout d'un coup dans le souvenir ressuscité ~~de la vie~~ <du passé>, le sentiment qui l'animait, un charme d'imagination [...] <sup>38</sup>.

Nous avons signalé dans le deuxième chapitre de la première partie la présence dans *Le Temps retrouvé* d'un tel discours qui subordonne la réminiscence à l'imagination et montré qu'il coïncide parfaitement avec la lettre du système de Schopenhauer<sup>39</sup>. Pour le philosophe, le souvenir n'est pas une circonstance en elle-même favorable au génie. L'intervention du souvenir

---

<sup>36</sup> - *J.S.*, ff<sup>os</sup> 388v<sup>o</sup>-389r<sup>o</sup> ; p. 399.

<sup>37</sup> - *J.S.*, f<sup>o</sup> 386r<sup>o</sup> et v<sup>o</sup> ; p. 397.

<sup>38</sup> - *J.S.*, f<sup>o</sup> 389r<sup>o</sup> ; p. 399.

<sup>39</sup> - I, 2, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

dans le processus d'objectivation est même contraire au dépassement de la volonté. En cela, la mémoire est à l'opposé de l'objectivité. Si le souvenir peut jouer un rôle favorable dans la contemplation désintéressée, et donc dans l'inspiration, c'est qu'il permet de faire jouer l'imagination sur des objets absents. La mémoire met en jeu l'objectivité en ce qu'elle rompt avec les contingences des rapports des objets, elle nous rend " complets, identiques avec les objets " assurant ainsi la fusion du sujet dans l'objet<sup>40</sup>. L'action positive de la mémoire n'est pas intrinsèque, elle tient à la place qu'elle laisse à l'imagination.

Dans les textes de *Jean Santeuil*, la thématique mémorielle est donc inspirée par le système de Schopenhauer. Indissociable de l'imagination, la mémoire constitue une des circonstances favorables au génie. Au même titre que les éléments inspirés de Schopenhauer que nous avons abordés dans le chapitre précédent<sup>41</sup>, la mémoire participe donc, exclusivement, au temps de *Jean Santeuil*, d'un discours sur les circonstances extérieures de l'inspiration. Les développements narratifs qu'elle rend possibles sont ainsi de même nature que ceux qui ont pour principe la lumière, la tempête, le vent, la nature. Une nouvelle fois, on constate que, dans *Jean Santeuil*, le discours théorique, dans les rares cas où il existe, et le contenu narratif des épisodes mettant en scène l'inspiration ont pour seul but d'illustrer un contenu philosophique préexistant.

## (2) (2) La mémoire dans *Jean Santeuil*

Il est important de noter qu'à aucun moment il n'est ici question de mémoire involontaire. Alors que, dès 1908 et jusque dans *Le Temps retrouvé*, Proust oppose la réalité pleine et vivante que nous rend la mémoire, à celle que nous vivons et dont nous nous souvenons volontairement<sup>42</sup>, une telle distinction n'apparaît pas dans *Jean Santeuil*. La mémoire est d'ailleurs disqualifiée très nettement, au même titre que la réalité présente, puisque l'imagination ne peut s'appliquer ni à cette dernière ni " à la réalité passée que nous rend la mémoire " <sup>43</sup>. C'est d'ailleurs ce qui explique que Proust congédie dès le début de son texte l'explication purement mnémonique, comme nous l'avons indiqué. Ce n'est, en effet, que lorsque " la réalité passée [...] se trouve prise dans une réalité présente " <sup>44</sup>, que l'imagination peut agir à la faveur de cette rencontre des deux temporalités différentes. Il y a donc bien, dans *Jean Santeuil*, distinction entre deux formes de mémoire. Cependant Proust ne recourt pas encore à l'opposition entre mémoire involontaire et mémoire volontaire pour la rendre sensible.

---

<sup>40</sup> - Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 256, voir également pp. 1095 et 1130

<sup>41</sup> - II, 4, pp. **Erreur! Signet non défini.** sqq.

<sup>42</sup> - Voir, par exemple, *C08*, f° 10v° ; p. 60 et *T.R.*, IV, p. 448.

<sup>43</sup> - *J.S.*, ff°s 388v° ; p. 399.

<sup>44</sup> - *J.S.*, ff°s 388v°-389r° ; p. 399.

Ce qui intéresse l'écrivain, à ce stade de la genèse de sa pensée, c'est essentiellement la question de l'imagination. S'il existe bien un système d'opposition, ce n'est pas entre mémoire volontaire et mémoire involontaire, mais entre, d'une part, la réalité – que celle-ci soit vécue dans le présent ou rendue par la mémoire – et, de l'autre, l'imagination, seul organe propre à servir l'éternel et donc à transcender la réalité. La mémoire involontaire en tant que telle est donc absente de *Jean Santeuil*<sup>45</sup> ; ce n'est qu'une vision rétrospective des écrits de Marcel Proust qui peut donner l'illusion du contraire<sup>46</sup>.

L'absence de l'opposition volontaire / involontaire, dans la thématique de la mémoire au temps de *Jean Santeuil*, est d'ailleurs parfaitement cohérente si l'on considère l'ancrage schopenhauerien du roman de jeunesse de Proust. Selon les termes du *Monde comme volonté et comme représentation*, en effet, la mémoire ne saurait être que volontaire. Pour Schopenhauer, la mémoire, en tant qu'auxiliaire de la faculté d'imagination, permet de “fixer et reproduire à volonté”<sup>47</sup>, son intérêt est de permettre au génie de s'affranchir du “hasard qui amène rarement les objets au moment opportun”<sup>48</sup>. L'absence de la notion de mémoire involontaire dans *Jean Santeuil* tient donc à deux facteurs : la subordination de la mémoire à l'imagination et le caractère intrinsèquement volontaire de la mémoire.

c) c) *Limite de l'apport schopenhauerien : hasard et dramatisation*

(1) (1) Biographie et philosophie

Ce statut de la mémoire s'accorde cependant mal avec le contenu narratif des épisodes de *Jean Santeuil*. Proust met en scène, dans ces essais romanesques, des résurrections du passé liées à des circonstances accidentelles et extérieures, non à la volonté du protagoniste. Cependant, outre que le concept est absent du roman, l'écrivain n'insiste que rarement sur le caractère accidentel de ces réminiscences et ne fait allusion au hasard que dans certains cas. On rencontre ainsi le mot *hasard* dans quelques brouillons de *Jean Santeuil*. Il apparaît à plusieurs reprises dans le texte intitulé “[De l'amitié au désir]”<sup>49</sup>. La révélation à Jean d'un autre lui-même et d'une autre Charlotte, dans la tentative avortée de donner un baiser à celle qu'il aime, passe par des circonstances accidentelles :

---

<sup>45</sup> - Tout au plus est-il question d'une “mémoire désintéressée” dans un texte qui doit dater de la fin de l'année 1899 et est peut-être contemporain de celui sur le lac de Genève (*J.S.*, f° 455v° ; p. 537).

<sup>46</sup> - Voir Philip Kolb, “Historique du premier roman de Proust”, *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, vol. IV, 1963, p. 273.

<sup>47</sup> - *Op. cit.*, p. 1107.

<sup>48</sup> - *Ibid.*

<sup>49</sup> - *J.S.*, ff°s 629-639 ; pp. 837-842.

Le hasard de cette caresse, en lui révélant <maintenant> pour cette femme un lui-même qu'il ne connaissait pas et en lui révélant en elle en même temps une elle-même en présence de qui il n'avait jamais été, comme si sa vie eût tout d'un coup changé et si le monde était plus riche qu'il ne croyait.<sup>50</sup>

Le terme apparaît encore à deux reprises, preuve de l'importance que Proust accorde à cette thématique.

Ce texte cependant, s'il met en scène une expérience singulière, ne décrit ni un souvenir involontaire ni une manifestation du génie ; aussi n'est-il pas essentiel pour notre propos. Toutefois, il présente l'intérêt de pouvoir être daté avec précision de la fin du mois de septembre 1899. Une partie est, en effet, rédigée au verso d'un faire-part de mariage dont la cérémonie est annoncée pour le 21 septembre 1899<sup>51</sup>.

C'est sans doute de la même époque que date le texte sur le lac de Genève que nous avons cité plus haut. À cette date, en effet, Proust séjourne à Évian et accomplit de nombreux trajets autour du lac. Comme l'atteste la correspondance<sup>52</sup>, le premier octobre 1899, il fait même un tour du lac qui le ravit<sup>53</sup>. Or, si ce texte développe une réflexion schopenhauerienne sur la mémoire et l'imagination, il insiste, à deux reprises, sur le rôle du hasard dans ce processus. Ces moments singuliers,

Ce sont là les belles heures de la vie du poète, celles où le hasard met sur son chemin une sensation qui enferme un passé et qui permette à son imagination de faire connaissance avec le passé qu'elle n'avait pas connu.<sup>54</sup>

Plus loin, en conclusion de ce développement, le narrateur affirme :

Nous ne savons pas quel jour où nous chercherons la beauté dans une montagne ou dans un ciel nous la trouverons dans le bruit d'une roue de caoutchouc ou dans l'odeur d'une étoffe dans ces choses qui ont flotté sur notre vie où le hasard la<sup>55</sup> ramène flotter encore<sup>56</sup>.

---

<sup>50</sup> - *J.S.*, f° 632r° ; p. 839.

<sup>51</sup> - *J.S.*, f° 638v°.

<sup>52</sup> - *Corr.*, II, p. 356. C'est également la datation proposée par Jean-Yves Tadié dans sa "Chronologie" proustienne (*C.S.*, I, p. CXXI).

<sup>53</sup> - *Ibid.*

<sup>54</sup> - *J.S.*, f° 389r° et v° ; p. 399.

<sup>55</sup> - Le pronom a pour référent "la vie", non "les choses", comme le pensent les éditeurs de notre édition de référence qui modifient le pronom "la" en "les" (*J.S.*, n. 2, p. 402). Cette altération du texte proustien témoigne de l'emprise de la thématique de la mémoire sur la critique. Pour les éditeurs, il est évident que ce que le hasard ramène, ce sont les choses, ce qui impose de modifier le nombre du pronom employé par Proust. Cependant, pour l'écrivain, ce qui resurgit ce ne sont pas les choses en elles-mêmes, mais la vie, la série que constitue cette répétition du même, comme nous l'avons vu p. **Erreur! Signet non défini.** Cependant, orienté par le contenu du *Temps retrouvé* sur une piste mnémonique, le lecteur tend à corriger le texte pour le

Le texte juxtapose ainsi une théorie de l'imagination qui est vraisemblablement d'origine schopenhauerienne et un discours sur le hasard qui est en contradiction avec le système du philosophe.

Le texte consacré au lac de Genève témoigne d'une position paradoxale de Proust à l'égard des origines philosophiques de son roman. D'une part, la conformité au discours romantique est sensible dans la confiance en l'inspiration que manifeste l'auteur et dans la reprise de la théorie schopenhauerienne. D'autre part, l'importance accordée au hasard marque une prise de distance par rapport à la lettre du système du philosophe. Il faut donc tâcher de comprendre pourquoi le hasard, présent à l'état latent dans les autres textes, s'affirme à la faveur de celui-ci.

Cette question est capitale pour la genèse des expériences privilégiées. En effet, dans *À la recherche du temps perdu*, Proust insiste sur le rôle que joue le hasard dans les moments de révélation. Le préambule de l'épisode de la madeleine associe ainsi l'image du hasard de la rencontre d'un objet à "un second hasard, celui de notre mort"<sup>57</sup>. Le hasard constitue donc un point de rupture entre la pensée de Proust et celle de Schopenhauer. Son surgissement dans ce texte de *Jean Santeuil* peut-être considéré comme un signe de la distance que Proust prend avec son modèle.

Cette situation paradoxale a deux raisons. Il faut, tout d'abord, tenir compte de la nécessité pour l'écrivain de faire coexister, dans ces épisodes, un contenu conforme à la doctrine schopenhauerienne que nous venons d'exposer avec les impératifs d'un écrit à caractère autobiographique. En cela, le statut de ces développements est similaire à celui de ceux consignés dans les notes du Carnet 1, durant l'été 1908<sup>58</sup>. Elizabeth Jackson a ainsi avancé qu'"il est vraisemblable que Proust ait eu des expériences comme celles qu'il décrit"<sup>59</sup>. Dans son étude sur l'historique de *Jean Santeuil*, Philip Kolb a signalé l'ancrage biographique de nombreux épisodes qui décrivent des moments d'inspiration<sup>60</sup>. En d'autres termes, si certains épisodes de *Jean Santeuil*

---

rendre conforme au discours le plus perceptible dans le roman de Proust.

<sup>56</sup> - *J.S.*, f° 395 r° ; p. 402.

<sup>57</sup> - *C.S.*, I, p. 43.

<sup>58</sup> - Voir les notes du Carnet 1 de cette période que nous citons dans les pages **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>59</sup> - *Op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>60</sup> - C'est probablement le cas de l'épisode intitulé "[Un Parc à la saison des roses]" où Jean contemple les rosiers du jardin de Réveillon avec un plaisir profond qu'il goûte "autant en lui-même que dans le rosier" (f° 275r° ; p. 472). En effet, George Painter mentionne une anecdote relatée par Reynaldo Hahn qui semble servir de base à cet épisode. "Proust et Hahn se promenèrent dans le jardin, tout en parlant, jusqu'à ce qu'ils fussent arrivés à une bordure de rosiers rouges du Bengale et que Proust fût devenu silencieux." Proust demanda alors à son ami de le laisser seul afin qu'il puisse "revoir ces petits rosiers". "Quand Reynaldo revint après avoir fait le tour de la maison, il trouva son ami debout, immobile, sourcilleux et perdu [...] contemplant les roses. Reynaldo repassa une autre fois." (George Painter, *Marcel Proust*, Paris,

peuvent faire songer à des souvenirs involontaires, bien que ce concept soit absent du roman, c'est qu'ils obéissent à une double logique, biographique et théorique, dont les impératifs s'opposent. Le respect de la biographie impose de faire découler le souvenir de circonstances accidentelles, alors que le respect du système philosophique confère à la mémoire un caractère intrinsèquement volontaire.

Dans la plupart des textes, il semble que Proust résolve cette antinomie en passant sous silence la part du hasard dans ces épisodes et en bannissant le terme. Une autre voie permet d'expliquer pourquoi, dans certains cas, il explicite la présence du hasard. Elizabeth Jackson a en effet remarqué, dans son travail sur l'évolution de la mémoire involontaire, que le hasard est avant tout "un effort conscient pour dramatiser"<sup>61</sup>. Outre son origine biographique, la thématique du hasard semble procéder dans *Jean Santeuil* d'une volonté de dramatisation. La logique philosophique entre ainsi en concurrence avec les impératifs d'un discours qui s'apparente à l'autobiographie et la nécessité de donner à la mise en scène de l'inspiration un caractère dramatique.

Cependant, la volonté de dramatiser se heurte à la certitude en la réalisation de l'œuvre et en l'inspiration qui la rend possible. Le mécanisme du génie est présenté comme accidentel, mais cela n'entame en rien la certitude que le passé pourra être retrouvé et l'œuvre accomplie. Si c'est par hasard que le poète peut trouver des circonstances favorables à faire jouer son imagination, la certitude de les rencontrer un jour ne fait pas de doute :

C'est pourquoi vivons, connaissons toutes les heures, soyons tristes dans des chambres, ne nous désolons même pas trop d'avoir ~~eonné~~ vécu dans des voitures élégantes et dans des salons. Nous ne savons pas quel jour où nous chercherons la beauté dans une montagne ou dans un ciel nous la trouverons dans le bruit d'une roue de caoutchouc ou dans l'odeur d'une étoffe [...].<sup>62</sup>

Le problème qui se pose est donc, tout à la fois, théorique et narratif : les impératifs de la dramatisation ébranlent les bases théoriques, et celles-ci limitent les effets de la tentative pour dramatiser.

## (2) (2) Hasard et inachèvement

E. Jackson suggère également que le hasard prend une place croissante dans la thématique de la mémoire. Les traitements différents que connaît ce motif relèveraient donc d'une évolution. C'est ce que paraît

---

Mercure de France, 1966, deux volumes, I, pp. 226-227). Dans l'épisode de *Jean Santeuil*, l'attitude de Jean rappelle celle de Proust, et la délicatesse de Henri semble reproduire celle dont fit preuve Hahn. De même, l'action se situe dans les deux cas à Réveillon, chez le duc et la duchesse dans le roman, chez Madeleine Lemaire, dans la réalité.

<sup>61</sup> - *Op. cit.*, p. 15.

<sup>62</sup> - *J.S.*, f° 395 r° ; p. 402.



confirmer notre propre analyse. En effet, E. Jackson montre que dans les textes des *Plaisirs et les jours* consacrés à la mémoire, le souvenir repose sur un acte volontaire. C'est le cas de M<sup>me</sup> de Breyves qui répète le nom de son amant<sup>63</sup> pour retrouver son image. En cela, les textes du recueil de nouvelles sont plus proches du modèle schopenhauerien que ceux de *Jean Santeuil*. Le hasard apparaît pour la première fois dans les brouillons du roman de jeunesse<sup>64</sup>. Par ailleurs, la datation des deux textes, consacrés au désir et au lac de Genève que nous avons évoqués plus haut, confirme que le hasard se manifeste tardivement dans le discours proustien, sans doute vers la fin de l'été 1899. Or cette date coïncide avec celle que Philip Kolb retient comme marquant la fin du travail romanesque de Proust. Dès cette époque, l'écrivain s'intéresse à Ruskin et le premier article consacré au critique anglais paraîtra dans le *Mercur de France* en avril 1900. L'émergence du hasard dans le discours sur l'inspiration coïnciderait donc avec l'interruption du roman. Il serait cependant hâtif d'en déduire que l'échec de *Jean Santeuil* tient à l'apparition d'une fracture entre les principes philosophiques qui sous-tendent la théorie de l'inspiration et les impératifs d'un récit romanesque à tendance autobiographique. Les causes de ce renoncement sont certainement multiples et complexes. Le contenu des textes et la coïncidence des dates semblent toutefois confirmer que la question de l'inspiration et son origine philosophique jouent un rôle dans cet échec.

Deux textes dont la datation est incertaine témoignent, par ailleurs, que l'apparition du motif du hasard coïncide dans *Jean Santeuil* avec l'inachèvement. Il s'agit du bref récit intitulé "[Résurrection d'un moment du passé par la mémoire involontaire]"<sup>65</sup> et d'un développement de quelques lignes que les éditeurs intitulent "[L'Art et la vie]"<sup>66</sup>.

Le premier explique l'émotion de Jean à l'audition d'un morceau joué par le pianiste T. par le fait que "par hasard, en accrochant un peu, les doigts de T. ont tiré de ce bon piano un son juste aussi aigre que celui du piano de M. Sandré."<sup>67</sup> Le terme *hasard* est repris plus bas mais le texte avorte au bout de quelques lignes. Il n'est toutefois pas possible de déterminer si cet inachèvement est directement lié à la question du hasard.

Celui du second paraît en revanche avoir pour cause l'apparition de ce motif et l'impossibilité d'articuler le contenu théorique hérité de Schopenhauer à une narration qui exploite le hasard comme ressort dramatique. L'auteur prend pour point de départ l'art de Balzac et affirme la supériorité de ce qui est écrit sur ce qui est vécu. Dans une formule qui pourrait trouver place dans une préface au texte de *Jean Santeuil*, l'auteur affirme : "toutes ces scènes que je

---

<sup>63</sup> - *Op. cit.*, p. 20.

<sup>64</sup> - *Ibid.*, p. 70.

<sup>65</sup> - *J.S.*, f° 586 r° et v° ; pp. 897-898.

<sup>66</sup> - *J.S.*, f° 270 v° ; p. 490.

<sup>67</sup> - *J.S.*, f° 586 r° ; p. 898.

vous raconte je les ai vécues. ”<sup>68</sup> L'idée est très proche de celle exprimée dans le projet de préface que nous citons au chapitre précédent. Dans les deux cas, l'art consiste à recueillir, récolter ce qui a été vécu. Cependant, Proust éprouve ici le besoin de justifier son propos, d'expliquer pourquoi la matière littéraire est supérieure à la matière vécue<sup>69</sup>. Il affirme que cette supériorité tient au fait que la matière littéraire échappe à l'emprise de la volonté, contrairement à ce qui est vécu :

au moment où je les vivais, *c'est ma volonté qui les connaissait* dans un but de plaisir ou de crainte, de vanité ou de méchanceté. Et leur essence intime m'échappait<sup>70</sup>.

Le recours à la volonté pour expliquer le peu de valeur du réel vécu et la présence de l'essence pour expliquer la valeur de la littérature témoignent de l'ancrage schopenhauerien de ce texte. Cependant, le fragment bute à la ligne suivante sur une nouvelle notion, étrangère au système du philosophe :

il faut que longtemps après un hasard m' [interrompu].<sup>71</sup>

Il n'est pas possible ici de dépasser le stade de la conjecture, mais il faut noter la coïncidence des mêmes éléments que dans les textes qui marquent la fin du travail de Proust sur *Jean Santeuil*. Dans chacun des cas, en effet, l'inachèvement correspond à la rencontre, dans le même texte, d'une théorie fortement marquée par la pensée de Schopenhauer et d'une orientation contraire aux propos du philosophe qui tient à l'émergence du hasard. Si l'on admet que cette répétition ne tient pas aux hasards de l'écriture, elle tendrait alors à faire du fragment que nous venons d'analyser un microcosme où se joue, à l'échelle d'un brouillon, une des causes de l'échec du roman.

La date de la rédaction de ce fragment est difficile à établir faute d'éléments précis. Cependant, il semble manifeste que ce texte appartient au dossier *Jean Santeuil*, contrairement à ce que suggèrent les éditeurs de notre édition de référence<sup>72</sup>. En effet, il figure au verso d'un brouillon consacré au vicomte de Perrotin<sup>73</sup>, personnage dont Jean fait la connaissance chez les Réveillon et dont la mort est évoquée dans un autre fragment<sup>74</sup>. Par ailleurs, l'allusion à Balzac qui ouvre le développement sur l'art trouve un écho dans le discours de Perrotin qui fait l'éloge des romanciers qui savent peindre les sociétés qu'ils fréquentent<sup>75</sup>. C'est d'ailleurs au verso du feuillet où apparaît le nom de Balzac que figure le développement sur l'art et la vie. La rédaction a

---

<sup>68</sup> - *J.S.*, f° 270v° ; p. 490. Nous soulignons.

<sup>69</sup> - Le personnage de Rustinlor, type de l'écrivain superficiel, qui semble annoncer Bloch, confirme cette idée. Il affirme au contraire que la vie est supérieure à la littérature ; Jean sent qu'il se trompe. (*J.S.*, pp. 480-481).

<sup>70</sup> - *J.S.*, f° 270v° ; p. 490.

<sup>71</sup> - *Ibid.*

<sup>72</sup> - *J.S.*, n. 4, p. 404.

<sup>73</sup> - *J.S.*, ff°s 269r°-271r° ; pp. 465 *sqq.*

<sup>74</sup> - *J.S.*, p. 722.

<sup>75</sup> - *J.S.*, f° 270r° ; p. 468.

peut-être eu lieu à l'occasion d'une relecture. L'écriture des deux textes ne présente pas de différences notables. Il semble donc bien que ce fragment appartienne au travail sur *Jean Santeuil*, mais il est difficile, sinon impossible de le dater avec précision.

(3) (3) Bilan sur le hasard

L'émergence de la thématique du hasard dans les brouillons de *Jean Santeuil* participerait d'une double volonté, celle de dramatiser le discours sur la mémoire et celle de peindre, au travers de ces épisodes, une réalité autobiographique. Cette double nécessité narrative fragilise l'assise schopenhauerienne de la pensée et de l'écriture de Marcel Proust. Un des principes du projet romanesque se trouve mis en question. En effet, l'écriture, dont un des buts était de mettre en œuvre une théorie romantique du génie, se heurte à des impératifs narratifs qui sont en contradiction avec la lettre du système que le roman a pour vocation de transposer dans la fiction. Le projet se trouve ainsi déséquilibré. Combinée à d'autres motifs, cette situation a pu contribuer à l'abandon de l'histoire de Jean Santeuil. Cet échec intervient d'ailleurs à un moment où le hasard prend une place déterminante dans le discours sur le génie. On peut, en effet, dater de 1898-1899 l'émergence du hasard. "[De l'amitié au désir]", texte où ce thème est très présent, a probablement été rédigé au début de l'automne 1899. À cette époque, l'écrivain séjourne à Évian, où il est probable qu'il rédige également le texte consacré au lac de Genève et où le hasard occupe également une place importante<sup>76</sup>.

d) d) *Bilan*

Ce n'est pas en 1908 mais en 1899 que s'amorce une rupture avec la pensée de Schopenhauer. Dès cette date, et peut-être bien avant, l'apparition de la thématique du hasard dans le dispositif du souvenir est en contradiction avec la lettre du système du philosophe. Toutefois, la nécessité de dramatiser le propos et de prolonger dans l'écriture une possible réalité personnelle se heurte au projet de mettre en œuvre la conception du génie contenue dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Le rapport d'intertextualité qui existe entre le système du philosophe et les brouillons du romancier explique ainsi l'absence de la mémoire involontaire dans *Jean Santeuil*. D'une part, la mémoire n'a pas de valeur intrinsèque puisqu'elle est subordonnée à l'imagination, d'autre part, l'idée d'une mémoire involontaire est en contradiction avec la fonction que Schopenhauer assigne à cette faculté. Si l'apparition de la mémoire involontaire en 1908 constitue une étape importante de la genèse de l'œuvre, ce n'est pas parce qu'elle témoigne d'un nouveau rapport entre sujet et essence, mais parce qu'elle témoigne d'une prise de distance à l'égard de Schopenhauer.

---

<sup>76</sup> - Pour un aspect complémentaire de cette étape, voir le troisième chapitre de la troisième partie.

Si le roman de jeunesse échoue, c'est, entre autres<sup>77</sup>, que la théorie du génie y est subordonnée aux principes de la téléologie de la nature et, plus généralement, qu'il est voué à exprimer des principes philosophiques. Pour que le récit décousu de la vie de Jean Santeuil puisse être l'histoire d'une vocation, il faut, d'une part que le sujet soit placé au centre de la théorie de l'inspiration par le rôle qu'il joue dans l'acte créateur et que, d'autre part, le roman s'affranchisse du joug de la philosophie pour rendre possible une narration véritable. Étudier la rupture avec la pensée de Schopenhauer c'est analyser l'apparition de ces deux dimensions entre 1899 et 1908 pour déterminer les changements profonds que subit, entre ces deux dates, la théorie de l'inspiration. Nous allons voir que cette évolution est sensible dans le discours sur les circonstances favorables au génie, et que l'infléchissement du discours proustien s'amorce dès 1898.

### 3 3 Le déclin de l'inspiration : dramatisation et émergence d'une nouvelle situation du sujet

#### a) a) *Dramatisation et confiance*

##### (1) (1) Déclin de l'inspiration dans le portrait de la vicomtesse de Réveillon

Dans le portrait de M<sup>me</sup> Gaspard de Réveillon, sans doute rédigé, comme nous l'avons indiqué, en 1898, Proust n'utilise pas encore le hasard pour dramatiser son propos mais il cherche à créer une tension en évoquant le déclin de l'inspiration. Par "la frivolité de sa vie [...] l'affaiblissement de sa santé ou ~~par~~ pour des causes qui restent mystérieuses", le poète, notamment au sortir de l'adolescence, peut voir disparaître l'inspiration<sup>78</sup>. Il tente alors de la retrouver par l'usage raisonné du sommeil :

Il l'attend, elle ne vient pas, elle il la cherche à se mettre dans un état d'esprit où les choses s'entrouvrent, dans son sommeil ~~répétant~~ où tout <toute sa tête répète tout> ce qu'il a senti et où il retrouve en quelque sorte mais en vain les forces qu'il n'a plus [...].<sup>79</sup>

La peinture de l'effort pour retrouver l'inspiration, la cadence majeure que les groupes rythmiques très marqués donnent à la phrase augmentent le drame de cet échec de l'inspiration. Cependant, ce développement se termine sur le retour de "l'état de grâce". En définitive, ce texte affirme bien plus le caractère intermittent du génie que sa possible disparition.

##### (2) (2) "Proust 45"

Un fragment, contenu dans le volume "Proust 45" et sans doute contemporain de *Jean Santeuil*, met également en scène l'impuissance du poète à retrouver les impressions heureuses quand l'inspiration l'abandonne.

<sup>77</sup> - Jean-Yves Tadié évoque d'autres raisons plus générales, (*Marcel Proust*, Paris, Gallimard, coll. "N.R.F., Biographies", 1996, p. 397).

<sup>78</sup> - *J.S.*, f° 438r° ; pp. 522-523.

<sup>79</sup> - *J.S.*, f°438 r° et v° ; p. 523.

L'auteur affirme en premier lieu que le génie peut décliner et abandonner le poète. Il vient, en effet, une

époque où ces transports ne se renouvellent plus, où, à chaque idée qui nous vient, nous attendons en vain cet enthousiasme, ce renouvellement<sup>80</sup>.

À l'abandon aux forces aveugles de la Nature semble se substituer une vision pessimiste du génie. Toutefois, la suite du texte interdit une telle interprétation :

Mais pendant ce temps, tandis que l'hiver ne lui donne plus d'impressions car maintenant pour lui les jours ressemblent les uns aux autres et le pouvoir mystérieux des saisons ne rencontre plus en lui aucun pouvoir mystérieux qui l'exalte voyez dans cette ville de province bien loin de lui deux officiers qui peut-être le croient mort, car on ne sait plus bien, qui se sont donné rendez-vous, tandis que les autres sont à la promenade. Et ils sont au piano. Alors le jeune\* [...] <sup>81</sup>

Le texte s'achève ici, ce qui en rend l'interprétation délicate. L'emploi de la conjonction adversative *mais* indique cependant un changement radical dans la situation du personnage et laisse supposer que la suite était destinée à évoquer le retour de l'inspiration.

(3) (3) Inspiration et volonté : de l'intermittence du génie à l'effort du créateur

Dans ces deux cas, comme dans ceux examinés plus haut, la volonté de dramatiser le propos sur le génie se heurte à l'impossibilité de penser que le génie puisse ne pas se réaliser. La confiance absolue en la nature prive le roman du suspens que crée, dans *À la recherche du temps perdu*, l'attente, durant près de trois mille pages, de la révélation de la vocation. La confiance absolue dans le génie et le caractère transcendant de celui-ci privent donc *Jean Santeuil* des principes qui fondent la structure du roman de la maturité. Comme dans le cas du motif du hasard, la conception du génie qui est celle de Proust à cette époque interdit de faire de l'inspiration un objet littéraire. Cependant, le caractère intermittent du génie, s'il se révèle limité sur le plan dramatique, présente l'avantage sur la thématique du hasard de ne pas être en contradiction avec la lettre du système de Schopenhauer. C'est sans doute ce qui explique qu'on le rencontre dans d'autres textes qui semblent indiquer que c'est par ce biais que commence à s'accomplir une rupture entre la matière narrative et la philosophie de Schopenhauer.

En effet, à la faveur d'une peinture des intermittences du génie, apparaît l'idée que l'œuvre est le résultat de la volonté de l'artiste. Cette position témoigne d'un gauchissement de la pensée de Schopenhauer. Si le philosophe insiste, nous l'avons signalé dans le quatrième chapitre de cette

---

80 - " Proust 45 ", f° 52r° ; *E.A.*, p. 422.

81 - *Ibid.* Interrompu.

partie<sup>82</sup>, sur les circonstances favorables au génie, il considère également que la volonté doit être absente de l'activité esthétique. D'autres textes consacrés à Gustave Moreau développent ainsi l'idée que l'inspiration est directement liée à la volonté de l'artiste. C'est le cas dans l'évocation, déjà citée<sup>83</sup>, du peintre tâchant avec succès de multiplier, par le travail, " ces moments où il pouvait accéder à son âme intérieure " <sup>84</sup> :

Il avait du reste de plus en plus tâché d'abattre cette barrière du moi individuel, tâchant par le travail d'exciter l'inspiration.<sup>85</sup>

À la faveur de l'évocation du caractère intermittent d'un génie qui souffle par " moments ", Proust affirme ainsi l'importance de l'effort du créateur pour réaliser son œuvre. L'atelier de Moreau se remplit de tableaux, sous l'effet du travail et de la volonté, non par l'impulsion communiquée à l'artiste par une force transcendante.

Ce constat paraît d'ailleurs coïncider avec une réalité autobiographique puisque dans un autre texte qui décrit l'émotion éprouvée devant un Gustave Moreau, Proust affirme :

Les circonstances ne sont-elles rien ? Il y a des moments où il semble que oui. [...] Pour moi les circonstances sont quelque chose. Mais une circonstance, c'est la chance pour un dixième et ma disposition pour neuf dixièmes<sup>86</sup>.

En même temps que s'affirme l'importance de la vie intérieure et que le génie se fait moins impersonnel, le sujet de l'énonciation se dévoile, s'affirme, évoque ses expériences personnelles.

#### (4) (4) Bilan

Une nouvelle fois, le désir de dramatiser le discours sur l'inspiration – ici, par le recours au caractère intermittent du génie – coïncide avec la nécessité de mettre en scène le propre rapport de Marcel Proust avec la création. Ces textes sont probablement contemporains de la mort de Gustave Moreau, le 18 avril 1898 ; il y est fait clairement allusion dans le second fragment<sup>87</sup>. Ces développements seraient donc postérieurs de quelques mois à celui consacré à la vicomtesse de Réveillon où nous avons vu se mettre en place une tentative pour dramatiser le génie. Cette datation confirme ce que nous avons avancé plus haut : l'interruption de *Jean Santeuil*, à l'automne 1899, coïncide avec l'émergence d'un discours plus personnel sur le génie et avec la volonté de dramatiser celui-ci afin de le rendre plus propre à servir de matière

---

<sup>82</sup> - II, 4, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>83</sup> - II, 4, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>84</sup> - *E.A.*, p. 672.

<sup>85</sup> - *Ibid.*

<sup>86</sup> - *E.A.*, p. 674.

<sup>87</sup> - *E.A.*, p. 671.

narrative. On peut faire remonter cette nouvelle orientation du projet romanesque, ou, tout au moins, de sa dimension théorique à l'année 1898.

b) *b) Prolongements de cette rupture au temps de Contre Sainte-Beuve*

Le mouvement qui s'amorce en 1898 n'intéresse pas seulement l'échec de *Jean Santeuil* pour lequel il fournit un élément d'explication, il se prolonge, par-delà la période des traductions de Ruskin que nous aborderons dans la partie suivante<sup>88</sup>, jusqu'en 1908. Le discours sur les circonstances du génie et le rôle accordé à la volonté de l'artiste prennent, en effet, toute leur ampleur dans les notes du Carnet 1. Le statut de ce document le rend propre à recueillir les remarques personnelles de Marcel Proust sur son inspiration. Il constitue en cela un témoignage précieux sur la manière dont est perçue l'inspiration à cette époque. Outre la note contenant l'apostrophe aux arbres dont nous avons discuté le statut et le contenu dans le premier chapitre de la présente partie<sup>89</sup>, on trouve dans ce carnet trois notes qui éclairent la conception du génie à cette époque clé de la genèse de l'œuvre de l'écrivain.

Lors du séjour à Cabourg, au début du mois d'août 1908, à la suite des souvenirs involontaires qui marquent l'arrivée dans la station balnéaire, Marcel Proust inscrit sur le Carnet 1 les mots suivants :

Influence de la volonté et de la croyance sur la santé, sur l'âge, sur le bonheur, sur les conditions du travail, sur l'inspiration, sur l'âge du génie. Finaly de Cabourg, maîtresse qu'on fait venir – Valti Soltikoff<sup>90</sup>.

Le génie, comme l'existence elle-même, possède donc des âges différents. On peut lire dans cette formule, quelque peu énigmatique, l'idée que le génie se manifeste sous des formes différentes selon les époques et peut cesser même de se faire entendre. C'est un écho probable à l'apostrophe aux arbres qui affirmait que la matière du travail littéraire diffère en fonction de l'âge. En cela, le propos de Proust n'est pas très éloigné de celui de Schopenhauer qui, on l'a vu<sup>91</sup>, remarque que la sensibilité à la nature est plus importante dans la jeunesse.

Cependant, l'âge n'est plus la seule manifestation de la place du sujet dans le processus créatif : la croyance, le bonheur, le travail, la santé et surtout la volonté sont autant de notions qui témoignent de l'importance prise par l'individu. Le terme de volonté, placé en tête de la série, marque une rupture très nette avec la philosophie de Schopenhauer. Plus généralement encore, tous ces termes renvoient non à l'être objectif, mais à l'individu périssable, soucieux de sa santé, de son bonheur, et mu par sa volonté. La réflexion sur le génie et les notes qui la matérialisent permettent donc au sujet

---

<sup>88</sup> - III, 3, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>89</sup> - II, 1, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>90</sup> - *C08*, f° 6r° ; p. 54.

<sup>91</sup> - *Ibid.*, p. **Erreur! Signet non défini.**

non-objectif de se manifester dans le discours proustien, ce qui marque une rupture discursive très nette avec le système de Schopenhauer.

Cette évolution explique également la note, déjà citée, consacrée aux “ moments où l'on voit la réalité en vrai, avec enthousiasme ”<sup>92</sup> grâce à la nouveauté, l'ivresse et la mémoire. Si la nouveauté que cause le voyage est bien, dans la philosophie de Schopenhauer, un adjuvant du génie<sup>93</sup>, ce n'est pas le cas de la mémoire en tant que telle et encore moins celui de l'ivresse, dont le philosophe affirme qu'elle est contraire au développement du génie<sup>94</sup>. Cette note marque donc, une nouvelle fois, l'émergence du sujet individuel, perçu dans sa dimension psychologique et un refus de l'orthodoxie schopenhauerienne, notamment par le rôle accordé à l'ivresse et à la mémoire.

Les circonstances de l'automne 1908 vont accroître cette fracture. Rentré de Cabourg à la fin du mois de septembre 1908, Marcel Proust fait étape à l'hôtel des Réservoirs, à Versailles. Il y connaît des crises intenses dont la correspondance conserve la trace<sup>95</sup>. Durant ce temps, l'écrivain travaille à son projet romanesque ; parmi les notes de cette période on peut lire celle-ci :

Les puissantes intuitions de mon esprit, même un soir d'épuisement ou de mort. Principe de renouvellement qu'est la vérité. Comme homme spirituel on se fige comme les autres<sup>96</sup>.

L'état de santé de Marcel Proust à cette date donne donc lieu à une réflexion d'ordre personnel sur le génie. Une nouvelle fois, le discours sur l'inspiration découle d'une réalité biographique. De même, comme dans les textes des années 1898-1899 que nous avons analysés plus haut, le contenu de l'expérience personnelle contredit la lettre du système du *Monde*.

En effet, affirmer qu'un état d'épuisement voisin de la mort est propice à la mise au jour de ce qui est essentiel et donc à l'inspiration et que cela échappe à l'homme spirituel, c'est, une nouvelle fois, s'opposer aux déclarations de Schopenhauer. Pour le philosophe, l'état requis pour atteindre une objectivité pure de l'intuition demande

La perfection du cerveau et en général tout ce qui dans la constitution physiologique favorise son activité<sup>97</sup>.

Durant l'été 1908, Proust est ainsi conduit, par sa propre expérience d'écrivain, à se détacher de la philosophie de Schopenhauer jusqu'à la

---

<sup>92</sup> - C08, f° 11v° ; p. 62.

<sup>93</sup> - Le philosophe note en effet : “ la nouveauté complète d'objets inconnus pour nous en favorise la conception désintéressée et tout objective. ” Il ajoute, “ c'est là-dessus que repose en grande partie le charme des voyages ” (*op. cit.*, p. 1097).

<sup>94</sup> - *Op. cit.*, p. 1094.

<sup>95</sup> - Voir les lettres d'octobre 1908, *Corr.*, VIII, notamment les numéros 126, p. 233, 127, p. 234, et 138, p. 258.

<sup>96</sup> - C08, f° 9v° ; p. 59.

<sup>97</sup> - *Op. cit.*, p. 1094.



contredire, en affirmant le rôle positif joué par l'ivresse, la mémoire, l'épuisement, le moi phénoménal, en un mot, dans l'accès à la vérité et le surgissement de l'enthousiasme. Cette nouvelle conception de l'inspiration permet au sujet de s'affirmer. Le génie cesse, à cette date, d'être ce qui est "survenu du dehors", selon la formule du *Monde*<sup>98</sup>, mais s'impose comme une réalité liée à la disposition intérieure de l'artiste et à son moi subjectif.

#### 4 4 Conclusion

L'année 1908 voit donc bien s'accomplir une rupture discursive entre la pensée de Marcel Proust et celle de Schopenhauer. Comme l'a remarqué Françoise Leriche, c'est bien en affirmant l'importance du moi objectif, individuel que l'écrivain se démarque du fond philosophique de ses écrits de jeunesse. Cependant, ce n'est pas à l'occasion de la mise au point de la théorie de la mémoire involontaire qu'a lieu ce décentrement dogmatique, mais à partir d'une conception radicalement nouvelle du génie.

Ce n'est pas à la question de l'articulation du moi et de l'essence que se trouve confronté Proust quand il entreprend son second projet romanesque. L'idée d'une "essence intime de nous-mêmes" est présente sous sa plume dès l'automne 1899 et ne constitue pas de véritable paradoxe. Dès *Jean Santeuil*, en effet, le passé individuel est naturellement articulé sur l'existence d'une réalité qui le transcende. La notion de "vie" permet à Proust de faire coïncider la manifestation d'un vécu individuel avec la révélation d'une permanence essentielle qui tend à se constituer en série par le retour du même sous des formes diverses. La nouveauté apportée par le projet de 1908 ne tient donc pas à cet aspect du discours de Marcel Proust.

Le travail dont les feuilles volantes et le Carnet 1 conservent la trace marque un pas décisif dans l'évolution de la pensée proustienne dans la mesure où il témoigne de l'importance prise par le sujet lui-même dans l'acte créateur. Cette évolution est sensible par l'émergence d'états de conscience qui, chez le philosophe, sont incompatibles avec la contemplation et l'objectivité. Vraisemblablement à la faveur de la crise physique et morale que Marcel Proust traverse durant l'été 1908, l'ivresse, la nouveauté, le travail, la volonté, la maladie vont devenir des circonstances favorables au génie. L'année 1908 rend ainsi possible la rupture qui s'amorce dans certains textes du début de l'année 1898 et s'amplifie à l'automne 1899, sans doute au moment où l'écrivain met un terme au projet romanesque entrepris quatre ans plus tôt. Cette évolution a deux conséquences décisives sur le projet romanesque.

Tout d'abord, la rupture avec la philosophie romantique rejoint la volonté d'affirmer l'autonomie de l'art que nous avons cru déceler dans la critique de l'intelligence. Proust ne se contente pas d'affirmer que l'art doit se penser en dehors de la philosophie, il le fait lui-même dans les notes de son carnet. Dès lors, l'antinomie du philosophique et du narratif qui est, selon

---

<sup>98</sup> - *Ibid.*, p. 1105.

nous, une des causes de l'échec de *Jean Santeuil*, se trouve abolie. Dès lors que le génie est le fait de l'individu et non plus le pur produit de la transcendance, l'inspiration peut devenir une matière romanesque à part entière. La transposition de situations autobiographiques contraires aux principes philosophiques devient possible, de même que la dramatisation de l'inspiration. Le rôle du hasard qui dans *Jean Santeuil* est souvent lié à l'inachèvement, peut ainsi s'affirmer dans la mise au net des folios 1r° à 6r° de " Proust 45 " <sup>99</sup> préfigurant l'épisode de la madeleine. Humanisée, privée de son origine transcendante qui en assurait l'accomplissement, l'œuvre se trouve ainsi fragilisée, situation qui accroît les potentialités dramatiques du texte et rend possible de retarder indéfiniment la révélation de la vocation.

Par ailleurs, cette nouvelle situation de l'inspiration permet à l'écrivain de développer un discours sur les mécanismes du génie. Puisque c'est dans le sujet que réside le principe de l'œuvre, et non plus dans une force transcendante et inaccessible, il devient possible et même impératif d'analyser ce qui se joue dans les moments d'enthousiasme. Occulté dans les textes de *Jean Santeuil*, le mécanisme de l'inspiration peut dès lors faire l'objet d'analyses dont certaines seront héritées des études positivistes : les expériences privilégiées sont nées.

Il reste à préciser comment une telle évolution est rendue possible, et à dire pourquoi ce qui a conduit à l'échec de *Jean Santeuil* a pu faire, neuf ans plus tard, le succès de l'entreprise littéraire de 1908-1909 et donner naissance à *À la recherche du temps perdu*. Nous envisagerons cet aspect de la genèse de l'œuvre dans la prochaine partie, notamment par une étude du travail de traduction accompli par Proust. Pour l'heure, il importe surtout de confirmer l'évolution que nous venons de signaler et de voir comment les textes consacrés à Sainte-Beuve témoignent de ce décentrement dogmatique et de quelle manière ils le prolongent.

---

<sup>99</sup> - *C.S-B.P.*, pp. 211-216.

## **Théorie de l'art et théorie du sujet : narration et théorie dans les brouillons du *Contre Sainte-Beuve***

La genèse d'*À la recherche du temps perdu* est marquée par une modification du statut du sujet de l'inspiration. À la faveur de la crise de l'été 1908, Marcel Proust est conduit à rompre avec le discours romantique sur le génie en accordant à l'artiste une place déterminante. L'acte créateur s'en trouve humanisé mais aussi fragilisé, ce qui rend possible le récit de l'histoire d'une vocation et celui des expériences privilégiées qui la ponctuent. L'apport décisif de l'année 1908 réside ainsi dans une évolution d'ordre théorique qui permet un développement narratif.

Le but de ce chapitre est d'aborder ce problème tout en confirmant notre lecture par une étude des brouillons narratifs du *Contre Sainte-Beuve*. En effet, les expériences privilégiées et, singulièrement, les souvenirs involontaires sont absents des Cahiers 3, 2, 5 et 1, comme l'a remarqué Françoise Leriche<sup>1</sup>. Si cette éclipse, qui a lieu dans les premiers mois de l'année 1909, confirme que le souvenir n'est pas le moyen de manifester l'intériorisation du moi, elle tend également à montrer que le discours sur l'inspiration disparaît alors même qu'on peut croire réunies les conditions de son développement. Il nous faut donc chercher dans d'autres motifs narratifs l'émergence du moi dans la théorie du génie de Marcel Proust. Dans les textes destinés au projet "Sainte-Beuve", ce décentrement est en effet sensible dans le pessimisme qui caractérise le discours sur le génie, mais aussi dans l'importance accordée au désir et à la sensation. Ces deux éléments permettent à Proust de redéfinir l'acte poétique comme une réalité intérieure. Ils viennent prendre le relais des circonstances extérieures, seul point d'ancrage, au temps de *Jean Santeuil*, du discours sur le génie.

Par ailleurs, l'humanisation du génie marque, selon nous, l'abolition de l'antinomie du narratif et du philosophique. Les textes du volume "Proust 45" que Proust destinait à un travail critique sur la méthode de Sainte-Beuve témoignent de la fusion des deux dimensions que l'auteur de *Jean Santeuil*

---

<sup>1</sup> - Françoise Leriche, "La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans - Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques", thèse, Paris VII, 1991, p. 252.

n'avait pu ou su articuler. Dans ces textes, l'importance que prend le contenu narratif et l'émergence conjointe d'une identité littéraire permettent de préciser le mouvement d'intériorisation et ses enjeux théoriques et poétiques tout en précisant comment le roman naît de l'essai.

## 1 1 Intériorisation du génie

### a) a) *Passivité et pessimisme : le déclin de l'inspiration*

Comme nous l'avons signalé dans le quatrième chapitre de cette partie, la téléologie de la Nature, en plaçant le principe créateur en dehors de l'individu et dans une force transcendante, entraîne une totale confiance dans le mécanisme de l'inspiration. Les brouillons de *Jean Santeuil*, alors même qu'ils cherchent à rendre dramatique les expériences qui illustrent cette théorie, témoignent de l'optimisme de leur auteur. Même si le génie semble décliner, le principe de l'inspiration se fait plus hasardeux – comme le suggèrent les textes des années 1898-1899 – l'artiste conserve foi dans le surgissement de l'enthousiasme créateur.

En faisant du sujet le centre du processus créateur, la rupture épistémologique de l'année 1908 va donner au déclin de l'inspiration et au hasard, thématiques purement narratives dans les textes de *Jean Santeuil*, un fondement théorique qui va leur permettre de se développer. Le discours sur l'inspiration se fait alors pessimiste, préfigurant la tonalité tragique du préambule de l'épisode de la madeleine, qui insiste sur le fait que l'objet contenant le passé peut ne pas être rencontré.

Dans un fragment du Cahier 4, le déclin de l'inspiration est ainsi présenté comme pouvant durer toute la vie et conduire à la méconnaissance de la vocation :

Il arrive un âge où ~~il survient~~ le talent faiblit comme la mémoire, où le muscle mental qui approche les souvenirs intérieurs comme les extérieurs n'a plus de force. Quelquefois cet âge dure toute la vie, par manque d'exercice, par trop rapide satisfaction de soi-même, et personne ne saura jamais, pas même soi-même, l'air qui vous poursuivait de son rythme insaisissable et délicieux.<sup>2</sup>

En rupture avec la conception optimiste de l'inspiration qui irradie dans *Jean Santeuil*, le discours est ici profondément pessimiste et dramatique. Il substitue le doute à la certitude, l'échec possible au succès assuré. Aucune force transcendante ne garantit la réussite de l'entreprise littéraire. Son succès tient, au contraire, à la qualité morale du sujet créateur. L'inspiration dépend donc bien désormais étroitement de l'individu.

L'auteur va s'attacher d'ailleurs à présenter le processus de l'inspiration comme nécessitant la participation du sujet, contrairement à ce qu'on peut observer dans les textes de *Jean Santeuil*. Les corrections

---

<sup>2</sup> - Cahier 4, f° 69v° ; *C.S-B.P.*, p. 312.

contenues dans un brouillon du Cahier 26 conservent la trace de cette évolution. Proust évoque les objets sources d'expériences privilégiées : clochers, tête de jeune fille, forme, fleur de sauge ; il précise :

~~bien sou[vent]~~ j'ai su pour quelques unes ~~voir surgir tout d'un coup~~ découvrir la beauté où le passé qu'elles contenaient et qui m'avait fait à leur ~~p app[roche]~~ passage dresser l'oreille intérieure<sup>3</sup>.

Nous avons déjà envisagé ce passage dans notre chapitre consacré au statut de la mémoire<sup>4</sup>. C'est un autre aspect qui nous intéresse ici. Le verbe *savoir* témoigne de l'implication du sujet dans le mécanisme de l'inspiration : il suppose, en effet, la nécessité d'une connaissance, d'un savoir-faire. En outre, le remplacement de *voir surgir* par *découvrir* témoigne que le sujet est originellement passif. D'abord simple observateur d'un phénomène qui le concerne mais lui demeure étranger, l'artiste devient celui qui découvre la beauté grâce à son savoir. L'importance de l'effort dans les expériences privilégiées est inscrit dans cette correction<sup>5</sup>.

b) b) *Contre Schopenhauer ou quand l'écriture devient autonome*

La place centrale accordée au sujet dans le processus créatif est également sensible dans l'effacement des causes extérieures. Dans *Jean Santeuil*, le discours sur le génie est rendu impossible par le caractère transcendant de son objet. Il est limité à une mise en scène des circonstances favorisant son éclosion et dont la philosophie de Schopenhauer fournit d'ailleurs un recueil de situations et de thématiques exploitées par l'écrivain. Nous avons également vu que les notes du Carnet 1 témoignent d'une rupture avec ce fonds théorique, non seulement grâce à l'émergence d'un discours sur les états psychiques, mais aussi par le recours à des phénomènes que le philosophe considère comme particulièrement défavorables au génie : notamment l'ivresse et la maladie.

Un passage du Cahier 2 prolonge cette idée en présentant l'épuisement lié à la maladie comme favorable à l'éclosion de la vérité et en fait le point de départ d'un développement théorique et narratif :

c'est souvent quand je suis le plus malade, que je n'ai plus d'idées dans la tête ni de forces, que ce moi que je reconnais parfois aperçoit ces liens entre deux idées, comme c'est souvent à l'automne, quand il n'y a plus de fleurs ni de feuilles, qu'on sent dans les paysages les accords les plus profonds<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> - Cahier 26, f° 16 r° ; Bernard Brun, “ “Une Des Lois vraiment immuables de ma vie spirituelle” : quelques éléments de la démonstration proustienne dans des brouillons de *Swann* ”, *B.I.P.*, n° 10, 1979, p. 25.

<sup>4</sup> - II, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>5</sup> - On trouve, dans ce même passage du Cahier 26, une même mise à distance de l'esthétique de *Jean Santeuil*, nous l'envisageons page **Erreur! Signet non défini.**

<sup>6</sup> - Cahier 2, ff°s 16v° et 17 r° ; *C.S.B.P.*, p. 303.

En même temps qu'il affirme le rôle positif que peut jouer la maladie dans la découverte de l'analogie, ce brouillon témoigne de l'importance du moi dans l'éclosion de l'inspiration. À l'opposé, les circonstances extérieures, la saison en l'occurrence, ne sont plus ici que le support d'une métaphore, un ornement qui permet d'illustrer la pensée de l'auteur.

(1) (1) “ Un jour tempétueux et tiède ”

Les motifs narratifs qui dans *Jean Santeuil* étaient liés aux circonstances du génie ne disparaissent pas pour autant. Outre qu'ils ont sans doute une origine dans la sensibilité proustienne autant que dans la lecture de Schopenhauer, ils constituent un matériau familier et déjà plusieurs fois travaillé par Marcel Proust dans ces tentatives pour peindre l'inspiration. C'est sans doute ce qui explique la survivance du motif de la tempête et du vent que l'écrivain utilise à plusieurs reprises dans les brouillons de *Contre Sainte-Beuve*. Dans le développement du Cahier 3 consacré aux sensations matinales, il est ainsi question d'un “ jour tempétueux et tiède ”<sup>7</sup> qui donne le désir d'aller “ au bord de la mer soulevée en tempête ”<sup>8</sup>, notamment quand “ le vent fait entendre dans la cheminée un irrésistible appel qui [...] fait [...] battre le cœur ”. C'est le même motif, quasiment la même formule, que Proust utilisait dans “ [Souvenir de la Manche au bord de la Baltique] ”<sup>9</sup>. La matière narrative de *Jean Santeuil* est donc réutilisée en 1908, mais sa destination et son sens ont changé. Alors que les textes du roman de jeunesse insistent sur la violence du vent et de la tempête, conformément à la lettre du texte schopenhauerien, les brouillons de 1909 présentent ces éléments d'une façon feutrée, amortie et douce. Proust évoque certes une promenade en bateau durant la tempête, mais c'est pour déboucher rapidement sur la description de l'église de pêcheur “ protégée des flots ”<sup>10</sup>.

D'une manière générale, ce qui domine dans cette évocation c'est “ la douceur et les bouffées d'un jour tempétueux et tiède où l'ondée légère ne [...] mouille qu'à peine, vite essuyée d'un souffle ou séchée d'un rayon. ” Cette évocation paradoxale de la tempête s'oppose au sentiment de menace du moi que le génie doit surmonter, selon les termes du *Monde comme volonté et comme représentation*, pour atteindre à une vision détachée du sujet. On mesure dans ces prolongements narratifs l'évolution de la théorie proustienne du génie entre *Jean Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve*.

(2) (2) Lumière, architecture et chaleur

Le thème de la tiédeur apparaît également dans le motif du désir de voyage vers Amiens qui naît à la faveur des sensations matinales, dans le Cahier 3. Nous avons indiqué que le désir de contempler la cathédrale

---

<sup>7</sup> - Cahier 3, f° 24r° ; Bernard Brun, “ Étude génétique de l'“Ouverture” de *La Prisonnière* ”, *Études proustiennes VI, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, p. 249.

<sup>8</sup> - *Ibid.*

<sup>9</sup> - “ [Souvenir de la Manche au bord de la Baltique] ”.

<sup>10</sup> - Cahier 3, f° 25r° ; *op. cit.*, p. 249.

d'Amiens par un soleil glacial rejoint ce que Schopenhauer dit de l'architecture et de la lumière<sup>11</sup>. La rencontre de ces deux éléments est, selon le philosophe, favorable au génie, à condition que la lumière éclaire sans chauffer les blocs de pierre. Le premier développement de ce motif, au folio 20 r°, correspond à cette situation, comme nous l'avons vu dans le quatrième chapitre de cette partie. Cependant, quelques pages plus loin, sans doute sous l'influence du "jour tempétueux et tiède", le motif du "soleil glacial" est remplacé par cette évocation :

je voudrais ~~aller~~ si je puis arriver à temps par le train voir au bord de la Somme gelée la cathédrale d'Amiens chauffant à midi<sup>12</sup>.

Il s'agit toujours, comme dans le texte de Schopenhauer, d'un temps de frimas, puisque le fleuve est gelé. Cependant, la lumière, seule apte pourtant à conférer quelque valeur à l'architecture, selon Schopenhauer, a disparu. Elle est remplacée par une double image de chaleur, celle de la cathédrale "chauffant" et l'heure de midi qui situe l'épisode au moment le plus chaud de la journée.

Ainsi, le premier jet reprend les termes du système de Schopenhauer, alors que dès la seconde rédaction, l'émergence d'un tout autre champ thématique, appliqué au même motif narratif, marque une rupture très nette avec le philosophe. Une version postérieure de ce voyage rêvé vers Amiens confirme que c'est bien l'évocation anti-schopenhauerienne qui s'impose. Dans la version contenue dans le Cahier 50 on peut lire :

j'étais au soleil d'un matin [...] heureux d'hiver et glacé où j'apercevais [...] l'église septentrionale [...] au seuil de laquelle arrivé vers midi j'aurais vu les sculptures qui se chauffaient en espalier, chaudes de soleil.<sup>13</sup>

Le contexte de l'épisode n'a pas changé, depuis le Cahier 3, mais la thématique de la chaleur s'est renforcée. Ce n'est plus seulement l'édifice qui "chauffe", mais les statues de pierre qui reçoivent la chaleur solaire, plus que sa lumière.

### (3) (3) Bilan

Ainsi, en même temps que l'écriture précise les images et développe les situations, l'écrivain se détache de l'hypotexte philosophique qui paraît servir de base théorique à ces épisodes. Dans un brouillon du Cahier 50, on peut lire des développements sur la lumière filtrée par le vitrail, les jeux d'ombre et de lumière, dont nous avons signalé la probable origine schopenhauerienne. Cependant, si le motif demeure, qu'il s'agisse de celui de la tempête ou du bâtiment au soleil, il ne revêt plus la même portée philosophique. Proust

---

<sup>11</sup> - II, 4, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>12</sup> - Cahier 3, f° 23 r° ; *op. cit.*, p. 247.

<sup>13</sup> - Cahier 50, f° 46r° ; Kazuyoshi Yoshikawa, "Études sur la genèse de *La Prisonnière* d'après des brouillons inédits", thèse, Paris IV, 1976, deux volumes, II, p. 74.

semble même prendre le contre-pied de Schopenhauer, et développer à plaisir des motifs incompatibles avec la lettre du système du philosophe.

c) c) *Intériorisation du génie et littérature*

(1) (1) Intériorisation du sujet et découverte de l'écriture romanesque

Il ne faudrait cependant pas déduire de cette lecture que la narration se construit exclusivement à partir d'une réaction contre la philosophie. Ce qui dicte le surgissement du paradoxal jour " tempétueux et tiède ", ce qui rend sa chaleur à l'hivernal soleil d'Amiens, ce n'est sans doute pas le désir de contredire Schopenhauer. Si Marcel Proust est conduit à prendre le contre-pied du philosophe dans le traitement de certains motifs, c'est sans doute plus à la faveur du développement de sa propre sensibilité que dans un effort conscient et délibéré pour brûler ce qu'il a adoré. Les évocations des feuilles au soleil, de la nature, de l'ombre ou de la tempête dans *Jean Santeuil* répondent à un double impératif, personnel – l'expérience et le goût de l'écrivain – et philosophique – la conformité de ces situations avec le discours schopenhauerien. Il en va de même au temps de *Contre Sainte-Beuve*. Si le contenu narratif est en contradiction avec le principe philosophique c'est, pensons-nous, que ce dernier s'efface derrière la personnalité de l'écrivain naissant. Ce qu'on peut lire dans les brouillons du *Contre Sainte-Beuve*, ce n'est pas tant le passage d'une philosophie à une autre, qui lui serait exactement opposée, que l'affirmation, dans l'écriture, de la personnalité de l'écrivain. Dans ces textes, Marcel Proust glisse insensiblement de la philosophie vers l'écriture.

Dans *Jean Santeuil*, la logique de certains textes à vocation théorique est d'ordre philosophique : il s'agit pour l'écrivain de mettre en œuvre, au sens propre, des principes philosophiques. L'existence de nombreux brouillons développant, reprenant, remaniant, réécrivant le même motif témoigne de l'émergence d'une nouvelle logique : celle de l'écriture. C'est en cela qu'on peut dire que ces textes marquent l'autonomie de l'art par rapport à la philosophie. C'est en cela aussi que l'intériorité du sujet créateur peut s'affirmer contre les positions téléologiques. Dire que l'art est distinct de la philosophie et que le sujet est la seule entité créatrice, ce n'est pas, pour Proust, adopter une position philosophique qui viendrait se substituer à une autre. La lettre du système est incluse dans la pratique scripturale, c'est pour cela qu'elle ne reçoit pas de formulation théorique explicite.

Dans ces textes, Marcel Proust devient écrivain, non parce qu'il élabore une nouvelle orientation philosophique mais parce qu'il choisit l'écriture. À la question " Faut-il faire un roman, une étude philosophique ? " que pose l'écrivain dans le Carnet 1<sup>14</sup>, les textes du *Contre Sainte-Beuve* répondent par l'écriture. Le roman de Marcel Proust sera sans doute les deux, mais il sera,

---

14 - C08, f° 11r° ; p. 61.



par-delà les catégories de la littérature, le fruit d'une écriture, non le prolongement d'une philosophie.

La nouvelle conception du sujet créateur accompagne la naissance de l'écriture proprement narrative, elle ne la précède pas. Un autre ensemble de brouillons des premiers mois de l'année 1909 permet de comprendre comment l'émergence d'une nouvelle conception du sujet coïncide avec la venue de Proust à l'écriture dans sa dimension purement narrative et romanesque.

## (2) (2) Voyage

La rupture avec la philosophie en général et avec celle de Schopenhauer en particulier est également sensible dans le traitement du motif du voyage. Nous avons vu que, dans un brouillon de *Jean Santeuil*, le vent entendu dans la cheminée transporte littéralement Jean vers les lieux de son passé. Le personnage accomplit, sur les ailes du vent, un voyage imaginaire qui s'inscrit dans une vision téléologique du génie. Dans le texte du Cahier 3, cette caractéristique a disparu. Le héros n'est plus conduit par la Nature pour trouver ce qu'il a laissé d'authentique sur une plage et qu'il doit exprimer. Le seul voyage dont il soit question est bien réel, au point de capter l'essentiel du travail d'écriture. De nombreuses additions et ratures concernent en effet les circonstances du voyage et de l'arrivée : nuit en chemin de fer, arrivée au petit jour quand est servi le café au lait. Le voyage n'est plus une métaphore de l'action de la Nature dans le processus du génie mais un motif narratif à part entière méritant d'être développé pour lui-même.

## (3) (3) Téléologie et physiologie

La perspective téléologique n'a pas totalement disparu cependant. Le temps qu'il fait est en effet présenté comme "un envoyé"<sup>15</sup> d'une certaine saison. Toutefois, ce terme marque un recul de la perspective téléologique dans la mesure où il insiste sur l'action de la Nature, sans pour autant supposer la passivité du sujet. Dans le brouillon de *Jean Santeuil*, au contraire, le vent, envoyé par la Nature, conduit Jean qui demeure totalement passif. La distinction est importante puisqu'elle donne lieu à une correction. Proust avait initialement écrit "m'emmener dans" qu'il a corrigé immédiatement en "m'appeler vers". Cette modification permet de laisser entière la liberté d'action du sujet et donc de marquer une rupture avec le contenu téléologique qu'avait ce motif dans *Jean Santeuil* et qu'il conservait dans la première version.

Cette image est, en outre, juxtaposée à une évocation physiologique du personnage qui met en lumière, dans un passage très travaillé, le caractère physiologique et proprement intérieur du phénomène décrit :

~~les nerfs qui Ce qui vit en moi de nerfs excités, apaisés Le petit monde~~  
~~intérieur de nerfs, de souffles~~ À sentir le calme [...] et la lenteur <de

---

<sup>15</sup> - Cahier 3, f° 25r° ; *op. cit.*, p. 250.

communication et d'échange> qui règne dans la petite salle citée intérieure <de nerfs et de vaisseaux> que je porte en moi, je sais qu'il pleut.<sup>16</sup>

La récurrence du champ lexical de l'intériorité et du moi, de même que l'importance du vocabulaire anatomique, atteste qu'un processus intérieur et individuel s'est substitué à un mécanisme téléologique purement extérieur et dont le sujet était absent.

(4) (4) Téléologie et psychologie

Un passage, sans doute légèrement plus tardif, situé dans le Cahier 2, au folio 23v°, développe également le motif du vent entendu dans la cheminée. Il confirme la place prise par le sujet dans le processus créateur au détriment de la Nature par un même infléchissement du traitement d'un motif déjà présent dans *Jean Santeuil*. Le narrateur vient de lire son article paru dans *Le Figaro* et en parle avec sa mère. Cette conversation est, avec l'attente de cet article, le motif de base à partir duquel se développe le *Contre Sainte-Beuve* récit. Dans ce brouillon, pendant la conversation, le temps change, puis soudain, dit le narrateur :

j'entendis dans la cheminée de ces coups de vent qui emportent mon cœur jusqu'au bord de la mer où je veux partir.<sup>17</sup>

La formule "emportent mon cœur" témoigne d'une certaine passivité, survivance probable du brouillon de *Jean Santeuil*, mais cette tonalité téléologique est tempérée, sinon contredite, par le désir et la volonté qui s'affirment dans la proposition suivante et marquent ainsi le retrait de la Nature et l'émergence du sujet.

L'importance prise par le voyage réel et, conjointement par le sujet, est d'ailleurs confirmée par la suite du texte. On y voit le héros non pas transporté spontanément vers la tempête, mais déchiré entre son désir de partir et "l'anxiété du voyage qui depuis des années empêche au dernier moment tous [ses] départs." Le propos s'est donc déplacé d'une conception idéale du voyage qui occulte l'identité du moi, vers une peinture de la réalité viatique et notamment de ses prolongements affectifs et psychologiques.

(5) (5) Changement de champ intertextuel : de Schopenhauer à Nerval

Le désir de voyage n'a d'ailleurs pas le vent pour seule origine. La suite du texte révèle un autre élément déclencheur totalement absent du texte du roman de jeunesse :

~~mon regard~~ <ramenant> ~~tombant~~ <en> tombant ~~dans sur un~~  
~~paragraphe du journal~~ <Figaro> que je n' sur <Le Figaro> que Maman  
lit pour voir si je n'aurais rien pu supprimer, [mon regard] tombe sur un  
~~paragraphe~~ article que je n'avais pas remarqué : La Tempête : Brest les

---

16 - *Ibid.*

17 - *Ibid.*, f° 23v° ; p. 247.

amarres le vent souffle en tempête depuis hier soir, les amarres du port ont été brisées, etc.<sup>18</sup>

Ces lignes lues viennent se superposer au bruit du vent dans la cheminée et augmentent la part de l'humanité dans le déclenchement du désir de voyager.

Le journal, pur produit de l'activité des hommes et matière littéraire, fait pendant au vent, possible envoyé de la Nature. En effet, si le journal apporte une tonalité humaine, il fonctionne aussi comme un rappel de l'article du narrateur qu'il contient. Le réel prend ainsi plus d'épaisseur en même temps que le personnage et l'acte même d'écrire se trouvent plus directement ancrés dans une réalité plus concrète.

Ce motif paraît, en outre, marquer un déplacement du champ intertextuel qui témoigne de l'indépendance prise par Proust à l'égard du modèle philosophique. En effet, ces lignes lues qui donnent le désir de partir en voyage rappellent le début de *Sylvie*. Dans la nouvelle de Nerval, d'une manière similaire, la lecture d'un entrefilet est le point de départ du voyage en Valois :

Mon regard parcourait vaguement le journal que je tenais encore, et j'y lus ces deux lignes : “*Fête du Bouquet provincial*. – Demain, les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy.” Ces mots tout simples réveillent en moi toute une série d'impressions<sup>19</sup>.

La similitude n'est d'ailleurs pas seulement structurelle et fonctionnelle. L'article est, dans les deux cas, cité comme pour mieux restituer la source de l'impression qui fait naître le désir de voyage. De même, le contenu de la citation journalistique est le même, cette dernière présente dans les deux cas le titre et le début du texte. Nous avons vu que dans un brouillon du Cahier 5, légèrement postérieur à celui-ci, Proust développe un long commentaire sur *Sylvie* ; nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect de la genèse de l'œuvre et de préciser le rôle joué par Nerval entre 1905 et 1909<sup>20</sup>.

L'entrefilet lu dans le *Figaro* n'est pas seulement une métaphore de la littérature, il témoigne aussi de l'importance prise par le champ littéraire dans l'élaboration du substrat romanesque. Alors que le vent et le désir de voir une tempête sont les vestiges de l'époque où le roman de Proust se construisait en référence à la philosophie de Schopenhauer et à la téléologie de la Nature, cet épisode marque l'émergence d'une autre source, littéraire cette fois. Le changement de paradigme théorique s'accompagne d'un changement de champ intertextuel qui témoigne de l'autonomie prise par l'art. La description de moments singuliers n'est plus subordonnée à un référent philosophique mais se construit à partir d'un modèle littéraire.

---

18 - *Ibid.*

19 - Gérard de Nerval, *Sylvie, Oeuvres complètes*, édition d'Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la pléiade”, 1963, deux volumes, I, p. 205

20 - III, 2.

Ainsi, si l'intertexte schopenhauerien est bien présent dans les cahiers "Sainte-Beuve", il est métamorphosé par l'écrivain au point de perdre ses caractéristiques. Le motif du vent entendu dans la cheminée et le désir de voir une tempête deviennent l'occasion d'une exploration de la psychologie du protagoniste. L'intériorité du sujet est présente au travers de ses désirs, de ses angoisses, de sa volonté. La dimension purement individuelle et intérieure du génie se marque également par une explication de type physiologique où les nerfs, les vaisseaux, la chair du personnage se substituent à la force transcendante et occulte de la Nature.

L'importance prise par les états de conscience se marque en outre par l'apparition d'un motif sans doute emprunté à *Sylvie*. L'ensemble narratif des premiers mois de l'année 1909 témoigne de l'émergence d'un champ intertextuel littéraire qui vient concurrencer l'intertexte philosophique sensible dans les textes de *Jean Santeuil*. La mise en scène de l'inspiration à partir d'un fonds textuel littéraire coïncide avec la revendication, dans les brouillons de l'essai consacré à Sainte-Beuve, de l'autonomie de l'art<sup>21</sup>.

#### (6) (6) Bilan

Les développements narratifs du *Contre Sainte-Beuve* témoignent donc de l'émergence d'une conception de l'inspiration centrée sur l'intériorité et la personnalité du génie. En cela, le travail de Marcel Proust en 1909 confirme que la pensée de l'écrivain a évolué et se démarque de la conception romantique de l'acte créateur qui informait certains passages de *Jean Santeuil*. C'est donc dès les premiers pas d'*À la recherche du temps perdu* que Proust prend ses distances à l'égard de la philosophie de Schopenhauer, et non pas à partir de 1911-1913, lorsqu'il fait de Swann le porte-parole des théories musicales du philosophe, selon l'analyse de Françoise Leriche<sup>22</sup>. Il ne faut cependant pas penser que Proust abandonne une philosophie pour une autre. Avant toute chose, Proust s'affranchit en 1909 de la philosophie en tant que telle au profit de l'écriture. Ce passage d'une logique à une autre est perceptible dans les brouillons qui préparent les développements narratifs que Proust destinait à son essai sur Sainte-Beuve. Dans ces textes, la volonté de parler sur le critique, et de faire ainsi œuvre d'essayiste, est progressivement dissoute par le désir d'écrire un texte narratif.

## **2 2 Intériorisation du génie et critique de la méthode de Sainte-Beuve : le désir d'écrire**

L'intériorisation du génie et la rupture avec le champ philosophique pour définir et décrire l'inspiration éclairent, en effet, la question fondamentale du *Contre Sainte-Beuve*. La double forme du projet, narrative et dogmatique, amphibologie qui constitue la pierre d'achoppement du travail

---

<sup>21</sup> - II, 3.

<sup>22</sup> - *Op. cit.*, pp. 209-233.

proustien durant cette période, s'inscrit pleinement dans le cadre que nous venons de décrire.

Les données de ce problème sont bien connues depuis les travaux de Claudine Quémard et Bernard Brun<sup>23</sup> à qui nous empruntons l'essentiel de ce rapide rappel des points essentiels. L'existence d'un projet "Sainte-Beuve" a été connue du public par l'édition du *Contre Sainte-Beuve* de Bernard de Fallois, en 1954. Dès cette première publication partielle et non génétique des premiers Cahiers, une dissociation sensible s'opère "entre pensée créatrice et pensée critique"<sup>24</sup>. La démarche du premier éditeur postule en effet une "dualité entre l'ordre critique et le champ narratif"<sup>25</sup>. L'édition de Pierre Clarac tente de répondre à cette interrogation en dissociant nettement les deux aspects du projet<sup>26</sup>.

Bernard Brun a montré que le travail sur Sainte-Beuve n'est pas exclusivement théorique, comme le suppose l'édition de Pierre Clarac. Narration et théorie s'entrelacent dans les brouillons. L'échec de ce projet tient d'ailleurs à la difficulté d'écrire une forme :

Proust n'a pas écrit "Sainte-Beuve" en raison de la multiplicité de ses projets et à cause de ses hésitations quant à la forme à leur donner<sup>27</sup>.

La critique proustienne a proposé diverses explications à cette contradiction.

Il ressort de ces différents travaux que la question de la double nature du *Contre Sainte-Beuve* tient à un problème formel et à la personnalité même de Marcel Proust. Le premier aspect a été mis en évidence par Maurice Bardèche pour qui *Contre Sainte-Beuve* se heurte à la contradiction qui existe entre la mise en forme de souvenirs personnels et l'effort théorique de méditation sur la littérature.<sup>28</sup>

À ce problème formel s'ajoute la question de "l'identité littéraire de Proust"<sup>29</sup> explorée par Hiroshi Kawanago. Dans sa réflexion sur l'existence

---

<sup>23</sup> - Claudine Quémard, "Autour de trois avant-textes de l'«Ouverture» de *La Recherche* : nouvelles approches du *Contre Sainte-Beuve*", *B.I.P.*, n° 3, printemps 1976, pp. 7-39 et Bernard Brun "L'Édition d'un brouillon et son interprétation, le problème du *Contre Sainte-Beuve*", *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, coll. "Textes et manuscrits", 1979, pp. 151-192.

<sup>24</sup> - Bernard Brun "L'Édition d'un brouillon et son interprétation, le problème du *Contre Sainte-Beuve*", *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, coll. "Textes et manuscrits", 1979, p. 157.

<sup>25</sup> - *Ibid.* Voir également *C.S-B.F.*, p. 24.

<sup>26</sup> - *Ibid.*, pp. 158-163 et *C.S-B.P.*, p. 828.

<sup>27</sup> - *Op. cit.*, p. 173.

<sup>28</sup> - *Ibid.*, p. 158. Voir Maurice Bardèche, *Proust romancier*, Paris, Les sept couleurs, 1971, deux volumes, I, pp. 165-234.

<sup>29</sup> - Hiroshi Kawanago, "Du *Contre Sainte-Beuve* aux premiers Cahiers du roman. Note sur l'état primitif du *Contre Sainte-Beuve*", *B.I.P.*, n° 13, 1982, p. 12.

d'un *Contre Sainte-Beuve* récit et d'un *Contre Sainte-Beuve* essai, ce critique met en lumière

la contradiction de deux ordres (chroniqueur et romancier) chez Proust, dans le mélange d'un essai et d'un récit dans le *C.S.B.* I<sup>30</sup>.

L'écrivain serait partagé entre ces deux tendances de sa personnalité littéraire. Cette mise en perspective invite à aborder l'existence de deux *Contre Sainte-Beuve* non pas comme un simple problème formel qui se serait, ponctuellement, posé à Proust au cours de la genèse de son projet. Les deux formes peuvent être considérées comme le résultat de la coexistence chez l'écrivain de deux natures, de deux aspirations, l'une romanesque, l'autre théorique. La crise de novembre 1908 serait alors la traduction la plus aiguë et la plus perceptible de cette dualité.

Il nous semble possible de préciser ces deux thèses, ainsi que les analyses de Bernard Brun et Claudine Quémard, par une lecture des textes destinés au projet d'essai qui tiennent compte des éléments que nous avons mis en évidence. En effet, la question de la forme à adopter pour traiter du cas de Sainte-Beuve, les hésitations entre l'essai et le roman, rejoignent les interrogations sur le statut de l'art et ses rapports à la philosophie. Lorsque Proust interroge, sans doute vers la mi-décembre 1908, Anna de Noailles et Georges de Lauris, il leur demande de l'aider à choisir entre deux formes qu'il oppose en ces termes :

La première est l'essai classique, l'essai de Taine, en mille fois moins bien (sauf le contenu qui est, je crois, nouveau). La deuxième commence par un récit du matin, du réveil, Maman vient me voir près de mon lit, je lui dis que j'ai l'idée d'une étude sur Sainte-Beuve, je la lui soumetts et la lui développe.<sup>31</sup>

Le problème du *Contre Sainte-Beuve* revient pour Proust à opposer l'essai de Taine à une forme nouvelle et personnelle. Ainsi posée, la question reproduit, dans le domaine formel, le divorce entre art et philosophie déjà exposée sur le plan théorique. Cette symétrie est d'ailleurs sensible dans le caractère emblématique de la figure de Taine. De même qu'au travers de la méthode de Sainte-Beuve Proust vise l'ensemble des "philosophes"<sup>32</sup>, l'essai de Taine est présenté comme "l'essai classique". Taine est ainsi, à la fois, le représentant d'une pensée qui subordonne l'art à la philosophie, mais aussi l'emblème d'une forme qui manifeste cette subordination que Proust récuse.

La dualité formelle du *Contre Sainte-Beuve* n'est ainsi que le prolongement de la réforme de la pensée qui conduit Proust à affirmer

---

<sup>30</sup> - *Ibid.*, p. 13.

<sup>31</sup> - *Corr.*, VIII, p. 321. La lettre adressée à Lauris expose la même idée mais d'une manière plus concise : "l'un est l'article de forme classique, l'essai de Taine en moins bien. L'autre débiterait par une le récit d'une matinée [...]" (*Ibid.*, p. 320.)

<sup>32</sup> - "Proust 45", f° 16r° ; *C.S.B.P.*, p. 220. Voir également, *supra*, II, 3, p. **Erreur! Signet non défini.**

l'autonomie de l'art par rapport à toutes les philosophies et à construire son propos sur le génie à partir de la littérature, et non plus des discours philosophiques. Dès lors, le glissement, dans les premiers textes, vers une forme narrative doit être interprété comme la manifestation tangible de l'autonomie de l'art. Ainsi, la conversation avec la mère n'est pas une pure cheville, elle témoigne moins la vocation de romancier de Marcel Proust que de la nature même des interrogations sur l'art de l'écrivain en devenir. C'est ce que confirme l'étude des feuilles volantes consacrées à Sainte-Beuve. Elles révèlent, en effet, de la lente affirmation conjointe d'une identité littéraire et d'une forme romanesque.

a) a) *Création d'une identité littéraire et narration*

(1) (1) Dans les textes théoriques, f° 15r°

La critique de la méthode de Sainte-Beuve favorise l'émergence d'un " je " qui se constitue progressivement en entité littéraire autonome. En effet, affirmer que le critique du *Constitutionnel* n'a pas compris en quoi consistent l'art et la critique, c'est nécessairement faire surgir une personnalité qui s'oppose et propose d'autres pistes. Le folio 15r° conserve un plan qui s'interrompt précisément lorsqu'apparaît cette identité :

et puis après avoir critiqué les autres, et lâchant cette fois Sainte-Beuve tout à fait, je tâcherais de dire ce qu'aurait été pour moi l'art, si [...] <sup>33</sup>

Dans ce plan inachevé, Sainte-Beuve cesse progressivement d'être un objet d'étude pour devenir un prétexte, le point de départ d'un développement personnel.

*L'incipit* montre également que l'instance d'énonciation prend une place plus grande à ce stade. La présence du pronom *je* en témoigne et une allusion à l'état de santé de Marcel Proust à cette époque le confirme :

Je suis arrivé à un moment, où où, si l'on veut, je me trouve dans telles circonstances où l'on peut craindre que les choses qu'on désirait le plus dire [...] on ne puisse plus tout d'un coup les dire.

En marge du propos théorique, on peut donc lire une mise en scène du moi créateur présenté dans sa fragilité et sa hantise de la mort. On est loin de la confiance absolue en l'acte créateur qui caractérise les textes de *Jean Santeuil*. L'évolution du discours sur l'inspiration trouve ici un prolongement dans la volonté de présenter une conception personnelle de la littérature et l'affirmation d'une personnalité littéraire caractérisée par sa fragilité et hantée par la mort.

(2) (2) Le roman de Sainte-Beuve dans " Proust 45 " : quand la critique sert la narration

Les brouillons contenus dans les autres feuilles volantes témoignent également d'un glissement de la matière dogmatique vers une forme narrative.

---

<sup>33</sup> - " Proust 45 ", f° 15r° ; *C.S.-B.P.*, p. 218. Interrompu.

Sainte-Beuve cesse d'y être une figure quelque peu abstraite et purement intellectuelle pour s'humaniser et devenir l'objet d'une mise en scène. Ce mouvement est sensible dans certaines notes du Carnet 1 qui s'intéressent non aux opinions du critique mais à sa vie privée et à ses mœurs ; on peut ainsi lire au recto du folio 19 :

Sainte-Beuve et la blanchisseuse [...]. Les jours du terme Sainte-Beuve en mercier<sup>34</sup>.

Comme l'a montré P. Kolb, dans les notes qui accompagnent sa transcription du Carnet 1, ce sont là des allusions à des passages du journal des Goncourt où il est question des rapports de Sainte-Beuve avec les femmes<sup>35</sup>. On y apprend ainsi le goût du critique pour sa blanchisseuse avec qui il avait rendez-vous le 24 février 1848 ; il y est également fait état de sa remarque sur la facilité avec laquelle cèdent les femmes du peuple au moment du terme.

Ces notes, qui donnent une image inattendue de l'auteur de *Volupté*, ne trouvent pas de prolongement dans les brouillons, ce qui est tout à l'honneur de Marcel Proust ! L'écrivain condamne cependant la moralité littéraire du critique dont il souligne qu'il écrit par complaisance et ne parvient pas à rester libre. Ces remarques peignent Sainte-Beuve dans la société de son temps, et évoquent ses rapports avec M<sup>me</sup> de Boigne, le chancelier Pasquier, Lamartine ou M<sup>me</sup> Récamier et Chateaubriand<sup>36</sup>. Dans un autre fragment, Proust évoque l'épisode du prétendu pot-de-vin de cent francs reçu par Sainte-Beuve et qui lui valut sa disgrâce après les journées de février 1848. Le critique s'explique sur ce point dans la préface de *Chateaubriand et son groupe littéraire*<sup>37</sup>. Ce texte sert d'ailleurs sans doute de point de départ à Proust pour dessiner le parcours de l'écrivain et en brosser un portrait moral et littéraire<sup>38</sup>.

Ces développements visent à montrer le peu d'objectivité du critique. Toutefois, en plus de cette fonction démonstrative, ils permettent de donner à la figure de Sainte-Beuve une épaisseur psychologique qui contribue à faire glisser le discours critique vers la forme narrative. Le peu d'objectivité des jugements de Sainte-Beuve, sa vie mondaine, ses mœurs, les événements politiques qu'il a traversés contribuent à mettre en situation l'auteur des *Lundis*. Tout un roman de Sainte-Beuve s'ébauche ainsi dans les notes du carnet et les brouillons qui témoignent de la présence de la narration alors même que Proust se propose un but et une forme qui relèvent de la critique.

---

<sup>34</sup> - C08, f° 19r° ; p. 73.

<sup>35</sup> - *Ibid.*, p. 160.

<sup>36</sup> - " Proust 45 ", ff°s 27v°-29v° ; C.S.B.P., pp. 229-231.

<sup>37</sup> - Charles Augustin Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, Paris, Garnier, coll. " Classiques Garnier ", 1948, deux volumes, I, p. 4.

<sup>38</sup> - " Proust 45 ", ff°s 24r°, 25r° et v°, 26r° et v°, 27r°.



(3) (3) Les salons de Sainte-Beuve : un pastiche de Taine aux frontières de la narration et de la critique ?

Ce mouvement est particulièrement sensible dans un fragment où Proust présente l'œuvre de Sainte-Beuve comme "des salons en enfilade". Cette métaphore devient le point de départ d'une peinture du critique en maître de maison qui fait causer ses invités :

[il] entre à tout moment un nouvel interlocuteur, qu'il fait parler, contredire les autres pour qu'un jugement plus vrai sorte des contradictions.<sup>39</sup>

Une longue addition interlinéaire permet de développer l'aspect narratif du texte :

<[...] l'auteur a invité divers interlocuteurs qu'on interroge sur les personnes qu'ils ont connues, qui apportent leur témoignage, ~~qui sont\* en contradiction l'un avec l'autre mais dans l'espoir afin\*~~ destiné à en contredire d'autres et par là à montrer que dans l'homme qu'on a l'habitude de louer, il y a aussi fort à dire, ou pour classer par là celui qui contredira dans une autre famille d'esprits[.] M<sup>me</sup> de Ronza\* vient de><sup>40</sup>[.]

Ce n'est plus seulement Sainte-Beuve qui est mis en scène mais toutes les figures de la vie littéraire des années 1830-1860 qui s'animent et prennent vie. Le jeu des additions permet à Proust d'animer ou de préciser les traits des personnages et leurs attitudes comme dans le cas de M. Molé qui,

<son chapeau haut de forme à la main> rappelle que Lamartine quand il apprit que Royer-Collard se présentait à l'Académie, lui ~~apprit~~ <écrivit>[.]<sup>41</sup>

Un tel procédé permet de donner de la vie à un texte dont l'orientation est théorique.

Il n'est pas sans rappeler certains "essais" de Taine, notamment celui sur Balzac. *La Comédie humaine* y est comparée à une antichambre où se retrouvent des huissiers et des industriels, présence qui rebute le lecteur moyen et que Taine met en scène<sup>42</sup>. Si tel était le cas, on pourrait voir dans ces brouillons des embryons du projet que Proust évoque dans ses lettres à Anna de Noailles et Georges de Lauris, c'est-à-dire ce qu'il nomme "l'Essai de Taine". Une source plus assurée de ces passages narratifs est sans doute à rechercher, comme l'a montré Brian Rogers, dans les articles de Barbey d'Aurevilly recueillis dans *Les Hommes et les œuvres*. Le successeur de Sainte-

---

39 - "Proust 45", f° 29r° ; *C.S.-B.P.*, p. 231.

40 - *Ibid.*, addition interrompue.

41 - *Ibid.*

42 - Hippolyte Taine, "Balzac", *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1892 (première édition, 1865), p. 67.

Beuve au *Constitutionnel* n'est pas avare de ce type de développements, notamment quand il s'agit de traiter avec une ironie voilée son prédécesseur<sup>43</sup>.

Quoi qu'il en soit des fondements intertextuels de ces développements, il est certain que la nécessité de l'exposé théorique fait glisser l'essai vers le récit à partir du personnage de Sainte-Beuve. Les textes à orientation dogmatique traduisent ainsi une double affirmation : celle d'une forme narrative et celle d'une personnalité littéraire. Ce double mouvement est synthétisé dans un autre brouillon capital et pourtant peu étudié par la critique.

b) b) *Du Contre Sainte-Beuve "essai" au Contre Sainte-Beuve "roman" : Sainte-Beuve et le "débutant"*

(1) (1) Le "débutant", préfiguration du personnage des matinées

Il s'agit de l'ensemble rédigé sur les folios 24r°, 25r° et v°, 26r° et v°, 27r° du volume "Proust 45". Dans ce texte à vocation théorique, Proust s'attarde un instant à la peinture de Sainte-Beuve "dans sa petite maison de la rue du M<sup>t</sup>-Parnasse, le lundi matin" au moment où il lit son article. Cette notation, probablement inspirée par un passage d'un article de Barbey d'Aurevilly, comme l'a montré Brian Rogers, va être l'occasion d'un de ces développements de la matière narrative que nous venons d'étudier. Dans ce cas, cependant, le phénomène revêt un sens particulier. En effet, cette digression purement narrative va permettre l'émergence d'un personnage qui n'a plus de lien direct avec le roman de Sainte-Beuve mais se confond avec le protagoniste du récit de la matinée avec la mère qui constitue la toile de fond du *Contre Sainte-Beuve* "roman".

Sainte-Beuve ouvrant *Le Constitutionnel* un matin d'hiver est tout d'abord vu "~~comme le débutant qui ne sait pas si son article~~". Cette mention est rayée pour introduire un développement sur le style dont nous reparlerons plus loin, mais elle est immédiatement reprise et amplifiée :

sans doute n'avait-il [Sainte-Beuve] pas l'émotion du débutant qui a depuis longtemps un article dans un journal, qui, ne le voyant jamais quand il ouvre le journal, finit par désespérer qu'il paraisse<sup>44</sup>.

À partir de ce personnage, tout un personnel romanesque se met en place. D'abord la mère apportant le journal, puis la servante que celle-ci repousse :

---

<sup>43</sup> - Cette démonstration a été faite lors du colloque de Cerisy-la-Salle, consacré aux "Nouvelles directions de la recherche proustienne", en juillet 1997. Le sujet de cette communication a été repris dans *Proust et Barbey d'Aurevilly, le dessous des cartes*, Paris, Champion, 2000. Nous remercions Brian Rogers de nous avoir communiqué ces renseignements avant la publication de son travail. Une synthèse de la communication de Cerisy se trouve dans les notes de la traduction allemande de *Contre Sainte-Beuve* (Marcel Proust, *Gegen Sainte-Beuve*, édition de Luzius Keller, Helmut Scheffel, Mariolina Bongiovanni-Bertini, Frankfurt, Frankfurter Ausgabe III, 3, 1997).

<sup>44</sup> - "Proust 45", f° 25v° ; *C.S.-B.P.*, p. 226.

Mais un matin sa mère en entrant dans sa chambre a posé près de lui le journal d'un air plus ~~indifférent~~ <distract> que de coutume, comme s'il n'y avait rien de curieux à y lire. Mais néanmoins elle l'a posé tout près de lui pour qu'il ne puisse manquer de le lire et s'est vite retirée, et a repoussé vivement la vieille servante qui allait entrer dans la chambre<sup>45</sup>.

La matière du récit qui s'amorce ici n'est pas limitée au personnel romanesque. La description de Sainte-Beuve est située "à l'heure où l'hiver le jour est encore blême au-dessus des rideaux fermés"<sup>46</sup>. Cette notation est reprise et développée, un peu plus bas, mais cette fois dans le cadre de la scène qui décrit le débutant :

Cependant au-dessus du ~~ciel~~ <jour> blême, le ciel est de la couleur de la braise, dans les rues brumeuses, ~~ses pensées mots les jour~~n[eaux] des milliers de journaux, humides encore de la presse et du petit jour mouillé.<sup>47</sup>

Plus loin, après cette longue digression purement narrative, l'écrivain revient à Sainte-Beuve.

On retrouve donc, dans ce texte, tous les éléments du récit de la matinée avec la mère, hormis bien sûr la conversation avec celle-ci. Le motif de l'article publié apparaît notamment dans les Cahiers 2 et 3<sup>48</sup>, nous en avons évoqué plus haut certains développements. Sous une forme condensée, sont en effet présents, dans ce texte, le motif de l'attente de l'article par un jeune écrivain, les personnages de la mère et de la servante. À ce premier pan de la matinée, il faut ajouter l'évocation du jour naissant qui constitue le point de départ de nombreux développements narratifs<sup>49</sup> sur lesquels nous reviendrons en détail dans la partie suivante. Dans cette petite excroissance narrative, apparaissent donc les motifs essentiels de la matinée avec la mère dont nous avons vu plus haut certains développements narratifs. Il se pourrait donc que dans ce texte se mette en place le *Contre Sainte-Beuve* "récit" qui donnera naissance au *Contre Sainte-Beuve* "roman".

En effet, si l'on retient l'hypothèse sur laquelle s'appuie le classement de l'équipe Proust repris par Bernard Brun<sup>50</sup>, la rédaction de l'essai précède celle des textes narratifs. En d'autres termes, les feuilles volantes sont rédigées avant les Cahiers. Dans ce cas, on peut dire que le texte du Cahier 2 qui développe le motif de l'attente de l'article est postérieur au texte du folio 25 de "Proust 45" qui devient le creuset du développement romanesque.

---

45 - *Ibid.*

46 - "Proust 45", f° 25v° ; *C.S-B.P.*, p. 227.

47 - *Ibid.*

48 - Cahier 2, ff°s 41v° - 26v° ; *C.S-B.F.*, pp. 85-91. Cahier 3, ff°s 1r° - 18r°.

49 - Cahier 2 ff°s 7r° - 8v° et 29r-27r° et 28v°-26v°.

50 - Bernard Brun, "Deux pages oubliées des éditeurs du *Contre Sainte-Beuve*", *B.I.P.*, n° 29, 1998, p. 30.

Cette hypothèse a cependant été contredite par Anthony Pugh. Selon ce chercheur, les deux projets se développent, à partir de janvier 1909, en parallèle<sup>51</sup>. C'est ce qui le conduit à affirmer que le texte de "Proust 45" est postérieur à celui du Cahier 2<sup>52</sup>. La rédaction de ces deux ensembles se situerait, selon lui, vers la fin janvier et le début de février 1909<sup>53</sup>. Dans le texte de "Proust 45", selon A. Pugh, Proust aurait consigné un motif qui lui tient à cœur, puisqu'il tente de le développer dans ses brouillons narratifs. Ne pouvant lui donner une forme satisfaisante dans ce cadre, il l'utilise alors dans un texte sur Sainte-Beuve<sup>54</sup>.

Il nous semble que cette hypothèse se heurte à plusieurs obstacles. Tout d'abord, le matériau narratif que Proust utilise dans le folio 25 de "Proust 45" est plus riche que celui du Cahier 2 où ne figurent ni la mère ni la servante et où la naissance du jour n'est évoquée que de manière très allusive et ornementale. Si le texte de "Proust 45" est postérieur à celui du Cahier 2, il faut y voir un condensé de toute la matière de la matinée. Or, le processus de l'écriture proustienne repose sur un mécanisme d'expansion, non de condensation : c'est souvent la métaphore, l'image, le petit motif anecdotique qui fournissent le point de départ d'un développement narratif plus étendu<sup>55</sup>. L'écriture obéit à une logique d'expansion et ce n'est que lorsque celle-ci a eu lieu qu'une condensation peut se produire. Or ce n'est pas le cas à ce stade. Tout au contraire, selon nous, le texte de "Proust 45" est le motif originel appelé à se développer dans les Cahiers à vocation narrative. Ce statut explique que s'y trouvent condensés les deux éléments que les brouillons de la matinée avec la mère développent séparément : la naissance du jour et l'attente de l'article.

Par ailleurs, dans le brouillon de "Proust 45", le développement sur le débutant constitue une digression, non un morceau véritablement intégré au texte théorique. Il est loin d'être nécessaire à la cohérence de l'ensemble. En cela, il ne semble pas participer d'une volonté d'intégrer au discours sur Sainte-Beuve une matière narrative déjà constituée. Si le projet de Proust avait réellement été d'incorporer un motif qui lui était cher dans un projet d'article, il est probable qu'il aurait tâché de le rendre nécessaire au développement. Ce surgissement soudain de la narration là où elle n'a que faire, sous une forme qui n'est pas celle de l'anecdote qu'on rencontre chez Barbey d'Aurevilly ou Taine, a tous les dehors de la spontanéité.

En définitive, il nous semble difficile d'admettre avec Anthony Pugh et contre Claudine Quémar que les textes des Cahiers sont antérieurs ou

---

<sup>51</sup> - Anthony Pugh, *The Birth of À la recherche du temps perdu*, Lexington, French Forum Publishers, 1987, p. 130, et n. 91 p. 56.

<sup>52</sup> - *Ibid.*, p. 56.

<sup>53</sup> - *Ibid.*, p. 30.

<sup>54</sup> - *Ibid.*, p. 56.

<sup>55</sup> - III, 6, pp. **Erreur! Signet non défini.** sqq.

contemporains du travail sur les feuilles volantes. En outre, on s'explique mal la coïncidence de deux modes de travail aussi différents à la même époque et sur plusieurs mois. Dès lors, il nous semble qu'il est possible de faire du développement du folio 25 de " Proust 45 " sur le débutant le point originel d'où procède la matinée avec la mère et donc le *Contre Sainte-Beuve* " récit ".

(2) (2) Barrès et Sainte-Beuve : une datation de l'émergence du projet romanesque

Certains éléments de datation confirment cette hypothèse et permettent de proposer une date pour la mise en place du projet narratif. En effet, à la faveur de la lecture de l'article, Proust met en scène son " débutant " qui

fait vite acheter d'autres exemplaires du journal pour bien toucher du doigt le miracle de cette multiplication.<sup>56</sup>

Ce motif est présent dans les Cahiers " Sainte-Beuve ", notamment dans le Cahier 2 qui le développe amplement.

Cette même idée se trouve dans une lettre que Proust adresse à Barrès à propos de la publication dans *La Revue hebdomadaire* de *Colette Baudoche*. Après s'être excusé de l'indiscrétion qu'il commet et de la fatuité dont il fait preuve en faisant savoir à Barrès que la lecture du roman fait ses délices, Proust affirme :

Mais tout de même cette publication dans une revue doit signifier pour vous l'ébranlement communiqué par vous à une même heure à un millier de cœurs.

Il se présente comme un instrument pour mesurer " l'amplitude de la vibration reçue. " <sup>57</sup>

Le texte de la lettre et celui du brouillon se recoupent en plusieurs points : la publication d'une œuvre dans un journal, la multiplication de celle-ci par la diffusion, l'image des lecteurs " à une même heure ". Plus loin, une autre figure commune apparaît, celle de la mère que Proust compare au personnage de Madame Baudoche<sup>58</sup>. Proust a par ailleurs pris soin d'indiquer en tête de sa lettre, sans préciser de date, " lundi ". Le fait est suffisamment rare chez lui pour qu'il soit signalé, d'autant que ce jour correspond précisément à celui où paraissait, dans le *Constitutionnel*, les articles que Sainte-Beuve a recueillis sous ce titre.

La publication de *Colette Baudoche* en feuilleton a débuté le 7 novembre pour s'achever le 12 décembre 1908. Selon les indications fournies par P. Kolb, les allusions de Proust au roman se limitent aux premier et deuxième numéros du feuilleton, ce qui permet de penser que la lettre date du

---

<sup>56</sup> - " Proust 45 ", f° 25v° ; *C.S-B.P.*, p. 227.

<sup>57</sup> - *Corr.*, VIII, p. 289.

<sup>58</sup> - *Ibid.*, p. 290.

16 novembre 1908. Si l'on admet, comme on le fait habituellement, que Proust utilise simultanément la matière dans ses notes, sa correspondance et son travail d'écriture<sup>59</sup>, les similitudes évoquées permettent de dater l'ensemble des folios 23r°-28r° de la mi-novembre 1908.

C'est donc de ce moment que daterait le projet d'un *Contre Sainte-Beuve* "récit". Cette datation semble confirmée par une note du Carnet 1 qui contient, elle aussi, les éléments essentiels de la matinée :

Maman le matin me dit de me rendormir et me donne mon article, lueur plus claire dans les rideaux, pluie par un temps doux à l'aube, marche du boucher dans la rue suffisant à me faire voir la journée qui commence et à me la faire continuer tout en faisant dormir mon corps<sup>60</sup>.

On retrouve ici les motifs contenus dans le petit développement que nous venons d'analyser. Dans les deux cas, l'attente de l'article fournit le point de départ d'une description du petit jour pluvieux et d'une mise en scène de la mère.

Il n'est pas possible de dater cette note avec précision, mais elle a sans doute été rédigée dans la deuxième quinzaine du mois de novembre 1908<sup>61</sup>. C'est de cette même période que datent les demandes de conseils que Proust adresse à Anna de Noailles et Georges de Lauris que nous citons plus haut et où il hésite entre un essai et un récit. La réflexion de Proust sur la multiplication de la pensée que permet la publication est donc contemporaine de ses hésitations sur la forme à donner à son travail. Dans la deuxième quinzaine de novembre 1908, on trouve trace de ces deux préoccupations dans la correspondance, d'une part, et, d'autre part, dans une note du Carnet 1. Elles sont également présentes dans le développement de "Proust 45" qui leur est probablement contemporain.

Il reste à déterminer si la note du carnet précède ou suit la rédaction du brouillon de "Proust 45". Les feuilles volantes sont, en bonne logique, le lieu d'un développement d'idées contenues dans les notes. Cependant, le commentaire sur les sensations matinales est plus étendu dans la note que dans le texte des feuilles volantes, ce qui témoigne d'un développement du motif. Ainsi, la sensation auditive que constituent les pas du boucher n'apparaît pas dans le texte ; elle semble donc un détail ajouté à ce premier développement surgi au fil de l'écriture. Par ailleurs, le système énonciatif est différent dans les deux textes. Dans un cas, il s'agit d'un récit à la troisième personne à caractère autobiographique, dans le second d'un récit où l'instance d'énonciation tend à se confondre avec l'auteur. Si l'on admet, avec l'équipe

---

<sup>59</sup> - C'est le principe qui sous-tend le travail d'Anthony Pugh et celui de Claudine Quémard, notamment dans le "tableau des correspondances" qu'elle établit entre "Proust 45" et le Carnet 1 (Claudine Quémard, "En marge du travail de Proust sur Sainte-Beuve", *B.I.P.*, n° 6, 1977, pp. 31-37).

<sup>60</sup> - *C08*, f° 17r° ; p. 70.

<sup>61</sup> - *C08*, p. 40 et n. 130 p. 67.

Proust, que le récit à la première personne se situe après la tentative d'essai, il est probable que la note est postérieure au texte de "Proust 45". En cela, elle constitue la première étape du *Contre Sainte-Beuve* "récit" qui n'est présent dans le folio 25 que de façon latente. La note du folio 17 du Carnet 1 marquerait donc la prise de conscience par l'écrivain des perspectives narratives ouvertes par le motif du débutant et son attente matinale.

Il nous semble donc possible d'affirmer que l'idée d'un *Contre Sainte-Beuve* "récit", d'où procède le roman, prend naissance, à la faveur d'une digression relative au débutant, dans la dernière quinzaine de novembre 1908.

Si cette datation est exacte, elle permet de préciser certaines hypothèses relatives à la chronologie du *Contre Sainte-Beuve*. Elle indique tout d'abord que, dès la mi-novembre 1908, Proust a déjà considérablement travaillé à son projet d'article ou d'essai sur Sainte-Beuve. Dès lors, cela confirme la thèse de Claudine Quémard, selon laquelle le travail sur le critique, dont les feuilles volantes conservent la trace, remonte aux mois d'octobre-novembre 1908<sup>62</sup>. Par voie de conséquence, il est possible que le travail ait pris une forme narrative, dans le Cahier 3, dès le mois de décembre 1908<sup>63</sup>. En revanche, il n'est pas possible de soutenir avec Anthony Pugh que ce travail ne commence qu'à la mi-janvier 1909 et celui sur les feuilles volantes à la mi-décembre 1908.<sup>64</sup>

Par ailleurs, la place relativement tardive que ces deux chercheurs assignent à l'ensemble 22r° à 28r° de "Proust 45" tend à prouver, comme l'affirme Anthony Pugh et comme le suggérait Claudine Quémard que le travail narratif accompagne, à partir d'un certain moment, le travail de rédaction de l'essai<sup>65</sup>.

### (3) (3) Bilan

La question de la datation, absolue ou relative, de ces documents importe moins, en définitive, que la mise au jour d'un mouvement et d'une logique de l'écriture. Le passage des folios 24r°-26r° de "Proust 45" nous intéresse, ici, essentiellement pour son rôle fondateur. Il témoigne, en effet, que le motif de la matinée et ses prolongements naissent d'un double mouvement d'intériorisation et d'autonomie. Celui-ci se traduit par l'affirmation d'une identité littéraire et par le glissement qui conduit régulièrement Proust à introduire la matière narrative. Cette contamination de l'essai par le récit a d'abord lieu à partir de la figure de Sainte-Beuve qui se métamorphose en personnage. À partir de la figure du critique et de la société

---

<sup>62</sup> - Claudine Quémard, "Autour de trois avant-textes de l'«Ouverture» de *La Recherche* : nouvelles approches du *Contre Sainte-Beuve*", *B.I.P.*, n° 3, printemps 1976, pp. 16 et 17.

<sup>63</sup> - *Ibid.*, p. 17 et n. 84, p. 17.

<sup>64</sup> - *Op. cit.*, p. 130.

<sup>65</sup> - *Op. cit.*, p. 17.

de son temps surgit ensuite le débutant, personnage étranger à l'univers de Sainte-Beuve mais qui marque l'émergence de celui de Marcel Proust. En se mettant en scène, d'abord aux côtés du critique puis tout seul, le romancier témoigne qu'il peut devenir le propre sujet d'une narration enfin possible.

Cette évolution est capitale pour la genèse du roman proustien, elle intéresse aussi celle des expériences privilégiées. L'apparition des souvenirs involontaires dans les brouillons est, en effet, caractérisée par la même synthèse de l'identité littéraire et de la tentation narrative. La mise au net des folios 1r°-6r° marque l'importance prise par le récit et par le sujet de l'écriture dans ces épisodes. En cela, la mémoire involontaire fournit, ainsi que nous l'avons signalé dans le deuxième chapitre de cette partie, un support propice à la narration, sous deux formes au moins : le récit du mécanisme du souvenir et celui du moment remémoré. À titre d'exemple, l'épisode du pain grillé trempé dans du thé permet une mise en situation du protagoniste dans son univers et la référence à un passé proche (" l'autre jour "). Par ailleurs, l'évocation, rapide à ce stade, des vacances ainsi que l'épisode du grand-père marquent l'émergence d'une matière narrative dont le développement aboutit à " Combray II ". Il en va de même des autres motifs contenus dans ce brouillon.

### 3 3 Conclusion

La genèse des expériences privilégiées est ainsi directement liée à celle du roman. La macro-structure et la micro-structure obéissent aux mêmes nécessités. Dans les deux cas, il est nécessaire qu'un équilibre se dégage entre narration et théorie et que le projet de roman cesse d'être subordonné à la philosophie pour laisser libre cours à l'écriture.

Pour cela, il faut que le discours sur l'inspiration se libère de son origine philosophique. Les notes rédigées sur le Carnet 1 durant l'été et l'automne 1908 témoignent d'un changement de paradigme théorique qu'attestent également les développements narratifs des premiers mois de 1909. La reprise de motifs présents dans *Jean Santeuil* s'accompagne d'une mise en cause, par les termes même du récit, des principes de la philosophie de Schopenhauer. En même temps que le discours de Proust témoigne de l'importance prise par le moi créateur, dans les formes les plus diverses de son intériorité, la narration s'affirme pour ce qu'elle est : un espace de sensibilité et d'imaginaire où le reclus du 102 boulevard Hausmann distille ses perceptions et rêve l'univers qui les fait naître, derrière les rideaux.

Entre ces deux étapes du travail proustien prend place la tentative pour écrire un article ou un essai consacré à la méthode de Sainte-Beuve. Le moment exact où Proust entreprend ce travail est difficile à établir avec précision ; les proustiens s'accordent pour le situer entre la mi-novembre et la mi-décembre 1908<sup>66</sup>. Les notes du Carnet 1 et certains brouillons du volume

---

<sup>66</sup> - La première date est celle avancée par Claudine Quémard, (*op. cit.*, p. 18), la seconde par Anthony Pugh, (*op. cit.*, pp. 37 et 130).



Proust 45<sup>67</sup> conservent la trace de ce travail fondateur. Parmi ceux-ci figurent les textes où s'élabore la théorie de la mémoire involontaire (1-6r°, 9r° et 11r°) et ceux où Proust développe la critique de l'intelligence (ff°s 13r°, 14r° et 16r°-17r°) et que nous avons déjà évoqués. Ces brouillons s'inscrivent dans la perspective d'une intériorisation du génie. Les premiers témoignent, en effet, du désir de Proust d'« écrire contre une méthode qui dévalorise les vérités intérieures » comme l'a noté Bernard Brun<sup>68</sup>. Le second ensemble témoigne, quant à lui, de la métamorphose de la pensée proustienne en ce qu'il s'emploie à rompre les liens qui subordonnent depuis toujours l'art à la philosophie, ainsi que nous venons de le voir.

Avec le projet « Sainte-Beuve », le désir proustien d'écrire une œuvre de fiction trouve une assise épistémologique. Le discours théorique sur le génie et sa mise en scène narrative trouvent ainsi une légitimité qui leur faisait défaut dans *Jean Santeuil*. Raconter l'instant où l'artiste est inspiré, ce n'est plus mettre en scène une doctrine philosophique mais, au contraire, affirmer que l'art et l'artiste échappent au champ de la philosophie. De ce double désencrasse, formel et théorique, naissent les expériences privilégiées telles qu'elles apparaissent dans le roman, dans leur double dimension théorique et narrative.

Plus que les expériences privilégiées, rares sinon totalement absentes des Cahiers « Sainte-Beuve », ce sont donc les brouillons des matinées qu'il faut interroger si l'on veut comprendre en quoi consiste la nouvelle conception du génie que Proust élabore. Plus que la théorie elle-même, c'est, à partir de *Contre Sainte-Beuve*, l'écriture qui fournit la clé du système esthétique en ce qu'elle prend le relais de la préoccupation philosophique. C'est à ces deux aspects que va s'attacher la partie suivante.

---

<sup>67</sup> - Les notes relatives à Sainte-Beuve apparaissent à partir du folio 14v° du Carnet 1. Les brouillons qui développent certaines de ces notes occupent les folios 1r°-31v° du volume « Proust 45 ».

<sup>68</sup> - Bernard Brun, « Le Dormeur éveillé, genèse d'un roman de la mémoire », *Études proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, n° 11, 1982, p. 256.

## Conclusion de la deuxième partie

Cette deuxième partie a permis de préciser les étapes essentielles de la genèse des expériences privilégiées entre 1890 et 1909. Tout d'abord, si le roman de jeunesse comporte de nombreux épisodes qui évoquent des moments d'enthousiasme, on ne peut pas considérer qu'il décrive des expériences privilégiées. Sous-tendu par une conception téléologique du génie, le discours sur l'inspiration ne peut, à cette époque, décrire le processus de l'inspiration. Celle-ci est toujours saisie de l'extérieur, la structure de la narration, comme la perspective narrative, préservant l'opacité du phénomène et lui conservant son obscurité. Inaccessible à l'artiste même, le génie ne peut être abordé que par le biais des circonstances qui sont favorables à son développement. Proust, dans *Jean Santeuil*, s'inspire ainsi de nombreux passages du *Monde comme volonté et comme représentation* pour illustrer une conception du génie directement issue de la philosophie romantique. En cela, *Jean Santeuil* est une histoire sur la vocation, non un roman de la vocation.

En 1898 et 1899, cependant, nous avons cru déceler un infléchissement du discours sur le génie. Sans doute pour dramatiser son propos, peut-être aussi pour des motivations qui sont d'ordre biographique, des thèmes jusque-là latents se développent. Ils donnent à la narration un contenu qui est en contradiction avec l'esprit du système de Schopenhauer. L'importance prise par la thématique du hasard dans les textes de la fin du mois de septembre 1899 marque un point de rupture : le texte ne peut continuer à s'écrire sans mettre en péril ses fondements théoriques. C'est dans cette tension et cette transgression impossible que réside sans doute une des causes de l'échec de *Jean Santeuil*.

Si l'année 1908 marque un tournant ce n'est pas parce qu'elle voit l'apparition d'une forme de mémoire qui témoigne de l'importance du sujet au détriment de l'essence. Dès *Jean Santeuil*, la théorie du souvenir permet d'articuler ces deux dimensions. Le caractère involontaire de la mémoire marque une prise de distance par rapport au modèle schopenhauerien. Ce qui n'avait pas été possible en 1899 semble pouvoir s'accomplir en 1908. La mémoire va, en effet, rendre possible l'essor de la narration, dans les feuilles du recueil "Proust 45" rédigées à la fin de l'année 1909. Ce texte constitue l'acte de naissance des expériences privilégiées. Il marque aussi la fusion du narratif et du théorique.

Si la mémoire s'impose ainsi ce n'est toutefois pas en raison de sa portée théorique. Originellement subordonné à une thématique de l'altérité, ce motif va s'imposer à Proust alors qu'il tente de mettre au point l'*incipit* d'un texte destiné à critiquer la méthode de Sainte-Beuve. Le jeu des ratures témoigne des hésitations de l'écrivain. Si la mémoire s'impose enfin, c'est sans doute qu'elle est le vecteur le plus approprié pour véhiculer une théorie du génie qui peut rebuter le lecteur. Cette situation confirme le rôle secondaire de la thématique mnémonique sur le plan théorique.

L'événement majeur de l'année 1908 n'est donc pas la mise au point d'une conception originale de la mémoire. Si l'on peut dire que c'est alors que Marcel Proust devient écrivain, c'est qu'à cette date l'écriture prend le pas sur la philosophie. Le roman cesse d'être une projection sur l'axe de la fiction des propositions dogmatiques de Schopenhauer, pour devenir le lieu d'une exploration des moyens qu'offre le langage pour exprimer la sensation. Cette prééminence de la narration sur le propos théorique se marque dans le passage, sans doute fin novembre 1908, d'un projet d'essai à un projet de récit. Dans les brouillons du *Contre Sainte-Beuve* "essai", la narration vient percer le tissu du texte à vocation théorique sous la forme de l'anecdote, de la mise en scène. Le surgissement du personnage du débutant marque l'émergence d'une personnalité littéraire qui devient objet du récit et sujet de l'énonciation.

Les textes rédigés dans les Cahiers à la fin de l'année 1908 et dans les mois qui suivent développent la part narrative du projet. Le récit d'une matinée avec la mère autour d'un article qui paraît et d'un autre à écrire permet à Proust de reprendre les motifs de *Jean Santeuil*, mais tout en les détournant de leur vocation première. La tempête, la lumière, le voyage ne sont plus évoqués en des termes conformes à la lettre du système du philosophe. Ils donnent lieu à des développements qui semblent contredire les positions de Schopenhauer. Une telle rupture tient probablement plus au mouvement de l'imaginaire et de l'écriture qu'à un parti-pris de profanation délibérée : à cette date l'écriture l'emporte sur toute considération philosophique ; du reste, le livre de Schopenhauer demeurera un des hypotextes théoriques de la *Recherche* jusqu'au *Temps retrouvé*.

La critique de l'intelligence projetée, sur l'axe théorique, la volonté d'une rupture entre le domaine de l'art et celui de la philosophie. En attaquant Sainte-Beuve, Taine et les philosophes en général, Proust cherche à affirmer l'autonomie de l'art. Il s'agit moins pour lui de redire, après les romantiques, que l'art est une affaire d'affect, que de revendiquer la possibilité pour l'artiste de penser son activité en dehors des cadres de la pensée spéculative. Reprenant son bien à la pensée positiviste, l'écrivain met à profit les descriptions cliniques pour bâtir son nouveau discours sur l'inspiration ; les expériences privilégiées naissent, notamment, de ce phénomène.

Aucune d'elles n'aurait sans doute existé cependant sans le retour dans la biographie de l'écrivain de sensations provoquées par la nature ou les

événements de sa vie. C'est par exemple le cas des réminiscences survenues à Cabourg vers le 18 juillet 1908 ou de cette odeur d'herbe de Louveciennes dont le Carnet 1 conserve la trace. L'onde de choc créée par ce retour de sensations qu'évoquait avec peine *Jean Santeuil* est pour beaucoup dans l'impulsion donnée aux projets proustiens dans les six derniers mois de l'année 1908.

En définitive, et pour résumer l'acquis de cette deuxième étape, on peut dire que l'histoire du texte proustien est celle d'un dépassement de la philosophie romantique par l'écriture. Celui-ci prend trois formes solidaires mais distinctes : 1) l'affirmation de l'autonomie de l'art ; 2) la description du mécanisme psychique de l'inspiration ; 3) l'affirmation du moi individuel. Pour chacun de ces points, le romantisme et/ou le positivisme constituent un fondement épistémologique : 1) comme lieu où s'affirme l'hétérogénéité de l'art pour la pensée romantique (sans pour autant que l'autonomie de celui-ci soit possible) ; 2) comme champ où est possible l'étude et la description d'un processus psychique du sujet ; 3) comme revendication de la liberté et de la volonté du sujet pour les deux systèmes qui s'inscrivent tous deux dans la grande rupture qui marque l'émergence de l'homme à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme l'a montré Foucault. En cela, la genèse des expériences privilégiées dans les textes de *Jean Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve* permet de suivre cette lente métamorphose d'une pensée qui, sans jamais cesser d'être celle d'un individu, s'inscrit aussi dans un grand mouvement collectif qu'elle permet de suivre et de saisir.

Il importe maintenant de préciser comment la mutation constatée en 1908 est rendue possible, et donc d'étudier ce qui s'accomplit entre 1899 et 1908, durant la période ruskinienne. Par ailleurs, il faut préciser le contenu de la théorie du génie par-delà les premiers mois de l'année 1908, notamment en s'attachant au problème de l'écriture et à celui des sensations matinales.

**D'UNE THÉORIE DE  
L'INSPIRATION À UNE  
PRATIQUE STYLISTIQUE**

## Introduction de la troisième partie

La partie précédente a montré comment les instants privilégiés naissent d'une théorie de l'inspiration fondée sur le sujet et non plus sur la rencontre téléologique du sujet et de la Nature. L'esthétique, telle qu'elle se cristallise en 1908, accorde à l'acte créateur une place prépondérante, au détriment de l'action de la Nature, qui demeure étrangère au sujet. Ce décentrement théorique a deux conséquences majeures : l'autonomie de l'art par rapport au champ philosophique et l'émergence du sujet créateur comme siège d'un mécanisme psychique constitutif du génie. La synthèse de ces deux éléments rend possible l'émergence de l'écriture qui vient fermer le triangle. Il faut entendre ici par ce terme le processus qui rend possible le développement de l'histoire d'une vocation et le récit des expériences privilégiées. À ce stade, le roman n'est plus subordonné à la philosophie, même s'il continue de posséder une vocation théorique. Ces trois éléments trouvent à s'exprimer dans les brouillons des années 1908-1909 au travers de la critique de l'intelligence et des nombreux fragments consacrés aux sensations matinales. La thématique de la mémoire involontaire permet à l'écrivain de donner un support psychologique et intimiste à la théorie qu'il cherche à exprimer, les sensations matinales permettent, quant à elles, à la narration de prendre son essor. Il s'agit de déterminer maintenant en quoi la redéfinition de l'acte créateur modifie l'esthétique de Marcel Proust et confère leur sens aux instants profonds tout en donnant naissance au roman.

Le but de cette partie est ainsi de comprendre comment un problème d'ordre théorique (l'inspiration) va se trouver au centre d'un dispositif narratif et romanesque. La conception proustienne de l'inspiration qui s'affirme à partir de 1908 détermine en effet un ensemble de micro-récits qui apparaissent pour la première fois sous leur forme quasi définitive, dans la mise au net de « Proust 45 ». Elle conditionne également la mise en marche de la machine romanesque, notamment en rendant possible l'histoire d'une vocation et en lui fournissant une assise narrative dans le récit de la matinée. Il importe donc de dépasser maintenant le seul champ des expériences privilégiées pour s'intéresser aux domaines de la narration et du romanesque, sans perdre de vue l'ancrage théorique de notre propos.

La critique contemporaine a montré que cette rencontre du romanesque et du théorique s'accomplit sur le mode du décalage : Proust pose

une question mais c'est à une autre question que répond son roman<sup>1</sup>. Nous avons vu que le recours à la thématique mémorielle impose, dans les manuscrits, des distorsions à la théorie qu'elle supporte et aux mécanismes de l'initiation qu'elle tente de décrire<sup>2</sup>. Ce sacrifice que la pensée fait à la narration pour pouvoir être mise en mots et supportée par l'essor des phrases paraît même confiner à la disparition pure et simple. Vincent Descombes a ainsi avancé que la tentative de Proust théoricien aboutissait à l'œuvre de Proust romancier par un déplacement qui fait glisser l'écrivain d'un discours sur le sujet à un discours sur la société. Proust théoricien serait pris

dans la confusion qui affecte toute la philosophie du sujet pensant [...] [:] le fait que ma représentation d'une chose ne soit pas votre représentation, [...] est confondu avec le prétendu fait [...] que *ma* représentation ne puisse jamais être *votre* représentation puisque la mienne est mienne alors que la vôtre est vôtre<sup>3</sup>.

L'écrivain contournerait cette aporie en déplaçant l'objet théorique du roman vers « l'observation des mœurs », reprenant ainsi pied sur un terrain abandonné par les philosophes, celui de la « philosophie des affaires humaines »<sup>4</sup>.

Cette thèse souligne l'importance de la dimension littéraire de l'entreprise de « métaphysicien » de Marcel Proust, elle présente l'analyse sociologique comme un point de fuite du littéraire hors du champ de la philosophie. Notre analyse du discours sur l'autonomie de l'art dans les textes consacrés à Sainte-Beuve, nous invite cependant à nuancer cette lecture. En effet, il ne semble pas que Proust abandonne le terrain du sujet à la philosophie pour se replier sur un espace laissé vacant par les philosophes. En outre, la démonstration de Vincent Descombes repose essentiellement sur l'impossibilité où se trouverait Proust d'articuler un discours sur l'art sur une théorie solipsiste. Dans l'art, la communication se heurte à une impossibilité que V. Descombes appelle « l'inexplicable solution de la communication par l'art. »<sup>5</sup> Selon ce critique,

Comprendre la manière de voir d'Elstir n'est possible qu'à la condition de devenir Elstir. Puisque la subjectivité est constituée par le point de vue, on ne peut comprendre la vision d'Elstir sans devenir le même sujet qu'Elstir. [...] La solution artistique à l'impossibilité ordinaire de la communication, c'est la migration des âmes<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> - *Supra*, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>2</sup> - II, 2, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>3</sup> - Vincent Descombes, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1987, p. 16.

<sup>4</sup> - *Ibid.*, p. 18.

<sup>5</sup> - *Ibid.*, p. 16.

<sup>6</sup> - *Ibid.*, p. 57.

On ne peut donc parler, à la fois, du sujet et de l'art, le premier discours affirmant l'absolue individualité de la perception que le second nie, par définition.

Cependant, s'il ne recourt pas à l'hypothèse de la migration des âmes, Proust prend comme image de la nature du travail artistique un autre type de voyage :

le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cents univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles<sup>7</sup>.

Faisant fi des apories philosophiques, l'écrivain revendique le pouvoir de l'art de réaliser cet échange des positions qui nous permet de voir avec les yeux d'un autre. L'emploi du présent de l'indicatif marque bien le caractère réel et actuel de ce qui s'accomplit dans l'art. On trouve dans *Le Temps retrouvé* cette même idée, résumée en cette formule lapidaire :

par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre.<sup>8</sup>

Sauf à coucher la théorie de Proust sur le lit de Procuste de la philosophie, il faut bien admettre que l'écrivain articule l'art avec une théorie qui affirme l'individualité absolue du sujet.

Proust prend d'ailleurs soin de donner à cette théorie un prolongement qui lui confère une assise esthétique solide. Si l'art permet de communiquer la vision intime, ce n'est pas au moyen d'un mécanisme surnaturel qui consisterait à faire migrer les âmes, mais par une pratique proprement artistique : la couleur et le style. C'est ce qu'indique ce passage bien connu du *Temps retrouvé* :

Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation qui serait impossible par des moyens directs et conscients de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun<sup>9</sup>.

Dans le domaine littéraire, c'est donc par une théorie du style que s'opère la communication de la singularité, de la subjectivité de l'expérience.

Ainsi, l'analyse sociologique ne constitue pas le seul point de rencontre de la littérature et de la philosophie ; le style, en tant que moyen pour l'écrivain de communiquer sa vision, permet à Proust d'articuler sa théorie du

---

<sup>7</sup> - *L.P.*, III, p. 762.

<sup>8</sup> - *T.R.*, IV, p. 474.

<sup>9</sup> - *Ibid.*



sujet avec une réflexion esthétique. Ce n'est pas seulement la vision sociale ou morale qui permet à Proust de développer une philosophie du sujet et de la communication, mais la théorie du style née de la réflexion et de la pratique littéraire. Le style est indissociable de l'individualité dont il est le reflet et comme le prolongement littéraire. Il est également étroitement lié à la question de l'impression qu'il a pour fin de restituer. Cette double dimension philosophique du style est résumée dans cet extrait de l'article que Proust consacra en 1919 au style de Flaubert :

Le rendu de sa vision, sans, dans un intervalle, un mot d'esprit ou un trait de sensibilité, voilà en effet ce qui importe de plus en plus à Flaubert au fur et à mesure qu'il dégage au mieux de sa personnalité et devient Flaubert. [...] dans *l'Éducation sentimentale*, la révolution est accomplie ; ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression<sup>10</sup>.

Le style de l'écrivain est tout à la fois mise au jour progressive d'une individualité et moyen de restituer une « vision ».

La démarche de Proust théoricien aboutit à une théorie du style et plus encore à une pratique. Proust affirme, en effet, dans *Le Temps retrouvé*, que « la question du genre d'esthétique », le « contenu logique » d'une œuvre important moins que « la qualité du langage »<sup>11</sup>. Si Proust théoricien disparaît au profit de Proust romancier, c'est dans le cadre d'une réflexion sur le style. Si la vraie vie, c'est la littérature, ce n'est pas tant parce que celle-ci traite de la société, mais parce qu'elle est un travail sur la langue qui permet de restituer la vision du sujet.

La description de l'action sociale n'est qu'un des points d'intersection du philosophique et du littéraire dans l'univers proustien<sup>12</sup> ; le style en est un autre, que les pages qui suivent vont tenter d'explorer. Le premier objectif de cette partie sera de montrer que le style est directement rattaché aux instants profonds et au contenu philosophique qu'ils supportent. Cette double mise en perspective permettra ensuite de préciser les enjeux épistémologiques du style au tournant des siècles et d'analyser comment ils se manifestent notamment dans le style de *Jean Santeuil*. Ainsi ouverte, l'histoire du style proustien permettra de préciser le rôle du pastiche et de la réflexion sur le style au moment où se met en place le discours sur les expériences privilégiées. Cette rencontre des deux matières est particulièrement sensible dans le récit des sensations matinales du Cahier 4. Celui-ci est à la fois un prolongement du motif de la matinée élaboré dans « Proust 45 » et un aboutissement de la thématique de la lumière et des séries liées à l'essence de la vie. Ces épisodes des cahiers permettent d'éclairer d'un jour nouveau les expériences privilégiées. En outre, ils permettent de préciser les rapports qu'elles établissent entre littérature et sensation et qui rejoignent les recherches

---

<sup>10</sup> - *E.A.*, p. 588.

<sup>11</sup> - *T.R.*, IV, p. 460.

<sup>12</sup> - Comme l'a montré Anne Henry à propos de l'apport de la sociologie de Tarde (Marcel Proust, *théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 344-365).

picturales de Matisse et les travaux des psychologues de la forme. Enfin, l'exploration de la synecdoque comme modèle tropique permettra de préciser en quoi les expériences privilégiées sont un moule du roman et en rendent possible la prolifération narrative.

# Style et épiphanie

Si le rapport au langage n'est pas un trait caractéristique de l'épiphanie littéraire, ni d'ailleurs des expériences privilégiées, cela tient essentiellement à la diversité des pratiques des écrivains. En effet, pour la seule raison qu'il s'agit d'une expérience littéraire, l'épiphanie entretient un rapport naturel avec le langage. Celui-ci peut être négatif, comme chez Hugo von Hofmannsthal pour qui le sentiment d'une révélation interroge l'impuissance du langage et conduira le poète, comme ses personnages, au mutisme<sup>1</sup>. Le plus souvent cependant, l'expérience épiphaniatique est le point de départ d'une activité linguistique. Les recueils d'épiphanies de Joyce, comme ceux de Stephen, auxquels Léopold Bloom fait allusion au début d'*Ulysse*, en sont les formes les plus fameuses. Chez l'écrivain irlandais le langage constitue d'ailleurs souvent le principe même de l'épiphanie, comme le rappelle la place de la « vulgarité du langage » dans la définition de *Stephen hero*<sup>2</sup>.

Dans le cas de Proust, la partie précédente a tenté de montrer que la naissance des expériences privilégiées coïncide avec celle d'une écriture narrative et romanesque. Le lien qui unit langage et épiphanie semble donc très fort. Dans cette perspective, le but de ce chapitre est d'étudier la place du langage dans les épiphanies proustiennes et de montrer en quoi elles participent d'une réflexion sur le style. Cela est particulièrement sensible dans la place qu'occupe le langage dans ces épisodes et dans l'importance du concept d'altérité dans la théorie du style.

## 1 Épiphanie et style

### a) *Expériences privilégiées et style*

#### (1) Phrases et épiphanie

Comme chez Joyce, il arrive dans l'œuvre proustienne que le langage soit le point de départ d'une épiphanie ou qu'il joue dans celle-ci un rôle

---

<sup>1</sup> - Hugo von Hofmannsthal, *La Lettre de Lord Chandos, La Lettre de Lord Chandos et autres essais*, traduction de Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1981 et *Les Lettres d'un Voyageur à son retour, La Lettre de Lord Chandos et autres essais*, traduction de Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1981.

<sup>2</sup> - I, 5, p. **Erreur! Signet non défini.**

important. Les phrases de Bergotte et celles de Vinteuil déclenchent les impressions singulières dans ces deux expériences esthétiques. L'audition du septuor permet d'ailleurs d'identifier les phrases du compositeur au sentiment épiphanique :

Ainsi, rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelques fois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec ou, plus simplement, au début de cet ouvrage en buvant une certaine tasse de thé.<sup>3</sup>

L'étude de Jean Milly sur la phrase de Proust a montré que la musique de Vinteuil est une matrice du style proustien. En les évoquant ici, Proust ne se contente pas de réunir musique et expériences privilégiées, il établit surtout, entre la série qu'il évoque et son style, une relation de proximité qui fait de la forme de l'écriture le prolongement de l'expérience singulière.

Manifeste dans l'aboutissement du parcours stylistique proustien, la profonde sympathie qui unit style et épiphanie est sensible dès les premières étapes de la formation du style. Jean Milly a montré comment le style de Bergotte influence le protagoniste<sup>4</sup>. Cette influence débute par le sentiment singulier que cause la lecture des phrases de l'écrivain et aboutit à l'épisode des clochers de Martinville. Le style, origine du sentiment singulier lors de la lecture, devient alors un aboutissement de l'expérience. Les clochers semblent cacher « quelque chose d'analogue à une jolie phrase » et le sentiment épiphanique se résout en un poème en prose<sup>5</sup>. Plus en amont encore dans la chaîne qui relie les étapes de la formation d'un style, l'épisode de la mare de Montjouvain raconte ce même surgissement du langage devant le spectacle éblouissant du monde. Il est difficile de parler de style à propos de l'exclamation « Zut, zut, zut, zut »<sup>6</sup> que profère le personnage devant le pâle sourire du ciel après la pluie, mais cette épiphanie témoigne du prolongement linguistique, ici encore fruste et en devenir, que toute expérience privilégiée est appelée à connaître. Certains épisodes du roman témoignent des liens qui existent entre épiphanie et style, l'activité linguistique pouvant être le point de départ ou d'aboutissement du plaisir singulier qui est d'ailleurs clairement identifié aux phrases de Vinteuil.

## (2) Langage et objet épiphanique

Les expériences artistiques ne sont cependant pas les seules expériences privilégiées qui mettent en oeuvre la fonction linguistique de

---

<sup>3</sup> - *L.P.*, III, pp. 876-877. Dans l'épisode de *François le champi*, la phrase est également présente sous la double forme de la lecture orale accomplie par la mère et de la « plume » de George Sand (*T.R.*, IV, pp. 462-463).

<sup>4</sup> - Jean Milly, *La Phrase de Proust*, Paris, Larousse, 1975, p. 132.

<sup>5</sup> - *C.S.*, I, p. 179.

<sup>6</sup> - *C.S.*, I, p. 153.

l'épiphanie. L'objet herméneutique possède, en effet, une tendance à la manifestation explicitement verbale :

je vis les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés, semblant me dire : « Ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui tu ne le sauras jamais. Si tu nous laisses retomber au fond de ce chemin d'où nous cherchions à nous hisser jusqu'à toi, toute une partie de toi-même que nous t'apportions tombera pour jamais au néant ». <sup>7</sup>

C'est d'ailleurs à « un être aimé qui a perdu l'usage de la parole »<sup>8</sup> que sont comparés les trois arbres. Cette propension à l'expression peut s'étendre d'ailleurs, au-delà de l'objet lui-même, au plaisir particulier dont il est l'origine. La vision que dissimule l'inégalité des pavés apostrophe ainsi le protagoniste :

« Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tache de résoudre l'énigme de bonheur que je te propose. » <sup>9</sup>

Si cette inclusion du langage dans la sphère épiphanique n'est pas systématique au point de prétendre constituer un trait déterminant du profil textuel de ces instants, elle témoigne cependant de la proximité des deux thématiques.

### (3) Causerie et enthousiasme : du bon usage de la parole

Il existe en outre une autre forme du surgissement du langage dans le champ épiphanique : l'intrusion d'un propos à valeur sociale étranger à l'expérience privilégiée. Ce trait se manifeste à trois reprises dans le roman, la première fois dans l'épisode des clochers de Martinville, la seconde dans l'épiphanie du cabinet sentant l'iris, la troisième à l'occasion de la rencontre des trois arbres. En cette circonstance, l'échec définitif de la tentative du personnage pour percer le secret des normes coïncide avec une interrogation de M<sup>me</sup> de Villeparisis sur « l'air rêveur » du protagoniste<sup>10</sup>. Ce passage à un discours orienté vers la vie mondaine marque le retour à la vie réelle. Dans le cabinet d'aisance des Champs-Élysées, c'est une autre « marquise » qui interrompt la rêverie du narrateur en se « mettant à [lui] parler »<sup>11</sup>. La conséquence est moins radicale que dans l'épisode champêtre puisque l'interprétation ne fait que différer le surgissement du souvenir qui aura lieu dans la solitude, une fois que le personnage aura regagné sa chambre. De la même manière, dans l'épisode des clochers de Martinville, le protagoniste « descend causer avec [ses] parents » lors d'une halte de la voiture du Docteur Percepied<sup>12</sup>, ce qui suspend l'expérience épiphanique. Remonté en voiture, le personnage ne doit qu'au mutisme du cocher qui « ne semblait pas disposé à

---

<sup>7</sup> - *J.F.*, II, p. 79.

<sup>8</sup> - *Ibid.*

<sup>9</sup> - *T.R.*, IV, p. 446.

<sup>10</sup> - *J.F.*, II, p. 79.

<sup>11</sup> - *J.F.*, I, p. 483.

<sup>12</sup> - *C.S.*, I, p. 178.

causer ayant à peine répondu à [son] propos »<sup>13</sup> de se mettre à écrire. Ce langage social, dont le caractère mondain est particulièrement sensible dans le surnom de la responsable du cabinet d'aisance, est donc nettement opposé à la littérature et à l'épiphanie. Ces trois occurrences témoignent que ce type de dialogue est présenté comme antinomique à l'épiphanie, soit parce qu'il la fait avorter d'une manière radicale, soit parce qu'il en diffère l'explication et en suspend l'impression singulière. Le récit épiphanique permet non seulement de mettre en scène le langage véritable, c'est-à-dire le style – celui de Bergotte ou de Vinteuil – mais aussi cet autre de la littérature qu'est la conversation.

#### (4) Langage et altérité

L'inclusion du langage et du style dans le champ des expériences privilégiées ne relève pas d'une simple volonté de prolonger, par l'introduction de la thématique linguistique, le récit épiphanique, elle s'inscrit dans une réflexion sur le langage et son rapport à la littérature authentique. À un mode d'existence et de perception autre correspond un langage autre, seul apte à rendre compte de cette altérité. Dans le cas de Swann, l'expérience épiphanique apparaît d'ailleurs comme l'antithèse du langage banal et des formules toutes faites. L'audition de la petite phrase substitue ainsi aux mots le sentiment vrai et le temps même qu'ils tâchaient vainement d'exprimer :

Au lieu des expressions abstraites « temps où j'étais heureux [...] » qu'il avait souvent prononcées jusque-là et sans trop souffrir, car son intelligence n'y avait enfermé que de prétendus extraits qui n'en conservaient rien, il retrouva tout ce qui de ce bonheur perdu avait fixé à jamais la volatile et spécifique essence.<sup>14</sup>

Par la vertu de la mémoire involontaire, l'impression se substitue aux mots, l'épiphanie ressuscite le passé défunt, et met en évidence la vacuité du discours superficiel. Nous avons vu, dans la première partie de ce travail, que tout le drame de Swann sera de ne pas savoir comprendre que cette leçon concerne moins les mécanismes de la mémoire que l'authenticité de l'art et du langage.<sup>15</sup>

#### (5) Bilan

Les expériences privilégiées sont donc l'occasion de dessiner un parcours initiatique conduisant à une théorie du langage qui s'inscrit dans la révélation de l'art. Cette initiation s'accomplit au travers de l'extase que procurent les phrases matricielles de Bergotte et Vinteuil, mais aussi par le rôle actif que joue le langage dans ces épisodes, qu'il s'agisse de celui de l'objet ou de la vision qu'il véhicule, de l'exclamation du protagoniste ou encore de sa propre production littéraire. Sur un plan à la fois narratif et théorique, les expériences privilégiées permettent d'élaborer une sorte d'allégorie du langage, certains épisodes mettant en scène les vices ou les vertus de l'acte linguistique

---

<sup>13</sup> - *Ibid.*

<sup>14</sup> - *C.S.*, I, p. 339.

<sup>15</sup> - I, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**

pour dénoncer un langage superficiel et dégager le principe d'un bon usage de la parole.

b) *Théorie du style*

La thématique du langage dans les expériences privilégiées permet de développer un bon usage du langage et de dénoncer la vacuité de la causerie. Le statut de l'élément linguistique est ainsi indissociable de la dualité, le langage profond que révèle l'expérience épiphanique se posant comme un autre du langage mondain. La figure de l'altérité se trouve ainsi au centre de la théorie du style, ce qui renforce encore l'étroitesse des liens entre style et épiphanie. Ce caractère autre du style, Jean Milly l'a décelé dans le style de Bergotte tel que l'admire puis le pratique le protagoniste. Le critique remarque en effet qu'il existe, selon Proust, une signification plurielle qui est caractéristique de la manière d'écrire de Bergotte, ce qui invite à dépasser le texte en clair, tant sur les plans sémantique et lexical que syntaxique. Le langage de Bergotte demande de dépasser l'usage commun de la langue :

Il faut donc lire les textes, en même temps qu'avec sa compétence linguistique, avec un autre dictionnaire, une autre syntaxe, une autre logique que ceux que nécessite la simple communication.<sup>16</sup>

L'écriture est ainsi placée sous le signe de l'altérité. Elle répond en cela, sur le mode linguistique, à cette dimension autre de l'existence qui se manifeste dans l'instant privilégié.

(1) *Style et théorie*

Cette rencontre des épiphanies proustiennes et du style dans le discours théorique proustien est soulignée par Jean Milly qui remarque que le motif de la phrase est « généralement associé à des développements esthétiques »<sup>17</sup>. Le spécialiste du style proustien note cependant que dans les pages théoriques du *Temps retrouvé*, Proust n'attire pas l'attention de son lecteur sur la question de la phrase<sup>18</sup>. Le problème du style, d'une manière générale, est toutefois intégré aux réflexions théoriques contenues dans « L'Adoration perpétuelle », nous en avons donné un exemple dans l'introduction de cette partie<sup>19</sup>.

Outre le célèbre passage consacré à la métaphore qui repose ainsi sur la nécessité pour le poète « d'enchaîner à jamais dans la phrase » sensation et souvenir<sup>20</sup>, on pourrait citer d'autres cas où Proust aborde la question de l'expression dans « L'Adoration perpétuelle ». Il compare ainsi le « devoir et la tâche d'un écrivain » à « ceux d'un traducteur »<sup>21</sup>. Cette définition place au

---

<sup>16</sup> - *Op. cit.*, p. 38.

<sup>17</sup> - *Ibid.*, p. 6.

<sup>18</sup> - *Ibid.*

<sup>19</sup> - *T.R.*, IV, p. 474.

<sup>20</sup> - *T.R.*, IV, p. 468.

<sup>21</sup> - *T.R.*, IV, p. 469.

centre du champ littéraire la question de la langue et du passage d'un système à un autre, comme l'a bien montré Edward Bizub dans son travail sur « la poétique de la traduction » chez Proust<sup>22</sup>. L'expression apparaît d'ailleurs encore comme le principe même du travail littéraire qui consiste à « faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression »<sup>23</sup>. Nous reviendrons, au cours des chapitres suivants, sur ces différents aspects de la théorie du style. Il importe ici de saisir l'étroitesse du lien qui existe entre, d'une part, les instants privilégiés et le discours qui s'élabore à partir de ces expériences et, de l'autre, le style.

## (2) L'altérité du langage

Le principe épiphanique trouve ainsi à se prolonger dans la matière la plus intime du livre à venir : elle situe le style dans la profondeur, donc à un niveau et dans une sphère identiques à celle des expériences privilégiées. Il s'établit ainsi entre style et épiphanie une relation d'équivalence que viennent renforcer d'autres traits caractéristiques du style. Jean Milly remarque ainsi que

le niveau scriptural permet l'expression de la personnalité profonde par le silence imposé aux forces de dispersion, par la mise à l'écoute du chant intérieur [...] l'écriture laisse transparaître le moi profond<sup>24</sup>.

Renonçant, au même titre que le surgissement épiphanique, à la superficialité épidermique des apparences, le style participe comme lui d'une quête de la profondeur, de l'essence qu'il a pour fonction de « refléter »<sup>25</sup>.

Lorsqu'il évoque le style – qu'il s'agisse du sien, de celui de Chateaubriand ou de Flaubert – Proust utilise d'ailleurs fréquemment la notion d'altérité. Dans un brouillon de date incertaine recueilli dans le volume « Proust 45 », Proust dit du style de Chateaubriand qu'on « sent sous sa phrase une autre réalité, transparente »<sup>26</sup>. L'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, lorsqu'il évoque une fleur cueillie à Chantilly, accomplit par son expression un acte qui transcende le temps :

La manière dont il parle d'une petite fleur cueillie à Chantilly, manière qui nous ravit et qui est la même que celle dont il nous a ravis pour d'autres choses, nous donne le sentiment d'être quelque chose, sinon qui survivra aux empires, en ce sens qu'on le connaîtra encore, du moins qui est tellement supérieur au temps que, même si on savait que notre page sera brûlée aussitôt écrite, on l'écrirait dans la même extase en renonçant à tout pour cela, tant on aurait le sentiment d'avoir donné

---

<sup>22</sup> - Edward Bizub, *La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1991, p. 11.

<sup>23</sup> - *T.R.*, IV, p. 461.

<sup>24</sup> - *Op. cit.*, p. 39.

<sup>25</sup> - *Ibid.*, p. 207 (« le style est le traitement appliqué au matériau de l'art pour lui faire refléter l'essence »).

<sup>26</sup> - « Proust 45 », f° 96r° ; *E.A.*, p. 652.



l'existence à quelque chose de réel et d'une réalité qui en soi ne peut périr.<sup>27</sup>

Comme l'épiphanie, le style permet d'atteindre un lieu situé hors de la prise du temps, dans l'intemporel, « un peu de temps à l'état pur. »

En 1919, dans l'article qu'il consacre au style de Flaubert, Proust dit que les « singularités grammaticales » de l'auteur de *L'Éducation sentimentale* « traduis[ent] en effet une vision nouvelle »<sup>28</sup> qu'il compare à celle qu'on éprouve en arrivant dans une maison inconnue. Le style opère donc à la manière de la rupture de l'habitude, dont on a vu qu'elle est une condition favorable à l'expérience épiphanique<sup>29</sup>. Le style paraît ainsi prolonger le miracle de l'épiphanie à la fois en le reproduisant sur le mode linguistique et en l'incarnant dans une forme durable. C'est notamment ce que confirme une lecture génétique de certains motifs, sur lesquels nous serons amenés à revenir plus loin en détail.

c) *Perspective génétique sur la théorie du style et l'épiphanie*

La théorie des essences comme celle de l'analogie, que l'on rencontre dans « L'Adoration perpétuelle »<sup>30</sup>, se sont d'ailleurs construites au travers d'une réflexion sur le style. La notion même d'essence dépasse, dans ces diverses implications philosophiques et épistémologiques, le cadre du style. Cependant, la soudure entre essence et analogie paraît bien s'opérer en 1909, à la faveur d'une réflexion sur le style. Nous reviendrons sur les circonstances exactes de cette étape de la genèse des expériences privilégiées dans le troisième chapitre de cette partie. Ce que nous voudrions seulement montrer ici, c'est l'intimité des relations qui existent, dans l'ordre de la genèse, entre le style et notamment la pratique du pastiche et le champ théorique de l'analogie et de l'essence. Cette rencontre permet en outre de comprendre en quoi certaines expériences privilégiées sont des transpositions, dans l'ordre de la fiction, des étapes de la biographie de l'oeuvre.

(1) Style et enthousiasme dans « Sur la lecture »

Il faut pour cela aborder une période que nous avons pour le moment laissée dans l'ombre, celle des traductions de Ruskin, c'est-à-dire les années 1900-1907. Nous avons signalé que l'interruption de *Jean Santeuil* coïncide avec un intérêt pour l'oeuvre de l'esthète anglais et le début d'un travail de traduction<sup>31</sup>. Celui-ci conduira Proust à publier une version française de *La Bible d'Amiens* et de *Sésame et les lys*, respectivement en 1904 et 1906. Chacun de ces textes est accompagné d'une préface et de notes abondantes. Nous aborderons en détail dans le troisième chapitre de cette partie ces différents

---

<sup>27</sup> - « Proust 45 », f° 96r° ; *E.A.*, p. 653.

<sup>28</sup> - *E.A.*, p. 592.

<sup>29</sup> - *C08*, f° 11v° ; p. 62. *Supra*, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>30</sup> - I, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>31</sup> - II, 5, p. **Erreur! Signet non défini.**

textes. Seul un bref passage de la préface de *Sésame et les lys*, publié en 1905 sous le titre « Sur la lecture » dans la *Renaissance latine*, nous intéresse ici.

Dans ce texte, Proust évoque les journées de lecture de l'enfance. Il décrit ainsi comment le style de Gautier provoquait chez lui l'« exaltation » et le conduisait à répéter

la phrase du *Capitaine Fracasse* aux iris et aux pervenches penchées au bord de la rivière, en piétinant les cailloux de l'allée<sup>32</sup>.

À cette joie enfantine s'oppose l'absence de plaisir qu'éprouve le rédacteur de la préface quand il évoque le style de cet auteur et en recompose « un morceau idéal ». Anticipant sur l'épisode des phrases de Bergotte mais peut-être aussi sur celui des arbres vus du train qui racontent ce même échec de la sensibilité gâtée par l'âge, ce texte témoigne des liens qui existent entre style et expériences privilégiées, bien avant *À la recherche du temps perdu*. En effet, une exaltation a pour cause la lecture d'un écrivain, comme ce sera le cas dans *À la recherche du temps perdu*.

(2) Analogie, essence et pastiche : vers les impressions esthétiques

Dans une série de brouillons contenus dans le Cahier 2, on retrouve cette même idée, mais sous une forme différente. L'écrivain s'attache à percer le mystère de l'enthousiasme qui naît de la rencontre de deux sensations identiques :

pourquoi cette coïncidence entre 2 impressions nous rend-elle la réalité [?] <sup>33</sup>.

La réponse est laissée en suspens par l'inachèvement du texte. Ce qui précède permet cependant d'éclairer le propos de Proust :

qu'importe qu'on nous dise : vous perdez à cela votre habileté, ce que nous faisons, c'est remonter à la vie, c'est briser de toutes nos forces la glace de l'habitude et du raisonnement qui se prend immédiatement sur la réalité et fait que nous ne la voyons jamais, c'est retrouver la mer libre<sup>34</sup>.

L'analogie entre deux sensations est ainsi présentée comme un moyen d'accéder à la vie profonde et donc de découvrir l'altérité qui gît sous l'apparence des choses.

Une telle idée sera reprise dans le Cahier 57, destiné à la mise au point du dernier volume. Proust y définit l'art véritable comme celui qui cherche à « briser de toutes ses forces la glace des idées, des habitudes et des mots [...] à retrouver la mer libre »<sup>35</sup>. Cette définition de l'art s'accompagne du même

---

<sup>32</sup> - *S.L.*, p.65.

<sup>33</sup> - Cahier 2, f° 45r° ; *C.S.B.P.*, pp. 304-305.

<sup>34</sup> - *Ibid.*

<sup>35</sup> - Cahier 57, f° 20r° ; *M.P.G.*, p. 164 ; à rapprocher également des « glaces de la vie mondaine » (*J.S.*, f° 1r° ; p. 181).

reproche que dans le Cahier 2 « vous y perdez votre habileté »<sup>36</sup>. Ces formules ne seront pas reprises dans la mise au net qui sert de base à l'édition du *Temps retrouvé*. Toutefois, comme dans ces deux textes, l'art véritable y sera défini comme celui qui permet d'atteindre la vie authentique et qui repose sur l'analogie qui existe entre deux sensations.

Deux autres brouillons du Cahier 2 tentent également de définir l'art véritable à partir de l'analogie, mais sur un mode différent qui intéresse la théorie du style. Il ne s'agit plus cette fois de l'analogie entre deux sensations, du type de celle qui fonde le souvenir involontaire, mais d'une analogie entre deux tableaux ou deux livres d'un même artiste. La découverte de la récurrence de motifs similaires suscite une émotion particulière chez l'être qui se nourrit de l'essence des choses :

si entre ce tableau idéal et ce livre idéal dont chacun suffit à le rendre heureux, il trouve un lien plus haut encore, sa joie s'accroît encore<sup>37</sup>.

La notion de livre ou de tableau idéal permet de relier ce développement aux commentaires sur le style de Gautier contenus dans la préface *Sésame et les lys*. Dans les deux cas, il est question de recréer en le condensant le style de l'écrivain en créant un morceau idéal.

Le fragment qui précède celui-ci, dans le Cahier 2, et dont cette note est un prolongement ou une reprise, précise davantage la pensée de l'écrivain et accroît la portée stylistique du propos. Proust y fait part de sa capacité à « sentir entre deux idées, entre deux impressions une harmonie très fine »<sup>38</sup>. Or, cette disposition est clairement identifiée au don pour le pastiche. Celui-ci est le produit d'un moi particulier qui opère à la manière du rédacteur de la préface de *Sésame et les lys* : « il crée en quelque sorte ces harmonies il vit d'elles »<sup>39</sup>. Le pastiche est donc assimilable à une expérience privilégiée en ce qu'il consiste à repérer des analogies entre différents passages d'un auteur pour en extraire l'essence en un morceau idéal. La lecture se combine ici à l'écriture pour constituer une sorte de double épiphanie, à la fois produit de la lecture et de la création seconde qu'est le pastiche.

Le principe de la genèse de la lecture épiphanique des phrases de Bergotte réside donc dans le développement de 1905 consacré au style de Gautier. En 1909, Proust reprend et développe cette idée. Dans le cadre d'une entreprise narrative et théorique dont nous avons précisé les enjeux dans la partie précédente, et à la suite des pastiches sur l'affaire Lemoine de 1908, Proust utilise la réflexion sur le style comme un moyen pour explorer le mécanisme de l'analogie. Lire un auteur ce sera donc être enthousiasmé par les éléments récurrents de son écriture qui constituent son style, et tendre à les reproduire.

---

<sup>36</sup> - Cahier 57, f° 22r° ; *M.P.G.*, p. 165.

<sup>37</sup> - Cahier 2, f° 18r° ; *C.S.B.P.*, p. 304.

<sup>38</sup> - Cahier 2, f° 17v° ; *C.S.B.P.*, p. 304.

<sup>39</sup> - *Ibid.*

Le pastiche apparaît ainsi comme une alternative à la mémoire involontaire pour expliquer en quoi consiste l'art véritable. La préface de 1905 et les brouillons de 1909 marquent ainsi deux étapes importantes de la genèse des expériences esthétiques. Celles-ci reposent donc bien sur la volonté de proposer une alternative à l'explication mémorielle qui s'impose à partir de la fin de 1908, dans des conditions que nous avons analysées<sup>40</sup>. Il n'est toutefois pas question de pasticher consciemment Bergotte pour atteindre l'art véritable dans la *Recherche* ; l'expérience esthétique dont les phrases de Bergotte sont la source paraît se limiter, dans la version définitive, à l'enthousiasme que crée la lecture. Toutefois, lire Bergotte et être ému par lui c'est déjà préparer le pastiche que constituera le poème en prose des clochers de Martinville. Comme l'a montré Jean Milly, cette première tentative littéraire est directement inspirée du style de Bergotte, Norpois ne s'y trompera pas<sup>41</sup>. Proust y met en scène une étape de sa propre formation stylistique, mais aussi, pensons-nous, un épisode de l'élaboration de sa théorie de la littérature.

### (3) Bilan

Les liens qui existent dans l'œuvre proustienne entre style et épiphanie ne sont donc pas fortuits. Si les phrases de Bergotte sont le principe d'une expérience privilégiée de nature artistique, c'est que le style, et singulièrement le pastiche, relèvent de l'altérité. Ce trait de la théorie du style est sensible dans la place qu'occupe le style dans la partie théorique du roman. Il est encore plus manifeste si on analyse les brouillons qui témoignent du rôle joué par la réflexion sur le pastiche en 1909 dans le cadre de la théorie de l'analogie. Ainsi, la genèse de la théorie de l'analogie et de celle des essences est génétiquement indissociable de la pratique stylistique du pastiche.

Le style est donc indissociable de l'épiphanie, tant sur le plan théorique que dans l'ordre de narration. Il demande donc, au même titre que les expériences privilégiées, à être abordé dans une perspective épistémologique. Il s'agit dans les pages qui suivent de comprendre à partir de quel socle philosophique Marcel Proust pense le style, tout en gardant présent à l'esprit que ce qui intéresse notre étude dans cette épistémologie du style, c'est son prolongement littéraire et factuel et ses liens possibles avec les réflexions et la pratique proustienne. Cette analyse passe par une étude des liens qui existent entre narration et style, non du point de vue textuel – en quoi le style est-il lié à la narration qu'il véhicule ? – mais du point de vue théorique ; en quoi le style devient-il objet de narration, sujet d'un récit et objet d'un discours ? Cette mise en perspective passe par une étude épistémologique fondée sur les travaux de Michel Foucault.

---

40 - II, 2.

41 - *J.F.*, I, p. 464.

## 2 Épistémologie du style

### a) *Enjeux*

Selon ce philosophe, le langage n'échappe pas à la grande fracture épistémologique qui se manifeste à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Celle-ci voit notamment le langage passer du statut de discours à celui de parole<sup>42</sup>. À l'idée, propre à l'âge classique, d'un langage pur reflet de la représentation et puisant aux sources d'une langue originelle, onomatopéique et mimétique, se substitue l'individualité de la langue. Le philosophe fait remonter ce déplacement à l'analyse des flexions. Celle-ci conduit, en effet, à renoncer au fantasme d'une représentation qui serait incluse dans le son et le mot. Ce n'est pas telle lettre qui désigne tel sentiment ou telle personne, ni, par voie de conséquence, tel mot, mais un jeu de combinaisons :

Le langage n'est plus constitué seulement de représentations et de sons qui à leur tour les représentent et s'ordonnent entre eux comme l'exigent les liens de la pensée ; il est de plus constitué d'éléments formels, groupés en systèmes et qui imposent aux sons, aux syllabes, aux racines, un régime qui n'est pas celui de la représentation<sup>43</sup>.

L'analyse phonétique qui naît à cette époque correspond à cette conception du son comme non mimétique, c'est-à-dire détaché de la représentation<sup>44</sup>.

Dès lors que le langage cesse d'être perçu comme un miroir du monde, ou, à défaut, comme le souvenir lointain mais vivace de ce miroir, le statut de la littérature change et avec lui celui de l'écrivain. La position épistémologique du langage au début du XIX<sup>e</sup> siècle est ainsi caractérisée par deux aspects majeurs : le renouvellement de la question de la description et l'émergence de l'identité créatrice. Analyser les prolongements de ce changement constitue un travail qui dépasse les limites de cet exposé. Nous nous bornerons à mettre en évidence les enjeux littéraires de ce glissement épistémologique en signalant certaines grandes problématiques de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle qui paraissent participer de cette rupture épistémologique.

---

<sup>42</sup> - Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 248.

<sup>43</sup> - *Ibid.*

<sup>44</sup> - Pour les prolongements contemporains de cette mise en procès du langage au seuil de la modernité voir notamment Karl Popper (*La Quête inachevée*, traduit par Renée Bouveresse, Paris, Calman Levy, 1981, pp. 142, 204 et 205) qui aborde ce problème au travers d'une analyse des travaux de Tarski et Wittgenstein.

## b) *Individualité*

### (1) Individualité de la langue à l'époque moderne

Dans son analyse, Michel Foucault distingue le « discours » de la « parole », chacun de ces termes renvoyant à une vision du langage qui appartient à une épistémè différente<sup>45</sup>. Le premier est le langage tel que le conçoit la pensée classique, un pur reflet de la représentation qui s'inscrit dans une pensée pour laquelle la science a pour but de dresser un inventaire exhaustif et continu du monde. Contrairement au discours, la parole est libérée de cet asservissement à la représentation, l'objet de la science n'étant plus de recenser le monde mais de dire l'homme.

Sur le plan grammatical, Foucault analyse ce déplacement épistémologique au travers de l'individualité des langues. L'ère moderne s'ouvre, sur le plan linguistique, par une rupture avec la théorie de la langue universelle originelle, issue notamment de la mythologie biblique. À la recherche, conduite à l'époque classique, du cri originel qui constitue le principe du lien entre langage et représentation, l'époque moderne substitue une lecture intériorisée du langage<sup>46</sup>. Foucault remarque ainsi que les langues cessent d'être perçues comme communiquant entre elles par « une pensée anonyme et générale qu'elles ont à représenter »<sup>47</sup>. La mise au jour dans les travaux des grammairiens du XVIII<sup>e</sup> siècle d'« un mécanisme intérieur des langues qui détermine non seulement l'individualité de chacune, mais ses ressemblances aussi avec les autres »<sup>48</sup> fait de la langue un objet historique et une entité individuelle.

### (2) Contre Thibaudet et Ganderax : individualité de la langue et individualité du style chez Proust

Ces considérations sur l'histoire de la grammaire peuvent paraître très éloignées du travail de Proust tant dans le temps que dans leur objet et leur esprit. Cependant, la réflexion sur le style que l'on peut lire dans divers textes de Proust paraît reposer sur des principes identiques. Dans une lettre écrite à M<sup>me</sup> Straus en novembre 1908, Proust affirme ainsi :

chaque écrivain est obligé de faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de faire son « son »<sup>49</sup>.

Cette idée sera reprise dans l'article consacré au style de Flaubert. Proust insiste, dans ce texte de 1919, sur le temps qu'il a fallu à Flaubert pour devenir lui-même. Dans *L'Éducation sentimentale*, il y a encore, dit Proust, « des restes, infimes d'ailleurs, de ce qui n'est pas Flaubert » même si l'écrivain a

---

<sup>45</sup> - *Op. cit.*, p. 309.

<sup>46</sup> - *Ibid.*, p. 308, voir également, p. 246.

<sup>47</sup> - *Ibid.*, p. 249.

<sup>48</sup> - *Ibid.*

<sup>49</sup> - *Corr.*, VIII, p. 276.

accompli la révolution, trouvé son « son » pourrait-on dire<sup>50</sup>. Ce qui prouve, aux yeux de Marcel Proust, que Flaubert est, contre l'avis de Thibaudet, « un écrivain de race », c'est précisément « la très lente acquisition [...] de tant de particularités grammaticales. »<sup>51</sup>

Lorsque Proust pense le style en termes d'originalité et d'individualité, il semble transposer sur le plan du style la question de l'individualité de la langue qui caractérise l'épistémè moderne. Dès lors que la langue a cessé d'être une forme parmi d'autres de la Langue Originelle pour devenir un système de signes autonomes, il est naturel que le style soit lui aussi conçu comme une projection de cette autonomie sur le plan de l'individu. Ce parallèle prend tout son sens si on l'étend à la question du lexique et de la grammaire. Ces deux problèmes sont, en effet, chez Proust, comme dans l'épistémè moderne, indissociables de l'idée d'une individualité du style ou de la langue.

Dans la lettre de 1908, comme dans l'article de 1919, Proust associe, en effet, étroitement l'individualité du style à la liberté grammaticale et à l'originalité lexicale. Dans chacun des cas, il écrit contre un critique préposé à la « défense et illustration de la langue française » : Thibaudet dans l'article, Ganderax dans la lettre à M<sup>me</sup> Straus. Proust reproche à Ganderax ses « certitudes grammaticales »<sup>52</sup> alors que pour lui, les écrivains doivent avant tout « faire leur langue » et donc transgresser les codes établis, comme il l'affirme à sa correspondante :

La correction, la perfection du style existe, mais au-delà de l'originalité, après avoir traversé les fautes, non en deçà. [...] La seule façon de défendre la langue c'est de l'attaquer<sup>53</sup>.

L'article sur le style de Flaubert salue chez l'écrivain cette capacité à opérer une révolution comparable à celle de Kant en philosophie<sup>54</sup>.

Cette mise en procès de la langue dans le but de la défendre et de bâtir un style individuel se prolonge dans le domaine lexical. Proust reproche précisément à Ganderax de ne pas accomplir une mise en cause des idées qui gisent dans les mots ou dans les phrases, de ne pas dénoncer la coque vide qu'a toujours été une expression comme « bonhomie souriante ». Il épingle les formules toutes faites qui émaillent le texte de Ganderax, les périphrases « la grande ville » – pour Paris – ou les couples quasiment figés de substantifs et d'adjectifs : « bonhomie souriante », « émotion discrète ». Un tel recours aux poncifs linguistiques interdit à l'écrivain de s'approprier la langue. Dans l'article sur Flaubert, Proust dénoncera ces « expressions consacrées », telle que l'emploi de l'adjectif *éternel* pour désigner un foulard ou un parapluie,

---

50 - *E.A.*, p. 588.

51 - *E.A.*, p. 592.

52 - *Corr.*, VIII, p. 277.

53 - *Ibid.*

54 - *E.A.*, p. 586.

quand ceux-ci ne sont pas qualifiés de *légendaires*<sup>55</sup>. En revanche en qualifiant d'*éternel* le passé indéfini de Flaubert, Marcel Proust transgresse, tout à la fois, les codes du vocabulaire et ceux de la description grammaticale.

Dans le « contre M. Ganderax »<sup>56</sup>, de 1908, comme dans l'article sur le style de Flaubert de 1919, Proust affirme donc l'individualité du style et subordonne celle-ci à une mise en question du langage sur le plan lexical et grammatical. Or, au même titre que l'individualité du style, l'originalité lexicale et grammaticale de la langue que Proust revendique pour l'écrivain peut apparaître comme le prolongement de cette pensée née au début du XIX<sup>e</sup> siècle et qui voit dans la langue une entité individuelle originelle. Foucault remarque, en effet, qu'il s'agit « d'inquiéter les mots que nous parlons, de dénoncer le pli grammatical de nos idées »<sup>57</sup>.

Foucault analyse ainsi ce prolongement : « là où il s'agissait, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de fixer les limites de la connaissance, on cherchera à dénouer les syntaxes, à rompre les façons contraignantes de parler, à retourner les mots du côté de tout ce qui se dit à travers eux et malgré eux. »<sup>58</sup> Cette mise en cause de la grammaire se manifeste dans la formule de Nietzsche : « je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu puisque nous croyons encore à la grammaire. »<sup>59</sup> Toute la question du style proustien est précisément de ne plus croire en la grammaire et de lui substituer un ordre individuel ; nous verrons plus loin par quels moyens et au terme de quelle métamorphose s'opère cette mise à distance.

(3) Buffon et l'individualité du style : débat d'époque et rupture épistémologique

L'exemple nietzschéen cité par Foucault témoigne que la mise en cause de la grammaire et l'affirmation de l'individualité du style ne sont pas les fruits d'une idiosyncrasie proustienne mais participent d'un mouvement plus vaste de la pensée. L'idée que le style est un prolongement de l'individu n'est d'ailleurs pas propre à Proust, on la trouve chez Gourmont ou Barrès. Le premier affirme dans son ouvrage traitant du « problème du style », que « nous écrivons, comme nous sentons, comme nous pensons, avec notre corps tout entier » si bien que « le véritable problème du style est une question de physiologie »<sup>60</sup>. Pour justifier son propos, Gourmont recourt à Buffon qu'il présente comme un naturaliste qui a compris, dit-il, que « le style c'est

---

<sup>55</sup> - *E.A.*, p. 590.

<sup>56</sup> - *Corr.*, VIII, p. 276.

<sup>57</sup> - *Op. cit.*, p. 311.

<sup>58</sup> - *Ibid.*

<sup>59</sup> - Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, cité par Michel Foucault, *op. cit.*, p. 311.

<sup>60</sup> - Remy de Gourmont, *Le Problème du style*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 9.



l'homme même en observant comment la forme des organes des oiseaux détermine leur chant »<sup>61</sup>.

On retrouve l'auteur de *L'Histoire naturelle des oiseaux* dans une lettre de novembre 1908, que Barrès adresse à Proust. L'auteur de *Colette Baudoche* y répond à la lettre de novembre 1908 que nous avons étudiée à propos du *Contre Sainte-Beuve*<sup>62</sup>. Barrès félicite Proust pour ses pastiches, il salue en eux

une délicieuse forme de critique littéraire [...] qui prouve aisément ce que savait Buffon qu'il n'y a pas à distinguer entre le fond et la forme, qu'écrire d'une certaine manière c'est penser et sentir d'une certaine manière<sup>63</sup>.

La position de Proust n'est donc pas entièrement originale. Partagée par ses contemporains, elle remonterait en outre au discours de réception de Buffon à l'Académie.

Toutefois, cette conception du style et la référence même à Buffon constituent, autour de 1900, un sujet de débat. Barrès et Gourmont font des propos de Buffon une lecture que Faguet dénonce dans ses *Études littéraires* consacrées au XVIII<sup>e</sup> siècle. S'il admet que la formule « le style c'est l'homme même » est essentielle, le critique précise :

ce qui ne veut nullement dire, comme on le croit trop souvent, que le style est une peinture *du caractère, des mœurs* et de la *façon de sentir* de l'auteur (rien n'est plus éloigné que cela de la pensée de Buffon ni n'y est plus contraire).<sup>64</sup>

Affirmer l'individualité du style à l'époque de Proust n'est pas particulièrement original, mais cela constitue une prise de position en faveur d'une certaine conception de la langue. À des écrivains comme Barrès et Gourmont, pour qui le style est affaire d'individualité, s'opposent des critiques – Thibaudet, Faguet, Ganderax – qui par leurs propos ou leur pratique, affirment que le style est subordonné à la correction grammaticale, laquelle doit brider l'individualité. Or, on retrouve dans ce clivage les termes par lesquels Foucault distingue la conception moderne du langage de la conception classique. Dans un cas, l'individualité du style passe par une libération grammaticale et lexicale, dans l'autre, la subordination du style aux cadres généraux de la langue témoigne de la subordination du discours à la représentation. En d'autres termes, il s'agit dans un cas de dire l'homme par le style, ce qui relève d'une problématique moderne, dans l'autre, au contraire, de représenter le monde par l'écrit, comme à l'époque classique.

---

61 - *Ibid.*, pp. 32-33.

62 - II, 6, p. **Erreur! Signet non défini.**

63 - *Corr.*, VIII, p. 292.

64 - Émile Faguet, *Dix-huitième siècle, études littéraires*, Paris, Boivin, coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1890, p. 478.

En cela, le recours à Buffon n'est pas anodin ; il revient à mettre au service d'une théorie moderne du discours un représentant de l'épistémè classique. Même si elle peut relever d'une lecture orientée par certains débats intellectuels de l'époque, l'analyse de Faguet est juste. Buffon est, en effet, avant tout attaché à l'adéquation du fond à la forme. Si « bien écrire, c'est tout à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre »<sup>65</sup>, ce n'est pas parce que le style est pour lui individuel mais parce qu'il est affaire de représentation. Comme le remarque Foucault, Buffon s'inscrit dans une épistémè où

La science naturelle a pour condition de possibilité l'appartenance commune des choses et du langage à la représentation [...]. Elle devra donc amener le langage [...] au plus près du regard<sup>66</sup>.

Barrès et Gourmont font ainsi servir un représentant de la science et du langage classique à une vision moderne du style.

#### (4) Bilan

La lecture épistémologique que propose Foucault permet donc de préciser les enjeux du problème du style au tournant des siècles et, par là, d'éclairer certains développements sur le style contenus dans les écrits de Proust. Lorsque Proust, comme Barrès ou Gourmont, revendique le caractère individuel du style, lorsqu'il affirme que la langue doit être attaquée et le lexique dégagé du pli des habitudes linguistiques, il s'inscrit dans une conception du langage qui a son origine dans la rupture épistémologique qui s'accomplit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'analyse de la question de la description permet de confirmer cette lecture.

#### c) *La description*

L'autre conséquence du changement d'épistémè qu'analyse Foucault concerne le statut de la description. À partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce problème se pose en effet en des termes nouveaux. Dès lors que l'ordre du discours n'est plus le garant de la représentation dans le langage, décrire devient un jeu arbitraire. Il ne s'agit plus pour l'écrivain de restituer l'ordre des choses dans ce qu'il a d'immuable – projet qui pouvait être celui d'un du Bartas dans *La Semaine*, ou de Buffon dans ses ouvrages d'histoire naturelle – mais, au contraire, de renvoyer à des choses transitoires.

Or, dans sa réflexion sur le style, la description constitue pour Proust un point d'ancrage important. C'est ainsi que dans le dernier état du *Temps retrouvé*, la mise au net du Cahier XX, l'épisode des arbres vus du train débouche sur la question de la description. L'absence de vocation y est présentée comme le résultat d'une incapacité à décrire le spectacle lui-même et la sensation et l'émotion qu'il cause :

---

<sup>65</sup> - Cité par Philip Kolb, *Corr.*, VIII, n. 6, p. 292.

<sup>66</sup> - *Op. cit.*, p. 144.

Si j'avais vraiment une âme d'artiste, quel plaisir n'éprouverais-je pas devant ce rideau d'arbres éclairé par le soleil couchant, devant ces petites fleurs du talus qui se haussent presque jusqu'au marchepied du wagon, dont je pourrais compter les pétales et dont je me garderais bien de décrire la couleur comme feraient tant de bons lettrés, car peut-on espérer transmettre au lecteur un plaisir qu'on n'a pas senti ?<sup>67</sup>

Cette question est d'ailleurs présente dans les avant-textes de cet épisode<sup>68</sup>.

Plusieurs années plus tôt, en 1909, dans un fragment du Cahier 1, l'écrivain présentait la description non comme une donnée consubstantielle à la littérature et indissociable d'elle, mais comme relevant d'un processus historique et quasi ethnographique :

Si personnelles que nous tâchions de rendre nos paroles, nous nous conformons pourtant quand nous écrivons à certains usages anciens et collectifs, et l'idée de décrire <l'aspect d'>une chose qui nous fait éprouver une impression est ~~peut~~ peut-être quelque chose qui aurait pu ne pas exister, comme l'usage de cuire la viande ou de se vêtir, si <le cours de> la civilisation avait été autre<sup>69</sup>.

Il est intéressant de noter dans ce passage comment Proust modifie la relation entre description et sensation. Après avoir écrit « décrire une chose », l'écrivain précise sa pensée par un ajout : « décrire <l'aspect d'>une chose ». Initialement conçue comme reposant sur la chose en soi et donc l'universalité du sensible, la description est déplacée vers une théorie fondée sur la perception. Il ne s'agit pas de restituer la chose immuable, comme à l'époque classique, mais de rendre compte de la manière dont elle est perçue par le regard.

Décrire, c'est non seulement appartenir à un moment de la civilisation, s'inscrire dans son cours, mais c'est aussi restituer une impression ressentie. Le propos proustien rejoint ainsi doublement la mise en perspective que propose Foucault : tout d'abord par le caractère accidentel qu'il attribue au fait même de décrire, ensuite en assignant pour but à cette pratique non de représenter les choses dans ce qu'elles ont d'universel, mais, au contraire, de les restituer dans ce qu'a d'intime et de personnel leur manifestation.

#### d) *Le style de Balzac.*

Par les questions de l'individualité du style et de la description, il semble bien que la réflexion de Marcel Proust sur le style s'inscrive dans le cadre épistémologique établi par Foucault, comme nous l'avons déjà constaté à propos des expériences privilégiées, dans le dernier chapitre de notre première partie. Il semble d'ailleurs que Proust analyse le style de Balzac en des termes

---

<sup>67</sup> - *T.R.*, IV, p. 434.

<sup>68</sup> - « Proust 45 », f° 3r° ; *C.S.B.P.*, p. 213 ; et Cahier 26, f° 17 r° ; Bernard Brun, « "Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle" : quelques éléments de la démonstration proustienne dans des brouillons de *Swann* », *B.I.P.*, n° 10, 1979, p. 25, notamment.

<sup>69</sup> - Cahier 1, f° 3r° ; *C.S.B.F.*, p. 100.

qui annoncent la lecture que Foucault fait du style scientifique au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un autre développement du Cahier 1 destiné à la conversation avec la mère, Proust définit le style de Balzac comme un effacement du style devant la réalité :

Le style est tellement la marque que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité, que, dans Balzac, il n'y a pas à proprement parler de style<sup>70</sup>.

Dans ce texte, Proust affirme, une nouvelle fois, que le style n'est pas une représentation de la réalité, mais le fruit d'une individualité, c'est-à-dire ce que Foucault nomme *le discours*. Mais il constate également que l'auteur de *La Comédie humaine* s'efface devant la réalité qu'il évoque. Aussi n'y a-t-il pas de style chez lui, sa pensée ne transformant en rien la réalité.

Cette définition de l'écriture balzacienne témoigne d'une analyse particulièrement lucide non tant du style de Balzac que de ses enjeux épistémologiques. En effet, cette dilution de l'individualité dans la nature trouve un écho exact dans l'élaboration d'un style scientifique au début du XIX<sup>e</sup> siècle, dans les travaux de Cuvier. C'est à cette époque que, selon Foucault, le langage cesse d'être le support de la représentation, sans pour autant cesser d'être un moyen d'échange du savoir. De cette contrainte va naître le désir d'un langage scientifique « désarmé de toute singularité propre » qui donne de la nature une copie, un tableau. À l'âge classique, cette fonction du langage est naturellement assumée par le « rôle immédiatement classificateur » reconnu à la fonction linguistique. À l'opposé, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, celui-ci « se tient à une certaine distance de la nature pour en incanter par sa propre docilité et en recueillir finalement le portrait fidèle. » Cela est particulièrement sensible chez Cuvier dans son *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles*<sup>71</sup>. Or cette description du style scientifique rejoint parfaitement la définition que Proust donne du style balzacien qui semble un pendant littéraire de celui dont parle Cuvier. Dans les deux cas, la personne de l'auteur s'efface au profit d'un tableau distancié et fidèle du réel.

#### e) *Bilan*

L'analyse épistémologique du langage à l'époque moderne que propose Foucault rejoint donc celle de Proust qu'elle permet d'éclairer. Les problèmes que l'écrivain aborde quand il réfléchit au style sont précisément ceux que le philosophe situe à la base de l'épistémè moderne : l'individualité, l'originalité grammaticale et syntaxique, le statut de la description. Ces questions ne sont d'ailleurs pas propres à Proust, elles parcourent la littérature dont il serait possible de donner une lecture épistémologique, comme nous l'avons vu dans le cas de Buffon et de Balzac.

---

<sup>70</sup> - Cahier 1, f° 54v° - 24 v°, *C.S.-B.P.*, p. 269.

<sup>71</sup> - Cité par Michel Foucault, *op. cit.*, p. 277.

### 3 Conclusion

La question du style fait donc partie intégrante des expériences privilégiées. Composante narrative de nombreux épisodes, le langage est aussi l'objet d'une réflexion théorique qui permet de fonder la définition de l'art véritable sur une pratique littéraire. « L'Adoration perpétuelle » articule ainsi fréquemment le discours sur l'art et celui sur le style. Sur le plan génétique, le style apparaît, dans certains brouillons de 1909, comme un relais dans l'élaboration de la théorie de l'analogie. Réfléchir au pastiche, à cette date, est pour Proust un moyen de trouver une alternative aux réminiscences qui aboutira aux expériences esthétiques, et notamment à la lecture des phrases de Bergotte.

La proximité du champ des expériences privilégiées et de celui du style trouve une justification dans l'existence d'un même socle épistémologique à la base de ces deux éléments. Les analyses de Foucault éclairent les prises de position de Proust et les problèmes qu'il aborde, comme d'autres de ses contemporains. Cette lecture permet de dégager quelques aspects majeurs de la réflexion stylistique de Marcel Proust. Celle-ci repose sur l'affirmation de l'individualité du style qui implique un usage original du lexique et de la grammaire. Par ailleurs, Proust affirme, dès les brouillons du *Contre Sainte-Beuve*, que la description a pour but de restituer non la chose en soi mais son aspect, c'est-à-dire le regard qu'on porte sur elle. Le style, comme l'épiphanie possède donc un ancrage sensualiste. Pour l'heure, il importe de comprendre comment se met en place cette théorie du style. Nous avons abordé certains aspects de cette genèse, les chapitres qui suivent vont systématiser cette lecture, en commençant par dégager le statut du style au temps de *Jean Santeuil*.

## Archéologie du style proustien dans *Jean Santeuil*

L'esthétique proustienne possède un ancrage épistémologique identique à celui des expériences privilégiées : style, théorie et instants profonds sont dépendants et indissociables. La genèse des épiphanies proustiennes et des théories qui s'y rapportent passe donc par l'étude de l'évolution du style de l'écrivain, entendu à la fois comme théorie et comme pratique. Les deux éléments sont d'ailleurs étroitement liés et demandent à être analysés dans un même mouvement. C'est ce qu'observe Annick Bouillaguet à propos des deux pastiches des Goncourt, celui consacré à l'affaire Lemoine et celui inclus dans *Le Temps retrouvé*. Dans le premier on trouve

les premiers éléments d'une théorie du style, celui des Goncourt, [...] mais il lui manque encore cette caractérisation que Proust ajoutera dix ans plus tard comme une idée très forte<sup>1</sup>.

La pratique stylistique évolue donc parallèlement à une analyse du style.

Proust insiste d'ailleurs fréquemment sur le caractère dynamique du style. Quand il en est question, ce dernier n'est jamais présenté comme une réalité figée. Dans l'article qu'il consacre au style de Flaubert, Proust souligne l'importance de la maturation du style chez cet écrivain. Le style n'est donc pas pour lui immuable, il est au contraire le résultat d'une « très lente acquisition » qui permet de distinguer le style de *Madame Bovary* de celui de *L'Éducation sentimentale*<sup>2</sup>. L'épisode du petit pan de mur jaune transpose cette conception dynamique du style dans le cadre de la fiction. Devant le tableau de Ver Meer, Bergotte remet en question son style, comprenant que ses derniers livres « sont trop secs, [qu'] il aurait fallu [...] rendre [sa] matière elle-même précieuse »<sup>3</sup> : même au seuil de la mort, l'écrivain modifie son style et le perfectionne. C'est en vertu de cette loi que l'histoire d'une vocation qu'est *À la recherche du temps perdu* se confond avec une initiation stylistique, comme l'a montré Jean Milly<sup>4</sup>.

L'importance accordée à la maturation stylistique doit sans doute beaucoup à celle de Proust lui-même, à l'expérience faite par l'écrivain de cette lente venue au jour du style. Ce qui est vrai de Flaubert dans le discours

---

<sup>1</sup> - Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt, le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », n° 266, 1997, p. 16.

<sup>2</sup> - *E.A.*, p. 592.

<sup>3</sup> - *L.P.*, III, p. 692.

<sup>4</sup> - Jean Milly, *La Phrase de Proust*, Paris, Larousse, 1975.

critique, de Bergotte et du protagoniste dans le roman, est applicable à Proust. De nombreux travaux ont déjà abordé cette question et montré que le style de l'écrivain évolue indéniablement entre *Jean Santeuil* et *À la recherche du temps perdu*. Léo Bersani a ainsi remarqué que la métaphore est, dans *Jean Santeuil*, plus « ornementale » que dans la *Recherche* ; elle y contribue à faire de chaque épisode un univers clos. Dans la *Recherche*, au contraire, les métaphores renvoient les unes aux autres, créant une transcendance horizontale qui « rentoile » les fragments<sup>5</sup>. L'analyse que Jean-Yves Tadié donne de la métaphore dans la *Recherche* confirme ce point de vue<sup>6</sup>.

Notre but est ici d'analyser l'évolution de l'écriture proustienne en la replaçant dans la perspective générale de la genèse des théories qu'a dégagée la partie précédente. Il s'agira donc d'envisager comment la genèse du style répond à celle de la pensée qu'elle prolonge et dont elle peut apparaître comme un aboutissement. La première étape est une étude de la théorie et de la pratique du style au temps de *Jean Santeuil*. Il sera ensuite possible d'analyser comment ce moment du parcours de l'écrivain est intégré à *À la recherche du temps perdu* où il est mis à distance dans certaines expériences privilégiées.

## 1 Le style et l'écriture dans *Jean Santeuil*

Au temps de *Jean Santeuil*, le discours sur l'inspiration se confond avec la théorie romantique du génie, inspirée de Schelling et de Schopenhauer à qui elle emprunte, tout à la fois, le contenu théorique et les motifs narratifs, nous l'avons indiqué<sup>7</sup>. L'inspiration est pour le jeune Marcel Proust le résultat de l'action de la Nature sur une individualité. Cette conception de l'art et de l'artiste occulte la part de travail nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre au profit des circonstances favorables à l'éclosion du génie ou des théories qui tentent d'expliquer comment la Nature parvient à guider l'artiste vers sa tâche.

Le discours théorique insiste donc sur les modalités de l'inspiration. Il ne dit cependant rien de la nature du travail d'écriture, rejoignant, en cela, Schopenhauer qui, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, accorde plus de valeur aux œuvres faites d'un seul jet qui ont le « grand avantage d'être l'œuvre pure de l'enthousiasme »<sup>8</sup>. On comprend dans ce contexte que le discours sur le style soit absent des brouillons de *Jean Santeuil* alors qu'il occupe une place importante dans le roman et d'une manière plus

---

<sup>5</sup> - Léo Bersani, « Déguisement du moi et art fragmentaire », *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 32.

<sup>6</sup> - Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris Gallimard, coll. « Tel », 1986 (première édition, 1971), pp. 428-432.

<sup>7</sup> - II, 4.

<sup>8</sup> - Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 1142.

générale dans les textes de la maturité. Dans *Jean Santeuil*, le créateur est avant tout passif, ouvert aux sollicitations du monde plus que tendu vers un travail personnel. Dans un passage que nous avons déjà commenté, le livre est présenté comme « récolté »<sup>9</sup> et non élaboré. Il ne saurait donc, au moins au point de vue théorique, y avoir de travail d'écriture. L'analyse de cet aspect de la théorie développée dans *Jean Santeuil* confirme ce point de vue.

a) *Théorie du style*

(1) De C. à Bergotte

Les personnages d'écrivains que contiennent les brouillons de *Jean Santeuil* reflètent, en effet, cette vision en ce que la part du travail d'écriture y est presque systématiquement occultée. L'intérêt porté à C. peut s'assimiler à celui que le jeune protagoniste de la *Recherche* portera à Bergotte<sup>10</sup> ; l'écrivain ne fait toutefois jamais l'objet d'un développement d'ordre stylistique. Cela est vrai tant au niveau de l'œuvre que de l'individu. Dans la *Recherche*, la lecture de Bergotte donne lieu à un développement sur le style<sup>11</sup> auquel répond, lorsque le protagoniste fait la connaissance de l'écrivain, une analyse de sa voix comme reflet de son style<sup>12</sup>. Il en va tout autrement de C. S'il est, comme Bergotte, l'écrivain que le narrateur de la préface et ses amis placent avant tous les autres<sup>13</sup>, il n'est aucunement question de l'effet produit par ses phrases. Il est dès lors naturel que la rencontre du personnage ne donne lieu à aucun développement sur l'expression d'un quelconque style de l'écrivain dans les phrases de sa conversation.

(2) L'acte obscur d'écrire

Le portrait de l'écrivain n'occulte pas seulement la question du style, il maintient dans l'obscurité l'acte même d'écrire. L'observation du maître par les deux jeunes gens que met en scène la préface et les questions qu'ils lui posent leur permettent de savoir quand et comment l'écrivain travaille<sup>14</sup>. Mais cette évocation occulte totalement la part de l'acte même d'écrire. C. examine le vol des oiseaux de mer, observe le ciel, écoute le vent, paraît voir surgir « un ressouvenir du passé ». Devant cette vision, son corps semble refléter les efforts de sa pensée, « puis tout d'un coup il paraissait joyeux prêt à écrire »<sup>15</sup>. C. pénètre alors dans un phare voisin où il a ses habitudes : le récit de l'acte de création s'interrompt alors pour ne reprendre qu'au moment où l'écrivain quitte le phare. L'acte d'écriture, qui devrait constituer pourtant un des

---

<sup>9</sup> - II, 4, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>10</sup> - Mais aussi à Elstir comme l'a montré, notamment, Yasué Kato (« Étude génétique des épisodes du peintre Elstir dans *À la recherche du temps perdu* », thèse, Paris III, 1996, deux volumes).

<sup>11</sup> - *C.S.*, I, pp. 92 *sqq.*

<sup>12</sup> - *J.F.*, I, pp. 540 *sqq.*

<sup>13</sup> - *J.S.*, f° 5r° ; p. 184.

<sup>14</sup> - *J.S.*, f° 6r° ; p. 186.

<sup>15</sup> - *J.S.*, f° 7r° ; p. 186.



moments forts de ce récit, est ainsi occulté, mis entre parenthèses, preuve que pour Proust l'essentiel est ailleurs, notamment dans cette inspiration causée par la nature qui met en branle le processus d'écriture.

On pourrait objecter que le récit à la troisième personne fait par un narrateur homodiégétique justifie cette mise entre parenthèses de l'acte scriptural. Si l'acte d'écriture est occulté, c'est que le phare intercepte le regard du narrateur au moment où C. écrit<sup>16</sup>. Dans la suite de ce même développement cependant, Proust revient sur la question de l'écriture. Semblant marquer un progrès dans la connaissance du processus de création, il montre l'écrivain à l'intérieur du phare, à sa table de travail :

La nuit venait[,] il distinguait à peine ~~ce qu'il écri[vait]~~ ~~les lettres~~ les lettres qu'il traçait mais emporté par le besoin ~~d'écrire~~ <de suivre> à la plume la vitesse de sa pensée qui était alors fort grande il continuait à écrire. Sans faire de bruit l'homme du phare venait allumer une mauvaise lampe. Et Jean C., ne pouvant écrire pendant qu'il était là ~~le regardait d'un air étrange et heureux~~ <et afin de lui faire comprendre par cet arrêt qu'il ne devait point rester trop longtemps> ~~laidait~~ posait sa plume et ~~jetait~~ <laissait tomber> sur lui ses regards heureux qui paraissaient d'ailleurs étonnés de contempler en ce moment la face rouge et tranquille du gardien du phare. Quand il partait, il disait adieu au gardien et à sa femme [...].<sup>17</sup>

Curieusement, si le regard du narrateur-personnage perce l'opacité des murailles du phare, cette pénétration de l'intimité de l'écrivain ne permet pas un développement précis sur l'acte d'écrire. Bien au contraire, cette scène témoigne de l'obscurité où l'auteur souhaite maintenir l'activité scripturale. Cela est sensible dans la thématique de la nuit, qui ne gêne en rien le travail de C., plus entravé par la présence du gardien du phare que par l'obscurité. Lorsque celle-ci est dissipée, elle ne l'est que partiellement par une « mauvaise lampe » ; la polysémie de l'adjectif permet de lire ici à la fois le peu de lumière apporté par l'objet mais peut-être aussi le caractère négatif de son action éclairante. Cette métaphore confirme que, en vertu de la philosophie de la Nature, l'acte de création demeure fermé, inaccessible et fondamentalement obscur, comme nous l'avons vu à propos des mécanismes de l'inspiration<sup>18</sup>.

Sur le plan de l'écriture proustienne, toutefois, les ratures éclairent les intentions de l'auteur. Le verbe *écrire* est biffé par deux fois pour laisser place non à l'acte mais aux objets qui l'entourent, en amont ou en aval : les lettres et la plume. Après avoir écrit « il distinguait à peine ce qu'il écri[vait] », Proust change de complément et fait de l'écriture un simple acte graphique : « il distinguait à peine les lettres qu'il traçait ». De même, alors que C. est, dans le premier jet, « emporté par le besoin d'écrire », une correction substitue à cet

---

<sup>16</sup> - Nous avons déjà évoqué ce problème et son lien possible avec les fondements théoriques de *Jean Santeuil* (II, 4).

<sup>17</sup> - *J.S.*, f° 8r° ; p. 188.

<sup>18</sup> - II, 4.

infinitif la formule « suivre à la plume la vitesse de sa pensée » qui fait de l'acte scriptural un pur mécanisme de transposition.

### (3) Écriture et pensée

Ce second fragment confirme donc, jusque dans le mouvement des corrections, la volonté de ne pas évoquer l'acte même d'écrire, alors même qu'il s'agit de décrire un écrivain au travail. Celui-ci est vidé de son sens, réduit à un acte de transcription et irrémédiablement voué à l'obscurité, noyé dans une double nappe d'ombre et d'encre. Ce texte témoigne également de la manière dont Proust conçoit à cette date l'acte d'écrire. Objet de censure textuelle et thématique, l'écriture n'est en définitive qu'un prolongement matériel de la pensée. Tout le travail de C. consiste, en effet, à suivre sa pensée au moyen de la plume. Pareil à la Pythie, l'écrivain transcrit ce que lui dicte la nature plus qu'il ne le crée ou le conçoit ; de là l'importance accordée dans la description de C. à la plume et aux lettres qu'elle trace.

Si l'écrivain n'a pas besoin de lumière pour écrire, c'est qu'il est un instrument voué à transcrire. On retrouve cette image dans une autre évocation d'écrivain :

Si [...] vous lui aviez approché d'une table éclairée par une bougie une chaise et que vous lui eussiez donné ~~une~~ de grandes feuilles de papier blanc[,] de l'encre et une plume pour ~~l'encre~~ le transporter <l'encre> à sa guise, avec toute la vitesse que vous auriez peut-être admirée de la porte si vous l'aviez regardé [...].<sup>19</sup>

L'acte d'écrire est une pure opération de décalquage de la pensée, ignorante des ratures et des repentirs.

L'écriture est donc située hors du champ de l'investigation que le romancier accomplit sur l'inspiration. Le jeune Marcel Proust s'intéresse avant tout, conformément aux fondements romantiques de son esthétique, au phénomène de l'inspiration, non à celui de la création en tant que telle. Le terme même d'écriture est ainsi disqualifié de façon explicite dans un autre fragment comme incapable de rendre compte de ce qui s'accomplit alors :

Mais le mot écrire est bien ~~vague pour si-u~~ <incapable> de suggérer le charme de la matière précieuse dans lesquelles [laquelle] il les coulait<sup>20</sup>.

### (4) Le moule et la forme

Cette image de la fonte apparaît dans un fragment rédigé sur feuille volante et sans doute contemporain du travail sur *Jean Santeuil* où il est fait allusion au problème de la forme. L'auteur évoque les moments où l'inspiration décline, occasion pour lui de dire en quoi celle-ci consiste pour le poète. En ces instants,

---

<sup>19</sup> - *J.S.*, f° 381r° et v° ; p. 389.

<sup>20</sup> - *J.S.*, f° 661v° ; p. 702.

Toute notre substance semble une sorte de lave prête à être coulée, à recevoir telle forme qu'on voudra, sans que rien de nous ne subsiste et n'arrête<sup>21</sup>.

La forme est donc subordonnée totalement à la volonté du créateur, ne constituant, en aucun cas, un obstacle à l'épanchement de l'inspiration. Elle ne saurait donc être l'objet d'un discours particulier qui interroge les arcanes du style et les secrets de l'écriture. La question de la forme ne surgit ainsi, au temps de *Jean Santeuil*, que pour exprimer l'impuissance du lexique à dire en quoi consiste réellement l'acte de traduire en mots la part de la Nature que l'écrivain révèle ; le style et l'écriture sont ainsi situés hors de la prise de la pensée et des mots.

(5) Une matière déroulée

Un fragment de *Jean Santeuil* semble cependant indiquer qu'il faut nuancer cette conception et accorder une part plus importante à l'activité de l'écrivain. Jean rencontre Rustinlor qui lui déclare, nous l'avons signalé plus haut, qu'il se détourne de la littérature pour se consacrer à la politique, aux femmes et à la bicyclette<sup>22</sup>. Selon lui, en effet, la littérature ne fait que reproduire les émotions et les plaisirs que donnent les activités réelles. Cette observation conduit à cette réflexion :

Jean percevait confusément que ce qu'il y a de réel dans la littérature, c'est le résultat d'un travail tout spirituel, quelque matérielle que puisse en être l'occasion (une promenade, une nuit d'amour, des drames sociaux), une sorte de découverte dans l'ordre spirituel ou sentimental que l'esprit fait, de sorte que la valeur de la littérature n'est nullement dans la matière déroulée devant l'écrivain, mais dans la nature du travail que son esprit opère sur elle.<sup>23</sup>

La tâche d'un écrivain consiste donc à métamorphoser la réalité, à opérer sur elle une transformation. Cependant, il ne faudrait pas rapprocher trop hâtivement cette observation de celle relative au style de Balzac contenue dans *Contre Sainte-Beuve*, qui fait du style la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité<sup>24</sup>. En effet, il n'est dit nulle part ici que le travail spirituel se traduit dans le style. Le propos de Proust semble plutôt avoir pour objet de dénoncer la fuite de la littérature dans la réalité et d'affirmer la supériorité de la première sur la seconde.

L'idée d'une matière « déroulée devant l'écrivain », présentée ici comme négative, sert d'ailleurs dans un autre brouillon à décrire précisément le travail de l'artiste. Nous avons signalé que, conformément aux principes de la philosophie de la Nature, le travail du romancier Traves demeure

---

<sup>21</sup> - « Proust 45 », f° 52r° ; *E.A.*, p. 422.

<sup>22</sup> - *J.S.*, p. 480.

<sup>23</sup> - *J.S.*, p. 481.

<sup>24</sup> - Cahier 1, f° 54v° - 24 v° ; *C.S.-B.P.*, p. 269.

impénétrable<sup>25</sup>. La seule évocation qu'en donne l'auteur montre l'écrivain à sa table, attelé à son livre,

Le fabriquant au fur et à mesure qu'il écrivait et ayant déjà vaguement *déroulé* en rêves singuliers la matière précieuse encore vague comme une voie lactée, dont il devait être peu à peu tissé<sup>26</sup>.

L'acte d'écrire consiste donc à dérouler une matière devant soi, à opérer, en définitive, comme le fait la réalité elle-même, ou la Nature. L'emploi de *devoir* comme auxiliaire suivi de l'infinitif pour construire une périphrase verbale à l'imparfait marque tout à la fois la proximité de l'accomplissement du livre et la certitude de cet accomplissement. Cela montre, une nouvelle, fois, que la conception qui prévaut dans *Jean Santeuil* est celle d'une création naturelle et quasiment spontanée.

#### (6) Bilan

Les différentes évocations de l'acte d'écriture maintiennent celui-ci dans l'ombre ou le réduisent à un pur acte de transcription. À aucun moment d'ailleurs la question du style n'est abordée dans les différents portraits d'écrivains, alors que dans *À la recherche du temps perdu* la pratique de l'artiste occupe une place importante, qu'il s'agisse de Bergotte, de Vinteuil ou d'Elstir.

Puisque la forme est donnée, puisque le processus de création échappe à l'emprise du discours romanesque et que l'écriture ne saurait être le sujet d'un roman de l'inspiration, il est naturel que *Jean Santeuil* ne contienne aucune réflexion sur le style ni aucune théorie sur cette question. La position esthétique détermine donc le contenu du discours proustien sur le style. Dès lors, on peut être tenté de lire l'émergence des préoccupations stylistiques dans les brouillons du roman comme le signe du changement de paradigme esthétique que nous avons mis au jour dans la partie précédente. Avant d'aborder cette question, qui fera l'objet du prochain chapitre, il importe de préciser non plus la théorie du style au temps de *Jean Santeuil* mais la pratique qu'en a Proust pour déterminer quels éléments évoluent entre le roman de jeunesse et celui de la maturité.

#### b) *La pratique du style au temps de Jean Santeuil*

##### (1) Style artiste dans *Jean Santeuil*

L'absence de réflexion stylistique dans *Jean Santeuil* n'interdit pas une analyse du style de cette tentative romanesque. Une telle étude dépasse de beaucoup l'espace qui peut lui être consacré dans le cadre de ce travail. Les pages qui suivent interrogent donc la pratique stylistique de Proust au temps de *Jean Santeuil* selon deux axes dont le chapitre précédent a montré l'importance : le rapport du moi au réel et la question de la description. Ces

---

<sup>25</sup> - *J.S.*, p. 477.

<sup>26</sup> - *Ibid.*, nous soulignons.

deux aspects du style sont d'autant plus essentiels que *Jean Santeuil* relève par bien des traits de l'écriture artiste où ils jouent un rôle prépondérant. Par cette formule, il faut entendre ici un style qui se manifeste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qu'incarnent notamment les Goncourt et ceux que Jacques Dubois a désignés sous l'appellation de « romanciers français de l'instantané »<sup>27</sup>.

L'écriture artiste se définit donc avant tout comme une pratique datée, qui constitue un aspect de ce que Jacques Dubois a nommé « une certaine étape artistique de la France ». La première partie de ce travail a tenté de montrer en quoi cette étape peut être inscrite dans la genèse de l'épiphanie romanesque moderne, à partir notamment de la place que ces écrivains accordent à l'instant, et à la banalité<sup>28</sup>. En cela, Proust, comme les autres écrivains qui mettent en œuvre des épiphanies littéraires, se rattache à ce courant qui est d'ailleurs contemporain de ses débuts littéraires, et fait à ce titre partie de son « sol mental » et littéraire.

Perceptible sur le plan des expériences qui nous occupent, la dette de Proust à l'égard de ces écrivains est particulièrement sensible sur le plan stylistique et thématique. Annick Bouillaguet a ainsi montré, à propos du pastiche du *Journal*, que la fluidité et le naturel du pastiche tiennent notamment à la « parenté des techniques » qui existe entre Proust et les Goncourt. L'importance du surgissement et du spectacle, la métamorphose des lieux, les paysages aperçus par la vitre d'une voiture, l'importance accordée au détail, l'art du fragment sont en effet autant de traits distinctifs du style artiste qui sont présents à la fois dans le pastiche de Proust, et dans l'écriture de la *Recherche*<sup>29</sup>.

(a) *Fragmentation*

Cette parenté stylistique peut être lue comme la survivance d'une filiation plus nettement perceptible encore dans le texte de *Jean Santeuil*. La fragmentation du texte est certes le résultat de son état d'inachèvement qui oriente nécessairement la lecture de *Jean Santeuil*, elle tient aussi à l'impossibilité où se trouve Proust de constituer l'unité de sa matière narrative. La critique l'a souvent suggéré, comme l'a fait Léo Bersani, à propos de la métaphore<sup>30</sup>. Nous avons par ailleurs signalé que, dans le cadre de la genèse d'une écriture de l'épiphanie, la fragmentation propre à *Jean Santeuil* relève de l'impossibilité pour le jeune écrivain de mettre en récit l'histoire d'une vocation, en raison des ses présupposés théoriques et philosophiques. Dans un travail consacré à « L'inachèvement dans *Jean Santeuil* », Thanh-Vân Ton-That a cependant proposé de voir dans cette caractéristique du roman de

---

<sup>27</sup> - Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Académie Royale de langue et littérature françaises, Palais des Académies, 1963.

<sup>28</sup> - I, 6.

<sup>29</sup> - *Op. cit.*, pp. 54 et 64.

<sup>30</sup> - *Op. cit.*, p. 32.

jeunesse « une stratégie délibérée érigée en méthode d'écriture »<sup>31</sup>. Il nous semble en effet que la fragmentation de *Jean Santeuil* participe, dans une certaine mesure, d'une esthétique artiste, laquelle accorde une place importante aux morcellements et au « fragmentisme structurel »<sup>32</sup>. Jacques Dubois remarque ainsi que la composition romanesque et les ruptures structurelles, dans les romans des cinq écrivains qu'il étudie, manifestent une mise en cause de la structure romanesque traditionnelle. Cette évolution formelle a lieu, soit sous la pression de détails réalistes, comme chez Daudet, soit par des variations narratives comme chez les Goncourt. Cette analyse serait à développer, notamment pour analyser dans quelle mesure une telle esthétique survit dans *À la recherche du temps perdu*, tant dans le roman publié que dans l'élaboration de sa structure. Dans le cas de *Jean Santeuil*, qui demanderait une étude approfondie qui n'a pas sa place ici, il semble qu'une telle esthétique légitime l'absence de liaison entre des épisodes pourtant achevés. La fragmentation du texte de *Jean Santeuil* serait alors autant le fait de l'inachèvement que la conséquence d'une certaine filiation esthétique.

(b) *Lumière et nature*

Celle-ci est également sensible dans les thèmes abordés par Proust dans son projet romanesque, notamment la nature et la lumière. Jacques Dubois note que les écrivains de l'instant traitent fréquemment des motifs où un environnement forestier est enrichi par une luminosité crépusculaire ou diffuse : soleil entre les branches, promenades dans la forêt de Fontainebleau, ou par la lumière de midi<sup>33</sup>. Nous avons signalé ce que ces motifs à la fois champêtres et lumineux doivent, selon nous, à la philosophie de Schopenhauer, dans le roman de Proust<sup>34</sup>. On pourrait peut-être étendre cette analyse à ces écrivains. Il semble en tout cas probable que la volonté d'exprimer la lettre du système du philosophe allemand dans de tels épisodes ait été, chez Proust, renforcée par la présence de tels motifs chez des écrivains aînés.

(c) *Bilan*

De tels rapprochements thématiques montrent que le travail de Proust au temps de *Jean Santeuil* se construit par rapport à une esthétique précise et datée. Celle-ci fournit à la fois une structure et des thèmes que le romancier en devenir va s'approprier et qui constituent une sorte de tremplin vers une formule personnelle. Les convergences thématiques et structurelles impliquent d'ailleurs une parenté stylistique, dans la mesure où le contenu des épisodes comme la fragmentation de la forme romanesque visent à restituer une vision. Jacques Dubois remarque ainsi que la thématique de la lumière s'inscrit dans

---

<sup>31</sup> - Thanh-Vân Ton-That, « L'Inachèvement dans *Jean Santeuil* », *B.I.P.*, n° 25, 1994, p. 18.

<sup>32</sup> - *Op. cit.*, p. 67.

<sup>33</sup> - *Ibid.*, pp. 129 et 33.

<sup>34</sup> - II, 4.

la recherche d'instant fugitifs<sup>35</sup>. De la même manière, le rôle joué par le fragment et l'inachèvement dans les romans de cette période est à rattacher à une vision de la vie comme instable et mouvante<sup>36</sup>.

c) *Rendu de l'impression et travail du style*

La convergence thématique et structurelle sensible entre *Jean Santeuil* et l'esthétique artiste implique donc une communauté de vision et de style. Selon Jacques Dubois, l'écriture artiste

cherch[e] par les effets de l'expressif à exciter la sensibilité, à accrocher l'attention, à surprendre l'esprit, à imposer son impression, brise les moules classiques du beau style et entreprend sur des modes plus libres et plus variés des constructions neuves de la phrase<sup>37</sup>.

Il s'agit donc pour ces écrivains de mettre la syntaxe au service du rendu d'une impression personnelle née de l'objet décrit.

C'est dans cette mesure que l'on peut, toujours selon Jacques Dubois, rapprocher l'écriture artiste de la peinture impressionniste puisque toutes deux sont « une recherche du rendu des sensations et des perceptions jusqu'à un art infiniment précis, nuancé, raffiné »<sup>38</sup>. Comme le peintre impressionniste, l'écrivain va se rapprocher de l'objet et s'attacher au détail<sup>39</sup>. Les images, et notamment la métaphore, marquent ainsi moins l'originalité de celui qui écrit qu'elles ne manifestent l'appropriation de la matière par une sensibilité « dans le but de suggérer que telle sensibilité individuelle, dans des circonstances particulières, a été touchée par telle impression ». Plus globalement, les images révèlent « moins un talent d'écrivain que le témoignage d'un individu sur sa propre expérience »<sup>40</sup>. Ce trait est également mentionné comme caractéristique de l'écriture artiste par Charles Bally qui définit ainsi le style impressionniste :

le phénomène est saisi dans une impression immédiate comme un fait simple : les causes comme les suites n'intéressent pas, c'est le mode d'aperception phénoméniste ou impressionniste <sup>41</sup>.

De manière plus précise encore, Jacques Dubois remarque que cette écriture utilise fréquemment le procédé qui consiste à développer le complément dans la phrase au détriment du sujet que l'on perd de vue. On assiste alors à une accumulation de détails, la phrase se développant selon une progression « en

---

<sup>35</sup> - *Op. cit.*, p. 129.

<sup>36</sup> - *Ibid.*, p. 89.

<sup>37</sup> - *Ibid.*, p. 44.

<sup>38</sup> - *Ibid.*, p. 113.

<sup>39</sup> - *Ibid.*, p. 154.

<sup>40</sup> - *Ibid.*, p. 125.

<sup>41</sup> - Charles Bally, « Impressionnisme et grammaire », *Mélanges Bouvier*, Genève, Sonor, 1920, pp. 261-262, cité par Marcel Cressot, *op. cit.*, p. 14.

escaliers »<sup>42</sup>. Celle-ci, comme le remarque Marcel Cressot, correspond au refus de choisir et de rendre tous les détails pour communiquer l'unité d'une vision continue<sup>43</sup>.

L'écriture artiste se caractérise donc par la volonté de restituer l'expérience d'une sensibilité devant un objet. Elle conditionne ainsi un style où l'image comme la structure syntaxique seront mises au service du rendu de l'impression. Or, cette définition pourrait s'appliquer à de nombreux passages de *Jean Santeuil*. Nous en retiendrons deux qui présentent l'intérêt d'être à la fois une tentative pour restituer une impression et pour exprimer en quoi consiste l'inspiration.

(1) L'office au crépuscule

Le premier passage est extrait du recueil de feuilles volantes de « Proust 45 ». Il s'agit d'un fragment qui oppose la vie profonde du poète et les occupations superficielles dont l'Affaire est un exemple. Les instants d'enchantement étant rares, le poète a recours à des expédients, vin, vie intellectuelle et militante, voyage vers des lieux connus ou inconnus. Proust évoque également le cas de Mallarmé demandant au moment de sa mort de brûler ses manuscrits. Les allusions à la mort du poète (9 septembre 1898) et à l'affaire Dreyfus permettent de penser que le texte est contemporain de la rédaction de *Jean Santeuil*, comme le suggèrent les éditeurs de ce texte.<sup>44</sup> La version publiée ne transcrit cependant pas les deux passages raturés qui nous intéressent ici. Proust tente d'y décrire une cuisine au petit matin comme image des rares instants d'enchantement que connaît le poète. Après deux tentatives infructueuses, l'écrivain escamote ce développement descriptif pour aborder directement le propos théorique. Ces deux fragments racontent donc, tout à la fois, en quoi consiste l'inspiration pour le poète et l'échec de l'évocation de ces instants par l'écriture. Il est indispensable de citer intégralement au moins le premier fragment que voici :

~~L'état d'esprit dans lequel le poète dans\* toute chose Dans\* elles\*~~ L'état d'esprit dans lequel il[s] vont droit, dans une sorte d'enchantement, à ce qu'ils cherchent dans les choses, où le monde leur apparaît[,] que ce soit le matin à la cuisine dans la bonne odeur de café au lait qui remplit les tasses brûlantes tandis que le jour frémissant <levé> appuie sur les carreaux mouillés ses ailes d'azur et d'or, ou le soir quand la nuit est venue et que la cuisine est toute noire est éclairée des reflets rouges du fourneau ardent ~~et que~~ et qui luit comme l'espoir des heures de bien-être et de chaleur, ~~la~~ des calmes repas à venir, ~~tandis que dorment empi[lées]~~ dans <et le sombre> office rempli ~~des de~~ casseroles de poêlons, de paniers, de jattes dont la forme ne changera pas avec

---

<sup>42</sup> - *Op. cit.*, p. 42.

<sup>43</sup> - *Op. cit.*, p. 150.

<sup>44</sup> - *E.A.*, n. 2, p. 412.



les modes et qui nous rappelle la province et la campagne, comme ce panier où sont empilées des poires mûres – comme ~~une sorte~~<sup>45</sup>

Le passage est exclusivement descriptif, preuve qu'au temps de *Jean Santeuil* il existe bien un lien étroit entre inspiration et description.

Ce parti-pris descriptif est tout à fait conforme aux principes de l'écriture artiste, d'autant que la scène évoque une cuisine au lever du jour et le soir, c'est-à-dire sous des éclairages diffus et crépusculaires qui vont même jusqu'à l'obscurité de la « cuisine toute noire », du « <sombre> office ». La correction qui fait passer du « jour ~~frémissant~~ » au « jour <levé> » paraît témoigner d'une volonté de présenter la scène sous un jour plus franc. Cependant, dans la reprise de ce passage, Proust situe la scène « dans le demi-jour gris encore qu'éclairent les rouges reflets du feu ardent », formule qui réunit les deux éclairages diffus et ne laisse aucun doute sur la nature de la luminosité qui règne dans la pièce.

La lumière qui baigne cette scène domestique semble bien être celle qu'affectionnent les écrivains artistes. Comme chez ceux-ci également, le choix du lieu autorise l'évocation d'objets domestiques : tasses, casseroles, poêlons, paniers, jattes disent tout l'intérêt que le poète inspiré porte aux objets du quotidien. Cette caractéristique constitue un point de rencontre entre le style de *Jean Santeuil* et l'écriture artiste dont on a vu qu'elle se caractérise par l'attention portée aux petites choses. Elle traduit également le goût de Proust pour l'œuvre de Chardin dont les tableaux servent ici de référent intertextuel implicite. Cet autre trait rapproche Proust des Goncourt. Dans cet intérêt pour le trivial, l'auteur fait d'ailleurs preuve d'un sens aigu du détail qui le conduit à évoquer la forme immuable des ustensiles de l'office. Dans la tentative suivante, il remplacera « les carreaux » qui laissent filtrer le jour par les « vitres de la fenêtre », preuve qu'il tient à décrire les choses avec précision.

Par son éclairage, l'importance accordée à des objets sans intérêt, le sens du détail qui s'y manifeste, cette description s'apparente à l'écriture artiste. Ce jugement est confirmé par l'analyse de la structure syntaxique. Ce fragment repose, en effet, sur une construction en escalier du type de celles que nous avons évoquées plus haut. L'accumulation de groupes substantifs accompagnés de leurs expansions dilate la phrase et en fait perdre de vue le point de départ. Le lecteur passe ainsi des tasses aux carreaux puis au fourneau et, de là, aux « calmes repas à venir ». Le retour à l'office offre l'occasion d'une nouvelle complexification du champ descriptif au moyen de l'accumulation de noms d'ustensiles à partir de laquelle s'amorce un nouveau développement. On peut schématiser ainsi la structure de cette phrase (les mots qui permettent de relancer l'évocation des objets figurent en gras, les soufflets marquent l'enchaînement) :

---

45 - « Proust 45 », f° 48r° et v°.

les tasses brûlantes > les carreaux mouillés > **la cuisine** > les reflets rouges du fourneau > les calmes repas à venir > **le sombre office** > casseroles > poêlons > paniers > **jattes** > province > campagne > **panier** > poires mûres (interrompu).

Cette stratégie stylistique, qui trouve sa limite dans l'inachèvement et l'échec du développement, paraît, comme chez les écrivains artistes, avoir pour but l'évocation d'une impression personnelle. Le recours au pronom de la première personne du pluriel n'empêche pas les références à une expérience intime qui projette le lecteur dans « les calmes repas à venir » et le souvenir de la campagne et de la province. Il s'agit donc d'évoquer un phénomène général mais à partir d'une expérience individuelle. L'emploi du pronom *nous* traduit bien que le narrateur de ce texte se situe à la fois dans une dimension intime et collective. Au reste, l'enchantement que l'écrivain cherche à décrire est bien le résultat d'une expérience personnelle que la description a pour tâche de restituer. Les images, relativement nombreuses au temps de *Jean Santeuil*, cherchent d'ailleurs à rendre l'impression causée par la lumière du jour ou celle du fourneau. En effet, l'or et l'azur appartiennent au bréviaire symboliste qui survit, notamment, chez Valéry, dans de nombreux poèmes de *Charmes*. Quand au fourneau qui « luit comme l'espoir », il semble une réminiscence du vers de Verlaine, lui-même inspiré d'un poème de Coppée, « l'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable »<sup>46</sup>. Il s'agit moins pour Proust, semble-t-il, de faire preuve d'originalité que de tenter de dire ce qu'il éprouve. Ces images symbolistes sont mises au service de l'évocation d'une expérience personnelle : l'aile d'azur et d'or du jour dit à la fois la légèreté de la lumière et le mélange crépusculaire du bleu du ciel et de la lumière matinale. De même, le fourneau qui luit comme l'espoir des repas à venir paraît renvoyer à une expérience spécifiquement proustienne dont on trouve ailleurs la trace. L'office est, en effet, fréquemment sinon exclusivement chez Proust un lieu tendu vers les repas à venir, comme c'est le cas de la cuisine de Françoise dans « Combray »<sup>47</sup>.

Cette tentative infructueuse, qui date probablement de la fin du siècle, témoigne des liens qui existent entre l'écriture de *Jean Santeuil* et l'écriture artiste. La rencontre tient autant à la pratique de la description et aux thèmes traités qu'au détail de la syntaxe ou à l'utilisation des images. Par ailleurs, il est particulièrement intéressant dans notre perspective que ce soit en évoquant les moments d'enchantement du poète que surgit cette écriture. Le lien entre inspiration et style n'est donc pas fortuit, il est déjà sensible au temps de *Jean Santeuil* où l'écriture artiste sert de prolongement à une évocation de l'enchantement que connaît le poète.

---

<sup>46</sup> - Paul Verlaine, *Sagesse, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 278. Ce poème est d'ailleurs lui-même inspiré par un poème de Coppée où apparaît le bourdonnement des mouches comme l'a indiqué Ruth White, (*Verlaine et les musiciens*, Paris, Minard, 1992, p. 94).

<sup>47</sup> - C.S., I, p. 119.

(2) L'orage, peinture d'un ciel changeant

Un autre passage directement rattaché au dossier du roman de jeunesse confirme cette lecture. Il s'agit d'un brouillon intitulé par les éditeurs « [Témoins du passé] ». Proust y oppose les souvenirs des amours mortes à ceux de la vie passée que Jean voit resurgir dans le jardin des Tuileries un jour de printemps. L'écrivain affirme ici que le charme des choses d'autrefois reste en nous et nous met en relation avec une vie plus profonde, « éternelle » et « mystérieuse ». Dans la clause de ce texte qui ne présente pas de marques d'inachèvement, l'écrivain développe une longue phrase qui se présente comme une synthèse de ce type de sensation :

Ainsi au fond d'un petit jardin on voit souvent s'approcher et se raidir des ciels violets ou noirs d'orages <bientôt dissipés comme des pays inconnus, repartis pour des voyages immenses>, se reculer, se fondre des ciels safranés d'été radieux, s'étendre et se bomber ~~dans~~ au zénith bleu des gros nuages blancs qui flottent sur le travail des moissonneurs, ou les nuées grises qui voyagent au-dessus <font route> avec les voyageurs, filant devant eux sur les chemins, ciels violets, ciels jaunes, ciels bleus, ~~de la couleur~~ hôtes gigantesques, ~~et~~ dieux passagers du petit jardin sur lequel ils étendent un instant leur lumière brillante et tremblante ou leur ombre glaciale, bleus, violets ou jaunes, de la couleur des pensées qui semblent leur emprunter leur ~~fig[ure]~~ ~~couleur~~ couleur et leur figure vague, des pensées qui s'éclairent à la chaleur de leurs soleils pesants, ou tremblent à leur vent d'orage, précurseur des pluies qui les mouilleront<sup>48</sup>.

La lumière qui tombe de ce ciel d'orage jette un jour jaune, bleu ou safran, une lumière « brillante et tremblante » ou une « ombre glaciale » noire ou grise qui ne sont pas sans rappeler la luminosité diffuse du crépuscule présente dans le texte précédent. Proust insiste, par ailleurs, sur le caractère instantané du phénomène, autre trait qui rapproche ce texte du style artiste<sup>49</sup>. De même, si le spectacle de la nature s'est substitué à celui de l'office, le narrateur ramène l'intensité du phénomène météorologique à l'échelle du « petit jardin », des « pensées » et des moissonneurs. L'univers champêtre et provincial est propice à l'évocation des petites choses. Dans un autre registre, l'ample personnification des nuages qui les assimile, à la fois, à des dieux et à des voyageurs restitue la vision du déplacement rapide des nuées poussées par le vent. Cette image donne une impression de mouvement qu'on retrouve dans l'écriture artiste dont on a vu qu'elle aime à saisir les choses dans leur déplacement. Il est vrai qu'ici ce n'est pas, comme souvent chez les Goncourt, l'observateur qui se déplace, mais le paysage observé. Toutefois, il s'agit là d'un mouvement relatif que Proust utilisera dans l'épisode des clochers de Martinville.

Cette rapide analyse du fonctionnement stylistique de certains passages de *Jean Santeuil* permet de rattacher l'écriture du roman de jeunesse

---

<sup>48</sup> - *J.S.*, f° 554v° ; p. 773.

<sup>49</sup> - I, 5, p. **Erreur! Signet non défini.**

au style artiste. L'importance accordée à la description dans l'évocation des moments d'inspiration, la banalité des scènes et des objets, la place du détail, la saisie d'une scène en mouvement, la prédilection pour les éclairages crépusculaires, intermittents et diffus relèvent de cette esthétique. Sur le plan du style, l'emploi des images pour restituer une vision intime plus que par souci d'originalité formelle relève également du style artiste. De même, la structure en escalier, si elle annonce la phrase de Proust, n'en rattache pas moins l'auteur de *Jean Santeuil* à une école qui lui est contemporaine.

#### d) *Bilan*

Il serait possible de citer d'autres passages où le style de Proust dans *Jean Santeuil* s'apparente à l'écriture artiste ; ce n'est toutefois pas l'objet de notre travail. Il nous suffit ici d'avoir montré que le projet romanesque des années 1890 est marqué par une authentique pratique stylistique, dont nous avons cru découvrir la source dans l'écriture artiste. Cet ancrage fonde une véritable recherche dont certains brouillons conservent la trace. Contrairement à ce que peuvent laisser penser de nombreux fragments très peu raturés, le texte de *Jean Santeuil* n'a pas surgi au fil de la plume, il est le résultat d'un véritable travail d'écriture.

En cela, le style dans *Jean Santeuil* présente un paradoxe. D'une part, il est absent de la réflexion théorique, en vertu du caractère romantique de la conception du génie qui caractérise la pensée de Proust à cette époque. D'autre part, la pratique stylistique se caractérise, selon les principes du style artiste, par le rendu de la vision individuelle et personnelle qui demande un travail sur les images et la syntaxe.

Cette antinomie entre théorie et pratique projetée sur l'axe stylistique le paradoxe que nous avons souligné dans la partie précédente. Dans les deux cas, mais à des niveaux différents, l'écriture se heurte au contenu théorique. Celui-ci, par les présupposés qu'il fait peser sur la création, empêche l'expression de l'expérience intime de l'auteur. Nous avons signalé que les principes de la philosophie du génie de Schopenhauer interdisent d'accorder au hasard une place prépondérante dans l'acte créateur, ce qui met le texte de Proust en contradiction avec sa propre expérience d'artiste et les nécessités d'une dramatisation romanesque. Il en va de même ici, mais cette fois au niveau du style. Comment, en effet, écrire et travailler à une œuvre littéraire quand le but de ce travail est précisément d'affirmer que la création est le produit de la Nature et que tout l'effort de l'écrivain tend à occulter l'acte même d'écrire ? À l'inverse, pourquoi prétendre que la création est un acte spontané de pure transcription, quand l'écriture se révèle, à chaque page, à chaque mot, un combat pour arracher le sens à la pensée ?

Ce paradoxe est sensible dans un fragment sans doute destiné à une préface que nous avons cité dans la partie précédente. Proust y affirme que son livre a été récolté, recueilli, mais le manuscrit conserve la trace irréfutable

d'un important travail d'écriture<sup>50</sup>. La position théorique que développe le texte se trouve ainsi en contradiction manifeste avec la réalité à laquelle se trouve confronté Marcel Proust. Le paradoxe est d'autant plus marqué que dans les deux cas la théorie de l'inspiration se trouve en jeu. C'est en effet elle qui conditionne l'absence de discours sur le style, mais c'est aussi à la faveur d'un discours sur le génie que se développent certains des exemples les plus marquant de l'écriture artiste de Proust et de son activité d'écriture. Au temps de *Jean Santeuil*, le discours sur les expériences privilégiées se heurte ainsi au paradoxe du style. Ce dernier est théoriquement occulté et pourtant présent dans l'écriture : l'inspiration nie jusqu'à l'existence du style et même de l'écriture, mais elle recourt pour se dire aux voies du style artiste qui impose un authentique travail d'écriture. Pour que les expériences privilégiées puissent accéder à l'expression, il faudra donc que soit, au moins partiellement, résolu ce paradoxe. La trace de cette résolution nous pensons l'avoir trouvée dans la transposition, dans la fiction, des deux propositions antagonistes du paradoxe du style. Celles-ci se trouvent, en effet, intégrées à *À la recherche du temps perdu* comme une étape constitutive de la vocation et de l'écriture.

## 2 Langage et approfondissement

C'est en effet comme des degrés conduisant vers l'écriture que l'on peut concevoir l'exaltation ressentie devant la mare de Montjouvain et l'épisode des clochers de Martinville. Jean Milly analyse ainsi ces deux expériences privilégiées comme des esquisses et des tentatives avortées qui conduisent le protagoniste à la découverte de sa phrase<sup>51</sup>. Ces deux épisodes intéressent particulièrement notre travail car l'épiphanie et le langage s'y trouvent explicitement associés. L'expérience singulière débouche, en effet, dans les deux cas sur une expression. Les pages qui suivent voudraient montrer que ces deux tentatives sont aussi une projection sur le plan de la fiction du paradoxe du style que nous avons cru déceler dans *Jean Santeuil*. L'initiation progressive du héros aux phrases de Bergotte reproduirait ainsi le parcours de l'auteur, et offrirait, comme le remarque Jean Milly, « un précieux moyen d'entrée dans le problème du style proustien »<sup>52</sup> et, pourrions-nous ajouter, dans son esthétique.

### a) *L'épisode de la mare de Montjouvain : genèse d'une mise en scène de l'enthousiasme poétique*

L'épisode de la mare de Montjouvain offre peu de prise à l'analyse stylistique<sup>53</sup>. En revanche, la critique l'a souvent analysé comme significatif du lien qui existe, dans l'imaginaire et la pensée proustienne, entre le réel, le moi et le langage. Reproche adressé au langage, projection de la

---

<sup>50</sup> - *J.S.*, f° 1r° ; p. 181. Cité *supra*, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>51</sup> - *Op. cit.*, p. 131.

<sup>52</sup> - *Ibid.*, p. 11.

<sup>53</sup> - *Ibid.*, p. 131.

représentation, selon Anne Henry pour qui Proust « applique au langage le reproche que Fouillé, à la suite de Schopenhauer, faisait à la représentation »<sup>54</sup>, révélation du monde au moi dans l'enthousiasme du scintillement lumineux, selon Jean-Pierre Richard<sup>55</sup> ; cette expérience privilégiée est avant tout, dans la perspective qui nous intéresse, le symbole d'une rencontre du langage et de l'épiphanie.

La scène est fameuse : le spectacle du toit de tuiles d'une « cahute » de jardinier se reflétant dans une mare cause un « enthousiasme » qui trouve à s'exprimer par cette fameuse exclamation « Zut, zut, zut, zut, » et par des mouvements du personnage qui brandit son parapluie au risque de blesser un paysan qui passe<sup>56</sup>. La présence de cet interlocuteur fait naître une seconde expression dans la bouche du personnage qui s'exclame « beau temps n'est-ce pas, il fait bon marcher. »<sup>57</sup> Autant qu'une épiphanie, cet épisode est une réflexion sur la différence des sentiments qui peuvent habiter les individus à un même moment.

(1) *Jean Santeuil* : gesticulations et enthousiasme

On trouve d'ailleurs trace de cette idée dès *Jean Santeuil*<sup>58</sup>. D'autres éléments de cette scène sont présents dans certains développements. Ainsi, la poule perchée sur la cahute semble issue d'une scène de Réveillon. On y voit l'un des paons de M<sup>me</sup> de Réveillon arrêté lui aussi sur le toit d'une simple maison de gardien<sup>59</sup>. Le paysan bourru qui demeure insensible à l'exaltation du protagoniste apparaît également dans un brouillon du roman de jeunesse. Enthousiasmé par la vue des feuilles de vignes au soleil, Jean redescend à son hôtel. Absorbé par ses pensées, il n'entend pas le conducteur d'une charrette dont il gêne la marche qui l'apostrophe « rudement ». Cette réaction contraste avec l'état d'esprit du personnage et préfigure celle du paysan de Montjouvain.

Mais le lien entre la scène de *Du côté de chez Swann* et *Jean Santeuil* ne se limite pas à ces rapprochements thématiques. Le comportement du protagoniste semble reproduire celui des artistes décrits dans *Jean Santeuil*

---

<sup>54</sup> - Anne Henry, Marcel Proust, *théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 112-113.

<sup>55</sup> - Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974, pp. 83-84.

<sup>56</sup> - *C.S.*, I, p. 153.

<sup>57</sup> - *Ibid.*, p. 154.

<sup>58</sup> - Voir l'épisode intitulé « [Le Petit bois de pins] ». Jean et Henri sont allés lire dans un petit bois de pins. Le vent, la lumière et la lecture exaltent Jean qui voudrait partager « l'heure de la joie » avec son ami, absorbé par son propre travail. Cette situation illustre le décalage des sentiments éprouvés à un même moment par différentes personnes. Pour prolonger sa réflexion le narrateur évoque les fois où, « à la suite d'un travail fécond, nous courons dans la rue, fous de joie, souvent notre vue n'excite chez un passant, absorbé en ce moment dans une pensée morose, qu'une irritation méprisante. » (*J.S.*, p. 492).

<sup>59</sup> - *J.S.*, p. 463.

dont il semble une projection fictive. En effet, on peut voir dans les mouvements désordonnés et mécaniques qui traduisent l'enthousiasme du personnage une image de la manière dont se traduit l'inspiration au temps de *Jean Santeuil*. Lorsqu'il revient à son hôtel, dans l'épisode que nous mentionnons plus haut, c'est par un même mouvement mécanique et involontaire que Jean exprime son enthousiasme :

la fièvre de sa main qui faisait subir à une ~~petite~~ feuille arrachée en passant ~~<et qu'on>~~ et roulée en tous sens ~~avec une rapidité extrême~~ la rapidité de ses pensées<sup>60</sup> [...].

Preuve de son importance, ce motif est repris plus loin. Proust précise en effet que « Jean faisait subir à la petite feuille des tortures si monotones dans sa main »<sup>61</sup>.

Ces mouvements désordonnés de la main sont également présents dans le portrait de C., associé à des mouvements des bras. Lorsque le narrateur de la préface observe l'écrivain C., il remarque ainsi que

Tout son corps, par une suite de mouvements forts et délicats, surtout des mains qui se fermaient fortement pendant qu'il levait la tête, semblaient imiter les efforts de sa pensée. Puis ~~<tout d'un coup il paraissait joyeux>~~ prêt à écrire.<sup>62</sup>

Dans des textes contemporains du travail sur Sainte-Beuve, et donc de beaucoup postérieurs à ceux-ci, les gestes exubérants sont également présentés comme des manifestations de l'exaltation poétique. Dans le Cahier 3, un rayon de soleil déclenche « mille danses » et des « gesticulations heureuses » chez le narrateur qui ajoute « je dis avec joie des mots qui n'ont rien d'heureux, et je chante »<sup>63</sup>. Dans un brouillon consacré à Nerval, au Cahier 6, Proust évoque ainsi « ce quelque chose qui faisait sauter, danser et chanter Gérard »<sup>64</sup>. De *Jean Santeuil* à *Contre Sainte-Beuve*, le motif s'est amplifié, les gestes sont plus théâtraux et la parole est venue s'y ajouter mais le but demeure le même : mettre en scène l'enthousiasme poétique.

Les coups de parapluie ne sont pas uniquement le support d'une réflexion sur l'hétérogénéité des perceptions, ils répètent les gestes qui, au temps de *Jean Santeuil*, traduisent l'inspiration. La scène de la mare possède donc une genèse ancienne et complexe. D'une part, elle remonte aux textes de *Jean Santeuil* où une exaltation de l'inspiration, éprouvée par C. ou Jean, se manifeste en gestes désordonnés ou mécaniques et se heurte à l'incompréhension d'un tiers. D'autre part, elle se ramifie et intéresse des épisodes qui, sans avoir le même contenu narratif, reprennent le motif des

---

60 - *J.S.*, f° 381r° ; p. 389.

61 - *J.S.*, f° 381v° ; p. 390.

62 - *J.S.*, f° 7r° et v° ; p. 186.

63 - Cahier 3, f° 27r° ; Bernard Brun, « Étude génétique de l'«Ouverture» de *La Prisonnière* », *Études proustiennes VI, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, p. 251.

64 - Cahier 6, f° 33r° ; *C.S.-B.P.*, p. 240.

mouvements comme expression de l'enthousiasme poétique. Derrière la réflexion autour de la différence des choses éprouvées par des êtres distincts, les gesticulations du protagoniste cachent donc une image de l'inspiration au temps de *Jean Santeuil*.

(2) « Sur la lecture » et les Cahiers de 1909-1910

La manière dont évolue la scène à partir de *Jean Santeuil* permet d'ailleurs d'en préciser la portée. Elle est tout d'abord reprise dans « Sur la lecture », (la préface de *Sésame et les lys*), à propos de l'exaltation causée par la lecture du *Capitaine Fracasse*. Nous avons cité plus haut un passage de ce texte où « l'exaltation » du rédacteur de la préface le conduit à répéter la phrase de Gautier « aux iris et aux pervenches penchés au bord de la rivière, en piétinant les cailloux de l'allée »<sup>65</sup>. La suite de cet épisode annonce d'ailleurs assez précisément le contexte de l'épisode de la mare de Montjouvain. Il y est, en effet, question de promenades faites « dans l'exaltation de la lecture finie », « marchant, tapant du pied, courant par les chemins » et par « les rues du village » parcourues par « un vent salubre »<sup>66</sup>.

Ces éléments seront repris et développés dans les brouillons consacrés aux promenades automnales qui sont contenus dans les Cahiers 7 (début 1909) et 26 (printemps-été de cette même année). Ceux-ci constituent le point de départ de l'épisode de Montjouvain tel qu'il apparaît dans le texte publié. Ces développements reprennent de nombreux éléments de la préface : le village des vacances enfantines, la lecture (Augustin Thierry remplace Gautier), le vent et le mauvais temps. La saison seule change, l'action se situant à l'automne et non plus au mois de mars. L'élaboration du texte se fait en deux phases correspondant aux deux cahiers.

Un premier fragment contenu dans le Cahier 7<sup>67</sup> évoque les promenades du côté de Méséglise, en compagnie des parents puis à l'automne. Fatigué de sa lecture de *La Conquête de l'Angleterre*, le protagoniste se promène et assène des coups de canne ou de parapluie de droite et de gauche, sur les herbes et les murs. Il n'est pas question de la mare de Montjouvain, dans ce texte qui contient également un développement sur le désir de voir surgir une paysanne du lieu. Les mouvements qui accompagnent la promenade ne sont pas présentés comme la conséquence directe d'une euphorie épiphanique mais comme un moyen d'expression imparfait :

[les] coups de canne n'étaient peut-être que des idées confuses qui ne connurent jamais le repos dans la lumière d'une phrase pour avoir préféré le plaisir immédiat d'une destinée plus active<sup>68</sup>.

---

65 - *S.L.*, p. 65.

66 - *S.L.*, p. 66.

67 - Cahier 7, ff<sup>os</sup> 25r<sup>o</sup>-27r<sup>o</sup>.

68 - Cahier 7, f<sup>o</sup> 26r<sup>o</sup> ; *C.S.*, I, p. 872.



Les gestes qui, dans *Jean Santeuil*, prolongeaient naturellement l'inspiration et en étaient même un signe pour l'observateur extérieur, sont ici connotés négativement, opposés à l'expression verbale.

Les deux brouillons du Cahier 26 vont développer ce point et le compléter. Le premier fragment<sup>69</sup> raconte, sur le mode itératif, ces mêmes promenades mais cette fois, elles sont accomplies dans l'ivresse qu'a donnée au personnage la lecture du livre d'Augustin Thierry. Libérant l'énergie emmagasinée durant les heures d'immobilité, le protagoniste donne des coups de parapluie sur les murs et les végétaux. Ce développement s'achève, comme le précédent, sur une comparaison entre la vie saine de Combray et le confort de la vie parisienne qui fait regretter la première.

Un autre développement<sup>70</sup> introduit le motif de l'exclamation qui vient provisoirement se substituer aux coups de parapluie. Dans ce texte, « l'exaltation s'échapp[e] en des mots qui ne la traduis[ent] pas plus clairement », le protagoniste s'exclame en effet : « Zut, que c'est beau! »<sup>71</sup> Cette formule est le point de départ d'une réflexion du narrateur qui constate que

Nous cherchons peu à amener à la lumière nos impressions les plus fortes et combien l'expression que nous leur donnons montre que nous les sentons sans les regarder<sup>72</sup>.

Ce constat donne d'ailleurs tout son sens à l'activité littéraire, le narrateur ajoute :

je n'ai guère fait autre chose en un certain sens et pour une partie au moins de ce que j'ai écrit quand j'écrivais, que d'essayer de revenir sur ces minutes heureuses où l'on crie « Zut, que c'est beau! »<sup>73</sup>

Le pastiche lui-même n'est qu'une manière d'approfondir cette exclamation qui tente de traduire « d'une façon inadéquate et confuse » le sentiment éprouvé lors d'une lecture. Dans un cas comme dans l'autre, il importe d'approfondir l'impression d'en pénétrer le sens pour atteindre une formulation qui en restitue « l'élément qualitatif qui donnait [à cette impression] sa particularité et sa rareté »<sup>74</sup>.

La structure de l'épisode est donc très différente de celle qu'on observe dans *Jean Santeuil*, elle témoigne d'une évolution importante. Les gesticulations qui caractérisent l'inspiration connaissent un prolongement verbal qui est similaire à la transcription spontanée de la pensée sur le papier que décrivent les textes de *Jean Santeuil*. Dans les deux cas, le verbe jaillit spontanément, seul le mode de communication change, on passe de l'écrit à

---

<sup>69</sup> - Cahier 26, ff<sup>os</sup> 8r<sup>o</sup>-12r<sup>o</sup>.

<sup>70</sup> - Cahier 26, ff<sup>os</sup> 9v<sup>o</sup> et 10 v<sup>o</sup>, 12v<sup>o</sup> et 11v<sup>o</sup> et 12r<sup>o</sup>-14r<sup>o</sup>.

<sup>71</sup> - *C.S.*, I, p. 835.

<sup>72</sup> - *Ibid.*, p. 836.

<sup>73</sup> - *Ibid.*

<sup>74</sup> - *Ibid.*

l'oral<sup>75</sup>. Dans les brouillons du roman de jeunesse, comme dans ceux du cahier 26, l'exaltation épiphanique, connaît une double manifestation gestuelle et verbale. Quelques variations apparaissent toutefois d'un texte à l'autre : la part textuelle est amplifiée, les gestes vagues et les mouvements de la main sont remplacés par des coups de parapluie et l'expression passe du registre écrit à celui de l'oral. Mais l'évolution la plus notable est constituée par la critique des mouvements et du langage non contrôlé. Si dans *Jean Santeuil* l'écrivain gesticule quand il est inspiré et écrit spontanément, dans les brouillons d'*À la recherche du temps perdu*, ces deux traits sont présentés comme négatifs et imparfaits.

Cette évolution est de toute évidence régie par une volonté de déprécier ces manifestations : les coups de parapluie donnent au personnage un caractère comique et presque farcesque et l'interjection renvoie à une sorte de degré zéro du langage. Cet aspect est d'ailleurs encore plus manifeste dans le texte imprimé, où l'exclamation « que c'est beau » a disparu. Cette dépréciation est confirmée par le commentaire du second fragment du Cahier 26 où la nécessité de dépasser l'exclamation est assimilée au travail littéraire, sous la double forme de l'écriture et du pastiche.

La genèse de l'épisode de la mare de Montjouvain témoigne d'une volonté de mettre en procès l'écriture du temps de *Jean Santeuil*. Le mouvement s'amorce dans le Cahier 7, où les gesticulations sont connotées négativement, alors qu'elles symbolisaient auparavant l'inspiration. Dans le Cahier 26, cette critique s'étend à l'expression verbale spontanée. La lumière de la phrase, seule manière de traduire l'impression, est clairement désignée comme le résultat d'un approfondissement de l'impression. Le fameux « Zut, zut, zut, zut » dénonce donc une conception de l'écriture qui occulte le travail de recreation et d'approfondissement de l'impression indispensable à toute activité littéraire.

### (3) Images et poissons : Un renversement critique

L'épisode de la mare de Montjouvain n'est pas le seul cas où un motif de *Jean Santeuil* est renversé, paraissant prendre le contre-pied de la conception de l'écriture qui transparaît dans ce texte. Selon les conceptions proustiennes des années 1895-1900, il s'agit pour l'écrivain « plutôt de conserver que d'approfondir » en attendant l'occasion d'écrire spontanément<sup>76</sup>. Au moment où se met en place le roman de la maturité, au contraire, il ne sert à rien de conserver l'impression, il faut l'approfondir pour la recréer. Nous avons évoqué dans un précédent chapitre l'épisode où un écrivain conserve ses impressions sous une couche d'herbe, à la manière des poissons pris par les

---

<sup>75</sup> - Sur les rapports entre ces deux domaines linguistiques dans le style proustien, et notamment l'importance de l'oral, voir les analyses de Jean Milly, *op. cit.*, pp. 198 *sqq.*, notamment.

<sup>76</sup> - *J.S.*, f° 661r° ; p. 702.

pêcheurs<sup>77</sup>. Dans *À la recherche du temps perdu*, cette image est reprise, mais elle illustre cette fois l'échec du procédé qui ne conduit qu'à « entasser » dans l'esprit des images « sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie »<sup>78</sup>. Cette métaphore halieutique est également présente dans le troisième fragment du Cahier 26 consacré aux promenades automnales<sup>79</sup>. Cela tend à montrer que ce motif se développe conjointement à celui de la mare de Montjouvain. Il s'agit de l'épisode consacré à une « des lois les plus immuables » de la vie spirituelle du narrateur, dont nous avons déjà parlé<sup>80</sup>. En préambule à cet épisode, le narrateur évoque des images conservées comme des poissons mais il précise que la beauté de beaucoup d'entre elles n'a pas été découverte faute d'un travail véritable sur la sensation<sup>81</sup>. Sans être encore résolument négatif, comme ce sera le cas dans *À la recherche du temps perdu*, le procédé de conservation des images est ici partiellement déprécié. Le Cahier 26, pour les textes des promenades tout au moins, témoigne d'un moment charnière de la genèse des expériences privilégiées. À ce stade, la reprise de nombreux thèmes présents dans *Jean Santeuil* est le point de départ d'une mise en procès de l'esthétique proustienne de cette période<sup>82</sup>.

(4) Expression artistique et expression commune : les différents degrés de verbalisation

En marge de cette évolution essentielle, on peut remarquer que dans les deux premiers fragments étudiés, il n'est pas question d'un décalage entre ce que ressent le protagoniste et ce qui est éprouvé par les autres personnages. Plus de charretier rude ou de passant irrité et pas encore de paysan bougon dans ces textes. Au contraire, le jeune homme rencontre des promeneurs en parfaite harmonie avec son propre état d'esprit. Dans les deux cas, en effet, il remarque : « les bonnes gens me disaient : « Il fait bon marcher » »<sup>83</sup>. Il semble donc que Proust renonce, au moins temporairement, à développer sa réflexion sur les états différents que connaissent diverses personnes pour mettre en scène une situation diamétralement opposée.

Il se pourrait bien cependant que cette volte face par rapport aux textes antérieurs éclaire la métamorphose qui s'accomplit dans le cahier 26. En effet, dans un texte du Cahier 5 consacré à Nerval on peut lire cette remarque que semblent prolonger sur le plan narratif les brouillons du Cahier 26 :

<sup>77</sup> - II, 4, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>78</sup> - C.S., I, p. 177.

<sup>79</sup> - Cahier 26, ff<sup>os</sup> 15r<sup>o</sup>-21r<sup>o</sup>.

<sup>80</sup> - I, 3, p. **Erreur! Signet non défini.** et II, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>81</sup> - Cahier 26, ff<sup>os</sup> 15r<sup>o</sup> et 16r<sup>o</sup> ; Bernard Brun, « “Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle” : quelques éléments de la démonstration proustienne dans des brouillons de *Swann* », *B.I.P.*, n° 10, 1979, pp. 24-25.

<sup>82</sup> - Nous avons signalé page **Erreur! Signet non défini.** qu'on trouve, dans ce développement, une autre marque de la mise à distance d'une théorie de la création spontanée, ce qui confirme l'hypothèse d'une mise en cause des principes esthétiques qui sous-tendent *Jean Santeuil* au printemps 1909.

<sup>83</sup> - C.S., I, pp. 835 et 838.

Je sais bien qu'il est de l'amour de certains lieux d'autres formes que l'amour littéraire, des formes moins conscientes, aussi profondes peut-être. Je sais qu'il est des hommes qui ne sont pas des artistes, de petits [ill.], grands bourgeois, des chefs de bureau, des médecins qui, au lieu d'avoir un bel appartement à Paris ou une voiture, ou d'aller au théâtre, emploient une partie de leur revenu pour avoir une petite maison en Bretagne, où ils se promènent le soir, inconscients du plaisir artistique qu'ils éprouvent, et qu'ils expriment tout au plus en disant de temps en temps : « Il fait beau », ou « il fait bon », ou « c'est agréable de se promener le soir »<sup>84</sup>.

Le rang social et la bonhomie qui se dégagent de ce portrait rappellent les « bonnes gens » rencontrés en promenade, sentiment que confirment les paroles positives et banales qu'ils profèrent dans les deux cas (« il fait bon marcher » ; « Il fait beau », ou « il fait bon », ou « c'est agréable de se promener le soir »).<sup>85</sup> Si Proust semble modifier la portée de son propos dans le Cahier 26, c'est sans doute qu'il tient à faire, dans ce brouillon, le portrait de tels personnages.

Son intention est d'ailleurs assez simple à justifier : dans le texte du Cahier 5 Proust s'insurge contre les écrivains qui, pour ne pas alourdir les phrases, ne leur font rien exprimer, alors que selon lui « on ne peut compter en art que ce qui est exprimé ou ressenti. »<sup>86</sup> Les bons bourgeois dont il est question ici fournissent un contre-exemple emprunté à un univers qui est étranger au domaine artistique. Ce décalage permet à Proust d'établir une distinction entre le régime commun du langage et le régime artistique. C'est une même distinction que reprennent, selon nous, les brouillons du Cahier 26 : « Il fait bon marcher » se situe sur le même plan que « Zut, que c'est beau » mais dans chaque cas celui qui s'exclame n'a pas le même statut. Ce qui est naturel et acceptable pour les « bonnes gens » ne l'est pas pour l'artiste qui doit approfondir son impression. Or, pour que la nuance puisse exister, il est nécessaire que les sentiments soient identiques, c'est pourquoi Proust renonce à traiter de la diversité des sentiments.

On retrouve d'ailleurs ce type de formule toute faite rapprochée de l'exclamation « zut » dans un passage du *Temps retrouvé* où Proust réfléchit au problème de la réalité et de l'expression. Il distingue la réalité profonde de cette autre réalité qui est

cette espèce de déchet de l'expérience à peu près identique pour chacun parce que quand nous disons un mauvais temps, une guerre, une station

---

<sup>84</sup> - Cahier 5, f° 12r° ; *C.S.-B.P.*, pp. 236-237.

<sup>85</sup> - Ce motif est déjà présent dans *Jean Santeuil*. Les Sauvalgue, amis de la famille Santeuil, sacrifient leur vie parisienne et une carrière brillante pour le plaisir de séjourner dans le site enchanteur de Bec-dog, en Bretagne. (« [Les Sauvalgue] », *J.S.*, p. 354. Voir également *supra*, p. **Erreur! Signet non défini.**)

<sup>86</sup> - Cahier 5, f° 12 r° ; *C.S.-B.P.*, p. 236.

de voitures un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire<sup>87</sup>.

Face à cette communauté de représentation et d'expression qui nivelle toute expérience personnelle, la « littérature » et le « style » vont reposer sur un autre rapport à la réalité. Il ne suffit donc plus, dit Proust, de s'exclamer « zut alors » devant « l'ombre d'un nuage sur l'eau » ni de dire « c'est admirable » en « écoutant une phrase de Bergotte », comme ferait Bloch ; style et littérature commencent au-delà de cette frontière que bornent conjointement langage et réalité.

#### (5) Bilan

On peut ainsi penser que le propos des « braves gens », dans le Cahier 26, exprime sur le mode narratif ce que Proust dit de la réalité dans la mise au net du *Temps retrouvé*. L'essor du roman coïncide avec une mise en procès de l'écriture telle qu'elle apparaît dans *Jean Santeuil*. Dans les brouillons de 1909, non seulement l'écrivain dénonce les gesticulations qui dans le roman de jeunesse caractérisent l'enthousiasme, mais il met en procès le jaillissement spontané du langage. Alors que celui-ci est assimilé à l'activité littéraire dans le cas de C. et des autres écrivains qu'évoque *Jean Santeuil*, il est dénoncé dans les premiers cahiers d'*À la recherche du temps perdu*. Cette dénonciation prend deux aspects, d'une part, l'exclamation « Zut, zut, zut » et les formules toutes faites<sup>88</sup> qui survivent dans l'épisode de Montjouvain, de l'autre, une opposition entre le langage commun et l'expression artistique qui sera reprise dans « L'Adoration perpétuelle ». En cela, on peut dire que l'épisode de la mare de Montjouvain marque une prise de distance très nette avec l'esthétique de *Jean Santeuil*. Elle témoigne en cela de la résolution du paradoxe du style qui caractérise le roman de jeunesse. L'idée d'un enthousiasme qui se résoudrait en gestes désordonnés et dans un jaillissement jaculatoire de la parole est ici intégrée à l'histoire de la vocation comme étape de la mise au jour progressive de l'écriture. L'épisode des clochers de Martinville joue un rôle similaire mais dans le domaine de la pratique stylistique de l'écrivain.

#### b) *Les clochers de Caen : une mise à distance de l'écriture artiste*

C'est d'ailleurs bien comme une première tentative littéraire qu'apparaît ce « poème en prose ». Nous avons rappelé, à la suite de Jean Milly, tout ce que le style de ce texte doit à celui de Bergotte<sup>89</sup>. Cela est également vrai sur le plan de la genèse de l'œuvre. L'origine des clochers de Martinville est, en effet, l'article paru dans *Le Figaro* du 19 novembre 1907 intitulé « Impressions de route en automobile ». Ce texte contient la description

---

<sup>87</sup> - *T.R.*, IV, p. 468.

<sup>88</sup> - On touche ici à certains aspects du style que nous ne pouvons aborder dans les limites de cette étude. Il s'agit du journalisme qui incarne pour Proust la forme vouée à l'écueil des formules figées. On trouve notamment trace de cette réflexion dans les Cahiers 57 et 58 ; elle se manifeste durant la guerre et modifie quelques aspects du personnage de M. de Norpois dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

<sup>89</sup> - *Op. cit.*, pp. 133 sqq.

des clochers de Caen aperçus lors d'une promenade. L'article sera repris dans *Pastiches et mélanges*, sous le titre « Journées en automobile », repris dans la *Recherche* comme un « exemple de ce que j'ai écrit dans mon enfance »<sup>90</sup>, précise Proust.

Ce travail marque une évolution du style de Proust, comme l'a bien montré Ghislain de Diesbach<sup>91</sup>. Il s'agit pour l'écrivain de reproduire « le mensonge de notre première impression », selon le principe qu'il développe à propos du recueil de poèmes d'Anna de Noailles, *Les Éblouissements*. Nous avons signalé cette conception de l'écriture poétique qui s'exprime dans l'article que Proust a consacré à ce recueil dans le supplément littéraire du *Figaro* du 15 juin 1907<sup>92</sup>. Comme le rappelle Jean Milly, le texte définitif présentera deux versions de la même scène, afin de souligner la différence des deux visions. La première restitue la vision réelle ou « banale »<sup>93</sup> du protagoniste et la seconde exprime l'impression première. Cet épisode est donc une mise en scène de l'opposition entre « le déchet de l'expérience » commun à chacun et une vision personnelle, causalement fautive mais vraie sur le plan de la perception ; il s'agit d'une sorte de travaux pratiques qui anticipent sur les préoccupations de « L'Adoration perpétuelle ». L'expérience privilégiée est donc au service d'une mise en scène de la théorie du style.

Cependant, si le principe de la littérature est ici présenté en acte, il manque encore au protagoniste de savoir approfondir l'impression. Comme dans le cas de la mare de Montjouvain, le narrateur insiste sur la spontanéité de la création ; il déclare ainsi :

j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant d'avant et qui se formula en mots dans ma tête.<sup>94</sup>

La spontanéité de la création est nettement plus marquée dans le premier état de cet épisode, contenu dans le Cahier 11. Il n'y est d'ailleurs pas même question d'écriture de façon explicite, mais seulement d'expression verbale et de mémoire :

je me dis au fur et à mesure que je le voyais devant moi ces mots que je me rappelle encore<sup>95</sup>.

Cet état du texte témoigne de la proximité de cette expérience avec celle de la mare de Montjouvain et donc avec la conception de l'écriture de *Jean Santeuil*.

On retrouve d'ailleurs une idée similaire dans un article consacré à Moreau et contemporain des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Proust y décrit

---

<sup>90</sup> - *P.M.*, p. 64.

<sup>91</sup> - Ghislain de Diesbach, *Proust*, Paris, Perrin, 1991, p. 404. Voir I, 3, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>92</sup> - *E.A.*, p. 543.

<sup>93</sup> - *Op. cit.*, p. 132.

<sup>94</sup> - *C.S.*, I, p. 178.

<sup>95</sup> - *C.S.*, I, p. 879.

un même phénomène de création spontanée déclenchée par un tableau de Moreau, *Le Chanteur indien*. Le narrateur de ce texte raconte comment la vue du tableau coïncide avec une production verbale instinctive :

et aussitôt [que je vis le tableau] en moi aussi le chanteur s'est réveillé, rien n'aurait pu le distraire de ce qu'il avait à dire. Et un instinct secret m'avertissait mot à mot du mot que je devais dire<sup>96</sup>.

Outre qu'il confirme que la création est bien spontanée au temps de *Jean Santeuil*, cet épisode montre que le mode de création décrit dans l'épisode des clochers de Martinville est clairement celui de cette période.

Par ailleurs, la scène, dès l'article de 1907, emprunte de nombreux éléments caractéristiques de l'écriture artiste. Les clochers sont vus dans la lumière du couchant et d'une voiture en mouvement. Ces deux motifs occupent une part importante du travail d'écriture. Le texte décrit, en effet, les mouvements relatifs que le déplacement de l'automobile confère aux clochers. Proust s'attache en outre à décrire la luminosité par diverses formules qui rendent compte des changements d'éclairage. On voit d'abord « sourire » la lumière, puis les « cimes ensoleillées » des clochers. L'évocation de la plaine au « soleil couché » annonce ensuite la venue de l'obscurité et le texte s'achève sur l'image d'une « seule forme noire délicieuse et résignée [qui] s'effac[e] dans la nuit »<sup>97</sup>. Le mouvement se confond ainsi avec les variations lumineuses si bien que les deux thèmes semblent se fondre : l'évolution de la lumière reproduit le mouvement de la voiture en le matérialisant dans le temps. Le texte de 1907 utilise donc deux motifs clés de l'écriture artiste (le mouvement et la lumière crépusculaire) au service de la restitution d'une vision personnelle. Toutefois, il témoigne également de l'importance prise par la personnalité de l'auteur notamment par la synthèse de la lumière et du déplacement que réalise la thématique du temps. En cela, la pratique stylistique coïncide avec l'affirmation d'une personnalité sensible dans la théorie des éblouissements qui sous-tend le texte.

C'est cette même première manifestation d'une écriture que raconte, dans le roman, l'expérience privilégiée de clochers de Martinville. Cela est vrai, comme l'a montré Jean Milly, pour la pratique stylistique, mais aussi pour la conception même de la littérature. Cet épisode constitue donc un point de transition : il renouvelle, quoique de manière plus discrète, la dénonciation d'une écriture instinctive et spontanée, tout en proposant une alternative dans la théorie de l'éblouissement. Enfin, la lumière du soleil couchant, le spectacle aperçu d'une voiture inscrivent ce texte dans le champ thématique de l'écriture artiste alors que le style est déjà tendu vers une formule plus personnelle.

---

<sup>96</sup> - *E.A.*, p. 673.

<sup>97</sup> - *S.L.*, p. 65.

### 3 Conclusion

Ce chapitre a donc permis de préciser les enjeux de la genèse du style proustien, tout en confirmant l'existence de liens très forts unissant style et expériences privilégiées. L'antinomie entre contenu théorique et forme littéraire que nous avons analysée dans la partie précédente se rencontre également dans le domaine du style. Proust se trouve ainsi confronté, dans sa première entreprise romanesque, au paradoxe du style. Au temps de *Jean Santeuil*, en effet, la théorie interdit tout commentaire et tout développement sur l'écriture et le style. Néanmoins, les instants d'inspiration sont l'occasion d'un développement stylistique qui relève de l'écriture artiste. Le changement de paradigme théorique qui s'opère dans les années 1908-1909 va permettre de résoudre ce paradoxe en faisant du style un sujet théorique intégré au discours sur le génie. Dès lors, parler d'inspiration supposera de parler de style, ce qui explique la fusion des deux matières dans le roman publié. L'image d'une écriture instinctive et spontanée, qui prévaut dans *Jean Santeuil*, n'est cependant pas absente de la *Recherche* : elle est intégrée à la découverte de la vocation comme étape constitutive du parcours qui conduit à l'art. Proust peut ainsi enrichir l'histoire de son personnage et dénoncer ses propres errements des années 1890. La genèse de l'épisode de la mare de Montjouvain témoigne de cette évolution qui s'accomplit dans les premiers mois de l'année 1909. Dans ce texte, comme dans l'épisode des clochers de Martinville, Marcel Proust met en scène une théorie du style fondée sur l'impression et l'approfondissement, c'est-à-dire directement en prise sur une expérience privilégiée. Celle-ci se présente à la fois comme le résultat du choc causé par un objet et la recherche de ce qui constitue ce choc.

La genèse des expériences privilégiées est donc étroitement liée à celle du style. Plus précisément, la période qui va de 1900 à 1908 apparaît comme un moment charnière où se met en place une théorie de l'inspiration qui rend possible la naissance de l'écriture en 1908. C'est donc cette période que nous allons maintenant analyser.



## De la traduction au pastiche : naissance d'une théorie du style

L'essor du roman et la mise en place des expériences privilégiées coïncident donc avec la résolution du paradoxe du style que l'on constate dans *Jean Santeuil*. Le changement de paradigme théorique qui caractérise, selon nous, les balbutiements de ce qui deviendra la *Recherche* s'accompagne d'un intérêt porté à l'activité scripturale et plus particulièrement au style, préoccupations absentes de *Jean Santeuil*. Ce tableau d'ensemble demande à être complété par une étude des textes que Proust rédige entre 1900, date probable de l'abandon de *Jean Santeuil*, et la fin de l'année 1908 où il entreprend son travail sur Sainte-Beuve, point de départ de son roman. Cette période est marquée par le travail de traduction et la rédaction des pastiches sur l'affaire Lemoine, deux activités au centre desquelles se trouve la question du style. Ce chapitre les étudie afin de déterminer dans quelle mesure le développement de la réflexion stylistique est parallèle à l'évolution du discours sur l'inspiration. Cette étape décisive de la création proustienne éclaire en effet les relations qui se tissent progressivement dans la pensée de l'écrivain entre style et épiphanie. Il est dès lors possible d'envisager d'une façon synthétique le problème de l'inspiration et celui du style dans le *Contre Sainte-Beuve* et de prolonger ainsi l'analyse du changement de paradigme théorique.

### 1 Traductions

L'évolution du style de Marcel Proust a fait l'objet de nombreuses analyses de la part de la critique proustienne. Celle-ci s'est notamment intéressée au travail de traducteur de Proust que Jean-Yves Tadié voit comme une « pause » dans l'invention romanesque que rendent nécessaires les progrès du style<sup>1</sup>. Philip Kolb a même présenté les traductions comme « un exercice de style »<sup>2</sup>. Eri Wada-Shinoda a montré comment le travail sur Ruskin a contribué à façonner le style de Proust mais aussi à nourrir sa théorie du style, notamment sur la fonction de l'allégorie<sup>3</sup>. Dans une autre perspective, Edward

---

<sup>1</sup> - Jean-Yves Tadié, *Proust*, Paris, Belfond, coll. « Les Dossiers Belfond », 1983, p. 130.

<sup>2</sup> - Philip Kolb, « Proust et Ruskin : nouvelles perspectives », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12, 1960, pp. 266-267.

<sup>3</sup> - Eri Wada-Shinoda, « Proust et la traduction. L'évolution du style et l'esthétique de Marcel Proust à travers les traductions de John Ruskin », thèse, Paris IV, 1996, p.

Bizub a analysé le rôle de la poétique de la traduction dans l'élaboration de l'esthétique, de l'imaginaire et de l'inconscient proustien.

Prolongeant ces travaux, les pages qui suivent s'attachent à dégager la théorie du style qui s'exprime dans les préfaces aux deux traductions de Ruskin, *La Bible d'Amiens* (1903-1904) et *Sésame et les lys* (1906). La première préface est composée de quatre textes rédigés entre 1900 et 1903 et repris ici par Proust. La conception du génie qui s'y exprime est celle de l'écrivain au temps de *Jean Santeuil*. Au contraire, la seconde préface constitue le point de départ de la genèse de l'épisode de la mare de Montjouvain<sup>4</sup> ouvrant ainsi sur l'œuvre de la maturité. Plus généralement, la préface de *Sésame et les lys*, intitulée « Sur la lecture », préfigure l'univers de Combray et la narration à la première personne. Eri Wada-Shinoda a montré que Proust y « jette les fondements même de son écriture imagée », l'épisode apparaissant comme « une matrice de la *Recherche* »<sup>5</sup>. L'évolution du style de Proust entre la préface de la *Bible d'Amiens* et celle de *Sésame et les lys* témoigne d'un détachement du modèle stylistique ruskinien et de la mise au point d'une formule personnelle. Entre les deux textes, pourtant seulement distants de quelques mois dans leur publication, il existe donc des différences importantes qui témoignent d'une évolution profonde de la pensée proustienne. Alors que la préface de *La Bible d'Amiens* appartient à l'univers intellectuel de *Jean Santeuil*, celle de *Sésame et les lys* annonce déjà la *Recherche*. Cette répartition qui peut sembler caricaturale trouve une illustration dans la structure même des deux textes. Le premier est composé de quatre développements originellement distincts : deux sont parus en revue, les deux autres sont un avant propos et un *post-scriptum*<sup>6</sup>. Ces quatre textes sont nettement séparés par la mise en page ; en outre, les numéros qui les précèdent font songer à la composition fragmentée de *Jean Santeuil*. Comme lui, d'ailleurs, cet ensemble ne reçoit pas de titre précis, il se présente comme une « préface du traducteur ». Bien que ce soit également le statut du texte qui ouvre la traduction de *Sésame et les lys*, Proust lui a donné un titre particulier : « Sur la lecture ». Par ailleurs, s'il l'a fait paraître en revue, dans la *Renaissance latine* de juin 1905, c'est comme un ensemble autonome qui par son statut et sa structure s'apparente plus à l'unité profonde de la *Recherche*<sup>7</sup> qu'à l'éclatement formel de *Jean Santeuil*. La différence entre les deux préfaces n'est donc pas

---

317.

<sup>4</sup> - III, 1, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>5</sup> - *Op. cit.*, p. 232. Pour un complément sur le rôle charnière de ce texte sur le plan stylistique, voir notre dernier chapitre, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>6</sup> - Les deux textes repris constituent les deuxième et troisième chapitres de la « préface du traducteur », ils sont intitulés, « John Ruskin (premier article) » et « John Ruskin (deuxième article) » ; ils ont paru, respectivement, dans *La Gazette des Beaux-arts* des premier avril et premier août 1900 et ont été repris dans *Pastiches et mélanges*, pp. 756 sqq. Le *post-scriptum* a été rédigé en juin 1903.

<sup>7</sup> - Aleksandra Kiszka-Canard a ainsi analysé les « procédés d'indifférenciation » qui tendent à assurer, de la phrase au livre, l'unité de l'œuvre. (« À la recherche du temps "retrouvé" : la métaphore proustienne », *B.M.P.*, n° 47, 1997, p. 83).

superficielle ou accidentelle, tout au contraire, elle paraît reproduire celle que l'on peut établir entre le premier roman de Proust et *À la recherche du temps perdu*. Il semble que les deux ensembles appartiennent à des époques très différentes de la création proustienne. Il s'agit ici de prolonger cette analyse par une étude de l'esthétique de Marcel Proust exposée dans chacune des deux préfaces.

a) *La création dans la préface de La Bible d'Amiens*

Manifestation de la conception proustienne du génie dans les années 1890-1900, les textes qui composent la préface de *La Bible d'Amiens* reflètent la théorie du style qui est à l'œuvre dans le roman de jeunesse. L'écriture y est, en effet, présentée comme une force extérieure au sujet. Qu'il s'agisse de Ruskin ou des « hommes à la Carlyle », dit Proust, « le talent leur est donné comme le pouvoir de fixer [...] avec enthousiasme et comme obéissant à un commandement de la conscience » une réalité éternelle et toute-puissante<sup>8</sup>. Des mots tels que « donner, obéir commandement », témoignent que l'écriture est le fruit d'une force étrangère au sujet.

À la page suivante, Proust précise que le poète est « pour Ruskin, comme pour Carlyle, une sorte de scribe écrivant sous la dictée de la Nature une partie plus ou moins grande de son secret ». Il ajoute : « le premier devoir de l'artiste est de ne rien ajouter de son propre cru à ce message divin »<sup>9</sup>. C'est en vertu de cette loi que Ruskin, pour faire ses livres, n'a pas eu à travailler mais à « publier sa mémoire et [...] ouvrir son cœur »<sup>10</sup>. Comme dans *Jean Santeuil*, l'élaboration de la matière littéraire échappe au poète qui ne fait que transcrire sous la dictée de la Nature » un « message divin » qui lui échappe. Le *Post-Scriptum* qui conclut la préface témoigne d'une conception similaire. Ce texte, rédigé en 1903-1904, décrit avec plus de précision le processus de création : l'imagination donne les images, l'intelligence les idées, la mémoire les mots. Toute cette matière est « reçue » par le poète dans des « régions profondes, secrètes, presque inconnues » de lui-même<sup>11</sup>. En 1903, Proust conçoit toujours la création comme le résultat d'une force extérieure et d'un mécanisme voué à demeurer obscur.

b) *La création dans « Sur la lecture »*

(1) De la Nature à l'œuvre d'art : enthousiasme et voyage.

La préface de *La Bible d'Amiens* reprend exactement les positions que l'on peut observer dans *Jean Santeuil*, tant sur le génie que sur l'écriture. « Sur la lecture » témoigne au contraire d'une nette évolution et d'une manière nouvelle d'aborder ces deux questions. La première nouveauté tient au fait que

---

<sup>8</sup> - B.A., p. 55.

<sup>9</sup> - B.A., p. 56.

<sup>10</sup> - B.A., p. 25. On retrouve la même idée dans le projet de préface à *Jean Santeuil* que nous avons déjà évoqué page **Erreur! Signet non défini.**

<sup>11</sup> - B.A., p. 79.

ce texte, écrit entre janvier-février et juin 1905, n'aborde pas directement la question de l'inspiration. Contrairement à ce qu'on peut observer dans *Jean Santeuil* et dans la préface de *La Bible d'Amiens*, Proust semble avoir ici déserté le champ du génie et renoncé à développer ses théories sur l'inspiration. Cela peut sembler d'ailleurs tout à fait naturel, dans la mesure où l'écrivain a pu le faire amplement dans son précédent travail sur Ruskin, nous venons de le voir. Cependant le motif est latent, particulièrement sensible dans certaines thématiques et certains termes : « l'ivresse » véritable, « l'exaltation », la « joie ». Nous avons signalé dans le premier chapitre de cette partie que la lecture de Gautier est présentée comme une expérience privilégiée et paraît d'ailleurs préfigurer à la fois l'épisode de Montjouvain et la lecture de Bergotte<sup>12</sup>. Si le discours sur le génie est absent de « Sur la lecture », les thèmes qui lui sont associés, dans *Jean Santeuil* et dans *À la recherche du temps perdu*, apparaissent clairement dans ce texte. Proust dissocie ainsi ce qui jusque-là était étroitement lié dans son esprit : le génie et l'enthousiasme. Cette évolution est également capitale sur le plan théorique. En effet, l'écrivain modifie la source de l'enthousiasme : les spectacles de la nature, les jeux d'éclairage sont ici remplacés par l'œuvre d'art. L'exaltation que causent les phrases de Gautier témoigne dès lors que l'œuvre d'art peut se substituer à la nature et devenir le principe d'une expérience privilégiée.

(2) Un changement de principe : téléologie et œuvre d'art

Ce déplacement est également sensible dans le traitement nouveau que reçoit le motif du voyage. Nous avons signalé que dans *Jean Santeuil* ce thème s'inscrit dans une perspective téléologique. Le vent entendu dans la cheminée est un envoyé de la Nature qui conduit Jean vers le lieu où une vérité est enfouie<sup>13</sup>. Or, dans la préface à *Sésame et les lys*, on retrouve cette thématique du voyage. Il est ainsi question d'aller vers un lieu où l'on peut contempler « la beauté suprême », accéder à une « vérité »<sup>14</sup>. Cette fois cependant, ce n'est pas le vent qui permet d'accomplir ce voyage, mais l'artiste à qui le lecteur demande de le conduire vers les lieux qu'il a peints ou décrits<sup>15</sup>. La préface de *Sésame et les lys* reprend ainsi certains motifs jusque-là associés aux forces de la Nature. Toutefois, Proust les aborde ici d'une manière radicalement différente de ce qu'on peut observer dans *Jean Santeuil*. Qu'il s'agisse de l'enthousiasme ou du voyage, l'interprétation téléologique qui situe dans la Nature le principe de la joie profonde ou de la vérité est remplacée par un dispositif au centre duquel se trouvent les notions d'œuvre et d'artiste.

Il semble donc que Proust déplace l'enjeu des expériences singulières qu'il évoquait dans *Jean Santeuil*. En effet, dans « Sur la lecture », le principe n'en est plus la force aveugle et transcendante de la Nature, mais l'œuvre

---

<sup>12</sup> - III, 1, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>13</sup> - *J.S.*, f° 385v° ; p. 396 ; voir également, *supra*, II, 4, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>14</sup> - *S.L.*, pp. 66-67.

<sup>15</sup> - *S.L.*, p. 67.

d'art. Le statut que Proust reconnaît à la lecture confirme cette analyse, en ce qu'il traduit le caractère profond de cet acte. L'écrivain déclare ainsi que la lecture est supérieure à la conversation, même si elle ne saurait jouer « un rôle prépondérant » dans « notre vie spirituelle »<sup>16</sup>. Au sein de cette dernière, cependant, la lecture possède un rôle « la fois essentiel et limité », celui d'une « incitation »<sup>17</sup>. La lecture occupe ainsi une place similaire à celle des expériences privilégiées : les unes comme l'autre sont supérieures à la conversation, et relèvent de la vie spirituelle. Dans ce domaine, toutefois, elles ne sont qu'un point de départ, une « amorce » dira Proust dans *La Prisonnière*<sup>18</sup>. Cette identité légitime d'ailleurs que l'enthousiasme né de la lecture des phrases de Gautier soit identique à celui des expériences privilégiées.

### (3) Modification du statut de l'artiste

Ce changement est lourd d'implications théoriques. Faire occuper à la lecture une place similaire à celle des expériences privilégiées, remplacer la Nature par l'œuvre d'art, c'est, en effet, modifier profondément la lettre du système romantique. En plaçant au principe de la vie spirituelle non plus une force transcendante et obscure mais une production concrète et humaine, « Sur la lecture » paraît même remettre en question les fondements théoriques de *Jean Santeuil*. Cela est particulièrement sensible dans le nouveau rapport que Proust instaure entre l'artiste et la Nature dans le texte de 1905.

Nous avons signalé que c'est l'artiste et non plus la Nature qui révèle une vérité au lecteur ou au spectateur. De même, le choix que l'artiste fait de tel lieu n'est pas le fruit d'une impulsion donnée par la Nature mais d'un hasard. Si le peintre ou le poète décide d'évoquer tel lieu, ce n'est pas que celui-ci possède une qualité intrinsèque mais que l'artiste a été par le hasard mis en contact avec lui. Proust insiste sur ce point : l'élection de tel lieu par l'artiste est liée à des contingences :

En réalité, ce sont de simples hasards de relations ou de parenté qui leur ont fait choisir pour les peindre à M<sup>me</sup> de Noailles, à Maeterlinck, à Millet, à Claude Monet, cette route, ce jardin, ce champ, ce coude de rivière plutôt que tels autres<sup>19</sup>.

Contrairement à ce qu'on peut observer dans les brouillons de *Jean Santeuil*, le hasard joue ici un rôle déterminant dans le processus de création. Proust semble ici développer cette thématique dont nous avons signalé qu'elle est en contradiction avec l'esthétique de Schopenhauer<sup>20</sup>.

---

16 - *S.L.*, pp. 62-63.

17 - *S.L.*, p. 66.

18 - *L.P.*, III, p. 765.

19 - *S.L.*, p. 68.

20 - II, 5, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

La conception du génie qui s'exprime dans « Sur la lecture » paraît donc bien distincte de celle de *Jean Santeuil*. Cette analyse est confirmée par la matière même de l'œuvre dans cette conception du génie qui sous-tend la préface de *Sésame et les lys*. Dans *Jean Santeuil*, l'artiste doit découvrir une vérité cachée dans un lieu ou une personne. Les flots de la Baltique ou Bertrand de Réveillon sont les dépositaires d'un secret mis en eux par la Nature et que l'artiste doit découvrir. Or, dans « Sur la lecture », si la vue d'un lieu permet la création d'une œuvre ce n'est cependant pas parce que l'artiste a été mis en présence d'une vérité transcendante et extérieure à lui. Au contraire, en créant, il n'a fait que traduire une impression personnelle. Ainsi, ces lieux,

Ce qui nous les a fait paraître autres et plus beaux que le reste du monde, c'est qu'ils portent en eux comme un reflet insaisissable l'impression qu'ils ont donnée au génie<sup>21</sup>.

L'œuvre n'est donc plus le produit d'une activité consciente finalisée par la Nature. À cette vision se substitue celle d'un homme mis par hasard devant un lieu dont il reçoit une impression qu'il traduit en œuvre d'art, ainsi que Proust l'affirme dans les lignes qui suivent :

cette apparence avec laquelle ils nous charment et nous déçoivent et au-delà de laquelle nous voudrions aller, c'est l'essence même de cette chose sans épaisseur, – mirage arrêté sur une toile – qu'est une vision.<sup>22</sup>

On mesure la révolution que suppose cette conception du génie que Proust expose à l'occasion d'une réflexion sur la lecture. La vision téléologique qui prévalait dans les textes contemporains des années 1890-1904 est remplacée par une théorie qui fait de l'impression et de la vision la clé du génie. « Sur la lecture » marque donc l'émergence de l'homme dans le champ du génie. Simple scribe qui consacre « sa vie éphémère » à traduire « le message divin » de la « Nature »<sup>23</sup>, dans la préface à *La Bible d'Amiens*, l'homme est placé au centre de la théorie du génie qui est exprimée dans le texte de 1905.

(4) « Créer » : naissance d'une théorie de la lecture

Cette évolution capitale est rendue sensible par l'emploi répété que Proust fait du verbe « créer »<sup>24</sup>. Nous n'avons pas trouvé trace de ce verbe dans *Jean Santeuil*, du moins avec un sujet animé humain. Ce vide lexicologique s'explique par la conception du génie qui prévaut dans la pensée de Proust à cette époque. Dès lors, l'emploi de ce verbe témoigne d'un changement profond dans la conception du génie et de l'importance prise par l'activité dans le processus artistique. L'artiste n'est plus passif, l'œuvre n'est plus récoltée mais elle est conçue désormais comme le produit d'une action volontaire et

---

<sup>21</sup> - *S.L.*, p. 68.

<sup>22</sup> - *Ibid.*

<sup>23</sup> - *B.A.*, p. 55.

<sup>24</sup> - *S.L.*, pp. 71 et 66.

consciente : une création. Toute la conception de la lecture qui s'exprime dans la préface de *Sésame et les lys* est sous-tendue par ce nouveau concept qui annonce le changement de statut du sujet qui s'accomplit en 1908. Tout l'argument de ce texte tient, en effet, en cette unique phrase : « nous ne pouvons recevoir la vérité de personne et [...] nous devons la créer nous-mêmes »<sup>25</sup>. Ainsi, à l'égard des esprits paresseux, la lecture opère comme un moyen de les réintroduire dans la vie de l'esprit. Dès lors, « ils retrouvent subitement la puissance de penser par eux-mêmes et de créer »<sup>26</sup>. La préface affirme donc l'importance de la création et de l'individualité. Cette notion joue d'ailleurs à deux niveaux. Elle est présente dans l'acte créateur, lequel est le résultat d'une vision, mais aussi dans la réception puisque la lecture doit être une « incitation »<sup>27</sup>. Non seulement, l'artiste n'est pas placé sous l'emprise téléologique de la nature, il crée, mais encore le résultat de son travail doit être dépassé et donner lieu à une création seconde.

La réflexion sur la lecture marque donc un changement important dans la pensée de Marcel Proust. En situant le génie dans la vision que l'artiste reçoit d'un lieu en lui-même indifférent et contingent dans sa manifestation, elle rompt avec la tradition téléologique. De plus, en faisant de la sagesse des écrivains le commencement de celle de leurs lecteurs, le travail de Proust sur la lecture inscrit l'art dans un processus humain et dynamique. L'individu se trouve ainsi par deux fois mis au centre de la vie spirituelle, à la place même de la Nature dont il n'était auparavant qu'un médiateur.

(5) Individualité et naissance d'une théorie du style

L'écriture n'a plus pour fin de transcrire le « message divin de la Nature » en s'attachant seulement à faire suivre à la plume la vitesse de la pensée, mais elle est vouée à élire des mots qui dessinent, à son insu, « la physionomie » de l'artiste. Ce changement radical est d'ailleurs tout à fait cohérent avec la conception du génie que nous venons de dégager. Puisque l'œuvre est le résultat d'une vision, il est naturel qu'elle rende sensible une individualité. Proust érige cette idée en principe absolu ; il affirme en effet que

Quand un livre n'est pas le miroir d'une individualité puissante, il est encore le miroir des défauts curieux de l'esprit<sup>28</sup>.

Or, c'est par l'écriture qu'est bâtie cette spécularité du livre, puisque

chaque phrase reflète l'inflexion unique d'une personnalité.<sup>29</sup>

Le travail d'écriture consiste pour l'auteur à retirer de son livre tout ce qui n'est pas sa pensée elle-même.

---

<sup>25</sup> - *B.A.*, p. 67.

<sup>26</sup> - *S.L.*, p. 71.

<sup>27</sup> - *S.L.*, p. 66.

<sup>28</sup> - *S.L.*, p. 86.

<sup>29</sup> - *S.L.*, p. 84.

Le style de Gautier permet d'illustrer cette thèse. Dans chacune de ses phrases, l'auteur du *Capitaine Fracasse* dessine la

grâce et la gaieté de sa personnalité (les mots se rangeant d'eux-mêmes pour la dessiner, parce que c'est elle qui les a choisis et disposés dans leur ordre)<sup>30</sup>.

Cette idée d'une écriture qui s'accomplit à l'insu de son auteur témoigne que la rupture avec certaines idées contenues dans *Jean Santeuil* n'est donc pas totale. L'évolution est cependant sensible : ce n'est plus la Nature qui dicte ce qu'il faut transcrire mais la personnalité qui choisit. C'est, en outre, à la faveur de ces remarques qu'apparaissent, pour la première fois dans les écrits de Marcel Proust, les exemples tirés d'*Andromaque* qui illustrent les vertus des libertés grammaticales<sup>31</sup>. Proust les reprendra dans sa lettre à M<sup>me</sup> Straus de novembre 1908 que nous avons citée dans le premier chapitre de cette partie et dont l'esprit se retrouve en 1919, dans l'article consacré au style de Flaubert.

Avec « Sur la lecture », l'écriture a donc cessé d'être le pur miroir de la Nature pour devenir celui de l'individu qui la produit. À la transposition quasi mécanique de la pensée se substitue un acte volontaire d'affirmation de la personnalité dans la phrase. Dès 1905, les principes de la théorie du style qui s'exprime en 1908 dans la lettre à M<sup>me</sup> Straus sont présents dans la pensée de Marcel Proust ; ils serviront également de base à l'article sur le style de Flaubert, en 1919. On peut donc faire procéder la théorie du style de Marcel Proust de « Sur la lecture ». Il est probable que l'écrivain a réfléchi à cette question bien avant cette date, mais aucune trace de cette réflexion n'est perceptible dans son œuvre avant ce texte. Nous avons indiqué toutefois que les principes théoriques qui sous-tendent l'esthétique proustienne avant 1905 rendent difficile, sinon impossible, un exposé sur le style. En modifiant la conception proustienne du génie, le travail sur la lecture permet à ses réflexions de s'exprimer.

#### (6) Bilan

« Sur la lecture » témoigne donc d'un profond « coup de barre » dans la pensée proustienne. La réflexion sur la lecture n'occulte pas véritablement le discours sur le génie présent notamment dans l'épisode des phrases de Gautier, mais elle en modifie considérablement les fondements. En 1905, l'écrivain présente une théorie de l'inspiration qui rompt radicalement avec celle qu'il exprimait dans la préface à sa traduction de *La Bible d'Amiens* parue l'année précédente. L'éclipse de la Nature laisse la place libre à une théorie de la création fondée sur la vision individuelle. L'art lui-même devient le point de départ d'une création seconde. Cette place accordée à l'acte créateur conduit l'écrivain à valoriser le travail d'écriture et notamment la phrase dont la vocation est de refléter la personnalité de son auteur.

---

<sup>30</sup> - *S.L.*, p. 85.

<sup>31</sup> - *S.L.*, n. 19, pp. 92-94.



## 2 : l'année charnière

### a) *Le père et la vocation*

Le changement de paradigme que nous avons décelé dans les différents documents de l'année 1908 découle du travail de l'année 1905. Il est donc essentiel de s'interroger sur les raisons d'une révolution aussi radicale et fertile. La question est d'autant plus centrale que la métamorphose est rapide, brutale : un peu plus d'une année sépare la publication de la *Bible d'Amiens* (15 février 1904<sup>32</sup>) de celle de « Sur la lecture » (15 juin 1905). Pourtant, la pensée qui les anime l'une et l'autre paraît avoir progressé d'un siècle, et franchi d'un bond ce qui sépare les premières manifestations du romantisme de ce qui deviendra une des plus belles réussites de la modernité. Il est probable qu'une cause unique ne peut expliquer ce qui se joue à ce moment crucial de la vie intellectuelle de Marcel Proust.

La première est sans doute la mort du père. Sans entrer dans des interprétations d'ordre psychologique ou psychanalytique, on peut constater, avec le bon sens de l'honnête homme, quelques faits saillants. Cette évolution brutale se situe après la mort d'Adrien Proust survenue le 26 novembre 1903, comme le rappelle la dédicace qui ouvre *La Bible d'Amiens*. Le second travail est donc accompli dans un contexte de deuil de la figure paternelle.

Cette circonstance n'est probablement pas sans incidence sur le rapport que Proust entretient avec la littérature. Le père du protagoniste joue dans *À la recherche du temps perdu* un rôle discret mais prépondérant. C'est en effet lui qui rend la vocation possible. D'abord, parce qu'il contribue à façonner une personnalité nerveuse, et donc artiste<sup>33</sup>, en permettant à la mère de passer la nuit en compagnie de son fils<sup>34</sup>. Ensuite, et c'est ce qui nous intéresse ici, il permet à l'histoire de la vocation de s'accomplir. Le consentement qu'il donne à une carrière littéraire dans la scène qui suit la réception de M. de Norpois est ainsi vécu comme une entrée dans la vie<sup>35</sup>. La disparition d'Adrien Proust a pu jouer pour Marcel un rôle similaire, la mort du père opérant comme une permission enfin entièrement donnée.

Par ailleurs, la mort du père peut être vue comme une situation symbolique qui marque la faillite d'une force perçue comme supérieure et omnipotente et à laquelle il faut se soumettre. En cela, la figure paternelle peut être assimilée à la Nature avec qui elle partage la capacité à subordonner le sujet à sa propre fin. Accomplir le destin souhaité par le père, pour le fils, se laisser guider par la Nature, pour l'artiste, sont des situations similaires. La place que Marcel Proust assigne à l'artiste n'est, en cela, pas très éloignée de

---

<sup>32</sup> - *P.M.*, p. 720.

<sup>33</sup> - C'est ce que suggère le passage du *Côté de Guermantes* où le médecin ami de Bergotte dit des neurasthéniques qu'ils sont « le sel de la terre », à l'exemple du « plus grand poète de notre temps » dont il cite le cas (*C.G.*, II, p. 601).

<sup>34</sup> - *C.S.*, I, pp. 35 *sqq.*

<sup>35</sup> - *J.F.*, I, p. 473.

celle qu'il pouvait avoir à l'égard de son père. Il serait dès lors naturel que la disparition de la figure paternelle sur le plan biographique s'accompagne de celle de la Nature, sur le plan théorique. La mort du père rend ainsi possible un discours sur le génie qui ne subordonne plus l'artiste à une force transcendante, dominatrice et téléologique.

b) Écrivains et style : *Schopenhauer contre Ruskin*

(1) *Parerga et paralipomena*

À côté de cette situation symbolique dont l'analyse approfondie n'entre ni dans le cadre de nos compétences, ni dans celui de ce travail, il est possible que l'évolution constatée en 1905 soit due à une autre figure paternelle, intellectuelle cette fois. Au début de cette même année 1905, paraît, en effet chez Alcan, un recueil de textes inédits de Schopenhauer. Il s'agit de fragments tirés de *Parerga et paralipomena* traduits par August Dietrich. Le nom de l'auteur a dû retenir l'attention de Proust, de même que le titre de ce premier volume : *Écrivains et style*. L'exemplaire que possède la Bibliothèque Nationale de France contient, annexé au volume, le catalogue de l'éditeur sur lequel le livre est annoncé pour « Janvier 1905 », c'est-à-dire au moment où Proust entame la rédaction de « Sur la lecture »<sup>36</sup>.

(2) Schopenhauer dans « Sur la lecture »

Schopenhauer est d'ailleurs cité dans une longue digression de la préface de *Sésame et les lys*. Proust voit en lui l'exemple de l'attitude non fétichiste de l'homme supérieur à l'égard des livres, celle-là même qu'il défend dans son texte et dont le philosophe constitue une parfaite illustration. Proust cite à l'appui de sa thèse un chapitre des suppléments au *Monde* où « il y a peut-être vingt citations ». Il précise que Schopenhauer a su porter

légèrement la plus énorme lecture, chaque connaissance nouvelle étant immédiatement réduite à la part de réalité, à la portion vivante qu'elle contient<sup>37</sup>.

Ainsi les lectures abondantes de Schopenhauer ne sont aucunement une fin en soi ; quand il les cite ce n'est pas par pure et vaine érudition, mais comme

des allusions inconscientes et anticipées où il aime à retrouver quelques traits de sa propre pensée, mais qui ne l'ont nullement inspiré<sup>38</sup>.

Cette digression témoigne que Proust relit Schopenhauer lorsqu'il rédige sa préface, quand même ce ne serait que pour revoir les citations qu'il mentionne avec précision.

---

<sup>36</sup> - Voir la « Chronologie » établie par Antoine Compagnon dans son édition (*S.L.*, pp. 29-30). Arthur Schopenhauer, *Écrivains et style*, Paris, Alcan, 1905. L'exemplaire de la BNF est coté 8-Z-16641 (Tolbiac - Rez-de-jardin).

<sup>37</sup> - *S.L.*, p. 80. Proust cite le chapitre XLVI, du *Monde comme volonté et comme représentation*, (*op. cit.*, pp. 1334 sq.).

<sup>38</sup> - *S.L.*, p. 80.

Elle atteste également la bonne connaissance que Proust avait de Schopenhauer et du rôle particulièrement positif qu'il confère au philosophe. Il lui rend d'ailleurs ici un hommage appuyé, dont on ne trouve pas d'exemple ailleurs dans son œuvre. Or, selon notre analyse, cet hommage intervient précisément au moment où Proust formule une conception du génie qui rompt nettement avec les principes schopenhaueriens. Proust affirmerait son admiration pour Schopenhauer alors même qu'il s'éloigne de l'esthétique du philosophe. Cette position paradoxale pourrait cependant se révéler particulièrement cohérente.

(3) « Critique de la lecture », une « incitation » ?

En conclusion, Proust affirme : « Je me suis déjà laissé entraîner trop loin par Schopenhauer »<sup>39</sup>. Il se pourrait bien que cette formule ne s'applique pas exclusivement à ce seul développement. En effet, *Écrivains et style* contient un chapitre qui présente par son contenu de troublantes analogies avec le propos de Proust et dont le titre est quasiment identique à celui que le traducteur de Ruskin choisira pour sa préface : « Critique de la lecture ». Sur une dizaine de pages, le philosophe développe des pensées qui sont également fort proches de celles qu'on peut lire dans « Sur la lecture ». Schopenhauer définit la lecture comme « un succédané de la pensée personnelle »<sup>40</sup>. Selon lui, « lire c'est penser avec la tête d'un autre au lieu de la sienne propre »<sup>41</sup>. Dans ces pages, le philosophe affirme, avec la véhémence qui lui est propre, que rien, ni la lecture ni la simple expérience, ne peut remplacer la pensée dont il affirme l'absolue supériorité<sup>42</sup>. Un autre chapitre consacré au même sujet, « La Lecture et les livres »<sup>43</sup>, met ainsi en rapport la conversation et la lecture pour affirmer que les œuvres sont

infiniment supérieures à la conversation, en tiendront lieu d'une façon générale et en somme en la surpassant de beaucoup<sup>44</sup>.

Or, c'est précisément ce que Proust reproche à Ruskin de n'avoir pas compris.

Il n'est pas certain que Proust ait eu en main le livre de Schopenhauer. La coïncidence des dates, la place du philosophe allemand dans la formation de la pensée de Marcel Proust, les titres et le sujet abordé constituent toutefois un faisceau de présomptions non négligeable, selon nous. Par ailleurs, dans ce rapide mais fidèle résumé des thèses de Schopenhauer, le lecteur aura reconnu les deux principaux points de vue défendus par Proust dans sa préface : la lecture est supérieure à la conversation et elle ne saurait cependant se

---

<sup>39</sup> - *S.L.*, p. 82.

<sup>40</sup> - *Ibid.*, p. 178.

<sup>41</sup> - *Ibid.*, p. 180. Pages 27 et 107, le philosophe développe la même idée, il compare la lecture à la trace laissée par un piéton sur la route : elle indique une direction mais ne dit pas ce qu'il a vu, « il faut pour cela se servir de ses propres yeux » (p. 107).

<sup>42</sup> - *Ibid.*, p. 184.

<sup>43</sup> - *Ibid.*, pp. 106 sq.

<sup>44</sup> - *Ibid.*, p. 119.

substituer à la vie spirituelle. Proust, en des termes différents et d'une manière plus ample et mesurée, formule des remarques similaires à celles de Schopenhauer. Écrivant moins pour critiquer la lecture qu'un certain usage qu'on peut en faire – celui décrit par Ruskin, en l'occurrence – Proust affirme, à la suite du philosophe, la subordination de la lecture à la vie spirituelle. Dans cette perspective il s'emploie à la désancrer de la conversation à laquelle, selon lui, Ruskin l'a réduite. Toutefois, située « au seuil de la vie spirituelle », la lecture n'en tient pas lieu. « Sur la lecture » cherche, nous l'avons signalé plus haut, à démontrer que cette activité doit être une incitation à créer, à penser par soi-même.

Ce « contre Ruskin »<sup>45</sup> qu'est la préface à *Sésame et les lys* peut donc également être lu comme un « pour Schopenhauer ». Tout en s'opposant à l'auteur qu'il traduit, Proust se trouve rejoindre les thèses de l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation*. « Sur la lecture » marquerait donc un retour à la philosophie dont Proust paraît s'être détourné, à l'automne 1899, pour se consacrer à Ruskin, comme nous l'avons signalé<sup>46</sup>.

Toutefois, il convient de donner à ce retour vers la source théorique de *Jean Santeuil* un sens particulier qui en marque les nuances et la complexité. Il ne s'agirait pas pour l'écrivain de reprendre les thèses du philosophe : rien ne serait plus contraire au contenu de « Sur la lecture ». Le texte de la préface serait plutôt un moyen de répondre à l'incitation que constituent les thèses présentées dans *Parerga et paralipomena*.

Le titre choisi par Proust illustre d'ailleurs bien cette attitude. Choisir d'écrire « Sur la lecture » c'est à la fois reprendre et dépasser la « Critique de la lecture » faite par le philosophe. Le titre refléterait ainsi le statut du texte à ce moment précis de l'évolution intellectuelle de Proust. Cela expliquerait d'ailleurs que, le reprenant plus tard pour l'intégrer à *Pastiches et mélanges*, Proust en modifie le titre en *Journées de lecture*. Ce dernier intitulé insiste davantage sur le contenu narratif de la préface de *Sésame et les lys* alors que le premier s'attachait surtout à la thèse et aux thèmes abordés et donc au problème soulevé par Schopenhauer dans ses réflexions sur la lecture.

Si l'on accepte cette hypothèse, « Sur la lecture » peut aussi se lire comme un texte sur la lecture de Schopenhauer. Les thèses explicites de l'article-préface sont en effet en accord avec ce que dit le philosophe. La digression que Proust consacre à celui-ci témoigne, par ailleurs, du rôle exemplaire que l'écrivain attribue à Schopenhauer. Toutefois, être fidèle à la conception schopenhauerienne de la lecture, c'est prendre les « conclusions » du philosophe comme des « incitations », selon les termes de « Sur la lecture »<sup>47</sup>. Cette vision dynamique de la pensée implique une rupture, ou tout au moins

---

<sup>45</sup> - Anne Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 166 et 204.

<sup>46</sup> - II, 5, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>47</sup> - *S.L.*, p. 66.

une mise à distance. C'est ce que fait Proust lorsqu'il formule une conception du génie qui n'est plus le reflet fidèle de celle de Schopenhauer, comme au temps de *Jean Santeuil*, mais qui porte la marque de sa personnalité. En d'autres termes, en affirmant l'importance de l'individu et du hasard, Proust se montre fidèle à Schopenhauer parce qu'il se démarque de lui. Les thèses défendues par le philosophe, et reprises par Proust dans « Sur la lecture » sont, en effet, illustrées par la manière dont l'écrivain utilise l'hypotexte schopenhauerien. Proust amalgame à la sienne la pensée de Schopenhauer dont il fait le point de départ de sa propre réflexion. « Sur la lecture » serait donc une illustration de l'influence que Schopenhauer exerce sur Proust, mais aussi de la manière dont l'écrivain se libère, grâce au philosophe lui-même, de cette influence.

En définitive, ce qui semble se jouer dans la rédaction de « Sur la lecture », c'est l'usage que Proust fait de Schopenhauer. Le texte du philosophe, s'il l'a lu, sa propre conception exprimée dans la préface, à tout le moins, sont un procès de la manière dont l'écrivain a utilisé la pensée du philosophe au temps de *Jean Santeuil*. À cette époque, en effet, les conclusions du système esthétique du philosophe ne sont pas des incitations à penser autrement que lui et à le dépasser, elles sont une invitation à traduire sous une forme romanesque une esthétique sans la prolonger ou la trahir. La révolution qui s'accomplit en 1905 semble avoir pour principe ce rôle nouveau assigné à la pensée de l'autre dans l'élaboration de la matière romanesque : il ne s'agit plus de transposer ce que dit l'autre mais de prolonger ses thèses. L'écrivain est devenu métaphysicien en prenant Schopenhauer comme point de départ d'une théorie personnelle du génie ; c'est ce nouveau rapport à la pensée de l'autre que Marcel Proust professe et confesse dans « Sur la lecture ».

#### (4) L'écrivain et le style

Cette autonomie prise à l'égard de la philosophie romantique explique que Proust rende hommage à Schopenhauer alors même qu'il se détache de la lettre et de l'esprit de son système. Elle rend également compte du statut radicalement nouveau de l'écriture dans la pensée proustienne. Dans les pages des *Parerga* qu'il consacre au style, le philosophe allemand développe les idées déjà perceptibles dans *Le Monde* : l'écriture et l'activité artistique en général sont le fruit d'une « vocation et d'une impulsion intime »<sup>48</sup> et la seule manière d'écrire consiste à « déposer les pensées sur le papier »<sup>49</sup>. Le style sera donc, conformément au principe du système schopenhauerien, spontané et naturel, le passage de la pensée aux mots étant vécu comme une dégradation, une déperdition nécessaire mais regrettable<sup>50</sup>. Sur ce plan, il semble donc qu'*Écrivains et style* n'apporte pas grand chose à la réflexion proustienne ;

---

<sup>48</sup> - Arthur Schopenhauer, *Écrivains et style*, Paris, Alcan, 1914 (première édition, 1905), p. 30.

<sup>49</sup> - *Ibid.*, p. 27.

<sup>50</sup> - *Ibid.*, p. 34.

l'émergence d'une réflexion stylistique dans les récits de Proust n'en témoigne que mieux de l'émancipation de l'écrivain à l'égard du philosophe.

c) *Bilan*

« Sur la lecture » est donc bien un texte charnière dans le parcours intellectuel de Marcel Proust. Matrice thématique, narrative et stylistique, comme l'a montré la critique, le texte de 1905 est aussi le témoignage d'une métamorphose de la pensée qui rend possible le changement de paradigme qui s'opère en 1908-1909. Cette évolution tient en deux points. D'une part, Proust désancre sa théorie du génie de celle de Schopenhauer et du romantisme en général. D'autre part, il affirme dans ce texte que les pensées des autres doivent constituer des « incitations ». La nouvelle conception du génie qui s'exprime dans la préface permet de synthétiser ces deux aspects du travail de 1905.

Dans « Sur la lecture », l'œuvre d'art est présentée comme le résultat d'une création où le hasard occupe une place importante. Par ailleurs, ce n'est plus la Nature qui s'exprime dans le livre ou le tableau mais « la vision » de l'artiste. Le rôle de l'écriture s'en trouve changé : celle-ci n'est plus un acte de transcription mais la projection de l'individualité de l'écrivain. Or, en développant un tel discours, Proust en vient à « penser par lui-même » la question de l'inspiration, valorisant du même coup la création, l'effort, le style et son individualité. Il est donc naturel que la préface de *Sésame et les lys* contienne à la fois un hommage à Schopenhauer et des thèses contraires à celles du philosophe : en tant que point de départ, l'écrivain doit être salué ; toutefois, sa pensée n'est qu'une incitation qui doit s'effacer derrière la nouvelle pensée originale qu'elle a fait naître.

« Sur la lecture » joue donc le rôle d'une transition entre la philosophie de la Nature et une formule plus personnelle qui, on l'a vu, s'élabore en 1908-1909 autour de la place de l'individu dans l'acte créateur. Cette évolution est également sensible dans les pastiches de l'affaire Lemoine que Proust rédige en 1908-1909. En effet, la pratique de l'écriture imitative apparaît comme une application directe des principes de « Sur la lecture », en ce qu'elle suppose de prolonger par un travail personnel l'impression causée par la lecture d'un autre.

### 3 Les pastiches de 1908

#### a) *Pastiche, style et théorie*

##### (1) Pastiche, style et traduction

Nous avons vu que Proust évoque le pastiche dans un fragment du cahier 2 qui annonce certains développements de « L'Adoration perpétuelle ». La pratique imitative y est décrite comme relevant de l'analogie et des essences<sup>51</sup>. Les pastiches de l'affaire Lemoine sont ainsi incorporés au champ des expériences privilégiées et de la théorie de l'inspiration. Dans cette perspective, les pastiches vont être pour Proust l'occasion de se concentrer sur la question du style et de l'écriture. Absente des textes de *Jean Santeuil*, celle-ci n'accède au statut d'objet théorique qu'à partir de « Sur la lecture ». « Critique littéraire en action »<sup>52</sup>, le pastiche permet à Proust d'approfondir et de porter au jour le travail sur le style qui dans l'expérience de la traduction était demeuré enfoui et masqué.

En cela, l'activité des années 1908-1909 prolonge ce qu'Edward Bizub nomme « l'expérience de la voie traductrice »<sup>53</sup>, qui s'apparente à une rencontre de la pensée, de la personnalité et de l'écriture dans le style. À la faveur de son travail sur les textes de Ruskin, Proust prend sans doute conscience de la dimension organique du style, de l'unité qui le sous-tend. Toutefois, les présupposés de sa théorie du génie interdisent de donner toute sa valeur à cette expérience qui va pouvoir s'exprimer, après « Sur la lecture », dans les pastiches.

La critique de l'époque a d'ailleurs salué dans le travail de traducteur de Proust des qualités qui sont précisément celles du pasticheur. Beaunier remarque qu'« il réussit à écrire en excellent français, du Ruskin. »<sup>54</sup> Les pastiches ne feront en définitive que rendre explicite un travail qui dans la traduction était resté caché, suivant en cela le sort réservé au style sur le plan théorique à la même époque. Ils peuvent ainsi être lus comme le surgissement du style, grand absent des textes du temps de *Jean Santeuil*, mais aussi de l'individualité du style. Faire accéder un pastiche au statut de texte publié, c'est reconnaître que l'écriture est autre chose qu'une simple transcription de ce que dicte la Nature au poète. En outre, imiter l'écriture de l'autre, c'est affirmer qu'à un individu répond un style.

##### (2) L'affaire Lemoine par Marcel Proust

Comme le remarque Jean Milly dans son édition critique des pastiches de Proust, l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* a toujours pratiqué le

---

<sup>51</sup> - III, 1, pp. **Erreur! Signet non défini.** sqq.

<sup>52</sup> - *Corr.*, VIII, p. 59 (lettre du 18 mars 1908, à Francis Chevassu).

<sup>53</sup> - Edward Bizub, *La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1991, pp. 187-189.

<sup>54</sup> - *Le Figaro*, du 14 juin 1906. Cité par Yves Sandre dans sa présentation du texte, *P.M.*, p. 789.

pastiche, et l'on trouve trace de cette activité de 1888 à mai 1922<sup>55</sup>. Dans cette perspective, le travail des années 1908-1909 constitue un moment singulier dans cette production. Il se caractérise par l'abondance des textes et par la reconnaissance que la publication confère à un genre qui chez Proust relève plutôt de la sphère privée, nous aurons l'occasion d'y revenir plus loin. L'échec de l'escroquerie tentée par l'ingénieur Lemoine, inventeur d'une méthode censée permettre la fabrication de diamants par cristallisation de carbone, occupe les chroniques judiciaires des années 1907-1908. Proust, séduit par cette histoire de faussaire, saisit l'occasion pour se lancer à son tour dans la falsification, littéraire cette fois, que constitue le pastiche. Les 22 février, 14 et 21 mars 1908, il fait paraître dans *Le Figaro* des pastiches de Balzac, Faguet, Michelet, Goncourt, Flaubert, Sainte-Beuve et Renan ; l'affaire Lemoine sert de toile de fond à ces textes. Un an plus tard, le 6 mars 1909 paraît, toujours dans *Le Figaro*, un pastiche de Régnier. L'activité de Proust s'étend ainsi de janvier-février 1908 à mars 1909. Les Cahiers « Sainte-Beuve » conservent d'ailleurs, outre deux brouillons du pastiche de Régnier, des avant-textes pour des pastiches de Chateaubriand, Maeterlinck et Sainte-Beuve. La pratique de l'écriture imitative encadre et accompagne donc une période cruciale pour la genèse du roman.

La critique lui a d'ailleurs souvent reconnu un rôle charnière complémentaire de celui joué par les traductions. Jean Milly remarque ainsi que « des premiers pastiches à la *Recherche*, il y a [...] évolution naturelle »<sup>56</sup>. Les pages qui suivent tentent de replacer cette pratique particulière dans la perspective d'une genèse des théories proustiennes et des expériences privilégiées. Le cadre des pastiches est celui du changement de paradigme théorique amorcé en 1905 et qui se manifestera pleinement en 1908-1909 ; il est également celui d'une pratique scripturale qui prend, selon les termes de « Sur la lecture », l'écriture de l'autre comme point de départ d'une écriture personnelle qui la prolonge. Il s'agit donc ici de déterminer comment l'écriture imitative des années 1908-1909 permet à Proust de se libérer du modèle schopenhauerien et d'élaborer une vision personnelle de l'inspiration.

b) *De l'autoportrait à l'autoparodie : pastiche et mise à distance*

(1) Le premier pastiche des Goncourt

Cette rupture se prolonge d'ailleurs dans la lettre même du pastiche. Elle est en effet sensible dans le traitement que certains textes font subir aux thèmes qui dans *Jean Santeuil* permettaient de mettre en scène la théorie schopenhauerienne du génie. L'humour et la distance propres à l'écriture imitative<sup>57</sup> permettent à l'écrivain de jouer de l'autodérision et de l'autoparodie. Cet aspect est sensible dans le premier pastiche des Goncourt.

---

<sup>55</sup> - *L.P.P.*, pp. 13-15.

<sup>56</sup> - *L.P.P.*, p. 40.

<sup>57</sup> - Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan université, coll. « Fac. littérature », 1996, p. 19, notamment.



Le portrait de lui-même que Proust place sous la plume des deux frères et dans la bouche de Lucien Daudet paraît viser l'auteur de *Jean Santeuil* :

Un curieux être assure Lucien que ce Marcel Proust, un être qui vivrait tout à fait dans l'enthousiasme, dans le *bondieusement* de certains paysages, de certains livres.<sup>58</sup>

Cet autoportrait met en évidence un trait de la pensée de Proust, hissé ici au rang de trait de caractère, l'enthousiasme. Nous en avons montré, à la suite d'Anne Henry, l'origine romantique (schellingienne et schopenhauerienne) et l'importance théorique qu'il revêt, particulièrement au temps de *Jean Santeuil*<sup>59</sup>.

Cette mention de l'auteur semble jouer à deux niveaux, tout d'abord comme moyen de distanciation propre au pastiche qui permet de rappeler au lecteur le caractère fictif du texte qu'il lit<sup>60</sup>. Mais cette présence joue aussi pour l'auteur lui-même qui semble ici se tendre un miroir où contempler ses préoccupations théoriques et les ramener, sous la plume de l'autre, au rang de sympathiques marottes. En outre, l'importance accordée au paysage paraît renvoyer directement à la place qu'occupe la contemplation de la nature dans la philosophie de Schopenhauer et, partant, dans *Jean Santeuil*<sup>61</sup>.

Le substantif *bondieusement* participe du même processus. La fonction parodique de ce néologisme à suffixe en *-ment* dans un pastiche des Goncourt justifie sa présence<sup>62</sup>. Mais il est aussi un mot d'esprit qui condense vraisemblablement de nombreuses préoccupations proustiennes. Il est tentant d'y voir une purgation de la naïveté de certaines évocations de la nature dans *Jean Santeuil*, naïveté qui sera dans la *Recherche* remplacée par une réflexion théorique plus riche et plus complexe. On peut également émettre l'hypothèse, à partir des analyses de Freud sur le mot d'esprit<sup>63</sup>, que *bondieusement* correspond à un retour du refoulé. Le terme canaliserait ainsi toute la

---

<sup>58</sup> - *L.P.P.*, p. 164 ; *P.M.*, p. 24.

<sup>59</sup> - *Op. cit.*, pp. 130 *sqq.* et *supra*, I, 1, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>60</sup> - La présence du moi de l'auteur dans un pastiche n'est pas la loi d'un genre dont le but est l'imitation d'un tiers. Toutefois, pour rendre perceptible la parodie, et pour que la copie ne risque pas d'être confondue avec l'original, un démarquage entre modèle et double doit être perceptible. Le plus souvent, la concentration caricaturale des traits de l'original remplit cette fonction (Jean Milly, « Les Pastiches de Proust », *Le Français moderne*, n° 1, 1967, p. 44). Chez Proust, vient s'ajouter à ce procédé une stratégie de distanciation qui signale, plus sûrement que par l'exagération, la présence du pasticheur. La distanciation culmine avec la mention du nom de l'auteur comme cela se produit dans le pastiche de Renan (*P.M.*, p. 32) par une allusion aux traductions de Ruskin, et surtout dans celui des Goncourt, nous venons de le voir.

<sup>61</sup> - *Supra* II, 1, p. **Erreur! Signet non défini.** et 4, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>62</sup> - Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans, contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine-Reprints, 1975 (première édition, 1938), p. 324.

<sup>63</sup> - Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduction de Denis Messier, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 201, 1988, pp. 195 *sqq.*

dimension mystique des expériences privilégiées que Proust récuse, nous l'avons signalé<sup>64</sup>, et dont l'épiphanie prendra le relais au travers de la thématique de la présence réelle.

(2) Régnier et Schopenhauer

L'autoportrait placé sous la plume des Goncourt marque un glissement du pastiche vers l'autoparodie. En effet, Proust ne se contente pas de conserver un texte pour en reproduire le style (celui des Goncourt en l'occurrence), il transforme un texte, celui de *Jean Santeuil*<sup>65</sup>. Le pastiche revêt donc une fonction autoparodique qui est particulièrement sensible dans le pastiche de Régnier que Proust élabore dans les Cahiers 2<sup>66</sup>. Ce texte plus tardif semble marquer une prise de distance plus nette encore, quoique moins explicite, que le pastiche des Goncourt avec les thèmes de *Jean Santeuil*. Proust y travaille en même temps qu'il rédige les brouillons pour son projet de récit d'une matinée.

Nous avons tenté de montrer que ces textes marquent l'émancipation de Proust à l'égard du modèle schopenhauerien et de ses prolongements narratifs. Le pastiche de Régnier paraît relever de la même stratégie mais s'y ajoute la distance humoristique propre à l'écriture imitative. Cette fonction autocritique, ajoutée aux qualités intrinsèques du texte, expliquerait que de tous ceux qu'il rédige à cette époque, le pastiche de Régnier soit le seul que Proust ait consenti à publier et qu'il ait manifesté à son égard une certaine fierté, comme le signale Jean Milly<sup>67</sup>.

Ce chercheur a indiqué qu'une des deux sources principales de ce pastiche est *Le Trèfle blanc* paru en 1899,

récit, d'allure autobiographique, du séjour d'un jeune garçon à la campagne. Ce texte présente des correspondances étonnantes avec ceux que Proust consacre au même sujet dans *Jean Santeuil*, « Sur la lecture » et *À la recherche du temps perdu*<sup>68</sup>.

L'univers de Régnier se prêtait donc, mieux que tout autre, à un retour parodique vers certains épisodes de *Jean Santeuil* qu'il avait d'ailleurs peut-être inspirés. Une étude comparée du pastiche et d'un épisode de *Jean Santeuil* permet de préciser ce point.

« [Rêverie sur la pelouse] » et « L'Affaire Lemoine par Henri de Régnier » mettent en effet en scène les mêmes éléments. Le jardin d'une demeure aristocratique baigné du soleil de la mi-journée sert de cadre à la

---

<sup>64</sup> - Notamment dans la lettre à Dreyfus du 8 novembre 1908 (*Corr.*, VIII, p. 286) que nous citons plus haut page **Erreur! Signet non défini.**

<sup>65</sup> - Pour ces éléments de définition, voir le travail d'Annick Bouillaguet, *op. cit.*, pp. 13 et 19.

<sup>66</sup> - Cahier 2, ff<sup>os</sup> 2r<sup>o</sup>-5v<sup>o</sup> et 10r<sup>o</sup> ; *L.P.P.*, 141-146 ; *P.M.*, pp. 21-24.

<sup>67</sup> - *L.P.P.*, p. 133.

<sup>68</sup> - *L.P.P.*, p. 134.

promenade des pigeons découpant leurs ombres sur la pelouse sous le regard des statues de Minerve, Junon et Hermès. Plus que le cadre général, la thématique de la lumière permet de mettre en relation les deux épisodes. Le texte de *Jean Santeuil* insiste sur la place de la lumière solaire :

La lumière du soleil [...] était partout [...] comme un dieu caché elle était partout.<sup>69</sup>

Ce traitement du thème est à rattacher à la place de la thématique lumineuse dans *Jean Santeuil* et à son origine schopenhauerienne<sup>70</sup>.

Toutefois, alors que le brouillon de *Jean Santeuil* peint une scène divinisée par la lumière solaire, le pastiche dégrade systématiquement les objets par une perspective scatologique. Lorsqu'il se perche sur la statue, le pigeon de Réveillon lui donne « une coiffure d'apparat »<sup>71</sup>. Dans le pastiche, cependant, la seule offrande des colombes « votives » est « une boule fade, écaillée et grise »<sup>72</sup> dont le narrateur suit la chute jusque sur la pelouse. La lumière solaire subit le même traitement. Elle est « partout » dit le narrateur de *Jean Santeuil*. Celui du pastiche, prenant la chose à la lettre, décrit le soleil traversant et confondant « la mucosité gluante et la liqueur diluée » qui tombent du nez de Lemoine enrhumé<sup>73</sup>. La « masse juteuse, convulsive, transparente et durcie » pourrait ainsi rejoindre tous les objets sur lesquels, dans *Jean Santeuil*, le soleil vient jouer par transparence et qui sont la source d'une expérience privilégiée. Ce sentiment est renforcé par le caractère « momentané » et « éphémère »<sup>74</sup> du phénomène, comme c'est le cas dans le roman. Le diamant métaphorique qui sort de l'appendice nasal de Lemoine relèverait donc de la volonté de transposer sur le mode narratif le rôle que joue la lumière dans la théorie schopenhauerienne du génie. Le pastiche de Régnier est ainsi l'occasion de prolonger l'entreprise de *Jean Santeuil* tout en la ridiculisant par la nature même de l'objet où elle s'accomplit. La lumière demeurera dans la *Recherche*, nous l'avons signalé à la suite de Jean-Pierre Richard, un déclencheur d'épiphanies, mais dans le cadre d'une théorie du sujet et de la perception, non plus dans celui d'une théorie romantique du génie.

Le pastiche du Cahier 2 s'inscrit donc dans la mise à distance des thèmes schopenhaueriens de *Jean Santeuil* à l'époque du *Contre Sainte-Beuve*. Or, il semble que Proust a inscrit dans son pastiche ce glissement d'une théorie à une autre. La dégradation du thème lumineux va, en effet, de pair avec un autre motif épiphanique qui apparaît dans les documents de l'année 1908.

---

69 - *J.S.*, p. 475.

70 - II, 4, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

71 - *J.S.*, p. 474.

72 - *L.P.P.*, p. 148 ; *P.M.*, p. 22.

73 - *L.P.P.*, p. 149 ; *P.M.*, p. 23.

74 - *Ibid.*

Évoquant la maison de campagne où l'a conduit son ami Hermas, le narrateur du Pastiche décrit « les parquets que Monsieur de Séryeuse avait rapportés des îles ». Il précise que ceux-ci rendent périlleux les déplacements au sein de la demeure. En effet, dit-il, ils

étaient multicolores et *disjoints, glissants* et géométriques. Leur *mosaïque* était *brillante et inégale*.<sup>75</sup>.

Une simple transposition de matière permet de passer des parquets de M. de Séryeuse aux pavés de la cour de l'hôtel de Guermantes. Le revêtement du sol est, dans les deux cas, irrégulier. Cette caractéristique, si elle est naturelle dans le cas du pavage, est, au contraire surprenante pour un parquet ; elle est en cela pour beaucoup dans le caractère comique que ce détail revêt dans le pastiche.

La transposition qui permet de passer des parquets aux pavés est d'ailleurs suggérée par Proust lui-même. En décrivant le sol de la maison comme « une mosaïque », l'écrivain oriente son lecteur vers un revêtement fait de matière minérale, et non ligneuse. Ce faisant, il semble désigner clairement l'autre partie du souvenir involontaire : les mosaïques du baptistère de Saint-Marc, lieu de la sensation originelle<sup>76</sup>. Il y a donc bien ici transformation d'un texte en un autre et donc parodie. Toutefois, il est évident que l'hypotexte du pastiche de Régnier – ou de l'autoparodie de Proust, comme on voudra – n'est pas l'épisode du *Temps retrouvé*, mais une série d'avant-textes qui le prépare.

C'est, en effet, dès les notes de l'automne 1908 qu'apparaît le motif des pavés. Au folio 10v° du Carnet 1, il sert d'exemple à la théorie de la mémoire involontaire. Dans cette note déjà citée, Proust oppose la médiocrité du passé que nous pensons à l'authenticité de « telle inégalité des dalles du baptistère de St-Marc »<sup>77</sup>. Au folio 11v°, les « pavés scintillants de lune de Félicité, pavés foulés avec joie » apparaissent dans une série de « moments où l'on voit la réalité en vrai, avec enthousiasme »<sup>78</sup>.

L'aboutissement de ces deux notes se trouve dans la mise au net de « Proust 45 ». Cet épisode constitue une illustration de la théorie de la mémoire involontaire. Le narrateur de ce texte trébuche sur des « pavés inégaux et brillants »<sup>79</sup> qui lui rappellent Venise. Ainsi, en comparant les parquets de M. de Séryeuse à une mosaïque « brillante et inégale », Proust fournit la clé de ce

---

<sup>75</sup> - *L.P.P.*, p. 148 ; *P.M.*, p. 22, nous soulignons.

<sup>76</sup> - *T.R.*, IV, p. 446. Edward Bizub a montré que les éléments de cet épisode renvoient à un autre seuil, les deux colonnes de la Piazzetta, (*op. cit.*, pp. 187-192 et « Voix et vérité : l'art de recoller les morceaux », *Nouvelles directions de la recherche proustienne*, Paris, Minard, série « Proust », n° 2, 1999, pp. 66-67).

<sup>77</sup> - *C08*, f° 10v° ; p. 59.

<sup>78</sup> - *C08*, f° 11v° ; p. 61.

<sup>79</sup> - « Proust 45 », f° 2r° ; *C.S-B.P.*, p. 213.

souvenir involontaire dont il situe la sensation source sur « le pavage un peu inégal et lisse du baptistère de St-Marc »<sup>80</sup>.

Proust a donc réuni dans le texte de « Proust 45 » et dans celui du pastiche deux fragments très importants dont le rôle est doublement inaugural dans les notes. En effet, l'un constitue une première formulation de la théorie de la mémoire involontaire et l'autre une réflexion sur l'altérité, deux thèmes dont nous avons vu qu'ils entrent en conflit dans les brouillons de « Proust 45 ». Cette fonction liminaire assumée par les pavés et Venise est également celle qu'aura l'épisode des pavés disjoints de la cour de l'hôtel de Guermantes puisque celui-ci ouvre la série des souvenirs involontaires qui clôt le roman.

Le pastiche de Régnier n'est donc pas seulement le lieu d'un jeu intertextuel, il met aussi en œuvre une stratégie autotextuelle qui semble avoir pour destinataires l'auteur lui-même et probablement quelques proches. Le titre du brouillon du Cahier 5 est « Pastiches de Buncht (suite). L'Affaire Lemoine VIII par Henri de Rougnier ». Il semble indiquer que ce texte a pu être destiné à amuser Reynaldo Hahn. En effet, « Buncht » est le surnom de Proust et la déformation *Régnier / Rougnier* relève des altérations phonétiques et graphiques qui constituent les bases de l'idiolecte développé par les deux amis. Dans ce cas, on peut supposer que Reynaldo a également eu connaissance de la mise au net de « Proust 45 » et qu'il était donc le destinataire de ce jeu autotextuel.

Le pastiche n'est donc pas exclusivement écriture de l'autre ; dans les deux cas qui nous occupent, il sert de point de départ à l'autoparodie. L'écriture imitative permet ainsi une mise à distance de deux séries d'expériences privilégiées. La première est celle de *Jean Santeuil*, inspirée par Schopenhauer, la seconde constitue, de *Contre Sainte-Beuve* au *Temps retrouvé*, les jalons de l'histoire d'une vocation et d'une théorie plus personnelle du génie. Rédigé au moment où s'accomplit le passage d'une série à l'autre à la faveur du travail sur Sainte-Beuve, le pastiche de Régnier transpose sur le mode comique une métamorphose profonde de la pensée et de l'écriture proustienne. La lecture assume ici pleinement son rôle « d'incitation » que lui assignait la préface de 1905 : elle est à la fois point de départ d'un travail d'écriture imitative, mais aussi prétexte à une mise en scène parodique de la propre écriture du pasticheur et de son parcours intellectuel<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> - *Ibid.*

<sup>81</sup> - Cette analyse éclaire la thématique des mouches présente dans « Les Lettres de Perse et d'ailleurs » que nous avons évoquées page **Erreur! Signet non défini.** Dans ce texte, Proust transpose une idée traitée sur le mode sérieux dans *Jean Santeuil* : le bourdonnement des mouches comme symbole de l'été. Or cette parodie intervient à un autre moment charnière de la genèse de la pensée de Proust. « Les Lettres de Perse et d'ailleurs » ont, en effet, été publiées les 19 septembre et 12 octobre 1899 (*E.A.*, n. 1, p. 424). À cette date, Proust rédige le texte sur le lac de Genève et renonce à *Jean Santeuil* dans un contexte que nous avons décrit dans notre cinquième chapitre, pages **Erreur! Signet non défini.** et suivantes. En 1908, comme en 1899, la maturation de

### c) *Bilan*

Les pastiches entrepris entre 1908 et 1909 s'inscrivent donc pleinement dans la genèse de la pensée proustienne et dans celle des expériences privilégiées. Ce genre léger permet à Proust de développer les principes théoriques qu'il aborde dans la préface de *Sésame et les lys* : le prolongement individuel de la lecture et l'élaboration d'une pensée personnelle. Le pastiche permet également de rompre avec une théorie qui escamote l'acte scriptural au profit d'une vision pythique du poète, simple médiateur entre la Nature et les hommes. Expérience du style de l'autre dans la réception et la production, la pratique de l'écriture imitative replace au centre de l'activité artistique la dimension humaine, évacuant du même coup la part de la Nature dans le processus créatif. Dans ce contexte de profondes mutations intellectuelles et scripturales, le pastiche est l'occasion d'ironiser sur les préoccupations esthétiques de son auteur et leurs traductions romanesques au temps de *Jean Santeuil*, tout en construisant un jeu d'allusions aux nouvelles directions de sa réflexion et de sa pratique. Genre éminemment comique, le pastiche n'interdit donc pas le traitement d'une matière « sérieuse », comme semble d'ailleurs le suggérer avec humour le nom du propriétaire de la maison aux planchers inégaux et glissants.

## 4 Conclusion

Le travail de traduction puis la pratique de l'écriture imitative jouent donc un rôle décisif dans la maturation de la théorie proustienne du génie. Alors que la préface de *La Bible d'Amiens* décrit l'inspiration en des termes similaires à ceux de *Jean Santeuil*, « Sur la lecture » marque un tournant radical. Dans ce texte, rédigé en 1905, Proust met en place le discours qu'il développera en 1908-1909. C'est en effet dans la préface de *Sésame et les lys* qu'il présente pour la première fois l'œuvre d'art comme le résultat d'une vision, et le style comme le produit d'une personnalité. L'art est désormais conçu comme une création, non comme une activité guidée par la Nature. L'année 1905 marque donc la « naissance de l'homme » dans le champ de la pensée proustienne. Les recherches de 1908 amplifieront et développeront ce nouveau substrat théorique qui se manifeste dans « Sur la lecture ».

Parmi les causes possibles de cette métamorphose intellectuelle, la plus directement liée à notre perspective concerne les écrits de Schopenhauer. L'hommage que l'écrivain rend au philosophe dans son texte coïncide avec une prise de distance à l'égard des principes de son système. Dans ce cadre, la parution, au début de 1905, du recueil de Schopenhauer, *Écrivain et style*, paraît un fait décisif bien que difficile à attester. Proust a pu trouver dans ce livre à la fois la matière de son article sur la lecture et une « incitation » à prolonger et dépasser les « conclusions » du maître par une théorie originale de l'inspiration fondée sur le sujet.

---

la pensée de l'écrivain coïncide avec une activité autoparodique qui consiste à transposer sur le mode comique des thèmes traités dans le cadre d'une réflexion sur le génie.

Trois ans plus tard, les pastiches seront l'occasion de mettre à distance l'enthousiasme naïf et le « bondieusement de certains paysages » qui sous-tendent la théorie du génie de *Jean Santeuil*. La lumière intermittente, les ombres profondes et la transparence des objets, motifs directement issus des pages du *Monde comme volonté et comme représentation*, sont l'objet d'un renversement scatologique dans le pastiche de Régnier. Ce travail, contemporain des premiers brouillons « Sainte-Beuve », témoigne également de l'émergence d'un motif qui survivra jusqu'au *Temps retrouvé*. Les parquets disjoints et brillants de M. de Séryeuse annoncent les pavés de l'hôtel de Guermantes et prolongent, sur le mode comique, certaines notes du Carnet 1. Les pastiches sur l'affaire Lemoine sanctionnent donc l'effacement ou le détournement de la théorie de l'inspiration présente dans *Jean Santeuil* et témoignent de la prise d'indépendance de Proust à l'égard de Schopenhauer. L'autodérision et l'autopastiche qu'autorise l'écriture imitative permettent à l'écrivain de tendre un miroir à ses propres positions théoriques et aux motifs narratifs qui les véhiculent dans sa tentative de jeunesse. Ils lui permettent également de tisser des liens autotextuels entre le travail en cours et les pastiches.

Le fait capital des années 1900-1908 est donc bien la venue au jour d'une théorie du génie fondée sur l'individu et sa vision, ou, si l'on préfère, du sujet et de sa sensation. Le chapitre suivant va prolonger cette analyse afin de déterminer comment Proust développe et amplifie, en 1908-1909, cette nouvelle conception de l'inspiration. Nous avons déjà esquissé ce travail dans le dernier chapitre de la deuxième partie, il s'agit maintenant de voir en quoi consiste cette nouvelle théorie de l'inspiration fondée sur la sensation du sujet.

## Expériences privilégiées, mémoire et perception : les « matinées » du *Contre Sainte-Beuve* et l'émergence d'une nouvelle théorie

« Sur la lecture » témoigne de l'évolution de la pensée proustienne, à la fois par la distance que paraît prendre l'écrivain avec la théorie romantique du génie et par la nouvelle conception qu'il y expose. Dans ce texte de 1905, Marcel Proust renonce à faire de l'inspiration un phénomène téléologique où la Nature conduit l'artiste vers le lieu où se trouve ce qu'il lui appartient d'exprimer. Tout au contraire, le génie est défini comme la capacité à restituer une « vision » éprouvée devant un lieu rencontré par hasard. L'œuvre devient le prolongement d'une expérience personnelle et cette personnalité se retrouve dans le style qui témoigne, à l'exemple de celui de Gautier, de l'individualité de l'écrivain.

Cette conception se prolonge dans les textes des années 1908-1909. Nous avons observé que les brouillons du *Contre Sainte-Beuve* contiennent une théorie du génie fondée sur le sujet sensible, notamment, au travers des processus psychiques, de la maladie et d'un sentiment tragique du déclin de l'inspiration<sup>1</sup>. Cette position théorique se traduit sur le plan narratif par la naissance des expériences privilégiées qui marquent une rupture avec la mise en scène de l'inspiration qui caractérise les textes de *Jean Santeuil*. D'une manière générale, les brouillons des Cahiers « Sainte-Beuve » témoignent d'une réappropriation des motifs schopenhaueriens du roman de jeunesse. Le vent, la lumière, la tempête, le voyage apparaissent comme des points de départ d'expériences singulières mais ils reçoivent un traitement qui est en contradiction avec celui qui était le leur dans *Jean Santeuil* et dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Au champ intertextuel de la philosophie, Proust paraît substituer le domaine littéraire. Ce n'est plus Schopenhauer qui informe le texte de l'écrivain, mais Nerval. L'utilisation de procédés présents dans *Sylvie* permet à Proust de faire du voyage l'occasion

---

<sup>1</sup> - II, 6, pp. **Erreur! Signet non défini.** sqq.



d'une superposition des lieux et des époques<sup>2</sup> ou le point de départ d'une exploration psychologique<sup>3</sup>.

Le but de ce chapitre est de préciser le contenu de l'esthétique de 1908-1909 et la manière dont elle se prolonge dans une mise en forme narrative. En effet, si les expériences privilégiées se mettent en place dans les feuilles volantes de la fin de l'année 1908<sup>4</sup>, ce motif est quasiment absent des Cahiers « Sainte-Beuve », comme l'a remarqué Françoise Leriche<sup>5</sup>. Il s'agit donc de tenter de déterminer comment les motifs liés à la théorie du génie qui s'exprime dans « Sur la lecture » (le voyage, la vision, l'individualité) réapparaissent dans le travail de 1908 et s'y développent. Pour cela, il est essentiel de revenir aux notes du Carnet 1 et aux différents textes rédigés par Proust en 1908-1909.

## 1 De « Sur la lecture » à *Contre Sainte-Beuve* : voyage et vision

### a) « Impressions de route en automobile »

La conception implicite du génie présente dans « Sur la lecture » repose, nous l'avons indiqué, sur la rencontre d'un lieu et d'une individualité. Mis en contact avec un paysage particulier par le hasard d'un voyage, l'artiste restitue l'impression que cette vue lui a causée : c'est en cela que consiste le génie. Cette situation semble anticiper sur la description des clochers de Caen que Proust publie en 1907 dans *Le Figaro*. Nous avons déjà évoqué ce texte comme relevant de l'écriture artiste, en raison de l'importance accordée au mouvement et à la lumière crépusculaire<sup>6</sup>. Nous avons également signalé qu'il s'inscrit dans une réflexion sur l'illusion de la perception qui s'exprime dans l'article consacré aux *Éblouissements* d'Anna de Noailles publié le 15 juin 1907<sup>7</sup>. Or, ces deux aspects rendent possible une mise en application des principes qui définissent le génie dans « Sur la lecture ».

Ce texte reprend, en effet, le dispositif décrit dans la préface de *Sésame et les lys*. Le surgissement inattendu des clochers est décrit non de façon objective mais selon l'illusion d'optique que crée le mouvement de la voiture. En cela, l'auteur cherche ici non à restituer la vérité enclose dans le lieu – selon les principes de la téléologie de la Nature – mais à exprimer sa vision. Le terme s'applique d'ailleurs pleinement à ce cas puisque décrire les maisons qui viennent à la rencontre de la voiture, ou les clochers faisant une volte face,

---

<sup>2</sup> - Cahier 3, ff<sup>os</sup> 38 v<sup>o</sup> *sqq.*

<sup>3</sup> - Cahier 2, f<sup>o</sup> 23v<sup>o</sup> et *supra*, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>4</sup> - « Proust 45 », ff<sup>os</sup> 1r<sup>o</sup>-6r<sup>o</sup> ; *C.S-B.P.*, pp. 211-216.

<sup>5</sup> - Françoise Leriche, « La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques », thèse, Paris VII, 1991, p. 252.

<sup>6</sup> - III, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>7</sup> - Voir, respectivement, les pages **Erreur! Signet non défini.** et **Erreur! Signet non défini.** du présent travail.

c'est proposer au lecteur de partager le point de vue du voyageur<sup>8</sup>, comme l'indique clairement le titre du texte dans *Le Figaro* : « Impressions de route en automobile ». Le texte de 1907 serait donc un relais dans l'élaboration d'une formule personnelle du génie entre 1905 et 1908.

En plaçant au centre de la description la vision du sujet, Proust met en application les principes esquissés dans « Sur la lecture ». « Impressions de route en automobile » serait donc, tout à la fois, un dépassement de l'écriture artiste, une illustration du principe des éblouissements dont la théorie a été développée quelques mois plus tôt et une mise en application de la définition du génie contenue dans « Sur la lecture ». Un détail sur lequel Proust insiste curieusement permet d'établir un autre lien entre la préface de 1905 et l'article de 1907. Dans le premier de ces textes, l'écrivain précise que si l'artiste – « M<sup>me</sup> de Noailles, Maeterlinck, Millet, Claude Monet » – a choisi de décrire tel ou tel lieu c'est à la faveur « de simples hasards de relations ou de parenté »<sup>9</sup>. Or, le texte de 1907 s'ouvre et se referme sur une allusion à ces types de liens. La première phrase du texte précise : « je n'avais pas de temps à perdre si je voulais arriver avant la nuit chez mes parents »<sup>10</sup> et le dernier paragraphe s'ouvre sur la description de l'entrée de la propriété : « nous étions arrivés chez mes parents. Le mécanicien donne de la trompe [...] »<sup>11</sup>. La mention donne un but au voyage et une épaisseur existentielle à l'auteur ; le récit se fait ainsi plus vivant, ancré dans la réalité. Ces « parents », toutefois, ce sont le marquis de Clermont-Tonnerre et son épouse à qui Proust est allé rendre une visite tardive dans leur propriété de Glisolle au retour de son séjour normand<sup>12</sup>. Il s'agit donc plus de relations que de parenté. Cette distorsion de la réalité biographique permet cependant d'actualiser les deux circonstances évoquées dans « Sur la lecture ». En superposant l'ordre de la fiction à celui de la réalité on peut, en effet, placer à l'origine des « Impressions de route en automobile » un simple hasard de relations *et* de parenté. « Sur la lecture » et « Impressions de route en automobile » ne sont donc pas seulement liés par la conception du génie qui s'exprime dans chacun de ces textes, ils entretiennent également un certain lien autotextuel qui permet de relier le travail de 1905 à celui de 1907<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> - *P.M.*, pp. 63-64.

<sup>9</sup> - *S.L.*, p. 68.

<sup>10</sup> - *P.M.*, p. 63.

<sup>11</sup> - *P.M.*, p. 68.

<sup>12</sup> - Ghislain de Diesbach, *Proust*, Paris, Perrin, 1991, p. 404.

<sup>13</sup> - Un détail confirme ces liens. Dans une lettre du 14 juillet 1905 à Louisa de Mornand, Proust évoque la Normandie et notamment « le poirier » qui semble maintenir la maison (*Corr.*, V, p. 301). Dans « Impressions de route en automobile » Proust reprend cette image pour décrire la campagne normande : « d'autres [maisons] venaient, appuyées tendrement sur le poirier que leur vieillesse aveugle avait l'illusion d'étayer encore » (*E.A.*, p. 63).

b) « Pages écrites »

(1) « Les hortensias normands » : rêverie et vision

L'individualité de l'artiste et le rendu de sa vision, les hasards de parenté et de relations, le voyage tels sont les éléments qui permettent de relier la théorie du génie esquissée en 1905 à celle qui est mise en œuvre dans « Impressions de route en automobile ». Ces mêmes éléments sont également présents dans un passage appartenant à un ensemble de soixante-quinze feuillets mentionné par Bernard de Fallois. Ces documents sont aujourd'hui perdus mais ils ont été, pour certains au moins, reproduits par le critique dans son édition de *Contre Sainte-Beuve*. Outre la description qu'en a donnée le premier éditeur des manuscrits proustiens, cet ensemble apparaît dans le Carnet 1, au folio 7v°, sous la rubrique « pages écrites ». Proust y fait l'inventaire de ce qu'il a déjà rédigé vers la fin du mois de juillet ou le début du mois d'août 1908<sup>14</sup>. Parmi divers titres, on trouve cette mention : « Les Castellane, les hortensias normands [...] »<sup>15</sup>. On retrouve cette image dans un des textes transcrits par Bernard de Fallois et qui, en conséquence, a de grandes chances d'être celui auquel Proust fait ici allusion. Ce texte entretient un lien d'autotextualité évident avec l'article de 1907. L'écrivain y reprend, en effet, un motif déjà développé dans « Impressions de route en automobile », l'arrivée tardive de l'automobile d'un voyageur dans la demeure provinciale d'une famille noble qui signale sa présence au moyen de la trompe<sup>16</sup>.

Les familles aristocratiques et la Normandie, deux thématiques de l'article de 1907, servent d'ailleurs de support à l'ensemble du développement dont le titre résume la thèse qui le sous-tend. « Les hortensias normands » sont une métaphore de ce qui caractérise un lieu sans, toutefois, y avoir son origine. Les noms nobles sont liés, dans nos rêves, à une terre, à des lieux bien qu'ils n'y aient pas leurs racines. Proust affirme qu'il est impossible de réaliser le rêve qu'on forme sur un lieu ou une personne par le voyage ou la rencontre<sup>17</sup>. « Un long passé a rempli les noms de rêve »<sup>18</sup> et la réalité ne peut accomplir cette œuvre du temps. Une même déception attend celui qui rêve des pays vus et oubliés, car ils « sont redevenus pour nous des *noms* »<sup>19</sup>. Il en va ainsi du « château de nos rêves » ou « des églises de notre enfance » qui ont « l'apparence *de même nature que les noms*, l'apparence faite d'imagination et de désir que nous ne retrouvons plus éveillés » ou que nous ne percevons qu'au moment de l'endormissement. Aller voir ces lieux, rencontrer les personnes qui portent ces noms, c'est courir au-devant de la déception<sup>20</sup>. Cette idée sert de

---

14 - *C08*, p. 39.

15 - *C08*, f° 7v° ; p. 56. Certains de ces textes sont reproduits dans *C.S-B.F.*, pp. 268-277.

16 - *C.S-B.F.*, p. 270 et *P.M.*, p. 68.

17 - *C.S-B.F.*, p. 273.

18 - *Ibid.*, p. 271.

19 - *Ibid.*, p. 273.

20 - *Ibid.*, pp. 268-273.

point de départ à un développement sur la littérature authentique qui rappelle les termes de la préface de *Sésame et les lys*.

Face à la réalité qui « nous ennuie et nous déçoit », Proust affirme l'existence d'un « principe d'action [qui] met toujours en mouvement le voyageur, cet amoureux toujours déçu et reparti de plus belle ». En d'autres termes, bien que déçus, nous n'en continuons pas moins à rêver sur les noms et les lieux. Cette rêverie n'est peut-être pas sans valeur ni consistance, Proust affirme même qu'elle est supérieure à la réalité, comme le prouve la littérature. En effet,

ce sont seulement les pages qui arrivent à nous en donner l'impression qui nous donnent l'impression du génie<sup>21</sup>.

L'artiste est donc celui qui laisse planer sur son œuvre le mystère de sa rêverie et la rend, sinon palpable, au moins sensible à son lecteur.

On retrouve dans cette formule le point de vue exprimé dans « Sur la lecture » : le génie tient à la restitution d'un rapport personnel à un lieu, entre le texte de 1905 et le brouillon de 1908 cependant la « vision » est devenue « réalité ». Comme la préface de *Sésame et les lys*, le texte sur « les hortensias normands » affirme que tout est bon au génie : le lieu, le nom ou la personne, ne sont que des supports à la projection d'une individualité. C'est en vertu de ce principe que Turner et Stevenson

n'ont fait que nous faire apparaître particulier et désirable en soi tel lieu choisi tout aussi bien que n'importe quel autre où leur cerveau a su mettre sa beauté désirable et sa particularité.<sup>22</sup>

Le texte des « pages écrites » reprend donc la réflexion au point où l'a laissée « Sur la lecture ». Il utilise, notamment, le matériau narratif de « Impressions de route en automobile » pour développer une théorie de la littérature qui fonde le génie sur la restitution de la vision.

## (2) Le nom, prolongement d'une théorie du style

Proust introduit cependant une nouvelle notion dans cette définition personnelle du génie littéraire : le nom. Dans le texte de Fallois, ce substantif est presque systématiquement en italique, la perte du manuscrit interdit de vérifier si cette typographie correspond à une volonté proustienne, ce qui est probable. Elle témoigne de l'importance du terme que Proust s'emploie d'ailleurs à définir à plusieurs reprises, notamment par rapport à la poésie. Entendre prononcer « le nom d'un sublime château gothique près de Ploërmel », c'est, dit Proust, vivre

un de ces moments où le langage de la poésie est trop précis encore, trop chargé de mots et par conséquent d'images connues, pour ne pas troubler ce courant mystérieux que le *nom*, cette chose antérieure à la

---

<sup>21</sup> - *Ibid.*, p. 273.

<sup>22</sup> - *Ibid.*, p. 272.

connaissance, fait courir, semblable à rien que nous ne connaissions, comme parfois dans nos rêves.<sup>23</sup>

Le nom appartient donc à la sphère du rêve et transcende la poésie grâce à ce qu'il recèle de mystérieux. La profération du mot est vécue comme un moment singulier où se cristallise cette altérité enclose dans le nom.

Sans être explicitement le support d'une expérience privilégiée, le nom se pose dans ce texte en objet épiphanique. À cet égard, il joue un rôle similaire à celui assumé dans « Sur la lecture » par les phrases de Gautier. Le glissement est léger mais traduit un infléchissement sensible de la pensée qui paraît ici se révéler à elle-même, s'avouer son désir d'écriture. En effet, en plaçant la source de l'enthousiasme dans une œuvre d'art, Proust avait rompu avec la téléologie de la Nature, nous l'avons signalé. Cependant, le narrateur du texte se trouvait, de fait, privé d'accès à l'acte créateur. C'est en tant que lecteur et non comme artiste que Marcel Proust faisait part de son expérience dans « Sur la lecture ». Si l'écrivain fait allusion au génie dans ce texte, c'est au travers d'autres artistes, M<sup>me</sup> de Noailles, Maeterlinck, Millet, Monet. En plaçant le principe de l'enthousiasme dans le mot, Proust rend possible un discours sur l'acte créateur centré sur le sujet. Le nom assure, en effet, la continuité entre la rêverie et la littérature ; point de départ de la première, il a déjà la forme linguistique de la seconde. Les phrases de Gautier plaçaient au principe de l'expérience singulière l'œuvre déjà accomplie, la réflexion sur le nom ouvre sur une œuvre à faire.

### (3) Rêve et voyage : un « nouveau réalisme »

Cette préoccupation d'ordre littéraire, qui marque un retour dans le champ de l'écriture, est également sensible dans la réflexion sur le réalisme que développe l'écrivain. En effet, dire que la rêverie sur les noms, les lieux et les êtres est supérieure à la réalité, c'est tourner le dos au réalisme. Proust précise :

cette exacte description de nos rêves vaudrait bien l'autre réalisme, puisqu'il a pour objet une réalité qui est bien plus vivace que l'autre<sup>24</sup>.

Cette « autre réalité », c'est celle du « réalisme » auquel Proust fait référence dans ce même passage. Il lui oppose « ce réalisme psychologique » qui consiste à décrire la rêverie, à mettre en mots cette autre réalité, personnelle et intérieure.

La mention, quelques lignes plus haut, de l'écrivain Marcel Prévost permet de situer le débat littéraire qui s'exprime ici dans un cadre plus général. Ce quasi homonyme de Marcel Proust<sup>25</sup> appartient également à

---

<sup>23</sup> - *Ibid.*, p. 270.

<sup>24</sup> - *Ibid.*, p. 273.

<sup>25</sup> - Les deux patronymes sont, en effet, des formes différentes du terme *prévôt*. Dans une lettre d'octobre 1912 adressée à Louis de Robert, Proust explique d'ailleurs que quand des lecteurs lui écrivent au *Figaro*, le journal envoie ses lettres à Marcel Prévost « dont [son] nom semble n'être qu'une faute d'impression » (*Corr.*, XI, p. 252).

l'environnement normand. Proust l'évoque dans une lettre de 1905 à Louisa de Mornand comme un ami qu'il a dans la région normande<sup>26</sup>. Cette circonstance justifie que Proust dise que « la duchesse [l'a] invité à dîner avec Marcel Prévost »<sup>27</sup>. Toutefois, l'auteur des *Lettres à Françoise* marque une transition entre la réflexion sur la déception qui naît de la rencontre ou du voyage et le prolongement de celle-ci dans la théorie du « réalisme psychologique » que nous venons d'exposer. Dans l'édition de B. de Fallois, cette nouvelle étape de l'argumentation est matérialisée par un paragraphe dont on ne peut savoir s'il correspond à la réalité du texte de Proust. Le nom de l'écrivain apparaît donc à un moment où le discours de Proust passe de l'expérience à la mise en théorie de celle-ci.

Or, la place qu'occupe Prévost dans le monde des lettres des années 1890-1910 justifie que Proust mentionne son nom. L'auteur des *Lettres à Françoise* a, en effet, bâti son succès sur une mise en cause du naturalisme et un retour au roman psychologique. Attentif à l'âme féminine, il donne une description des relations sentimentales et galantes qui rompt avec la crudité zolienne, tout en tentant à peindre avec exactitude la réalité de son temps, notamment celle du féminisme, comme dans *Les Vierges fortes*<sup>28</sup>. En se réclamant d'un « réalisme psychologique », Proust se situe par rapport au « romanesque du réel » dont Prévost dit qu'il est « le plus aimable attrait des œuvres d'imagination »<sup>29</sup>.

---

La méprise a dû d'autant plus agacer Proust qu'il range Prévost parmi « les gens qui ne sont pas ceux que nous admirons », comme il l'affirme dans une lettre de janvier 1907, adressée à Léon Larguier (*Corr.*, VII, p. 31). En février de la même année, dans une lettre à Léon Daudet, Proust critique la littérature de Prévost, tout en prédisant que celui-ci entrera bientôt à l'Académie (*Corr.*, VII, p. 59). Prévost est donc une sorte de double patronymique de Proust, mais aussi un double sur le plan littéraire tant leur conception de la littérature sont aux antipodes l'une de l'autre.

<sup>26</sup> - Proust semble avoir rencontré le romancier chez M<sup>me</sup> Straus le 26 mai 1896 (*Corr.*, II, p. 70). Il parle de lui comme étant de ses « amis » et ayant une propriété en Normandie dans une lettre du 14 juillet 1905 à Louisa de Mornand (*Corr.*, V, p. 300). La matière biographique utilisée est donc antérieure à l'été 1905. On peut proposer une hypothèse de datation pour ce développement. Dans son texte Proust précise, en effet, « Melba viendra chanter ». Or, le nom de la soprano apparaît dans la liste des personnes reconnues dans l'assistance d'une soirée musicale donnée par Madeleine Lemaire le 28 avril 1908, comme l'indique Philip Kolb (*Corr.*, VIII, n. 1, p. 103). Proust n'assiste pas à cette soirée mais y fait allusion dans une lettre à Reynaldo Hahn (*Ibid.*). Si la mention du personnage dans le texte des « pages écrites » est bien due à cet événement, on peut dater la rédaction de ce brouillon d'avril-mai 1908. Cette datation est conforme à ce que l'on sait de l'activité de Proust à cette date (voir la lettre de mai 1908 adressée à Louis Albuféra (*Corr.*, VIII, p. 112-113) et *supra* p. **Erreur! Signet non défini.**). Elle est également en accord avec le *terminus ad quem* que constitue la note du Carnet 1.

<sup>27</sup> - *C.S.B.F.*, p. 272.

<sup>28</sup> - Marcel Prévost, *Les Vierges fortes*, Paris, Lemerre, 1900, deux volumes.

<sup>29</sup> - Marcel Prévost, *L'Automne d'une femme*, Paris, Lemerre, 1893.

c) *Bilan*

L'intériorisation du génie amorcée à la faveur de la réflexion consacrée à la lecture en 1905 se poursuit donc en 1907 et 1908. « Impressions de route en automobile » reprend certains éléments de la préface de *Sésame et les lys*, tant sur le plan théorique que narratif. Ce texte se présente également comme une restitution de la vision que l'artiste a eue de tel lieu rencontré à la faveur d'un hasard de « parenté ou de relations ». Dans « les hortensias normands », texte écrit avant août 1908, cette définition du génie prend, de nouveau, un tour théorique. Proust réfléchit à la rêverie que suscitent les noms, les lieux et les personnes. Rendre cette impression de rêve que les lieux ou les êtres rêvés produisent sur nous, en communiquer l'impression, constitue la vocation du génie et son signe. En cela, l'écrivain marque un progrès dans l'intériorisation de l'acte créateur : ce n'est plus la vision que procure le lieu réel qu'il s'agit de restituer, mais la rêverie que l'imaginaire forge à partir d'un nom ou d'une image. Marcel Proust est ainsi conduit à élaborer une nouvelle définition du réalisme. Si la réalité est décevante quand on la confronte à notre rêve, ce n'est pas la faute du rêve, mais celle de la réalité. C'est pourquoi il faut s'attacher à peindre la rêverie et non la congédier comme vaine et illusoire. L'écrivain élabore ainsi ce qu'il désigne sous le nom de « réalisme psychologique » comme une alternative au réalisme littéraire.

Entre 1905 et 1908 la pensée se développe donc et s'affirme. Toutefois, sa direction demeure sensiblement la même, comme perdurent certains thèmes qui assurent une unité à des textes divers. La Normandie, les familles aristocratiques, le voyage, les relations, la parenté, la trompe de l'automobile sont autant d'éléments qui tissent une série de liens autotextuels entre les différents développements de ces années. La récurrence théorique s'accompagne, à partir de « Sur la lecture », d'un retour des thèmes, les deux dimensions vont l'amble, elles ne seront véritablement soudées que dans les sensations matinales décrites dans les Cahiers « Sainte-Beuve ». Dans le même temps, l'orientation théorique et les motifs présents dans « les hortensias normands » seront développés dans les brouillons consacrés à Nerval<sup>30</sup>.

## 2 Voyage et inspiration dans les Cahiers « Sainte-Beuve »

À partir d'une analyse de *Sylvie*, deux développements des Cahiers « Sainte-Beuve » explorent, en effet, les liens qui se tissent entre voyage et littérature<sup>31</sup>. En cela, ces textes prolongent la réflexion de 1905 sur la vision du lieu et le génie et donc les thèses défendues dans les « pages écrites ». Les principales problématiques que la critique proustienne a dégagées à partir de ces deux textes le confirment.

---

<sup>30</sup> - Le lien entre les deux ensembles est d'ailleurs clairement établi par une note du Carnet 1 : « Revenons à Gérard. Fête à Ch[â]alis = hortensia de mes nobles normands. » (C08, f° 14r° ; p. 65).

<sup>31</sup> - Ces deux brouillons figurent respectivement, dans les Cahiers 5 (ff°s 16r°-18r°) et 6 (ff°s 33r°-36r°), ils sont partiellement retranscrits dans *C.S-B.P.*, pp. 233-242.

Selon Pierre-Louis Rey, l'origine du texte du Cahier 6 remonterait d'ailleurs bien au-delà de « Sur la lecture ». Proust s'y démarque de l'analyse de Barrès en ce qu'il remet en cause le trouble qui naît du désir de voir un paysage et lui substitue le rêve d'un lieu désiré. Souhaiter voir les lieux nervalien du Valois, comme le fait Barrès, c'est, en définitive, commettre le péché d'idolâtrie que dénoncent la préface de *La Bible d'Amiens* et celle de *Sésame et les lys*<sup>32</sup>. Or, selon nous, « Sur la lecture » prolonge la réflexion sur l'idolâtrie amorcée dans le *post-scriptum* de *La Bible d'Amiens* par une réflexion sur le génie. Dire que le génie consiste à rendre une vision provoquée par un lieu vu au hasard, c'est non seulement dénoncer le culte des lieux qui ont inspiré des œuvres d'art, mais aussi proposer une nouvelle conception du génie, nous l'avons indiqué.

Dans ces deux textes, le thème du voyage est d'ailleurs indissociable de la question du génie. Walter Kassel a ainsi avancé que Proust dénonce en Barrès une lecture idolâtre de Nerval qui fait de lui un écrivain du XVIII<sup>e</sup> siècle attardé au XIX<sup>e</sup><sup>33</sup> et qui méconnaît la spécificité du génie nervalien et, à travers elle, la nature même de l'inspiration. Pierre-Louis Rey a ainsi souligné l'originalité de la lecture proustienne qui tient à l'analyse de la folie de Nerval non comme une dichotomie de la personnalité mais comme un « subjectivisme excessif »<sup>34</sup>. Proust reproche notamment à Lemaitre et Barrès de ne pas avoir saisi à quel point l'œuvre de Nerval est consubstantielle à la folie de son auteur qui la structure et la conditionne. Selon la formule de Walter Kassel, « pour Proust, *Sylvie* est l'histoire de la folie qui structure la narration »<sup>35</sup>. *Sylvie* est donc l'exemple de l'œuvre qu'a su créer la personnalité de l'auteur dont elle est un reflet et un prolongement. En cela, l'analyse que Marcel Proust donne de Nerval s'inscrit pleinement dans la perspective d'une théorie du génie fondée sur la personnalité et l'individualité qui s'exprime dans « Sur la lecture » et « les hortensias normands ».

Un autre point de rencontre entre les deux ensembles textuels tient à la question du rapport entre littérature et réalité. En décrivant la désillusion du sujet devant la réalité qui se révèle inapte à s'accorder avec le rêve, Nerval met en doute la capacité du réel à devenir objet poétique et littéraire comme l'a remarqué Anne Simon<sup>36</sup>. En cela l'attitude nervalienne rejoint celle que Proust développe dans « les hortensias normands ». Or, par ce constat pessimiste, Nerval amorce une « sortie du Romantisme »<sup>37</sup> qui se prolonge chez Proust.

---

<sup>32</sup> - Pierre-Louis Rey, « Proust lecteur de Nerval », *B.I.P.*, n° 30, 1999, p. 23.

<sup>33</sup> - Walter Kassel, « Proust as a Reader of Nerval », *Romanic Review*, vol. 68, n° 3, 1977, p. 167.

<sup>34</sup> - *Op. cit.*, p. 22.

<sup>35</sup> - *Op. cit.*, p. 170.

<sup>36</sup> - Anne Simon, « De *Sylvie* à *À la recherche du temps perdu*, Proust et l'inspiration nervalienne », *Romantisme*, n° 95, 1997, p. 47.

<sup>37</sup> - *Ibid.*, p. 46.



Outre la thématique du voyage et la question de l'idolâtrie, les textes consacrés à Nerval s'attachent à définir le génie et la littérature, comme Proust le faisait déjà dans « les hortensias normands ». Notre hypothèse est donc qu'en écrivant sur Nerval, Proust prolonge, sous une forme plus directement critique, la réflexion élaborée avant l'été 1908. La lecture que nous avons faite de ces derniers textes permet d'ailleurs d'éclairer certains aspects des commentaires que Proust formule sur l'œuvre de Nerval. Cette hypothèse est d'ailleurs légitimée par des données d'ordre biographique. L'auteur de *Sylvie* apparaît dans l'œuvre de Proust à un moment charnière. Pierre-Louis Rey a, en effet, montré que « nous n'avons en réalité aucune certitude de la familiarité de Proust avec l'œuvre de Nerval avant 1905 ». Mis en relation avec les lieux nervaliens par ses amis, l'écrivain ne fait état d'aucune émotion particulière, comme si ceux-ci lui étaient inconnus. Ce n'est qu'à partir de mars 1905 que Proust cite « fréquemment » *Sylvie* et *Les Chimères*<sup>38</sup>. À la lumière des documents qui nous sont parvenus, l'apparition de Nerval dans le champ de la pensée proustienne coïncide donc avec la période où Proust se détache de Schopenhauer et développe une conception originale du génie<sup>39</sup>. Il est dès lors possible que l'écrivain ait joué le rôle d'un relais dans le développement de Marcel Proust à partir de 1905. Lorsque l'écrivain entreprend, sans doute au début de l'année 1909, d'écrire sur Nerval, c'est toute la réflexion mûrie depuis 1905 au travers des différents textes que nous avons étudiés qui trouve à s'exprimer.

---

<sup>38</sup> - *Op. cit.*, p. 21.

<sup>39</sup> - Les textes contenus dans les cahiers des années 1908-1909 prolongent donc une rencontre avec l'écrivain intervenue en 1905. La datation de ces brouillons pose d'ailleurs problème aux généticiens et les textes dont s'inspire Proust permettent de penser que le désir d'écrire sur Nerval, sinon les textes eux-mêmes, est antérieur à 1909. Il n'est pas certain que le moment où Proust utilise les cahiers 5 et 6 coïncide avec celui où il rédige ces deux textes. Le brouillon que l'on a l'habitude de considérer comme le premier, figure dans le Cahier 5 (ff<sup>os</sup> 6r<sup>o</sup>-18r<sup>o</sup>). Selon Anthony Pugh, il doit avoir été rédigé entre le mois de mai 1908 et le mois de février 1909 (A. Pugh, *The Birth of À la recherche du temps perdu*, Lexington, French Forum Publishers, 1987, p. 60, n. 14 et p. 32, n. 9). Le texte prend, en effet, pour point de départ une citation extraite d'un ouvrage de Jules Lemaitre paru en mai 1908 et où sont réunies des conférences données durant l'hiver 1907-1908 (*Ibid.*, p. 111). Le second, rédigé dans le Cahier 6 (ff<sup>os</sup> 33r<sup>o</sup>-36r<sup>o</sup>) doit être postérieur de quelques mois et avoir été rédigé au printemps 1909, si l'on s'en tient à la période où Proust utilise ce Cahier. Dans ce texte, cependant, Proust fait allusion à un passage du discours de réception à l'Académie Française prononcé par Barrès le 17 janvier 1907 et à la réponse du vicomte Melchior de Vogüé. L'écrivain désigne même un texte dans lequel les deux discours sont réunis, après avoir cité un extrait du texte de Barrès, il ajoute : « quelques pages plus loin, on peut lire la même évocation – il le fait\* par\* M. de Vogüé », avant de citer des extraits du discours du promoteur du roman russe en France (f<sup>o</sup> 33r<sup>o</sup> ; *C.S-B.P.*, p. 240). Le discours de réception de Barrès a été publié en 1907 (Otto Lorenz, *Catalogue de la librairie française*, tome XXI, vol. I, 1906-1909, Paris, Jordel, 1911, p. 79), le brouillon pourrait donc dater de cette époque. Le travail de Proust sur Nerval s'étendrait alors de 1907 à mai 1909.

## a) *Subjectivisme et génie*

### (1) Subjectivisme

Nerval permet ainsi à Proust de développer une réflexion sur le caractère individuel du génie. Le moi nervalien participe, selon Proust, d'une perception singulière et individuelle de la réalité. Cela n'est d'ailleurs pas propre à l'auteur de *Sylvie* puisque « cette disposition [...] est au fond la disposition artistique ». Nerval est donc dans les Cahiers un exemple du génie. Le brouillon du Cahier 5, par la place qu'il accorde à l'individu, montre que la lecture du texte de Nerval s'inscrit dans la perspective d'une individualisation du génie. Contrairement à Lemaitre pour qui Nerval est un représentant du bon goût français, au côté de Racine, Proust voit en lui un écrivain romantique hanté par la folie et les états limites de la conscience : le rêve, l'endormissement, la rêverie. Le moi nervalien restitue dans son œuvre une perception singulière et individuelle de la réalité, c'est le « subjectivisme excessif »<sup>40</sup> que nous évoquions plus haut.

Proust développe ensuite les implications structurelles et thématiques de cette thèse. À l'appui de sa démonstration, il cite quelques vers des *Chimères* : « Je suis le ténébreux...etc. », « Et la treille où le pampre [à] la rose s'allie... ». Soucieux de montrer que ce qui caractérise le poète est l'unité de la vision, Proust cite ensuite la phrase qui dans *Sylvie* correspond à ce vers : « la fenêtre de Sylvie "où le pampre s'enlace aux rosiers" ». Il remarque : « d'ailleurs c'est ensuite à chaque maison dans Sylvie que nous voyons les roses s'unir aux vignes. »<sup>41</sup> La poésie est ainsi, pour Proust, non une question de genre mais de vision, selon les termes de 1905. Le propos de l'écrivain va donc tendre à montrer que l'œuvre de Nerval possède cette qualité d'une vision intériorisée, subjective, mais où la subjectivité est élevée au niveau de la réalité et se substitue à elle.

### (2) La dédicace à Dumas

Cette lecture correspond d'ailleurs parfaitement à ce que Nerval dit de la création dans la dédicace à Dumas qui ouvre *Les Filles du feu*. L'écrivain évoque la création comme « un phénomène » identique au « ressouvenir » et à la transmigration des âmes » sinon à « la folie »<sup>42</sup>. Chez Schopenhauer, des formules telles que « c'est la connaissance qui s'affranchit du service de la volonté, » ou « remplir sa conscience d'un objet naturel actuellement présent »<sup>43</sup> ne sont satisfaisantes que d'un point de vue philosophique ; elles laissent dans l'ombre le principe même du processus créateur. Chez Nerval, au contraire, le génie est fait homme, abordé et décrit dans sa dimension

---

<sup>40</sup> - Cahier 5, f° 7r° ; *C.S.-B.P.*, p. 234.

<sup>41</sup> - Cahier 5 f° 7r° ; *C.S.-B.P.*, p. 235.

<sup>42</sup> - Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, édition d'Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », deux volumes, I, pp. 150 et 151.

<sup>43</sup> - Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, pp. 230-231.

intérieure et psychologique. Par ce caractère organique, le génie tel que le conçoit Nerval correspond à la conception proustienne qui s'exprime dans « Sur la lecture » où il est présenté comme une « vision ».

b) *L'expression de la vision comme littérature*

(1) Nom et rêverie : l'exemple nervalien

Nous avons indiqué plus haut que le texte sur « les hortensias normands » marque cependant une évolution par rapport au texte de 1905. Tout d'abord, il n'y est plus question de vision mais de rêverie ; par ailleurs, la lecture y est remplacée par une réflexion sur le nom. L'écrivain établit une démarcation entre les mots et les noms, les premiers renvoyant à la réalité objective, les autres à la rêverie. Proust affirme ainsi qu'

il ne peut y avoir identité entre la poésie inconnue qu'il peut y avoir dans un nom, c'est-à-dire une urne d'inconnaissable, et les choses que l'expérience nous montre et qui correspondent à des mots, aux choses connues.<sup>44</sup>

Cette réflexion va se prolonger dans les brouillons consacrés à Nerval où Proust en approfondit les implications stylistiques et littéraires.

Dans les Cahiers 5 et 6, Proust aborde, en effet, la question de la rêverie sur les lieux et les êtres et observe que certaines choses la favorisent mieux que d'autres. Ainsi,

on ne nous rend pas le trouble que nous donne notre maîtresse en parlant de l'amour, mais en disant ces petites choses qui peuvent l'évoquer, le tissu de sa robe, son prénom<sup>45</sup>.

de même, en littérature :

On peut penser sans trouble à l'admirable Villequier de Hugo, à l'admirable Loire d'Hérédia. On frissonne quand on a lu dans un indicateur de chemin de fer le nom de Pontarmé. Il y a en lui quelque chose d'indéfinissable, qui se communique<sup>46</sup>.

Cet ineffable que l'on peut transmettre, c'est bien la littérature, cela même qui échappe aux mots et constitue l'essence de la rêverie, de l'impression. C'est cette réalité « psychologique » que Proust assigne pour but à la littérature d'exprimer et qu'il trouve en germe chez Nerval.

Le Cahier 5 développe l'exemple du nom lu comme support de la rêverie sur le lieu :

Nous alimentons encore mieux nos rêveries avec ce qui nomme notre rêve sans l'expliquer, avec les indicateurs de chemin de fer, les récits de voyageurs, les noms des commerçants et des rues d'un village, les notes

---

<sup>44</sup> - *C.S.B.F.*, pp. 272-273.

<sup>45</sup> - Cahier 6, f° 34r° ; *C.S.B.P.*, p. 241.

<sup>46</sup> - Cahier 6, f° 35r° ; *C.S.B.P.*, p. 241.

de M. Bazin où chaque espèce d'arbre est nommée, que dans un trop subjectif Pierre Loti.

Proust associe explicitement à cette réflexion l'œuvre de Nerval qui en est le pendant littéraire :

mais Gérard a trouvé le moyen de ne faire que peindre et de donner à son tableau les couleurs de son rêve<sup>47</sup>.

C'est donc le prolongement littéraire de la rêverie sur les lieux qu'il faut interroger pour comprendre comment le génie restitue sa vision, son impression, la réalité de son rêve.

## (2) Voyage et rêverie, par-delà l'idolâtrie

Dans cette réflexion sur le lieu et l'art, la question de l'idolâtrie s'efface devant le problème de l'expression littéraire. La poésie, la rêverie à exprimer n'est plus celle des lieux que le voyage a permis de revoir, et dont il révèle le caractère décevant. Le nom se suffit à lui-même, rendant le voyage inutile. La poésie procède ici du nom de lieu, de la sonorité qui résume, restitue dans son essence, un point de l'espace dans des syllabes singulières. Le voyage vers les lieux rêvés s'efface devant une rêverie onomastique, et cesse ainsi d'être le principe de la poésie, mais la poésie du nom se fait voyage rêvé. Cette position permet de relativiser le péché d'idolâtrie que dénonçait la préface de *La Bible d'Amiens*.

Un passage du brouillon du Cahier 6 témoigne d'ailleurs de la complaisance de Proust à l'égard de l'idolâtrie nervalienne. Proust y justifie le voyage de Nerval en Valois et le présente même comme un gage de sincérité littéraire :

– Mais Gérard allait revoir le Valois pour composer Sylvie ? Mais oui. La passion croit son objet réel, l'amant de rêve d'un pays veut le voir. Sans cela, ce ne serait pas sincère. Gérard est naïf et voyage<sup>48</sup>.

Contre toute attente, la fascination exercée par les lieux est une marque de l'authenticité de l'inspiration. Peut-on d'ailleurs encore parler d'idolâtrie dès lors que l'écrivain tente de restituer ce qui constitue le principe de sa rêverie ?

La phrase suivante permet de préciser le contenu de la pensée de l'écrivain et les liens qui existent entre « les hortensias normands » et les textes sur Nerval. Il y est en effet question de Marcel Prévost que Proust oppose à Nerval :

Gérard est naïf et voyage. Marcel Prévost se dit : restons chez nous, c'est un rêve<sup>49</sup>.

Le rapprochement des deux écrivains peut surprendre aujourd'hui. Nerval est l'un des plus grands écrivains français, Prévost un inconnu dont on ne

---

<sup>47</sup> - Cahier 5, f° 18r° ; *C.S.-B.P.*, p. 239.

<sup>48</sup> - Cahier 5, f° 35r° ; *C.S.-B.P.*, p. 241.

<sup>49</sup> - Cahier 5, f° 35r° ; *C.S.-B.P.*, p. 242.

parlerait sans doute même plus si Proust ne l'avait évoqué ... dans un texte consacré à Nerval<sup>50</sup>. En 1909 cependant, l'auteur de *Sylvie* n'est pas officiellement reconnu<sup>51</sup> et Prévost vient d'être élu à l'Académie ; la comparaison peut ne pas paraître disproportionnée. C'est cependant à Nerval que Proust consacre son article et la correspondance montre qu'il ne prise guère l'œuvre de Prévost<sup>52</sup>.

La suite du développement montre d'ailleurs que Proust met à distance le modèle littéraire incarné par Prévost. Il ajoute en effet :

Mais tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, que ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste<sup>53</sup>.

En définitive, avoir la naïveté de Nerval ou la lucidité de Prévost, c'est tout un dès lors que l'œuvre écrite porte la marque de la vision du poète. À tout prendre, semble même suggérer Proust, mieux vaut être naïf, voyager et faire une œuvre qui dure, que déjouer l'illusion du rêve ... et faire du Prévost.

La position de Proust sur le voyage au moment de *Contre Sainte-Beuve* est donc différente de celle qu'il développe dans *À la recherche du temps perdu* et dans les deux préfaces. Ce décalage s'explique selon nous par une évolution des préoccupations proustiennes à cette date. Comme nous l'avons déjà suggéré, les textes de 1909 s'intéressent moins à l'idolâtrie qu'à l'expression de la vision de l'artiste. Si Proust adopte à l'égard du voyage idolâtre de Nerval une attitude plus mesurée que dans les préfaces à *La Bible d'Amiens* et à *Sésame et les lys*, et même complaisante, c'est précisément que l'objet de son propos s'est déplacé. Il s'agit moins pour lui de dénoncer une conception superficielle de l'art qui place tout dans l'objet et le lieu alors que tout est dans la « vision » de l'artiste et sa rêverie, que d'explorer comment cette vision peut se transformer en littérature. En cela, les textes consacrés à Nerval constituent une évolution par rapport à « Sur la lecture » : il ne s'agit plus seulement d'affirmer que le génie réside dans une vision, mais de comprendre, à partir de l'exemple nervalien, comment celle-ci passe dans un livre. Peu importe dès lors que le voyage ait favorisé la résurrection de la vision, au prix du péché d'idolâtrie.

Dans une note qui figure sur une feuille du volume « Proust 45 », il semble que l'écrivain se soit avoué à lui-même cette évolution. Au folio 15r° Proust note en effet :

---

<sup>50</sup> - Vers 1940, dans son *Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours*, Paris, P.U.F, deux volumes, 1940-1941, René Lalou consacre deux pages à Prévost dont il analyse le « double échec » (*op. cit.*, I, pp. 107-108) alors que le nom de Nerval est cité plus de 14 fois, bien que l'écrivain n'appartienne pas à la période traitée par l'auteur.

<sup>51</sup> - *Op. cit.*, pp. 20 et 22.

<sup>52</sup> - Voir la note 24 ci-dessus.

<sup>53</sup> - Cahier 5, f° 35r° ; *C.S.-B.P.*, p. 242.

On change vite : Idolâtrie dans préface de la Bible d'Amiens, tout le contraire maintenant et article sur lecture<sup>54</sup>.

Notre analyse peut proposer une lecture de cette mention énigmatique : si l'Idolâtrie constituait naguère l'essentiel de la préface à *La Bible d'Amiens* et une part importante de l'article sur la lecture, c'est maintenant tout le contraire. Ce n'est cependant qu'une hypothèse, les notes qui entourent celle-ci étant particulièrement décousues et ne présentant pas d'autre lien avec la problématique du voyage et de l'expression, ni même, explicitement, avec l'œuvre de Nerval.

Quoi qu'il en soit du statut de cette note, il semble probable que dans les textes de 1908-1909 consacrés à Nerval et au voyage, Proust déplace le centre de sa préoccupation du problème de l'idolâtrie vers celui de l'expression. C'est d'ailleurs sur cette question que s'achève le texte du Cahier 6. Ce qui reste dans un livre et ce qu'on croyait ne pas pouvoir y faire entrer, dit Proust,

c'est quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère. L'atmosphère bleuâtre et pourprée de Sylvie. Cet inexprimable-là quand nous ne l'avons pas ressenti nous nous flattons que notre œuvre vaudra celle de ceux qui l'ont ressenti puisque en somme les mots sont les mêmes. Seulement ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, c'est tout entre les mots, comme la brume d'un matin de Chantilly<sup>55</sup>.

Ce que Proust apprend de Nerval, c'est précisément cet au-delà des mots qui constitue la poésie et l'essence de l'art.

### (3) Réalisme, rêverie et voyage

Le voyage pose en définitive un problème d'ordre littéraire : comment exprimer sa rêverie dans une œuvre faite avec des mots ? Le texte de Nerval nous ramène ainsi aux termes des « hortensias normands » et au « réalisme psychologique » élaboré par Proust. Par ailleurs, l'allusion à Prévost tisse un lien entre les deux textes et montre qu'il s'agit ici d'un problème de réalisme et de réalité. Selon nous, par le traitement qu'il réserve au voyage et aux lieux en tant qu'objets littéraires<sup>56</sup>, Proust prolonge une étape de l'histoire littéraire qui marque la fin du romantisme et l'entrée dans une période nouvelle. La déception qui naît de la confrontation de la réalité et du rêve amorce, pour Nerval, une « sortie du romantisme », selon la formule d'Anne Simon déjà citée ; pour Proust, elle marque également une sortie du réalisme. Il n'est pas, en effet, dans l'esprit de Proust de revenir aux illusions romantiques déplorées par Nerval. Néanmoins, l'écrivain ne peut adhérer au réalisme plat de Prévost. Le « réalisme psychologique » et l'affirmation que la littérature est un prolongement de la rêverie permettent à Proust de résoudre ce problème. Tout

---

<sup>54</sup> - Bernard Brun, « Une Autre page oubliée des papiers "Sainte-Beuve" », *B.I.P.*, n° 30, 1999, p. 13.

<sup>55</sup> - Cahier 5, f° 36r° : *C.S.-B.P.*, p. 242.

<sup>56</sup> - Voir les articles de Pierre-Louis, Rey et Anne Simon cités plus haut, respectivement page 22 et page 45.

l'enjeu des pages consacrées à Nerval tient à l'élaboration de cette formule originale. On peut dire, avec Anne Simon, que si Proust reprend la dénonciation nervalienne, il se montre moins désenchanté que l'auteur de *Sylvie*<sup>57</sup>. Il faut préciser que cet optimisme relatif devant le divorce de l'art et de la réalité constaté par les derniers romantiques tient à l'élaboration d'une formule nouvelle qui dépasse, tout à la fois, le romantisme et le réalisme.

### c) *Bilan sur Nerval*

Dans les textes des années 1908-1909 consacrés au voyage et à l'inspiration, Proust prolonge donc la réflexion entamée en 1905 ; toutefois il ne se contente plus d'affirmer que le génie correspond à une vision, il s'interroge sur la manière dont celle-ci se transmet et dure dans un livre. Le cas de Nerval sert de support à cette nouvelle étape de la biographie intellectuelle de Marcel Proust. L'auteur de *Sylvie* est parvenu à faire du Valois un paysage qui restitue sa propre rêverie, par-delà les mots, tout en décrivant la réalité des lieux qu'il évoque. Le voyage nervalien permet à Proust de se dégager de la conception schopenhauerienne du génie, comme nous l'avons analysé dans la partie précédente, mais aussi de proposer une nouvelle définition de la littérature.

En effet, la dénonciation de l'illusion romantique qui identifie rêve et réalité se prolonge chez Proust en un réalisme d'un nouveau genre qui n'est plus fondé sur la réalité commune, « déchet de l'expérience à peu près identique pour chacun »<sup>58</sup>, mais repose sur la vision singulière du génie et sur son expression. La sortie du romantisme amorcée par Nerval aboutit, chez Proust, à une sortie du réalisme. C'est en cela que les textes des Cahiers 5 et 6, de même que « les hortensias normands », marquent l'entrée du discours proustien dans la modernité. Ils témoignent de l'élaboration d'une formule personnelle du génie qui n'est plus directement calquée sur la doctrine romantique, ni tributaire du divorce post-romantique du rêve et de la réalité.

Le texte des « pages écrites » permet donc de préciser ce que Proust tente d'exposer dans les deux développements qu'il consacre à Nerval. L'expression de la rêverie se trouve au principe d'une nouvelle définition de la littérature qui dépasse la désillusion romantique et l'illusion réaliste. Cette orientation théorique permet également d'éclairer les enjeux des brouillons consacrés aux sensations matinales qui constituent l'essentiel du matériau narratif des premiers Cahiers « Sainte-Beuve ».

## 3 Les matinées : sensation et réalité

### a) *Rappel : sensations matinales, intériorisation du génie et esthétique*

Parallèlement à la rédaction des textes critiques consacrés à *Sylvie*, Proust travaille au récit d'une matinée de conversation avec la mère comme

---

<sup>57</sup> - *Op. cit.*, pp. 45-48.

<sup>58</sup> - *T.R.*, IV, p. 468.

introduction à sa réflexion sur Sainte-Beuve. Originellement associé, dans les feuilles volantes<sup>59</sup>, à Sainte-Beuve ouvrant *Le Constitutionnel*, le jour naissant devient rapidement l'occasion de décrire des sensations qui permettent au personnage reclus dans sa chambre de connaître le temps qu'il fait. Développé dans les Cahiers, ce motif prend pour point de départ des sensations – atmosphériques, lumineuses, auditives – qui évoquent des lieux désirés.

Le héros de ces épisodes éprouve, au travers de sensations matinales – bruit de pas, roulement des tramways, lueur du jour, qualité de l'air matinal – le désir de voyager. À ces sensations s'associent des images elles-mêmes liées à certains lieux – Italie, Bretagne, ville du nord<sup>60</sup>. Dans un autre épisode, la lueur rose du soleil rappelle un voyage en train et donne le désir de retrouver les lieux traversés et notamment la marchande de lait et la gorge du Jura où elle habite. L'épisode où se manifeste le désir de voir une tempête annoncée par un coup de vent dans la cheminée et un communiqué météorologique contenu dans *Le Figaro*<sup>61</sup> appartient à cet ensemble de textes. À ces voyages passés ou rêvés s'ajoute le récit d'un séjour à Venise en compagnie de la mère<sup>62</sup>.

Comme l'a signalé Bernard Brun, les brouillons des matinées sont un carrefour théorique et narratif :

Ces brouillons sont le lieu d'une patiente réécriture à l'intérieur d'un même contexte : l'explication d'une théorie de la connaissance, l'invention d'un certain type de description et d'un style, en fonction de cette théorie prédéterminée<sup>63</sup>.

Le dernier chapitre de la deuxième partie a tenté de définir certaines des orientations théoriques sur lesquelles se fonde cette théorie.

C'est ainsi que nous avons déjà évoqué ces épisodes pour montrer comment Proust y réutilise la matière narrative de *Jean Santeuil* héritée de Schopenhauer mais tout en la rendant incompatible avec les thèses du philosophe. Nous avons également signalé comment l'intertexte nervalien informe certains éléments de ce récit qui peut se lire comme un prolongement des techniques mises au jour dans les textes critiques<sup>64</sup>. En cela, ces développements marquent l'émergence d'une écriture coupée de son modèle théorique originel et devenue autonome, notamment par l'affirmation du

---

<sup>59</sup> - Il s'agit du folio 25v° du volume « Proust 45 » que nous analysons dans le sixième chapitre de la deuxième partie, dans les pages **Erreur! Signet non défini. sqq.**

<sup>60</sup> - Cahier 3, ff°s 19r°-27r°.

<sup>61</sup> - Cahier 2, ff°s 25v°-22r° et 7 à 8 r°.

<sup>62</sup> - Cahier 3, ff°s 43r°-34v° et 38v°-31v°.

<sup>63</sup> - Bernard Brun, « Étude génétique de l'«Ouverture» de *La Prisonnière* », *Études proustiennes*, VI, *Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, p. 235. On retrouve cette thématique de l'heure dans le Cahier 3 envers, (ff°s 38 v° sqq.).

<sup>64</sup> - Voir II, 6, respectivement pages **Erreur! Signet non défini. sqq.** et **Erreur! Signet non défini. sqq.**



caractère intime du processus créatif. Les pages qui suivent tentent de préciser en quoi consiste cette esthétique nouvelle, elles abordent le contenu théorique de la description des sensations matinales pour dégager les enjeux de cette « *présence au monde* » particulière, selon la belle formule de Jean Milly<sup>65</sup>.

b) *Sensation et rêverie : le « réalisme psychologique » des matinées*

(1) Le désir de voyage : vision et rêverie

Selon nous, l'évocation des sensations matinales projette sur l'axe de la narration le « réalisme psychologique » que Proust élabore sur le plan théorique dans « les hortensias normands » et les brouillons consacrés à Nerval. Cette nouvelle définition de la littérature repose sur la peinture de l'illusion et de la rêverie que font naître en nous les lieux, les êtres et les noms. Or, évoquant des désirs de voyages, Proust nous donne à voir cette rêverie. Il ne s'agit pas pour lui de conduire son lecteur à Amiens, Venise ou Bruges, de lui faire passer le Saint-Gothard ou cheminer le long de telle gorge du Jura, mais de restituer le rêve intime qui s'attache à ces différents lieux.

Ce n'est plus la nouveauté, comme chez Schopenhauer<sup>66</sup>, qui confère au voyage sa poésie, mais la sensation qui s'épanche en un voyage immobile. Le récit viatique est ainsi la projection d'une rêverie qui rend le voyage illusoire, toujours rêvé ou à venir. Les désirs de voyages que peignent les brouillons des matinées sont incompatibles avec la réalité même du voyage. La matérialité du déplacement est gommée et les circonstances du voyage absentes. Elles laissent place à des notations de détail concernant les lieux désirés : porche ensoleillé de la cathédrale d'Amiens, champs printaniers de la campagne italienne, ciel pluvieux de la Bretagne.

Lorsque la réalité viatique est évoquée, comme dans le cas de la gorge du Jura ou du désir d'aller voir une tempête à Brest, la santé défaillante, la peur de dormir dans un lieu inconnu tiennent toute tentative de voyage en échec<sup>67</sup>. Elles mettent entre le lieu rêvé et celui qui le désire une distance psychologique bien plus infranchissable que celle de l'espace. Le voyage ne peut donc exister qu'en demeurant lui-même un rêve, ce rêve d'une réalité plus vraie que celle du réalisme dont parlent « les hortensias normands ».

Les textes des matinées permettent donc à Proust de construire une définition propre de la littérature comme traduction et exploration de la rêverie. Le réel objectif s'efface au profit d'un réel désiré et inaccessible, spatialement lointain et temporellement passé. Il n'est plus question, dans ces pages, de dénoncer l'illusion du rêve d'un lieu, ni de prétendre décrire avec exactitude la réalité des choses vues : le réel s'efface, comme disparaît l'illusion romantique d'un rêve du réel.

---

<sup>65</sup> - Jean Milly, « L'Ouverture de *La Prisonnière* d'après le manuscrit "définitif" et les dactylographies », *Études proustiennes* VI, *Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, p. 289.

<sup>66</sup> - II, 5, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>67</sup> - II, 6, p. **Erreur! Signet non défini.**

(2) L'effacement du réel

Cette disparition du monde au profit d'une rêverie délivrée de l'illusion romantique se manifeste également dans le statut que les épisodes matinaux confèrent au réel et à la sensation. Dès ce qui semble être la première mention d'un projet de développement autonome des sensations matinales, dans la note du folio 17r° du Carnet 1 que nous avons déjà évoquée dans le dernier chapitre de la partie précédente, Proust insiste sur le caractère ténu de la sensation :

Maman le matin me dit de me rendormir me donne mon article, lueur plus claire dans les rideaux, pluie par un temps doux à l'aube, marche du boucher suffisant à me faire voir la journée et à la continuer tout en faisant dormir mon corps<sup>68</sup>.

Le verbe *suffire* marque bien le caractère labile de la sensation. Celle-ci fournit des indices visuels et auditifs qui permettent de recréer la réalité du jour naissant et jusqu'à la journée entière qui s'annonce.

Nous reviendrons plus loin sur cette capacité de la sensation matinale à dégager une potentialité ; seuls les moyens de l'évocation du réel et leur évolution au fil de l'écriture nous intéressent ici. Le « jour blême », au « ciel ros[e] [...] de la couleur de la braise », les « rues brumeuses » constituaient le décor matinal de l'attente de l'article dans le développement consacré au débutant<sup>69</sup>. Ils sont repris dans cette note où ils ne sont plus un spectacle extérieur mais un moyen de mettre en relation la chambre avec le monde extérieur. Ce dispositif marque la disparition du monde objectif au profit de la vision intime du sujet des matinées dont la chambre devient une métaphore.

Une tentative d'évocation de la chambre au petit jour, sans doute la première, rédigée sur feuille volante, résume assez bien le nouveau rapport au monde qui se met en place à partir des sensations matinales :

On n'a pas besoin de voir le jour pour savoir s'il sera clair ou sombre, l'atmosphère où les premiers bruits de la rue colorent leur sonorité l'odeur de l'air dans la chambre même.<sup>70</sup>

Le développement est resté inachevé, mais le motif est repris dans de nombreux brouillons rédigés sur les pages des cahiers « Sainte-Beuve ». Comme dans ce texte, la matérialité de la sensation s'efface au profit de ce que ressent le protagoniste.

Les *incipit* de ces brouillons se caractérisent par l'opposition qu'ils entretiennent entre la ténuité de la sensation et la complétude de l'univers qu'elle permet de recréer. Les *incipit* successifs des développements du Cahier 3 reposent sur la même opposition entre la discrétion de la sensation et les

---

68 - C08, f° 17r° ; p. 70.

69 - « Proust 45 », f° 25v° ; C.S-B.P., p. 227.

70 - « Proust 45 », f° 8 r° et v° ; Bernard Brun, « Étude génétique de l'« Ouverture » de *La Prisonnière* », *Études proustiennes* VI, *Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, pp. 242-243.

informations qu'elle contient. L'introduction des bruits de la rue en amont de la lueur du jour qui filtre des rideaux est l'occasion d'atténuer encore la part de la sensation. La première étape évoque une raie du jour :

Cette bande de jour était bien obscure encore mais je n'en ai jamais eu besoin de davantage pour savoir si le jour serait beau ou laid.<sup>71</sup>

Mais très vite cette sensation, pourtant déjà très labile, s'efface marquant un retrait du protagoniste. Ce n'est plus la lumière mais le bruit seulement qui permet de savoir quelle qualité de jour se déploie au-dehors :

Je n'avais pas besoin de voir la couleur du jour en haut des rideaux pour savoir le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue m'apportaient l'atmosphère où ils avaient retenti.<sup>72</sup>

La sensation auditive est présentée comme plus ténue encore que la sensation visuelle. « Je n'avais pas besoin » témoigne de la volonté de l'écrivain d'opposer la pauvreté de l'information venue du dehors à la richesse de ce qu'elle permet de recréer. Un décalage s'instaure ainsi entre la réalité extérieure qui tend à disparaître et la recreation qu'accomplit le sujet reclus dans la pénombre de sa chambre.

Ce recul du monde est sensible, dans le brouillon suivant, par l'emploi du tour restrictif « rien que » et l'importance accordée à l'audition au détriment de la vue :

Bien avant d'avoir ~~levé~~ tourné les yeux vers elle [la fenêtre] mon esprit voyageait [...] ; rien que les bruits de la rue, les premiers roulements des ~~trams~~ tramways chariots [...].<sup>73</sup>

Plus labile que la sensation visuelle, la sensation auditive s'impose dans le dernier développement de cette série. Elle conditionne même la position du personnage qui est décrit « la tête <encore> tournée contre le mur »<sup>74</sup>, attitude qui traduit sur le plan physique le retrait du monde et de l'univers des perceptions franches<sup>75</sup> que racontent les sensations matinales.

Un autre passage du Cahier 3 marque d'ailleurs un point limite de cette logique d'effacement du monde. Nous l'avons déjà évoqué dans la deuxième partie de ce travail comme exemple de l'intériorisation du génie ; il nous intéresse ici en ce qu'il illustre la disparition complète de tout mécanisme perceptif au profit d'une sensation intérieure :

---

<sup>71</sup> - Cahier 3, f° 19r° ; *Ibid.*, p. 244.

<sup>72</sup> - Cahier 3, f° 20r° ; *Ibid.*

<sup>73</sup> - Cahier 3, f° 20r° ; *Ibid.*, pp. 245-246.

<sup>74</sup> - Cahier 3, f° 23r° ; *Ibid.*, p. 246.

<sup>75</sup> - Les brouillons insistent en outre sur le caractère feutré et effacé des sensations elles-mêmes. Les bruits sont « morfondus par la pluie » (Cahier 3, f° 21r°, *op. cit.*, p. 246) ou perçus dans « l'abattement du brouillard qui les éteint » (Cahier 3, f° 23r° ; *Ibid.*, p. 247). Quant à la raie du jour, Proust insiste dès le départ sur sa minceur (Cahier 3, f° 21r°, *op. cit.*, p. 246).

Le temps qu'il fait n'a même pas plus besoin que de la couleur du jour, de la sonorité des bruits de la rue pour se révéler à moi [...]. À sentir le calme et la lenteur de communications et d'échanges qui règne dans la petite cité intérieure de nerfs et de vaisseaux que je porte en moi, je sais qu'il pleut et je voudrais être à Bruges [...].<sup>76</sup>

Un tel développement doit sans doute beaucoup à la santé de Proust et à la relation qu'il entretenait avec le « temps qu'il fait » comme le confirme le développement du Cahier 2 envers<sup>77</sup> relatif au personnage intérieur comparé au capucin de Combray. Il s'inscrit également dans un processus d'atténuation de la sensation qui, ici, conduit à sa disparition.

### (3) Bilan

Le motif des matinées présente la particularité d'être une réflexion sur la sensation prise dans ce qu'elle a de plus ténue comme fondement à un désir de voyage. Au réel éludé de l'énoncé viatique, exclusivement tourné vers l'évocation de la rêverie, répond une réalité extérieure à peine présente au travers de sensations que l'écriture tend à rendre plus ténues, jusqu'à les faire disparaître. Les deux motifs narratifs des matinées relèvent donc du « réalisme psychologique » en ce qu'ils marquent chacun le recul du monde objectif au profit de sa recreation intime et intériorisée.

#### c) *Rêverie et potentialité : la théorie de l'heure*

Dans la note du folio 17v° du Carnet 1 que nous avons citée plus haut, les différentes sensations permettent non seulement de « voir la journée » mais aussi de « la continuer ». Cette idée d'une potentialité perceptible dans les sensations ténues du matin n'est pas exploitée dans les brouillons du Cahier 3. Il faut attendre ceux du Cahier 4<sup>78</sup>, légèrement plus tardifs, pour la voir se développer, comme un pendant au désir de voyage. Nous verrons plus loin que Proust, lorsqu'il relit les brouillons du Cahier 3, les rattache à ceux du Cahier 4. Le lien est d'ailleurs assuré par le motif de l'atténuation de la sensation qui est commun aux deux ensembles. Sur les six brouillons successifs du Cahier 4 qui décrivent les sensations éprouvées dans la chambre, cinq débutent par une formule qui repose sur le décalage entre la pauvreté des informations reçues par le dormeur éveillé et la richesse de l'univers qu'il recrée. Dès la deuxième rédaction, l'*incipit*, « qu'importait que je fusse couché les rideaux fermés »<sup>79</sup>, est fixé et sert de base aux différents développements.

Toutefois, ce n'est pas le désir d'un lieu précis que suscitent ici les sensations, mais les potentialités de vie contenue dans l'heure :

---

<sup>76</sup> - Cahier 3, f° 25r° ; *op. cit.*, p. 250, transcription simplifiée.

<sup>77</sup> - Cahier 3, f° 42v° ; *op. cit.*, pp. 255-256.

<sup>78</sup> - Cahier 4, ff°s 1v°-9r°.

<sup>79</sup> - Cahier 4, ff°s 1v° à 3r° ; Bernard Brun, « Étude génétique de l'«Ouverture» de *La Prisonnière* », *Études proustiennes VI, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, pp. 217-220. On trouve, une fois, le présent : « Qu'importe ».

À une seule de ces manifestations de lumière ou d'odeur je savais que l'heure était <non pas dans mon imagination mais dans la réalité présente du temps>, avec toutes les possibilités de vie qu'elle offrait en ce moment aux hommes, non pas une heure imaginée[,] rêvée, mais une réalité à laquelle je participais, comme un degré de plus à ajouter à la vérité des plaisirs<sup>80</sup>.

Le personnage reclus se projette ainsi dans la vie qu'il pourrait mener, ou plutôt qu'il mène dans une rêverie qui est, selon les principes du « réalisme psychologique », plus réelle que la vie même.

Plus loin, les sensations que cause la chambre du reclus suffisent à caractériser l'heure du déjeuner :

Si je ne déjeunais plus, l'heure idéale du déjeuner ne divisait pas moins pour moi la journée. Rien qu'à la façon dans ma chambre dont les plus simples parfums, l'odeur de mon savon, la soie des fauteuils bleus, du bureau de palissandre reposaient côte à côte [...] je savais que c'était l'heure où ceux qui tous les jours rentrent déjeuner à la campagne, descendent du train ou du bateau [...] se sentent en retard pour le déjeuner<sup>81</sup>.

Les sensations que procure la chambre close débouchent sur une vision kaléidoscopique qui mêle diverses formes de vie réunies par l'heure où elles sont vues et par certains traits caractéristiques (campagne, moyen de transport, retard).

Partis d'une même volonté d'évoquer une réalité intériorisée fondée sur une perception atténuée du réel, les développements des Cahiers 3 et 4 consacrés aux matinées élaborent des motifs narratifs différents. Au désir de voyage du Cahier 3 se substitue dans le Cahier 4 la potentialité de la journée et de l'heure. Proust conçoit d'ailleurs ces deux motifs comme étroitement liés et pouvant faire l'objet d'une fusion en un développement unique. C'est ce que révèle un ajoutage porté sur le verso du folio 24 du Cahier 3 :

Il faudra sans doute mettre ici que cette raie du jour, cette odeur, ou cette chaleur plus ou moins grande, ce son, me donnent accès à la fois réminiscence [*sic*], désir, possibilité (peut-être réunir ici tous les morceaux analogues) sur de vastes genres de vie, mélange dans le plaisir, du genre de vie, du genre de paysage, du genre d'heure et du genre de saison. (Voir dans le cahier noir où il y a qu'importe que je fusse couché)<sup>82</sup>.

Ainsi que le signale Bernard Brun dans sa transcription, Proust fait ici allusion au passage du Cahier 4 qui nous intéresse et qu'il faut donc inclure dans le dossier génétique des matinées, comme l'a fait ce chercheur<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> - Cahier 4, f° 3v° ; *Ibid.*, p. 220.

<sup>81</sup> - Cahier 4, ff°s 1 v° et 2 v°, *Ibid.*, p. 218-219.

<sup>82</sup> - Cahier 3, f° 24v° ; *op. cit.*, n. 1, p. 250.

<sup>83</sup> - Bernard Brun, « Étude génétique de l'«Ouverture» de *La Prisonnière* », *Études*

Il n'entre pas dans notre propos d'établir la genèse détaillée de ces deux ensembles. Toutefois, le fait qu'ils puissent se recouper permet de préciser davantage encore l'enjeu théorique des matinées qui éclaire tout à la fois leur genèse et les intentions théoriques qui sous-tendent le travail romanesque de Proust à cette époque. La réunion des deux ensembles obéit d'ailleurs à une double logique, narrative et théorique. Sur le plan narratif, tous deux mettent en scène une même situation de réclusion dans laquelle des sensations, que la note de régie inventorie de façon précise, vont construire une rêverie intériorisée. Celle-ci ouvre sur une perspective dogmatique complexe puisque les sensations donnent accès à une série de réalités particulièrement riches et hétérogènes. Proust mêle, en effet, des données d'ordre psychologique clairement identifiables (« réminiscence, désir ») qu'il place en premier, à des contenus plus difficiles à définir. La formule « possibilité [...] sur de vastes genres de vie, mélange dans le plaisir, du genre de vie, du genre de paysage, du genre d'heure et du genre de saison » substitue au souvenir ou au désir l'idée d'une série, que celle-ci soit constituée par une heure, une saison, un paysage, ou encore un genre de vie.

Cette relecture des matinées du Cahier 3 après la rédaction du Cahier 4, c'est-à-dire à la fin du printemps 1909, dégage l'essentiel d'une théorie déjà contenue dans le brouillon de l'hiver 1909 et permet de mieux comprendre comment fonctionnent les désirs de voyage du Cahier 3 : les sensations auditives ou visuelles mettent le personnage en relation directe avec une série, pays, saison, paysage, mode de vie. Le Cahier 4 développe la même expérience mais selon des modalités narratives quelque peu différentes. Une certaine qualité lumineuse que vient compléter l'odeur de la chambre permet de se projeter dans les plaisirs que contiennent les heures successives de la journée.

#### d) *Bilan*

Les brouillons des matinées contenus dans les Cahiers 3 et 4 marquent donc le passage d'une théorie du « réalisme psychologique » à une littérature de la rêverie. Prolongeant sur le plan narratif les réflexions développées dans « les hortensias normands » et les brouillons consacrés à Nerval, les matinées mettent en scène une forme originale où le rêve n'est plus opposé à la réalité mais se substitue pleinement à elle. Désirs de voyages, sentiment kaléidoscopique de l'heure et du jour naissent de sensations particulièrement ténues où le réel n'a plus sa place. Les matinées consacrent la disparition du monde au profit d'une réalité intérieure qui en tient lieu en tout point. Réalisant le projet évoqué dans le texte des « pages écrites », Proust donne pour objet à la littérature la description et l'approfondissement de la rêverie.

### 4 Conclusion

Les textes des années 1907-1909 témoignent des prolongements que connaît la théorie du génie esquissée dans « Sur la lecture ». « Impressions de route en automobile » fonde ainsi la littérature sur la vision d'un lieu par une sensibilité. Dans « les hortensias normands », rédigé avant l'été 1908, Proust approfondit cette réflexion, il substitue à la vision l'idée de rêverie : ce n'est plus l'effet produit par le réel qui fonde la littérature, mais la représentation intériorisée que s'en fait l'artiste. Ce « réalisme psychologique » constitue la base des études critiques consacrées à Nerval. S'appuyant sur la dénonciation de l'illusion romantique que constitue *Sylvie*, Proust va plus loin et définit la littérature comme l'opération qui consiste à entretenir la rêverie en la décrivant.

Tel est le « nouveau réalisme » qu'élabore Proust au temps de *Contre Sainte-Beuve* : l'objet de la littérature n'est pas le rêve, que Nerval et Baudelaire avaient dénoncé comme incompatible avec la réalité, ce n'est pas non plus la réalité commune et superficielle du réalisme et de ses prolongements modernes (Prévost, notamment), mais une réalité pleinement vécue et intérieure. Le motif des bruits de la rue propose une métaphore de cette nouvelle définition de la littérature. Le principe n'en est plus le réel (lieu visité, personne connue) mais la sensation dans ce qu'elle a de plus ténue. Cette lecture permet de compléter l'analyse des brouillons de *Contre Sainte-Beuve* que nous avons proposée à la fin de la partie précédente. L'individualité du génie qui s'affirme dans les textes de cette période est liée à une nouvelle définition de la littérature. En même temps que Marcel Proust se dégage de l'emprise schopenhauerienne qui entravait le développement de l'écriture, il met à distance les deux expériences littéraires majeures du siècle qui précède, le réalisme et le romantisme. Le travail de l'année 1908 marque donc une double autonomie, à l'égard de la philosophie, mais aussi à l'égard des conceptions littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle.

Lieu central, scène unique des matinées de *Contre Sainte-Beuve*, la chambre obscure du dormeur éveillé opère comme l'instrument éponyme des peintres : elle condense le réel et en prépare la recreation par l'artiste. Cette formule illustre une théorie plus complexe et plus originale que celle qui est contenue dans les projets de préface et inaugure une voie nouvelle. Paraissant abandonner le thème de la mémoire involontaire, Proust, dans les Cahiers « Sainte-Beuve », explore un nouvel aspect de la vie psychique. Le chapitre suivant tente de dégager les liens qui existent entre les réminiscences et les sensations matinales pour préciser le contenu théorique et épistémologique de ces dernières.



## Littérature et perception : épistémologie d'une théorie du sujet créateur

Le désir de voyage qui apparaît dans les matinées destinées à introduire la critique de la méthode de Sainte-Beuve permet à Proust d'élaborer, dans les premiers brouillons d'*À la recherche du temps perdu*, une esthétique moderne. Celle-ci rompt, tout à la fois, avec la téléologie de la Nature, la nostalgie romantique d'une fusion du rêve et de la réalité et les principes du réalisme. Dans cette perspective, même si les brouillons des matinées n'entrent pas directement dans la genèse des expériences privilégiées, ils s'y rattachent par le rôle décisif qu'ils jouent dans la genèse de la pensée de Marcel Proust.

Cet aspect a été mis en lumière par l'étude de la genèse de *La Prisonnière*, réalisée par Kazuyoshi Yoshikawa. Ce chercheur remarque que les matinées du Cahier 3 ont pour but de « montrer les exemples vivants de l'esthétique de Proust, dans le contexte d'un *Contre Sainte-Beuve* sous forme de récit. »<sup>1</sup> Cette analyse rejoint celle de Bernard Brun pour qui les avant-textes de l'Ouverture de *La Prisonnière* témoignent de « l'importance de la théorie dans l'élaboration du roman : chaque page de brouillon est un manifeste esthétique »<sup>2</sup>. Cependant, ce chercheur souligne que la part dogmatique du projet proustien s'atténue, au fil de l'évolution du roman et notamment avec l'apparition d'Albertine. Le personnage féminin va entraîner la disparition de « la transition vers *Le Temps retrouvé* que constituait le Cahier 50 ». Cependant si le volume consacré au propos théorique diminue considérablement dans les derniers états du texte, « c'est en définitive la théorie esthétique qui justifie l'abandon d'Albertine ». Les matinées symbolisent, dans l'état publié, l'appel de la vraie vie, de la littérature, opposé à la présence de la jeune fille qui interdit d'y répondre pleinement<sup>3</sup>. C'est en

---

<sup>1</sup> - Kazuyoshi Yoshikawa, « Études sur la genèse de *La Prisonnière* d'après des brouillons inédits », thèse, Paris IV, 1976, deux volumes, vol. I, pp. 74 et 83.

<sup>2</sup> - Bernard Brun, « Étude génétique de l'«Ouverture» de *La Prisonnière* », *Études proustiennes* VI, *Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, p. 286.

<sup>3</sup> - *Ibid.*

cela que, comme l'affirme Jean Milly « l'Ouverture de *La Prisonnière*, permet d'attendre la révélation du *Temps retrouvé* »<sup>4</sup>.

À des degrés divers, selon l'étape de la genèse du texte que l'on considère, mais d'une manière jamais démentie, les matinées s'inscrivent donc pleinement dans la mise en récit du discours esthétique. C'est également ce qu'a montré, dans le chapitre précédent, l'étude de la thématique viatique. Le changement de statut du voyage dans les Cahiers « Sainte-Beuve » n'est cependant pas le seul aspect de l'évolution que connaît la pensée de Marcel Proust à cette date. Le désir viatique s'inscrit dans une « théorie de la perception et du rapport au monde sensible »<sup>5</sup>, comme le remarque Bernard Brun.

Dans cette perspective, Françoise Leriche a montré que le motif du « moi cosmique de la perception en osmose » constitue, avec la mémoire organique du passé et l'analyse de l'impression actuelle l'une des trois voies du récit à l'époque du *Contre Sainte-Beuve*<sup>6</sup>. Le travail narratif qui se met en place à partir de la réflexion sur le critique débouche sur trois motifs dont les Cahiers de 1909 conservent la trace : les réminiscences épiphoniques (« Proust 45 »), les sensations matinales (Cahiers 3, 2 et 4), la description de la sensation causée par le rayon de soleil éclairant le balcon (Cahiers 1 et 2). Françoise Leriche montre que si la mémoire intervient sur des modes divers, dans chacun de ces cas, elle est accompagnée, à des degrés divers, d'une réflexion sur la sensation qui se trouve ainsi au carrefour de ces trois axes narratifs dont elle constitue, avec la mémoire, le dénominateur commun<sup>7</sup>.

C'est donc une nouvelle fois la question du rôle théorique et narratif de la mémoire qui est posée dans les brouillons des matinées et que les pages qui suivent tentent d'analyser. Il ne s'agit cependant plus du rapport que la thématique mémorielle entretient avec l'altérité dans les brouillons de la fin de l'année 1908, comme nous l'avons analysé dans le deuxième chapitre de la partie précédente. Ce qui est en jeu ici, c'est la manière dont la description du processus mémoriel s'enrichit, au début de 1909, d'une réflexion sur la sensation que nous avons envisagée dans le dernier chapitre. L'émergence de cette nouvelle dimension de la réflexion proustienne est d'autant plus importante qu'elle inscrit le travail de l'écrivain dans un cadre épistémologique précis. La sensation constitue, en effet, ce que Françoise Leriche nomme le « carrefour ontologique du romantisme et de la modernité »<sup>8</sup>. Cette question se trouve au centre du cubisme et de la phénoménologie. Contemporain de ces

---

<sup>4</sup> - Jean Milly, « L'Ouverture de *La Prisonnière* d'après le manuscrit "définitif" et les dactylographies », *Études proustiennes* VI, *Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, p. 337.

<sup>5</sup> - *Op. cit.*, p. 232.

<sup>6</sup> - Françoise Leriche, « La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques », thèse, Paris VII, 1991, p. 256.

<sup>7</sup> - *Ibid.*

<sup>8</sup> - *Ibid.*, pp. 254-256.

courants, Proust ne possède pas de modèle pour résoudre ce problème, ce qui l'oblige à mûrir son projet pour se forger les outils nécessaires à sa résolution<sup>9</sup> ; c'est un des enjeux du travail autour de Sainte-Beuve et, singulièrement, des matinées.

Le désir de voyage et, plus généralement, les matinées sont donc à lire comme la mise en récit d'un double mécanisme sensoriel et mnémonique qui inscrit le travail de Proust dans la modernité. L'objectif de ce chapitre est donc d'analyser les liens qui existent entre la mémoire involontaire et celle des sensations matinales. À partir de cette étude, il sera possible de préciser le contenu épistémologique de la nouvelle définition de la littérature que Proust élabore dans *Contre Sainte-Beuve*.

## 1 La place de la mémoire dans les matinées du *Contre Sainte-Beuve*

### a) *Souvenirs et réminiscences : genèse et structure*

Expériences privilégiées et sensations matinales ont en commun de participer au dispositif narratif qui prolonge la réflexion théorique de Proust. En outre, ces deux motifs ont pour dénominateur commun la mémoire et la sensation. Cependant leur orientation théorique, leur genèse et le statut même de la sensation et de la mémoire y sont très différents.

#### (1) Genèse

Alors que les réminiscences sont fixées dans une forme quasi définitive dès la mise au net de « Proust 45 », les souvenirs qui ponctuent les matinées évoluent tout au long de la genèse du roman, pour ne se fixer réellement que dans le Cahier 53. On ne saurait donc assimiler totalement ces deux motifs narratifs puisqu'ils constituent des univers aux destinées distinctes au sein de la genèse de l'œuvre.

#### (2) Structure

Cette hétérogénéité est confirmée par le rôle structurel dévolu à la mémoire dans chacun des deux cas. Alors que le mécanisme de la réminiscence s'inscrit directement dans une perspective théorique dont il permet l'expression, la fonction des souvenirs matinaux est plus directement structurelle, bien qu'elle s'inscrive dans un cadre théorique. La madeleine, les pavés sont des motifs conclusifs ou liminaires mais toujours clairement reliés à un exposé théorique. Les désirs de voyages sont au contraire inscrits dans le cadre de la chambre qui a pour fonction de structurer le récit en créant des strates de temps clairement isolées, comme le rappelle Bernard Brun<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> - *Ibid.*, p. 250.

<sup>10</sup> - *Op. cit.*, p. 269.

(3) Souvenir et épiphanie

Enfin, les deux séries se distinguent par la qualité de la mémoire qu'elles mettent en œuvre. À la fulgurance exaltante du souvenir involontaire qui est une forme de l'enthousiasme que cause l'épiphanie, répond le sentiment diffus d'un passé, antérieur à la maladie, puis antérieur à *Albertine*<sup>11</sup>. Le texte imprimé prolonge cette distinction des mémoires en présentant, dans les matinées d'*Albertine disparue*<sup>12</sup>, que nous avons mentionnées dans le tout premier chapitre de ce travail<sup>13</sup>, un type de souvenir particulier que nous avons appelé « souvenir virtuel ». Il anticipe, en effet, sur le temps où, *Albertine disparue*, les sensations du matin ne feront que rappeler douloureusement ce temps passé ... qui n'a pas encore eu lieu. Dans cet épisode, selon la formule de Geneviève Henrot, « la cascade du souvenir s'épanche cette fois vers un futur innombrable »<sup>14</sup>. Nous avons analysé dans le chapitre précédent cette potentialité contenue dans les sensations matinales. Nous verrons plus loin sur quels principes théoriques repose ce phénomène.

(4) Bilan

On ne saurait donc confondre les souvenirs sur lesquels s'entent les désirs viatiques du protagoniste avec les réminiscences qui illustrent son esthétique. Si dans ces deux séries d'épisodes « il y a souvenir puisque description et non pas seulement désir », comme le remarque Bernard Brun<sup>15</sup>, le statut du souvenir n'est pas le même. Cette différence est particulièrement sensible lorsqu'on analyse le mécanisme physico-psychique décrit dans les deux cas.

b) *Matinées et réminiscence : le mécanisme du souvenir*

(1) Sensation intermédiaire et sensation intérieure

En effet, la réminiscence associe la sensation à une image, à partir de laquelle le souvenir « apparaît » et entraîne avec lui tout le cortège des images qui lui sont liées, comme le raconte le dénouement de l'épisode de la madeleine<sup>16</sup>. Dans les matinées, l'image n'intervient qu'après le désir qui lui-même procède de la qualité de la sensation, bruit qui monte dans l'air glacé ou qu'étouffe la brume :

---

<sup>11</sup> - Dans le Cahier 53.

<sup>12</sup> - *A.D.*, IV, pp. 63 *sqq.*

<sup>13</sup> - I, 1, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>14</sup> - Geneviève Henrot, « Poétique et réminiscence : charpenter le temps », communication faite au colloque de Cerisy-la-Salle, juillet 1997, à paraître dans *Nouvelles directions de la recherche proustienne*, Paris, Minard, série « Proust », n° 3, 2001. Nous remercions l'auteur de nous avoir communiqué son texte avant sa publication.

<sup>15</sup> - *Op. cit.*, p. 253.

<sup>16</sup> - *C.S.*, I, p. 47.

Les premiers bruits de la rue m'apportent l'ennui de la pluie où ils se morfondent, la lumière de l'air glacé où ils vibrent, l'abattement du brouillard qui les éteint et les bouffées d'un jour tempétueux et tiède.<sup>17</sup>

Ici, la sensation ne crée pas une image, elle est une qualité plus qu'elle ne restitue celle-ci par association. Ainsi que le remarque Bernard Brun dans son étude des brouillons des matinées du Cahier 4 : « ce ne sont pas les images mais les particularités des sensations qui permettent de dégager la réalité »<sup>18</sup>.

Une note du Cahier 3 résume assez bien la différence des deux mécanismes sensoriels en jeu dans les réminiscences et dans les sensations. Elle fait suite à celle qui renvoie au Cahier 4 et aux différentes sensations matinales qui se trouvent dans les brouillons de cette époque et que nous avons évoquées dans le chapitre précédent. Après avoir fait allusion au « qu'importe que je fusse couché », Proust ajoute, à propos de la série des sensations matinales :

Et aussi dire ceci. En même temps qu'ils [« cette raie du jour, cette odeur, ou cette chaleur plus ou moins grande, ce son »] éveillaient en moi la sensation du genre de jour auxquelles ils appartenaient, ils éveillaient les images que ces jours contiennent.<sup>19</sup>

Le processus décrit ici est différent de celui du souvenir involontaire pour au moins deux raisons.

D'une part, ce n'est pas une sensation présente qui recrée une sensation passée, mais un motif auditif, olfactif ou visuel qui recrée une sensation. La volonté d'atténuer la part du réel que nous avons analysée dans le chapitre précédent conduit Proust à ne donner d'existence à la sensation que dans la sphère intérieure. Elle n'est plus un phénomène externe qui se prolonge dans l'intériorité du sujet, mais un pur produit de la sensibilité. La raie du jour, l'odeur, etc. ne sont pas des sensations mais éveillent des sensations intérieures. Dans le souvenir involontaire, au contraire, l'objet – gorgée de thé, cuillère, serviette, pavés – crée une sensation puisque « tout objet par rapport à nous est sensation » comme l'indique Proust<sup>20</sup>. La théorie des âmes captives précise ainsi que notre passé est caché « en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) »<sup>21</sup>. La disparition du monde au profit de l'individu conduit Proust à développer une autre voie à partir des sensations matinales. Incarnation d'une réalité qui n'a rien de psychologique, l'objet s'efface pour laisser place à une chose qui ne reçoit pas de nom et dont nous verrons plus loin les implications épistémologiques. Retenons pour l'heure que les réminiscences se distinguent de la mémoire des matinées par la place qu'y occupe la sensation : à mi-chemin

---

17 - Cahier 3, f° 24r° ; Bernard Brun, « Étude génétique de l'«Ouverture» de *La Prisonnière* », *Études proustiennes VI, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, p. 248.

18 - *Ibid.*, p. 233.

19 - Cahier 3, f° 24v°, *op. cit.*, p. 250, n. 1.

20 - « Proust 45 », f° 1r° ; *C.S.-B.P.*, p. 211.

21 - *C.S.*, I, p. 44.

de l'objet et du sujet dans le premier cas, elle est purement intérieure dans le second.

(2) Souvenir circonstancié et série

L'autre différence tient à la nature de ce qui est recréé par ces deux types de sensation. Le souvenir involontaire est par définition résurrection d'un moment précis et circonstancié du passé. La mémoire des matinées révèle, quant à elle, un « genre de jour », ce qui exclut un souvenir ponctuel. Dans la note du Cahier 3, à côté de l'imparfait, utilisé pour renvoyer à la temporalité décalée des matinées (« éveillaient », « appartenait »), l'emploi du présent de vérité générale (« contiennent ») marque d'ailleurs qu'il s'agit moins de retrouver un moment précis du passé que d'entrer en communication avec une série permanente.

S'il y a bien, dans les deux cas, souvenir puisque description, le statut du souvenir n'est pas identique, et la forme que prend la description de celui-ci est différente. Les réminiscences ressuscitent un souvenir précis et ponctuel alors que les sensations matinales portent en elles un univers ou plutôt la qualité d'un temps (météorologique), d'une époque de la vie et d'un lieu. Dans les matinées, il n'est en effet pas question du souvenir d'un jour précis, mais de la qualité des jours, chaque type de temps, chaque qualité d'éclairage se trouvant associé à un mode de vie particulier, selon le modèle qui sert de base aux matinées de *La Prisonnière*. Les bruits de la rue et leur propagation dans l'air matinal évoquent un pays dont ils donnent le désir, non le souvenir précis de tel voyage. De la même manière, dans le Cahier 4, la lumière du jour et les odeurs de la chambre sont associées à un moment précis de la journée à une saison particulière et à un mode de vie précis. Toutefois, ceux-ci ne sont pas nécessairement ceux que connaît ou a connus le sujet reclus.

Ainsi, dans cette évocation, l'heure de midi, le passé de collégien du protagoniste, voisinent avec une vision potentielle :

Je savais qu'en ce moment des collégiens comme j'étais encore il y a quelques années, des « hommes occupés » comme je pouvais être, descendaient du train ou du bateau pour rentrer déjeuner chez eux [...].<sup>22</sup>

Malade, reclus, le sujet des matinées n'a jamais été cet homme occupé. Les odeurs de la chambre et la lueur du jour lui permettent cependant de se projeter dans cette vie possible mais improbable.

Ce statut particulier de la mémoire explique le caractère potentiel de ce qui est recréé. La vision kaléidoscopique de l'heure que nous avons signalée au chapitre précédent procède de cette formule singulière, tout comme la forme singulière que revêt le souvenir dans les matinées de *La Prisonnière*. Dès lors

---

<sup>22</sup> - « Proust 45 », f° 7r° ; Bernard Brun, « Étude génétique de l'«Ouverture» de *La Prisonnière* », *Études proustiennes* VI, *Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, p. 227, transcription simplifiée.

qu'elles permettent de pénétrer dans une série, les sensations matinales peuvent tendre, non seulement vers un passé révolu, mais aussi « vers un futur innombrable », selon la formule déjà citée de Geneviève Henrot. C'est en vertu de son caractère idéal que la série liée à une heure peut être, à la fois, rétrospective et prospective et qu'elle peut être désancrée de la réalité vécue.

### (3) Genèse de la mémoire et épisodes matinaux

Les matinées se fondent donc sur une mémoire sérielle, à la fois rétrospective et prospective, qui met au jour non des souvenirs précis mais des séries existentielles, des groupes de sensations. Cette conception renoue d'ailleurs avec une forme de mémoire que nous avons déjà évoquée à propos des textes de *Jean Santeuil*. Le lien entre les deux brouillons romanesques est d'ailleurs autant théorique que narratif. L'odeur des savons mentionnée dans le Cahier 4 appelle un rapprochement avec le développement de *Jean Santeuil* consacré au lac de Genève. Dans cet épisode aussi, Proust mentionne une « odeur de cabinet de toilette où les savons ont été trempés, l'eau de Cologne et l'eau dentifrice débouchées » qui donne accès à « la trame de [la] vie d'autrefois »<sup>23</sup>. Ces détails servent d'illustration à une théorie qui fait de l'imagination le seul organe apte à permettre de saisir « l'essence variée et individuelle de la vie » sous ses formes diverses.

Lorsque dans les Cahiers 3 et 4 et notamment dans la note de régie du folio 24v°, Proust évoque des séries de lieux, de saisons, de genre de vie, d'heure ; il renoue ainsi avec une thématique qui est déjà présente dans ce texte de 1899. Dans les deux cas, l'odeur des savons illustre une réflexion sur l'essence de la vie<sup>24</sup>. Ce qui a été vécu dans la succession des heures et des jours renvoie à une essence sous-jacente, celle des modes ou des genres de vie, des plaisirs des heures, de la qualité des temps et des saisons, de la singularité des lieux et des paysages. La différence tient au statut du souvenir dans les deux ensembles. Entre 1899 et 1909, ainsi que nous l'avons montré, Proust s'est libéré du modèle schopenhauerien qui dans *Jean Santeuil* commandait la thématique de la mémoire. Par ailleurs, la fin de l'année 1908 a marqué l'émergence du souvenir comme forme narrative autonome, dans les feuilles volantes de « Proust 45 ». Les brouillons des Cahiers 3 et 4 insistent donc moins sur la notion de souvenir que sur celle de série, le terme d'essence est par ailleurs écarté, il appartient au champ des réminiscences.

Par la forme particulière qu'y revêt le souvenir, mais aussi par les motifs narratifs qui les composent et leurs orientations théoriques, les brouillons des matinées appartiennent donc pleinement à la genèse de la mémoire involontaire. On peut ainsi préciser les étapes de l'évolution de ce motif essentiel. Originellement lié, selon le modèle théorique de Schopenhauer, à une théorie de l'imagination comme moyen d'accéder à l'essence de la vie, le souvenir acquiert, en 1908, une certaine autonomie. Il devient une voie

---

<sup>23</sup> - *J.S.*, f° 392r° ; pp. 400-401.

<sup>24</sup> - II, 5, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

d'expression privilégiée du mécanisme de l'inspiration, pour les raisons que nous avons évoquées dans le deuxième chapitre de la deuxième partie de ce travail. Après le travail sur les feuilles volantes recueillies dans « Proust 45 », lorsque Proust explore d'autres voies d'expression de sa théorie esthétique, il revient sur la théorie de l'essence de la vie. Ce faisant, il crée, dans son roman en devenir, deux types de mémoires. L'une renvoie à un vécu individuel et circonstancié : il s'agit de celle du souvenir involontaire. L'autre renvoie à une série idéale et potentielle, à la fois rétrospective et prospective, qui sera celle des matinées d'*Albertine disparue*.

c) *Bilan*

La matière mnésique des matinées se distingue, à toutes les étapes du texte, de celle de la mémoire involontaire par son rôle structurel et sa destination théorique. Si les matinées racontent des souvenirs, elles le font sur un mode particulier qui suppose un rapport au souvenir différent de ce qu'il est dans les réminiscences. La distinction des deux motifs n'est donc pas exclusivement narrative, elle recouvre une différence de nature psychophysologique qui tient au mécanisme du souvenir et à la nature même de ce à quoi accède le sujet.

Si les sensations matinales mettent bien en scène le souvenir de quelque chose, elles sont une forme particulière de réminiscence qui n'a pas grand chose de commun avec le souvenir involontaire. La mémoire n'y a ni la singularité ni le mécanisme de contiguïté qui fait découler le passé de la sensation. Tout en explorant une voie parallèle à celle de la réminiscence, ils décrivent comment le sujet accède à une réalité profonde qui n'est plus seulement celle du souvenir mais une potentialité existentielle fondée sur une sensation intériorisée. Ces deux aspects permettent d'établir une démarcation très nette entre le modèle épistémologique des réminiscences et celui des matinées.

## 2 Matinées, anti-associationnisme et théorie de la forme

a) *Réminiscence et associationnisme*

Les deux points qui permettent de distinguer réminiscences et sensations matinales rendent également possible de prolonger cette étude dans une perspective épistémologique. Le rapport à la sensation et le mécanisme de la mémoire obéissent en effet dans les deux cas à un modèle précis. Alors que les réminiscences reposent sur un mécanisme qui s'apparente à celui utilisé par les psychologues associationnistes, les impressions et désirs décrits dans les matinées relèvent d'un modèle post-associationniste qui peut être apparenté à celui développé à la même époque par les théoriciens de la forme.



(1) Mémoire involontaire et concaténation des sensations

La réminiscence procède conformément au schéma décrit par Taine dans *De l'intelligence*. Selon celui-ci, « la renaissance partielle aboutit à la renaissance totale. » Le souvenir involontaire repose sur un principe associationniste qui postule la concaténation des sensations et des images :

Ma sensation présente tend à évoquer l'image de la précédente qui lui est contiguë ; et, en général, les images des sensations qui ont été contiguës tendent à s'évoquer, d'où il suit que l'image d'une sensation passée tend à évoquer les images des sensations antérieures et postérieures qui lui ont été contiguës. Par suite, l'image abrégative d'une longue série de sensations, opérations et actions, c'est-à-dire d'un fragment notable de ma vie, tend à évoquer les imageries abrégatives du fragment antérieur et du fragment postérieur. [...]. Ainsi se forme dans notre mémoire la file de nos événements.<sup>25</sup>

La mémoire procède donc par association de fragments dont le premier est suscité par une sensation. Le souvenir naît par juxtaposition d'éléments successifs. Taine précise en outre « il n'y a pas de sensation isolée et séparée ; une sensation est un état qui commence en continuant le précédent et finit en se perdant dans les suivants »<sup>26</sup>. La sensation originelle aboutit donc à une unité née d'une association de sensations connexes.

L'épisode de la madeleine reproduit ce mécanisme avec exactitude. La gorgée de thé mêlée de miettes de madeleine fait revivre le goût du gâteau des dimanches de Combray et avec lui, comme à sa suite, tout l'univers de Combray : d'abord la maison, puis les rues et les chemins suivis par les fleurs du jardin et de celui de Swann

et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs.<sup>27</sup>

Le passage est fameux, mais si tout cela est sorti d'une tasse de thé, c'est en vertu d'un mécanisme associationniste qui reprend les descriptions de Taine, notamment. L'expansion que décrit la gradation mime d'ailleurs parfaitement le mouvement qui, selon le philosophe, permet à la mémoire de reconstituer l'unité du passé par juxtaposition de fragments, ce que manifeste également l'abondance des groupes coordonnés<sup>28</sup>.

(2) Mémoire et intériorité

La proximité du modèle psychologique et du récit proustien ne réside d'ailleurs pas seulement dans le caractère contigu des sensations. La conception de la mémoire développée par Taine repose sur un parti-pris

---

<sup>25</sup> - Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1911 (première édition, 1867), deux volumes, vol. II, pp. 233- 234.

<sup>26</sup> - *Ibid.*, vol I, pp. 140-142 et 143

<sup>27</sup> - *C.S.*, I, p. 47.

<sup>28</sup> - Pour un autre exemple du mécanisme associatif des réminiscences, voir le chapitre suivant, page **Erreur! Signet non défini.**

sensualiste que l'on retrouve dans le phénomène décrit par Proust. Refusant la conception spiritualiste de la mémoire qu'ont les psychologues de son temps, Taine élabore un modèle dont le principe est la sensation. Le souvenir ne repose pas sur une mise en relation du passé et du présent, comme si les deux entités existaient chacune pour elle-même. Pour le philosophe, au contraire, la mémoire ne nous met pas « en communication avec notre passé », ce qui ferait d'elle un acte spirituel pur : « ce qui constitue le souvenir ou acte de mémoire, c'est l'image présente qu'a laissée en nous une sensation passée. »<sup>29</sup> Il n'y a donc pas un passé extérieur au sujet et au présent qui, posé hors d'eux, viendrait soudain les rejoindre. Le souvenir repose sur la réactualisation d'une sensation passée et demeurée intérieure au sujet. Taine reproche aux psychologues de dissocier, dans l'acte de mémoire, la partie intérieure et la partie extérieure, alors que c'est, selon lui, un acte exclusivement « intérieur et présent »<sup>30</sup>.

Dans la description qu'il donne de la mémoire involontaire, Proust s'inscrit dans cette perspective associationniste : ce n'est pas le passé qui revient en lui-même mais la « sensation commune »<sup>31</sup> au passé et au présent. C'est en vertu de cette conception sensualiste que le protagoniste pourra faire cette remarque à l'occasion de l'épisode de la madeleine : « il est clair que ce que je cherche n'est pas en lui [le breuvage] mais en moi »<sup>32</sup>. L'objet ne possède aucun souvenir de la sensation, celle-ci demeure présente dans le sujet, à l'état latent jusqu'au moment où un hasard l'actualise, et, à sa suite, la chaîne des sensations connexes.

### (3) Mémoire et permanence du moi

À la base des réminiscences, on trouve donc la même conception de la mémoire et de la sensation qui fonde la description associationniste de Taine. On peut prolonger cette analyse par une comparaison de la conception du moi présente chez les deux auteurs. Marco Piazza a rappelé dans un article récent que la question de l'unité du moi constitue un enjeu important dans les années 1880-1900<sup>33</sup>. Les thèses de Rabier, pour qui l'unité profonde de la substance s'oppose à l'unité problématique de la personne, sont en conflit avec celles de Taine pour qui le moi n'a pas d'existence autonome<sup>34</sup>. Il conteste en effet les thèses de Jouffroy et Maine de Biran qui voient dans le moi une entité autonome constituée par des facultés (pouvoir, volonté, etc.) et distincte des sensations<sup>35</sup>. Taine oppose à ce moi constitué de forces, un moi fait d'éléments divers :

---

<sup>29</sup> - *Op. cit.*, vol. II, p. 50.

<sup>30</sup> - *Ibid.*, p. 51.

<sup>31</sup> - *T.R.*, IV, p. 453.

<sup>32</sup> - *C.S.*, I, p. 45.

<sup>33</sup> - Marco Piazza, « Proust et la multiplicité des moi », *B.I.P.*, n° 28, 1997, p. 117.

<sup>34</sup> - *Op. cit.*, vol I, p. 338.

<sup>35</sup> - *Ibid.*, p. 342.

Il ne reste donc que nos événements, sensations, images, souvenirs, idées, résolutions : ce sont eux qui constituent notre être ; et l'analyse de nos jugements les plus élémentaires montre, en effet, que notre moi n'a pas d'autres éléments<sup>36</sup>.

Fortement inspirée par Condillac, cette définition du moi accorde à la sensation et au souvenir une place centrale. Pour avoir conscience de notre moi, dit le philosophe,

Il faut d'abord que nous ayons des souvenirs et des souvenirs exacts. Il faut de plus que, par l'emboîtement de nos souvenirs, nos événements nous apparaissent comme une file continue. Il faut ensuite que, grâce aux abréviations de la mémoire, les particularités de nos événements s'effacent, qu'un caractère commun à tous les éléments de la file prédomine, se dégage, s'isole et soit érigé par un substantif en substance. [...] l'idée du moi est donc un produit ; à sa formation concourent des matériaux diversement élaborés.<sup>37</sup>

La seule unité à laquelle le moi puisse prétendre est celle que lui confère la diversité de ses sensations et de leurs souvenirs. C'est à partir de la mémoire que se reconstitue l'ensemble du moi, comme une série continue qui va d'un bout à l'autre de la vie.

Proust développe dans *Le Temps retrouvé* une conception similaire, à partir de la théorie de la mémoire involontaire. Dans les dernières pages du roman, le souvenir du tintement de la clochette de Combray appelle cette réflexion :

quand elle avait tinté j'existais déjà, et depuis, pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eut pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé, pris le repos de ne pas exister, de ne pas penser, de ne pas avoir conscience de moi [...] <sup>38</sup>.

La mémoire assure donc, comme chez Taine, l'unité et la continuité du moi, le souvenir permet d'attester la permanence de l'être par-delà les variations affectives et l'œuvre destructrice du temps.

#### (4) Bilan

Les réminiscences reprennent donc bien le modèle associationniste de Taine. Comme dans le discours du philosophe, la mémoire procède, chez Proust, par association de sensations contiguës à partir d'une sensation originelle. Celle-ci témoigne du caractère intérieur du phénomène mnémonique : la mémoire n'est pas un acte spirituel, placé hors du sujet, mais un phénomène intérieur. Enfin, chez les deux auteurs, la mémoire assure l'unité du moi par-delà la diversité des situations et des sensations.

---

<sup>36</sup> - *Ibid.*, p. 343.

<sup>37</sup> - *Ibid.*, vol. II, p. 218.

<sup>38</sup> - *T.R.*, IV, p. 624. Sur le rôle structurel de ce motif voir Geneviève Henrot, *Délits, délivrance, thématique de la mémoire proustienne*, Padoue, Cleup, 1991, pp. 31-39.

Cette étude comparée permet de confirmer nos développements sur le rôle décisif joué par Taine dans l'élaboration de la pensée de Marcel Proust<sup>39</sup>. Elle tend également à confirmer le rôle pédagogique que nous avons attribué à la mémoire. Lorsqu'il met en scène les réminiscences, Proust utilise un modèle épistémologique précis hérité de Taine et donc bien connu de son public<sup>40</sup>. Toutefois, cet ancrage associationniste témoigne de la portée limitée de la réminiscence sur le plan théorique. En 1908, l'associationnisme de Taine, élaboré dans les années 1860-1870, ne constitue pas une nouveauté, il est donc impossible de prétendre répondre à la question de la sensation par le recours à ce système explicatif. Dans cette perspective, le modèle développé dans les *matinées* va permettre à Proust d'élaborer une formule personnelle qui se présente comme un dépassement de l'associationnisme comme mode de description du mécanisme de la connaissance.

b) *Le post-associationnisme des matinées du Contre Sainte-Beuve*

Nous avons vu que la mémoire des *matinées* se distingue nettement du modèle associationniste par son mécanisme, la place qu'elle accorde à la sensation et la conception du moi qui la sous-tend. En substituant au souvenir précis une existence potentielle, qui n'est plus circonscrite mais idéale et incluse dans une série, les *matinées* donnent du moi une image fragmentée. Celui-ci ne repose plus sur la continuité de l'être assurée par la mémoire mais sur la juxtaposition des séries autonomes. Alors que, pour Taine, la mémoire joue avant tout comme un chemin vers l'origine que construit la concaténation des images, dans les *brouillons des matinées*, il n'est pas question d'une file continue mais d'une juxtaposition de séries. Chaque heure, chaque mode de vie, chaque désir de voyage vient se juxtaposer aux autres sans s'y associer. Le désir de voir Amiens ne fait pas naître celui de voir Bruges puis Venise ou la gorge du Jura, chaque série demeure autonome, liée seulement à la qualité du jour ou du temps qui la suscite.

(1) Mémoire et unité

La mémoire n'est d'ailleurs pas décrite comme un phénomène opérant par contiguïté. Elle ne restitue pas une totalité linéaire mais une série qui tire sa cohérence non pas de la complétude qu'elle construit par association mais de la permanence des sensations qui la composent. Alors que l'associationnisme décrit la mémoire comme une chaîne construite par contiguïté, la mémoire des *matinées* opère par identité pour composer une série. Celle-ci est comparable à une droite : il faut et il suffit que deux points existent pour la constituer, dans le processus associationniste, il en faut plusieurs, distants mais solidaires. Dans les sensations matinales on assiste ainsi à une mise à distance du mécanisme associatif de la mémoire : la loi de contiguïté et de similitude est abolie, la résurrection se donne comme un tout immédiatement complet, la qualité des bruits, la lueur du jour, les odeurs de la chambre apportent la

---

39 - I, 3.

40 - II, 2.

qualité totale du temps qu'il fait, de l'heure qu'il est. À la construction indirecte du souvenir décrite par Taine qui interpose entre la sensation présente et la sensation passée pleinement recréée, la chaîne des images et des sensations contiguës, se substitue une construction directe et globale. Dans celle-ci, l'unité de la perception n'est plus le résultat de la somme des sensations connexes, mais une unité donnée pour telle dans la qualité même de la sensation originelle<sup>41</sup>.

## (2) Sensation et perception

Nous avons d'ailleurs vu qu'il n'est pas possible de parler de sensation dans le cas des matinées. Si la théorie associationniste place le principe du phénomène dans la sensation, les épisodes matinaux s'emploient à effacer le monde. La recherche d'une forme de plus en plus ténue de sensation dans les brouillons des Cahiers 3 et 4 aboutit à sa disparition comme principe du souvenir. Comme le montre la note que nous avons citée plus haut, dans le mécanisme des matinées, la sensation n'est pas première mais seconde. Elle vient après la lueur, l'odeur, la sonorité, à qui Proust refuse même le nom de *sensation* sans pour autant se préoccuper de lui en donner un autre. Il est d'ailleurs naturel que Proust se contente de décrire un processus psychique qui est avant tout, nous l'avons indiqué, le support d'une théorie de la littérature et d'une pratique de l'écriture. De plus, l'autonomie de l'art qui s'affirme dans les brouillons du *Contre Sainte-Beuve* marque une séparation du philosophique et du littéraire qui légitime un traitement purement narratif des motifs des matinées et l'absence de tout développement d'ordre théorique. Toutefois, dans notre perspective, il est important de préciser l'ancrage épistémologique de ces motifs dont nous avons précisé l'orientation théorique.

Comme Françoise Leriche, que nous citons en introduction de ce chapitre, nous pensons que Proust est, au moment où il travaille à *Contre Sainte-Beuve*, confronté au problème central de la sensation mais en des termes nouveaux qui rendent nécessaire l'élaboration d'une formule originale. Si la raie du jour, le bruit de la rue, l'odeur de la chambre qui précèdent la sensation ne sont pas désignés par un terme générique, c'est que Proust, en 1909, inscrit son travail dans une logique de l'écriture où la matière narrative prend le pas sur l'orientation théorique. Mais c'est sans doute aussi que ce terme et les concepts qu'il recouvre ne figurent pas dans son champ dogmatique. Et pour cause : en 1909, physiciens, psychologues et philosophes commencent à peine à l'élaborer.

Notre hypothèse est que ces choses qui donnent naissance à des sensations sans l'être elles-mêmes sont ce que les théoriciens de la forme désignent, à la même époque, sous les termes de *perception* ou de *phénomène*. En effet, la voie qu'explore Proust dans les brouillons des matinées rejoint certaines orientations de la philosophie et de la psychologie de son temps,

---

<sup>41</sup> - Nous proposons page **Erreur! Signet non défini.** un exemple de la rencontre des deux théories dans un brouillon.

notamment le courant gestaltiste et ses précurseurs. Les motifs qui fondent les sensations matinales ont en effet en commun avec les principes de la théorie de la forme de rompre avec l'associationnisme, de mettre en cause la sensation et de privilégier les notions d'unité et de forme.

c) *La théorie de la forme : un modèle épistémologique pour les matinées du Contre Sainte-Beuve*

(1) Anti-associationnisme et phénomène

Comme le rappelle Paul Guillaume dans l'ouvrage qui diffusa en France la théorie de la forme telle qu'elle s'était développée en Allemagne, c'est à partir d'une critique de l'associationnisme que se développe, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une conception qui substitue à l'atomisation du mécanisme perceptif une vision globale du phénomène. Selon cet auteur « l'insuffisance reconnue de la psychologie des éléments faisait réclamer une psychologie des ensembles »<sup>42</sup>. Si l'associationnisme a connu, dans une certaine mesure, un prolongement dans certaines thèses de John Watson et leurs épigones béhavioristes, le début du siècle marque la fin de cette doctrine qui domina la psychologie du XIX<sup>e</sup> siècle.

La théorie de la forme apparaît comme la manifestation la plus aboutie et la plus durable de l'anti-associationnisme en ce qu'elle refuse l'atomisation des mécanismes perceptifs et lui substitue une « description phénoménologique »<sup>43</sup>. Refusant de décomposer le mécanisme perceptif en étapes successives dont le départ serait la sensation, les théoriciens de la forme s'attachent à la perception, c'est-à-dire à la globalité de ce qui est saisi par les sens. Selon la formule de Paul Guillaume,

Les phénomènes psychologiques y sont des phénomènes tout court, les expériences immédiates du sujet ; l'analyse est condamnée comme illusoire et déformante. Elle est remplacée par une intuition qui veut n'être qu'un retour aux « données immédiates » de la conscience. Celles-ci se révèlent incompatibles avec tout atomisme mental. Il n'y a pas de sensation, d'image, de sentiments qui puissent être isolés du tout<sup>44</sup>.

Cette définition de la perception et du phénomène nous semble rejoindre celle que l'on peut donner des motifs des matinées.

En effet, par la description de l'effacement de la sensation qu'elles proposent, c'est précisément une esthétique du phénomène et non plus de l'objet que semblent mettre en scène les matinées. En faisant reposer la description et le récit sur une chose antérieure à la sensation ou sur une sensation qui se manifeste aux limites même de son absence, la claustration du protagoniste permet de faire passer au premier plan le phénomène ou la perception au détriment de la sensation produite par l'objet.

---

<sup>42</sup> - Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937, p. 6.

<sup>43</sup> - *Ibid.*, p. 12.

<sup>44</sup> - *Ibid.*

(2) Ernst Mach : L'analyse des sensations

En privilégiant la rêverie et la sensation intérieure au détriment du réel, Proust en vient à adopter des positions similaires à celles que l'on peut observer chez les théoriciens de la forme. Une mise en parallèle des Cahiers que nous avons déjà analysés et des textes fondateurs d'Ernst Mach publiés entre 1886 et 1908 permettra de mieux saisir la proximité des deux démarches.

Considéré comme l'un des précurseurs, sinon comme un des fondateurs, de la théorie de la forme, Mach conteste le postulat associationniste qui consiste à placer l'objet et la sensation qu'en reçoit le sujet au principe de la connaissance<sup>45</sup>. Le philosophe a développé cet aspect de sa théorie dans *L'Analyse des sensations* ; selon Mach, ce n'est pas ce que nous appelons

les choses (les objets, les corps), mais bien les couleurs, les tons, les pressions, les espaces, les durées (ce que nous appelons d'habitude les sensations), qui sont les véritables éléments du monde<sup>46</sup>.

Au concept de *sensation*, épistémologiquement daté, Mach préfère donc celui d'*éléments*, plus neutre.

La disparition du monde extérieur au profit de la sensation intériorisée que forme le protagoniste reclus se situe, selon nous, dans la même perspective. Si la raie du jour, l'odeur des savons, les bruits de la rue ne sont pas eux-mêmes des sensations mais donnent naissance à des sensations, selon les termes de la note du Cahier 3 que nous citons plus haut<sup>47</sup>, c'est qu'ils sont des « éléments ». Ce n'est pas l'objet qui cause la sensation mais, par-delà l'objet qui les cause, la lueur, l'odeur, le son, le temps qu'il fait. L'importance accordée à la qualité de l'air, la couleur du jour, la nature des senteurs de la chambre marquent un retrait de l'objet et du monde au profit de principes plus généraux et fondamentaux. La pénombre de la chambre, l'opacité des rideaux conduisent Proust, au cours de son exploration des rêveries matinales, à un constat similaire à celui que dresse Mach.

L'univers tel que le décrit Mach au début de *L'Analyse des sensations*, publié pour la première fois en 1886 et revu en 1902, fait d'ailleurs songer à celui de la chambre du protagoniste des matinées :

---

<sup>45</sup> - C'est en vertu de ce principe que Proust peut dire, dans la mise au net de « Proust 45 » qui contient les premiers récits de souvenirs involontaires : « tout objet par rapport à nous est sensation » (« Proust 45 », f° 1r°, transcription simplifiée ; *C.S.B.P.*, p. 211). Ce faisant, il reprend les positions de Taine, qui affirme : « la propriété appartient à l'objet et non à nous alors que la sensation appartient à nous et non à l'objet » (*op. cit.*, p. 167). Nous avons abordé ce point en détail p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>46</sup> - Ernst Mach, *L'Analyse des sensations*, traduction française de F. Eggers et J.-M. Monnoyer, Paris, Jacqueline Chambon, 1996, p. 7.

<sup>47</sup> - Pages **Erreur! Signet non défini.** et **Erreur! Signet non défini.**

les couleurs, les sons, les températures, les pressions, les espaces, les temps, etc. forment entre eux des connexions multiples et variées, et ils sont eux-mêmes associés à des états d'âmes, des sentiments et des volitions.<sup>48</sup>

Ce sont, en effet, moins les savons, les meubles, les tramways, les chariots, le jour naissant qui sont au principe des sensations matinales que « les couleurs, les sons, les températures, les pressions, les espaces, les temps ». Ces éléments leur sont indissolublement liés et entrent en résonance avec des « états d'âme, des sentiments et des volitions » qui sont autant désirs de voyages impossibles que projection dans une vie potentielle et révolue. Le monde n'est plus senti mais perçu. Il n'est plus une somme d'éléments connexes, mais une réalité qui s'impose d'un seul bloc : la perception a remplacé la sensation<sup>49</sup>.

(3) Série et ensemble : l'unité de la forme

Ce nouveau rapport au sensible conduit, dans la théorie de la forme comme chez Proust, à privilégier une approche globale de l'acte perceptif au détriment du mécanisme associationniste. La rupture avec l'associationnisme se marque, en effet, dans les deux cas, par le recours à la notion d'unité. Pour les gestaltistes, la permanence de la forme au cours des variations qu'on peut lui faire subir est la preuve que la sensation peut être isolée en tant que telle. On peut faire varier la tonalité d'une mélodie sans l'altérer, remarque Ehrenfels dans son travail fondateur sur les « qualités de formes », rédigé en 1890. Mach note quant à lui qu'un cercle peut varier en taille et en couleur, sans cesser d'être un cercle. L'acte perceptif n'est donc pas dépendant de la sensation, puisque celle-ci peut être altérée sans que soit altérée la forme mélodique ou géométrique.

En affirmant que telle qualité de temps, telle odeur ou telle lumière restaure la potentialité des plaisirs et des actes qui lui sont associés, Proust paraît rejoindre ces analyses. Donnant accès à des séries, les sensations matinales escamotent les variations liées aux circonstances pour ne laisser

---

<sup>48</sup> - *Op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>49</sup> - En effet, si le terme *sensation* possède un sens générique, il appartient aussi au champ d'analyse de l'associationnisme et donc à une description atomiste ou réductionniste des mécanismes perceptifs. S'ils ne récusent pas le terme lui-même, les théoriciens de la forme préfèrent parler de perception ou de phénomène, comme on peut le constater dans le propos de Paul Guillaume que nous citons plus haut (sur ce point voir le *Grand dictionnaire de la psychologie*, Paris, Larousse, 1996, article *Sensation*). Étranger à ces questions de terminologies propres à la psychologie, Proust se montre fidèle au lexique associationniste. Il utilise le terme *sensation* beaucoup plus que les autres écrivains qui lui sont contemporains puisque l'écart type à la moyenne, calculé par rapport à des textes littéraires contemporains, est, pour ce terme, de + 5,04. Cependant, *perception* est employé plus fréquemment que dans les textes littéraires contemporains (+ 6,31) et le terme que Proust utilise le plus fréquemment est *impression* (+ 14,95), (Étienne Brunet *Le vocabulaire de Proust*, Paris, Slatkine-Champion, 1983, trois volumes, volumes II et III). Les données statistiques confirment donc une prise de distance à l'égard de la terminologie associationniste, qui est pourtant bien représentée.



subsister qu'un ensemble dont le caractère potentiel marque bien qu'il peut subir un nombre indéfini de variations sans être altéré dans son principe fondamental. L'heure de midi peut ainsi être présentée en une vision kaléidoscopique qui fait cohabiter des images hétérogènes et même antagonistes, comme dans ce passage déjà cité :

Je ne sortais pas, je ne devenais pas, je ne quittais pas Paris mais quand l'air onctueux d'une matinée d'été avait fini de vernir et d'isoler les simples odeurs de mon lavabo et de mon armoire à glace [...]. Je savais qu'en ce moment des collégiens comme j'étais encore il y a quelques années, des « hommes occupés » comme je pouvais être, descendaient du train ou du bateau pour rentrer déjeuner chez eux [...] <sup>50</sup>.

Si le passé et le présent potentiel peuvent ainsi se rencontrer dans une évocation unique, de même que cohabitent deux moyens de locomotion distincts, c'est précisément que ce qui est en jeu ici relève non de la particularité de la perception accidentelle mais de l'unité qui la sous-tend.

Dans les matinées de *Contre Sainte-Beuve*, comme dans les expériences des théoriciens de la forme, « le tout est une réalité au même titre que les éléments » <sup>51</sup> ; en termes gestaltistes : les sensations matinales de *Contre Sainte-Beuve* donnent accès à une forme et c'est en vertu de cette forme qu'il peut y avoir description. Cette définition rejoint le phénomène décrit dans les matinées : ce qui se révèle dans ces textes relève d'un ensemble, d'une série ; l'heure, la saison, le genre de vie, sont donnés dans leur totalité.

Un passage d'un brouillon contenu dans le Cahier 29 datant probablement du second semestre de l'année 1909 porte la trace d'une forme plus aboutie de cette réflexion. Le mécanisme associationniste de la mémoire involontaire y est complété par le recours à un autre concept qui n'est autre que celui de perception. Proust évoque une odeur de sauce, point de départ d'un souvenir involontaire. Il précise que cette odeur fait revivre :

non seulement l'odeur de la sauce mais ce qu'était [sa] perception tout entière <sup>52</sup>.

La sensation commune au passé et au présent importe moins ici que la perception dans son unité. L'odeur de la sauce n'est pas le point de départ d'un mécanisme qui associe des sensations connexes comme dans les souvenirs involontaires, mais elle permet de reconstituer un ensemble perceptif <sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> - Cahier 4, f° 7r° ; *op. cit.*, p. 227.

<sup>51</sup> - Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937, p. 17.

<sup>52</sup> - Cahier, 29, f° 20v°.

<sup>53</sup> - L'existence d'un modèle perceptif concurrent de celui des matinées conduit, dans certains brouillons, et même dans le texte définitif, à faire coexister deux descriptions différentes du mécanisme de la mémoire. Ainsi dans ce passage du Cahier 57 destiné à « un souvenir non encore reconnu » qui aurait pu prendre place dans l'épisode des pavés disjoints (« peut être ce petit morceau pour la reviviscence du souvenir de

Le contenu non-associationniste des matinées du *Contre Sainte-Beuve* s'inscrit donc dans un cadre épistémologique précis dont la naissance est contemporaine des travaux de Proust. On peut faire remonter la genèse de ce courant aux expériences du physicien belge Joseph Plateau en 1830. C'est en général soixante ans plus tard que l'on situe l'émergence d'une approche nouvelle de la sensation marquée par le mémoire d'Erhenfels sur les « qualités de formes », rédigé en 1890<sup>54</sup>. C'est de la même époque que datent les réflexions d'Ernst Mach, sur l'analyse des sensations que nous avons citées plus haut. À la suite de ces deux précurseurs, les travaux que mène Carl Stumpf entre 1883 et 1890, le doctorat soutenu par Kurt Koffka en 1909, puis les expériences de Max Wertheimer en 1912 marquent l'essor de la théorie de la forme. Son influence directe sera sensible dans la psychologie moderne jusqu'aux années soixante<sup>55</sup>.

La naissance de la théorie de la forme se situe donc entre 1880 et 1912, c'est-à-dire durant la période qui voit naître l'esthétique proustienne. Plus

---

Venise, ou pour une autre », précise Proust) le souvenir involontaire entraîne « avec lui un peu des souvenirs ambiants ». (Cahier 57, f° 42v° ; *M.P.G.*, p. 383). La formule « souvenirs ambiants » ne correspond pas à la terminologie associationniste qui repose sur le concept de concaténation. Tout au contraire, l'idée d'une ambiance renvoie à l'unité perceptive propre à la théorie de la forme. La modalisation introduite par la locution « un peu » semble témoigner des hésitations de Proust quant à cette description hétérodoxe qui s'immisce ici dans le champ associationniste des réminiscences. Une analyse de la mémoire involontaire pourrait s'attacher à suivre dans le roman publié et dans les brouillons la rencontre de ces deux modèles épistémologiquement distincts.

<sup>54</sup> - Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937, pp. 16 *sqq.*

<sup>55</sup> - Il faut ici également citer le nom d'Edmund Husserl qui fut l'élève de Frantz Brentano, un des précurseurs de la théorie de la forme, et de Carl Stumpf qui en est un des pères fondateurs. Entre 1887-1901, le fondateur de la phénoménologie travaille avec les gestaltistes et leur emprunte l'idée d'ensemble. Si en 1901 il se détourne de la psychologie, l'apport de la théorie de la forme n'en est pas moins essentiel dans le champ de la phénoménologie. Les concepts gestaltistes présents chez Proust pourraient constituer le point de départ d'une étude sur la phénoménologie du roman proustien conçu sous l'angle de l'ancrage gestaltiste de la phénoménologie et du roman proustien. Cette perspective viendrait compléter celles ouvertes par Vincent Descombes à partir de la notion de regard (*Proust, philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1987, p. 282) et par Anne Simon au travers de son analyse des liens qui unissent l'œuvre de Proust à celle de Merleau-Ponty (« Proust et le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans *À la recherche du temps perdu* », thèse, Paris IV, 1999, pp. 21-25, notamment). Par ailleurs cette démarche s'inscrit dans le retour aux sources de la phénoménologie qu'illustre le travail de Marc Richir qui propose, par-delà la philosophie de Heidegger, d'aborder ce courant de la pensée moderne à partir des notions d'imagination, de rêve, de souvenir et de perception (Marc Richir, *Phénoménologie en esquisse, nouvelles fondations*, Paris, Millon, coll. « Krisis », 2000).

Un tel travail passe cependant par une approche épistémologique de la phénoménologie et de la théorie de la forme dont les bases se trouvent dans le travail de Foucault pour qui la phénoménologie est « le constat, fort sensible et ajusté, de la grande rupture qui s'est produite dans l'épistémè moderne au tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles » (*Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 336).

précisément, la première décennie du siècle est marquée par la traduction en français de plusieurs ouvrages de Mach qui développent certaines thèses fondamentales pour la théorie de la forme : *La Mécanique* en 1904, *La Connaissance et l'erreur*, livre où Ernst Mach développe la notion d'éléments, en 1908. Il est peu probable que Proust ait eu une connaissance directe de ces travaux, même si cette hypothèse n'est pas exclue. Aussi bien n'est-il pas ici question d'influence mais d'épistémologie. Il nous semble que Proust a très bien pu arriver seul, par la voie de l'écriture et de la réflexion sur la littérature que nous avons analysée dans le chapitre précédent, à des positions similaires à celles des théoriciens de la forme. Comme eux, en effet, Proust fonde son analyse du mécanisme de la connaissance du monde sensible sur une approche associationniste qu'il est conduit à mettre en question. En cela, les problèmes auxquels est confronté l'écrivain dans sa tentative pour formuler un nouveau réalisme littéraire fondé sur la vision intériorisée du monde sont similaires à ceux qu'abordent, à la même époque, les psychologues et les philosophes allemands. Il n'est dès lors pas surprenant de voir leurs réflexions se rejoindre.

#### d) *Bilan*

La distinction que l'on peut opérer entre les souvenirs décrits dans les matinées et les réminiscences paraît donc fondée sur une différence d'ancrage épistémologique. En face d'un modèle directement hérité de l'associationnisme et, en cela, aisé à décrire et à repérer, Proust explore, dans les brouillons de l'hiver 1909 et jusque dans les mises au net de *La Prisonnière* et d'*Albertine disparue*, un type de mémoire qui met en cause les principes de l'associationnisme. Matinées et réminiscences s'ancrent dans la sensation. Néanmoins, alors que les secondes renvoient à une sensation précise qui recrée, par association, un moment précis du passé, les premières mettent en scène l'accès à une série « idéale », globale et unifiée, tout à la fois rétrospective et prospective. Par ailleurs, les matinées tendent à effacer l'objet et la sensation qu'il cause, au profit de ce que les gestaltistes désignent sous les noms de *perception*, d'*éléments* ou de *phénomènes*. La volonté d'effacer les objets du monde pour fonder la littérature sur une vision intériorisée conduit à accorder une importance déterminante au son, à la couleur, à la pression atmosphérique, à l'odeur et à leurs combinaisons.

À la lumière de cette analyse épistémologique des brouillons des matinées, il semble possible d'affirmer que le contenu théorique latent dans ces épisodes constitue le point le plus abouti de l'esthétique proustienne. En effet, alors que la mémoire involontaire repose sur un modèle épistémologiquement périmé, les matinées rendent possible l'émergence d'un nouveau rapport au réel et d'une nouvelle définition de la sensation. Toutefois, cette conception originale ne reçoit pas, au moins dans les textes de 1909, une formulation théorique explicite. Née d'une prise d'indépendance de l'écriture à l'égard du modèle philosophique, elle est avant tout une mise en récit d'une théorie littéraire. Nous avons tenté de montrer que le texte est néanmoins sous-tendu par une série d'éléments théoriques qui possèdent un ancrage

épistémologique précis. Nous allons tenter d'envisager, dans les pages qui suivent, comment ces propositions théoriques ont été incorporées au discours théorique, notamment dans la conception de l'œuvre et du style. Ces prolongements permettent d'éclairer certains aspects de l'esthétique proustienne, mais aussi de la rapprocher de celle développée, à la même époque, par d'autres artistes.

### 3 Unité et théorie du style

#### a) *Unité de la vision, unité du style : l'œuvre comme forme*

La définition que Proust donne de l'œuvre d'art dans certains brouillons s'éclaire si on la rapproche de la notion de forme. Dans le Cahier 34, Proust, au travers de l'œuvre d'Elstir, donne une définition de l'art en apparence paradoxale. Le tableau du peintre est purement spirituel, l'artiste arrivant

à repenser entièrement tout son tableau, à y faire entrer une pareille réalité non sentie et matériellement transcrite.

Cependant, c'est pour la même raison que

Son tableau avait cette même unité profonde qu'ont nos impressions, et que les objets les plus différents pour l'érudit ou l'homme pratique, y semblaient des accidents homogènes produit par un même regard<sup>56</sup>.

L'unité de l'œuvre participe donc, paradoxalement, d'une réalité non sentie et de l'impression.

Proust définit ainsi l'unité comme à la fois sensuelle et spirituelle, intérieure et extérieure. La suite permet d'éclairer ce paradoxe :

Il était beau de voir comment lui qui savait tant de choses oubliait tout ce qu'il savait d'elles pour ne les peindre que comme elles lui apparaissaient à ce moment premier, le seul vrai, où notre intelligence n'étant pas encore intervenue pour nous expliquer ce que sont les choses, nous ne substituons pas à l'impression qu'elles nous ont donnée l'idée qu'elles nous ont donnée.

L'œuvre est donc spirituelle parce que sensualiste, la spiritualité consistant ici à reproduire la sensation dans sa forme la plus naïve.

On retrouve dans cette définition de l'unité la critique de l'intelligence et une méditation sur la perception héritée de Turner que nous avons déjà envisagée à plusieurs reprises<sup>57</sup>. Il s'agit, en effet, de dissocier la sensation de l'intelligence et de l'idée et donc d'affirmer qu'il existe un mode de connaissance qui échappe au modèle rationnel. Ce sont là deux thèmes importants de la genèse de l'œuvre et de la pensée qui fusionnent pour définir

---

<sup>56</sup> - Cahier 34, f° 10r°.

<sup>57</sup> - Sur ce point voir les pages **Erreur! Signet non défini.** et **Erreur! Signet non défini.** du présent travail.

l'unité de l'œuvre. Il est néanmoins possible de prolonger cette analyse à la lumière des pages qui précèdent.

En effet, la position proustienne rejoint ici exactement celle des théoriciens de la forme. En refusant d'articuler sensation et intelligence, Proust adopte une position anti-associationniste. Tout le travail de Taine, par exemple, consiste à démontrer que l'intelligence découle de la sensation. Vouloir remonter à la source naïve de l'acte perceptif, c'est, en définitive, accomplir un mouvement similaire à celui des théoriciens de la forme lorsqu'ils posent au principe de leur travail un retour aux « expériences immédiates du sujet »<sup>58</sup>. En faisant se rencontrer sa critique de l'intelligence et la doctrine de l'illusion perceptive issue de Turner, Proust pose au principe de l'unité de l'œuvre ce que les gestaltistes désignent, à la même époque, sous le nom de « phénomène » et qui se caractérise par une saisie pure de la perception hors de tout atomisme mental. À partir de cette concordance entre le discours proustien et celui de la théorie de la forme, on peut établir que l'esthétique proustienne s'inscrit dans un champ épistémologique moderne qui n'est plus celui de l'associationnisme.

En effet, Proust place au principe de l'acte créateur une sensation phénoménale, c'est-à-dire détachée du prolongement intellectuel que lui reconnaît l'associationnisme. Si Taine admet l'existence d'une illusion originelle, c'est comme point de départ d'un processus de rectification dont nous avons parlé dans la première partie de ce travail<sup>59</sup>. En vertu de la concaténation associationniste, la sensation cause l'illusion, celle-ci est suivie de la rectification d'où naît l'image : tel est, sommairement résumé, le principe du mécanisme de la connaissance. À cette vision successive et fragmentée, Proust substitue l'impression qu'il définit comme une unité insécable, une « unité profonde ». Cette impression naïve ignore, par ailleurs, la sensation qui la cause et le mécanisme qui la rectifie. Elle n'est donc plus une étape dans un processus conduisant à la connaissance, mais la connaissance elle-même donnée pour telle, hors de tout mécanisme associationniste.

L'unité de l'œuvre repose donc sur une « impression », dit Proust, une « perception » diraient les théoriciens de la forme. Celle-ci unit dans sa naïveté originelle les éléments divers du monde en une vision unique qui est celle de l'artiste. L'œuvre est ainsi définie comme un phénomène, selon le sens que Paul Guillaume donne à ce mot. Cette mise en perspective permet de mieux comprendre la théorie proustienne du style.

---

<sup>58</sup> - Selon la formule de Paul Guillaume citée plus haut.

<sup>59</sup> - I, 3, p. **Erreur! Signet non défini.**

b) *Unité dans le style : Sainte-Beuve et Flaubert*

C'est, en effet, au style que Proust assigne la tâche de prolonger dans l'œuvre l'unité de l'impression. C'est ainsi « le rendu de sa vision »<sup>60</sup> qui, pour Proust, en 1919, fonde le style de Flaubert. Dans *L'Éducation sentimentale*,

Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui après [coup] assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée<sup>61</sup>.

L'œuvre littéraire restitue la perception phénoménale dans sa naïveté.

Si le style est propre à assurer le rendu de la vision, c'est qu'il possède, comme elle, une unité profonde et intrinsèque. Proust le note, toujours à propos de Flaubert :

Mais si Flaubert faisait ses délices de telles phrases [rythme ternaire, phrases brèves] ce n'était évidemment pas à cause de leur correction, mais parce qu'en permettant de faire jaillir au cœur d'une proposition l'arceau qui ne retombera qu'en plein milieu de la proposition suivante, elles assuraient l'étroite, l'hermétique continuité du style<sup>62</sup>.

Le style doit donc tendre à se constituer en une entité continue et insécable, identique, en cela, à la sensation originelle.

Cette idée est déjà présente dans les pages que Proust consacre au style de Flaubert en 1908-1909 :

Dans le style de Flaubert, par exemple, toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone.<sup>63</sup>

De même, lorsque Proust remarque l'absence, dans le style de Flaubert, de « mot d'esprit ou trait de sensibilité » qui viendraient rompre « le rendu de l'unité de la vision »<sup>64</sup>, il donne à son lecteur la contrepartie exacte d'une critique qu'il formula en 1908 à propos de Balzac :

ne concevant pas la phrase comme faite d'une substance spéciale où doit s'abîmer et ne plus être reconnaissable tout ce qui fait l'objet de la conversation, du savoir, etc., il ajoute à chaque mot la notion qu'il en a, la réflexion qu'il lui inspire.<sup>65</sup>

La mise en cause du style fragmenté est donc un des aspects de la critique de Balzac alors que l'unité caractérise le style de Flaubert, modèle à suivre.

---

<sup>60</sup> - *E.A.*, p. 588.

<sup>61</sup> - *E.A.*, pp. 588-589.

<sup>62</sup> - *E.A.*, pp. 587-588. Voir également p. 593 où Proust évoque la solidité, la compacité voulue du style de Flaubert et de celui de Leconte de l'Isle obtenue par un emploi des adverbes et des modalisateurs.

<sup>63</sup> - *C.S.-B.P.*, p. 269.

<sup>64</sup> - *E.A.*, p. 588.

<sup>65</sup> - *C.S.-B.P.*, p. 271.

c) *Le vernis des maîtres : perceptions matinales et style*

La fascination qu'exerce, dans le domaine stylistique, le lisse, l'uni, le continu chez Marcel Proust découle de cette fonction unificatrice du style. Élément qui restitue la vision ou perception phénoménale, le style ne peut se penser que comme une chose compacte qui est l'image et le prolongement de l'unité de ce qui a été perçu. La leçon de Ver Meer que Bergotte saisit au seuil de la mort tient précisément à cette qualité du style que Proust explore dans le domaine pictural comme dans le domaine littéraire :

« C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune. »<sup>66</sup>

La matière de l'écriture doit donc posséder cette qualité de compacité colorée et glacée, comme vernissée qu'ont les tableaux de Ver Meer.

Cette thématique est d'ailleurs inscrite en filigrane dans le texte des matinées du Cahier 4. S'il n'est aucunement question de style, dans ces pages narratives qui permettent d'élaborer un modèle dogmatique nouveau, le motif du vernis, du glacé, y joue un rôle capital, comme l'a remarqué Kazuyoshi Yoshikawa<sup>67</sup>. Il permet, en effet, un glissement synesthésique de la vision des meubles (armoires à glace, bureau de palissandre, rideaux de soie) vers les parfums qu'ils dégagent et qui se tiennent « debout dans [la] chambre, en tranches verticales distinctes, dans une congélation qui semblait ajouter un "glacé" plus doux encore. »<sup>68</sup> Métaphore de l'unité du style, dans *La Prisonnière*, le vernis est, dès les matinées de *Contre Sainte-Beuve*, l'élément qui permet de passer de l'objet à la perception, de lier, selon la belle formule de Bernard Brun, « comme les ingrédients d'un gâteau ou les éléments d'un tableau, les qualités sensibles des choses »<sup>69</sup>. La compacité vernie du style n'est donc qu'une projection, sur l'axe de la pratique scripturale et de sa théorie, de la qualité particulière que les sensations matinales confèrent à l'acte perceptif. Les « vastes surfaces, d'un miroitement monotone », la « substance spéciale » du Cahier 1 et de « Proust 45 » se développent, au fil de la genèse du texte, sur le plan narratif au travers de la thématique du glacé et du vernis. Une fois de plus, la naissance du texte tient à l'entrelacement des dimensions narrative et théorique.

La conception du style comme une unité de sensation s'inscrit dans le cadre d'une démarche post-associationniste. Moyen d'incarner l'impression ou phénomène originel dans l'œuvre elle-même conçue comme une forme, il ne saurait qu'être uni et compact. En cela, il relève de la perception et de la forme. L'ancrage épistémologique de la théorie proustienne dans le champ de

---

<sup>66</sup> - *L.P.*, III, p. 692.

<sup>67</sup> - Kazuyoshi Yoshikawa, « Études sur la genèse de *La Prisonnière* d'après des brouillons inédits », thèse, Paris IV, 1976, deux volumes, I, pp. 99-100.

<sup>68</sup> - Cahier 4, f° 3v° ; *op. cit.*, p. 221, transcription simplifiée.

<sup>69</sup> - Bernard Brun, « Étude génétique de l'"Ouverture" de *La Prisonnière* », *Études proustiennes* VI, *Cahiers Marcel Proust*, n° 14, 1987, p. 232.

la théorie de la forme est donc sensible à différents niveaux de son esthétique et conditionne même sa pratique scripturale. Nous verrons dans le chapitre suivant comment cette conception du style permet de fonder la vraie vie et donc la littérature. Auparavant, pour compléter la mise en perspective épistémologique que constitue ce chapitre, nous allons voir que le domaine pictural offre au moins un exemple similaire à celui de Proust.

d) *Matisse : unité de la scène et de la sensation*

Dans le texte du Cahier 34 que nous citons plus haut, Proust définit l'art en général à partir de l'expérience picturale d'Elstir. On peut voir dans cette mise en parallèle de la littérature et de la peinture la survivance d'un poncif de l'écriture artiste signalé par Jacques Dubois<sup>70</sup>. Dans ce cadre, toutefois, ce n'est qu'une métaphore, alors que le statut d'Elstir, dans le roman et les brouillons, semble indiquer que la peinture opère comme un authentique modèle artistique. La critique a maintes fois abordé la question des rapports de l'esthétique proustienne avec la pratique picturale qui lui est contemporaine. On a ainsi, alternativement, rapproché Proust des impressionnistes ou de l'avant-garde. L'art d'Elstir se rattache, en effet, aux premiers<sup>71</sup>, le champ intertextuel auquel se réfère Proust quand il évoque l'art du peintre est celui de Whistler, Monet et Turner, comme l'a montré Yasué Kato<sup>72</sup>. S'il emprunte ses modèles à l'impressionnisme, Proust semble également se rapprocher par certaines caractéristiques de son écriture et de son esthétique de l'avant-garde. Nous avons signalé les analyses de Françoise Leriche qui montrent les liens que l'esthétique de Proust entretient avec le cubisme<sup>73</sup>. À partir de traits convergents, – importance de « l'univers intérieur » et des souvenirs d'enfance, interrogation sur le processus même de la création pour théoriser la création, ce chercheur a par ailleurs rapproché l'esthétique de Proust de celle de Kandinsky<sup>74</sup>. Nous limitant ici au problème historique et épistémologique, nous voudrions proposer une analyse des

---

<sup>70</sup> - Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Académie Royale de langue et littérature françaises, Palais des Académies, 1963, p. 113.

<sup>71</sup> - Par exemple, dans le passage cité du Cahier 34, il est dit que dans certains tableaux le peintre « se rapprochait un peu des impressionnistes ».

<sup>72</sup> - Sur ce point, voir Yasué Kato « Étude génétique des épisodes du peintre Elstir dans *À la recherche du temps perdu* », thèse, Paris III, 1996, deux volumes, I, pp. 154, et 298-306. Voir également l'article de Kazuyoshi Yoshikawa, « Proust et les *Nymphéas* de Monet », *B.M.P.*, n° 48, 1998, pp. 77-93.

<sup>73</sup> - De la même manière, Luc Fraisse a montré que Proust fait de lui-même un portrait cubiste dans *À la recherche du temps perdu*, (*Le Processus de la création chez Marcel Proust, le fragment expérimental*, Paris, Corti, 1988, p. 290).

<sup>74</sup> - Françoise Leriche, « La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans - Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques », thèse, Paris VII, 1991, pp. 185-187. Voir le compte rendu de l'ouvrage de Paola Placella Sommella, (*Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Bibliotheca dei quaderni del novecento francese, 1982) que donne ce même chercheur dans le *B.I.P.*, n° 14, 1983, pp. 87-88.



rapports que l'esthétique de Marcel Proust entretient avec celle qu'Henri Matisse développe notamment à partir de 1908.

Matisse est de deux ans l'aîné de Proust qui partage avec lui son admiration pour l'œuvre de Gustave Moreau dont il fut l'élève. Les deux artistes vouent également un culte à l'œuvre de Chardin. Chacun a d'ailleurs fait une « copie » de la fameuse *Raie*, Matisse après 1892 comme travail de peintre débutant dans l'atelier de Moreau, Proust par la description qu'il donne du tableau dans un texte sans doute rédigé en 1895<sup>75</sup>. Ces rapprochements permettent d'inclure les deux artistes dans un champ culturel et historique similaire. La mise en regard de leurs esthétiques permet d'aller au-delà de goûts communs, qui sont avant tout ceux d'une génération.

En effet, entre 1905 et 1909 s'accomplit pour l'un comme pour l'autre un tournant décisif. Nous avons vu l'importance que revêt cette période dans la genèse d'*À la recherche du temps perdu* et quel contenu théorique s'élabore à la faveur des crises successives que subit Proust entre ces deux dates. De 1905 à 1909, de la même manière, le travail de Matisse subit une modification radicale. Si les débuts de l'élève de Moreau témoignent de l'influence de l'impressionnisme, sensible dans les œuvres des années 1896-1900, cette première manière aboutit aux toiles divisionnistes de l'année 1904 et notamment à *Luxe calme et volupté*. Dès 1905 cependant, le peintre revient à une peinture où la touche remplace le point et la division lumineuse<sup>76</sup>. Ce tournant marque l'émergence de ce que la tradition consacrera sous le nom de « fauvisme ». Dès 1907-1908, s'ouvre une nouvelle étape marquée par la simplicité des couleurs et le recours aux lignes ornementales qu'illustrent particulièrement bien *La Desserte rouge* (1908) et *Le Luxe II* (1908). Avec ces deux techniques Matisse ouvre une voie qu'il poursuivra jusqu'à la fin de sa vie.

L'évolution que connaît l'art d'Henri Matisse au début du siècle n'est donc pas éloignée de celle que nous avons observée chez Marcel Proust. L'analyse que le peintre fait de celle-ci permet de montrer que si les destins des deux artistes sont si proches, c'est qu'ils ont pour principe des préoccupations, des recherches et des réponses communes qui s'éclairent mutuellement. La fonction que Matisse attribue à la couleur dans sa période fauve rejoint ainsi ce que Proust dit du style. Le fauvisme se caractérise par la

recherche d'intensité dans la couleur, la matière étant différente, [la] réaction contre la diffusion du ton local dans la lumière. La lumière n'est pas supprimée, mais elle se trouve exprimée par un accord des surfaces colorées intensément.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> - *E.A.*, pp. 373-377 et n. 1, p. 372.

<sup>76</sup> - Jean Guichard-Meili, *L'Art de Matisse*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 1993, (première édition, Somogy, 1986), pp. 24-25.

<sup>77</sup> - *Ibid.*, p. 27.

La saturation de la couleur est une réaction contre le divisionnisme et l'impressionnisme dont les recherches contribuent à dissoudre la couleur dans la lumière. Pour les fauves doit prévaloir, au contraire, l'unité du ton que l'intensité chromatique doit restituer.

Les aplats des toiles d'après 1907 sont donc à lire comme l'aboutissement d'un travail sur la couleur qui vise à sortir de l'impressionnisme. À ce titre, les deux états de *Luxe, calme et volupté* témoignent de cette évolution. Au tableau de 1907, où la manière impressionniste est encore sensible, notamment dans le traitement du paysage, succède en 1908 une composition identique mais où la touche impressionniste a laissé place à de vastes ensembles de couleur unis et homogènes.

Ce traitement réservé à la couleur n'est pas sans rappeler le goût proustien pour le lisse et l'uni dont la couleur de Matisse offre comme une projection picturale. La place que l'écrivain assigne au style correspond d'ailleurs à ce que le peintre dit de la couleur. Dans les deux cas, en effet, couleur et style sont perçus comme devant restituer ce qui a été éprouvé par l'artiste. L'un comme l'autre définit son art à partir de la notion de rapport qui chez Proust fonde la métaphore et chez Matisse l'art de la couleur :

Ce qui compte le plus dans la couleur, ce sont les rapports. La couleur n'atteint sa pleine expression que lorsqu'elle est organisée, lorsqu'elle correspond à l'intensité de l'émotion de l'artiste<sup>78</sup>.

Ainsi que le note Jean Guichard-Meili dans son ouvrage sur Matisse, tout l'art du peintre est tendu vers le rendu de la sensation par la couleur<sup>79</sup>. Formes, objets, lignes, lumière sont subordonnés à l'accomplissement de cette tâche qui est aussi celle que Proust assigne à la littérature.

Sensation et couleur dominant à ce point l'art de Matisse qu'elles mettent en cause les principes de la rationalité et recomposent un univers dont le fonctionnement est autonome. Matisse l'affirme : « il y a une logique colorée, le peintre ne doit obéissance qu'à elle, jamais à la logique du cerveau »<sup>80</sup>. L'intelligence est, chez les deux artistes, subordonnée à une logique perceptive et à ses prolongements stylistiques et chromatiques qui tentent de la restituer. Dans les deux cas également, style et couleur créent une logique propre qui se démarque du champ rationnel. De même que Matisse oppose la logique de la couleur à celle du cerveau, Proust définit le rapport qu'exprime la métaphore comme une transposition dans « le monde de l'art » du « rapport unique de la loi causale dans le monde de la science »<sup>81</sup>. Matisse, comme Proust, cherche à

---

<sup>78</sup> - Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, textes recueillis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972, p. 46.

<sup>79</sup> - *Op. cit.*, p. 72.

<sup>80</sup> - Cité par Jean Guichard-Meili, *L'Art de Matisse*, Paris, Press Pocket, coll. « Agora », 1993, (première édition, Somogy, 1986), p. 43.

<sup>81</sup> - *T.R.*, IV, p. 468.

affranchir l'art de la rationalité, non en la refusant, comme les romantiques et les surréalistes ont pu être tentés de le faire, mais en affirmant l'existence d'une autre logique qui est celle de l'art. Ce rapprochement serait à approfondir et à analyser dans le cadre tracé par Marc Jimenez et où nous avons situé la réflexion proustienne de 1908<sup>82</sup>.

L'esthétique de Proust et celle de Matisse convergent donc par leur fascination commune pour la compacité du style et de la couleur et par l'importance du rapport que ceux-ci restituent. Chez Proust, le rapport exprimé par le style, l'impression, suppose l'effacement de l'objet au profit de l'ensemble des sensations qui sont liées à la perception de l'objet. Il ne sert à rien de décrire toutes les choses, mais il importe d'en restituer la tonalité d'ensemble. Nous verrons que cette idée fonde la critique de la littérature réaliste et constitue le principe de la littérature authentique<sup>83</sup>. Matisse, de la même manière, fonde sa pratique picturale sur un recul de l'objet au profit de l'ensemble dans lequel il s'inscrit :

L'objet n'est pas intéressant en lui-même. C'est le milieu qui crée l'objet<sup>84</sup>.

Le peintre définit ainsi le rapport du contexte et de l'objet en des termes qui font songer à ceux employés par les théoriciens de la forme,

Une telle affirmation recoupe, en effet, la distinction fondamentale que les gestaltistes établissent entre fond et forme et en vertu duquel un objet ne peut être isolé du contexte où il se manifeste. Elle rejoint également les spéculations proustiennes sur l'unité de la perception qui tend à enfermer dans une série homogène la diversité de l'expérience sensible. C'est d'ailleurs de façon contemporaine et en des termes similaires que Proust et Matisse formulent, le premier le « réalisme psychologique » des matinées, le second sa théorie de l'ensemble pictural en faisant intervenir des notions qu'utilisent à la même époque les théoriciens de la forme. Vers 1908, au moment où se met en place le fond de la théorie gestaltiste et où Proust se lance dans l'exploration des sensations matinales, Matisse déclare :

L'ensemble est notre seul idéal [...] l'expression vient de la surface colorée que le spectateur saisit dans son entier<sup>85</sup>.

Un tel *credo* pourrait être repris par les gestaltistes et par Proust, la notion de surface colorée pouvant renvoyer à la compacité de la couleur chez Ver Meer, mais aussi, nous l'avons indiqué, à l'atmosphère glacée et compacte de la chambre du dormeur éveillé.

---

82 - II, 3, **Erreur! Signet non défini.**

83 - III, 6, p. **Erreur! Signet non défini.**

84 - Jean Guichard-Meili, *L'Art de Matisse*, Paris, Press Pocket, coll. « Agora », 1993, (première édition, Somogy, 1986), p. 142.

85 - Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, textes recueillis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972, p. 60.

e) *Bilan*

Les années 1907-1910 sont donc marquées par l'émergence de la notion d'ensemble, de globalité qui se trouve présente dans le champ de la science comme dans celui de l'art où elle intéresse à la fois la pratique picturale et littéraire. Cette esthétique nouvelle se caractérise par la rupture avec l'associationnisme et marque le refus de la division au profit de l'unité. Cette évolution épistémologique se traduit par une description nouvelle de la sensation qui devient perception ou phénomène et par la mise à distance des grands prédécesseurs, le réalisme et l'impressionnisme. L'artiste, comme le psychologue, affirme la primauté du rapport de la partie au tout que le style et la couleur vont avoir pour tâche de traduire. Par la perception qu'il tente de restituer, l'art acquiert une logique propre, stylistique ou chromatique, qui marque sa prise d'autonomie à l'égard de la science dont il devient un équivalent.

Cette convergence des préoccupations se marque, en 1908 notamment, par la publication de l'ouvrage d'Ernst Mach, *La Connaissance et l'erreur* et par celle des *Notes de peintre* de Matisse. Établir clairement dans quelle mesure Proust a pu avoir connaissance de ces textes et être influencé directement par leur contenu n'est pas chose facile. Curieux de tout, et particulièrement de ce qui touche au domaine de l'art et de la perception, l'écrivain a pu s'intéresser à ces ouvrages. Toutefois, accaparé par son œuvre, distant à l'égard de l'avant-garde et d'une approche trop rationaliste, il a pu ne leur prêter aucune attention. Ni Mach, ni Matisse n'apparaissent dans *À la recherche du temps perdu*. Cependant, dans une lettre de fin janvier 1919 adressée à Jacques Émile Blanche, Proust dit ne pas connaître Degas, Renoir et Cézanne que Blanche cite, mais il signale qu'il projetait de faire une allusion à Picasso dont il précise « encore un peintre dont l'œuvre et la personne ne me sont pas inconnues. »<sup>86</sup> L'écrivain semble ainsi se plaire à brouiller les pistes comme il s'emploie à masquer certaines influences.

La perspective épistémologique de ce travail limite d'ailleurs la portée des influences directes. Si Matisse, Proust et les théoriciens de la forme proposent un modèle post-associationniste au mécanisme perceptif et l'incorporent à leurs travaux, c'est qu'ils répondent à des questions identiques – qu'est-ce que la sensation, quelle est la place de l'objet et du sujet, peut-on dissocier les différentes phases de la connaissance et de l'intelligence, quels sont les rapports de l'art à la rationalité ? – en des termes similaires que conditionne notamment leur formation.

#### 4 Conclusion

Laboratoire pour une définition moderne du mécanisme de la connaissance, les sensations matinales marquent une rupture avec la description associationniste du souvenir. À la sensation produite par un objet qui permet de rappeler la sensation passée et de reconstruire la chaîne des

---

<sup>86</sup> - *Corr.*, XVIII, pp. 77-79.

images disparues, se substitue la perception d'un phénomène qui met le sujet en relation avec une totalité existentielle globale. Par ailleurs, les matinées ne mettent pas en jeu les mêmes phénomènes psycho-sensoriels que les réminiscences. Ces dernières fonctionnent essentiellement sur le mode associatif, la sensation présente étant associée à une sensation passée, sur le modèle décrit par Taine, alors que les matinées se fondent sur une totalité qui procède non d'une sensation mais d'une perception. Contrairement à ce qu'on observe dans la mise au net de « Proust 45 », les premiers brouillons des matinées révèlent un effacement de la psychologie et de l'associationnisme devant la sensation. Le processus psychique caractéristique de la réminiscence disparaît au profit de la seule perception. En cela, les matinées permettent à Proust d'explorer une voie qui n'est plus celle des souvenirs épiphaniques.

La formule post-associationniste sensible dans les brouillons des matinées rejoint les principes fondamentaux de la théorie de la forme. En décrivant la rêverie et en mettant en œuvre le « réalisme psychologique », Proust est conduit à élaborer des motifs narratifs qui reposent sur des concepts identiques à ceux développés, à la même époque, par les gestaltistes. Le dépassement de la sensation au profit de principes plus généraux, la saisie de la scène dans son ensemble rejoignent les notions de phénomène et de forme. Par ailleurs, on peut rapprocher cet aspect de l'esthétique de Proust de ce que Matisse dit du tableau. Les deux artistes définissent, dans les années 1908-1910, l'œuvre comme le reflet d'une impression caractérisée par son unité. La couleur, pour l'un, le style, pour l'autre, ont pour vocation de traduire cette impression originelle. Les principes théoriques qui sous-tendent les brouillons des matinées se prolongent donc dans la théorie du style avec qui ils partagent la thématique du compact, du vernissé de l'uni. C'est aux prolongements de cette théorie du style que nous allons maintenant nous attacher pour déterminer comment, dans sa définition de la littérature comme vraie vie, Marcel Proust utilise les éléments théoriques présents dans les brouillons des matinées.

## Perception, essence et style : réalisme littéraire et « vraie vie »

L'importance accordée à la sensation au détriment de la mémoire nous a permis de lire les matinées comme un dépassement de l'associationnisme mnémonique à l'œuvre dans les souvenirs involontaires au profit d'une conception moderne de la sensation qui repose sur la perception et le phénomène. À la lumière de cette analyse, et de celle menée sur la mémoire involontaire dans « Proust 45 »<sup>1</sup>, il nous semble possible d'affirmer que le motif des matinées constitue le point le plus abouti de l'esthétique proustienne.

En cela, notre étude des matinées complète celle que Françoise Leriche a effectuée à propos de l'épisode du rayon de soleil sur le balcon du Cahier 1. À cette description de la sensation qui semble s'apparenter au cubisme<sup>2</sup>, il faut donc ajouter celle qui est à l'œuvre dans les matinées et qui s'inscrit dans un cadre épistémologique similaire à celui de la théorie de la forme. Cependant, ces différentes voies parallèles à celle qu'ouvre la mémoire involontaire semblent abandonnées dans le roman publié. « L'Adoration perpétuelle » offre l'image d'une esthétique essentiellement fondée sur la réminiscence, ou plutôt, comme nous avons tenté de le montrer, sur l'ensemble des expériences privilégiées – souvenirs involontaires, impressions obscures, impressions esthétiques. Des différentes voies explorées en 1909, seule subsiste celle de la mémoire involontaire et les formes d'expériences privilégiées qui apparaissent dans la suite de la genèse du roman. Dans son analyse, Françoise Leriche note ainsi que la voie cubiste du Cahier 1 est abandonnée par l'écrivain qui revient à un discours sur l'essence et une orientation vitaliste<sup>3</sup>.

Ce chercheur remarque cependant que dans les dernières pages du *Temps retrouvé*, la représentation cubiste du moi et des choses semble faire retour dans le texte. Le projet de peindre les choses et les êtres « dans le temps » marque la volonté de restituer en une seule vision la saisie

---

<sup>1</sup> - II, 2.

<sup>2</sup> - Françoise Leriche, « La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques », thèse, Paris VII, 199, p. 255.

<sup>3</sup> - *Ibid.*, p. 256.

différentielle de l'objet<sup>4</sup>, si bien que Françoise Leriche s'interroge : « Proust revient-il là, en une étape tardive de la genèse, à une intuition initiale qui s'est trouvée, dans les faits, écartée ? »

Il semble donc bien que le substrat théorique de 1909 survive aux accidents de la genèse mais sous une forme atténuée, qui le rend à peine visible. Les liens entre la théorie qui sous-tend les brouillons des matinées et le style, que nous avons envisagés dans le précédent chapitre, confirment que les propositions théoriques explorées par Proust en 1909 survivent dans les derniers états du texte. Dans cette perspective, l'objet de ce chapitre est, dans un premier temps, de déterminer sous quelles formes le substrat théorique des matinées est présent dans *Le Temps retrouvé*. Si tel est bien le cas, il faudra alors également envisager ce que cette survivance implique, tant sur le plan de l'esthétique de Marcel Proust que pour la genèse du livre dans son ensemble.

### 1 Essences et heures dans *Le Temps retrouvé*

Nous avons déjà abordé la question du contenu esthétique de « L'Adoration perpétuelle » dans le deuxième chapitre de ce travail et tenté de montrer le rôle relatif qu'y joue la mémoire, en dépit de l'importance accordée au motif de la réminiscence. L'étude de la genèse de la mémoire involontaire dans les brouillons de 1908-1909 a, par ailleurs, permis de préciser pour quelle raison cette thématique s'impose quand naît le roman<sup>5</sup>. Il s'agit ici de compléter cette analyse en montrant comment la définition de la littérature à laquelle aboutit le roman de Marcel Proust repose non tant sur la mémoire que sur la restitution de la perception, selon le modèle des matinées.

#### a) *Perception, mémoire involontaire et esthétique*

##### (1) Littérature et mémoire

Lorsque Proust définit la vraie littérature, il l'oppose au réalisme, comme il le faisait déjà dans « les hortensias normands ». Il n'est cependant plus question de « réalisme psychologique » ou de peinture de la rêverie, comme dans le texte des « pages écrites ». L'épisode de *François le champi* introduit ainsi une critique de la littérature qui « tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité »<sup>6</sup>. Toutefois, à ce « misérable relevé de lignes et de surfaces » qui prétend « décrire les choses », Proust oppose cette fois, « la communication du moi présent avec le passé [...] que l'art digne de ce nom doit exprimer. »<sup>7</sup> La littérature authentique dont le protagoniste découvre la formule lors de la matinée Guermantes semble donc reposer sur la mémoire involontaire et non sur la rêverie. C'est d'ailleurs comme une métaphore de cette nouvelle littérature que se présente la réminiscence :

---

<sup>4</sup> - *Ibid.*, n. 20, p. 255.

<sup>5</sup> - II, 2.

<sup>6</sup> - *T.R.*, IV, p. 463.

<sup>7</sup> - *Ibid.*, p. 464.

La nature ne m'avait-elle pas mis elle-même, à ce point de vue, sur la voie de l'art, n'était-elle pas un commencement d'art elle-même, elle qui ne m'avait permis de connaître, souvent longtemps après, la beauté d'une chose que dans une autre, midi à Combray que dans le bruit des cloches, les matinées de Doncières que dans les hoquets de notre calorifère à eau ?<sup>8</sup>

Nous reviendrons plus loin sur le caractère téléologique de cette formule où l'action de la Nature se trouve finalisée<sup>9</sup>. Ce qui nous retient, ici, c'est avant tout la formulation d'une théorie de la littérature. La littérature non-réaliste, que Proust définit, consiste, en effet, non à décrire les objets présents dans un lieu, mais à retrouver le rapport qui existe entre « ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément »<sup>10</sup>.

Ce mécanisme qui donne une chose pour une autre, n'est autre que celui de la métaphore qui constitue la base de la pratique stylistique de l'écrivain, selon les termes de « L'Adoration perpétuelle ». La formule conclut le fameux développement sur le style et la métaphore qui contribue à définir la littérature authentique. Proust y affirme que le moyen de cette restitution des rapports qui existent entre sensations et souvenirs simultanés, c'est la métaphore qui possède, comme la réminiscence, la vertu de « les soustraire aux contingences du temps »<sup>11</sup>. Le processus décrit paraît donc bien renvoyer à celui de l'associationnisme. Il repose, en effet, sur la mémoire et sur le lien que la sensation présente établit avec une sensation passée conservée dans l'individu, comme nous l'avons déjà signalé à propos du dernier souvenir involontaire d'À la recherche du temps perdu<sup>12</sup>. Proust utilise donc bien le processus de la mémoire involontaire pour définir la littérature authentique. De la même manière, lorsqu'il affirme que le rapport ainsi dégagé par l'écrivain doit être enfermé « dans les anneaux nécessaires d'un beau style »<sup>13</sup>, il utilise un modèle associationniste. La chaîne nécessaire du style métaphorise la concaténation des souvenirs sur laquelle repose l'associationnisme et qu'elle projette sur l'axe de l'écriture. Ce processus d'enchaînement fonde d'ailleurs, comme l'a montré Gérard Genette, non tant la métaphore que la métonymie. Nous reviendrons dans la seconde partie de ce chapitre sur la question de la pratique stylistique proustienne et du modèle épistémologique qui la sous-tend.

## (2) Nouvelle littérature et théorie de la forme, l'unité de la perception

Notre objectif est seulement de dégager les modèles qui fondent la définition proustienne de la littérature. Or, il ne faudrait pas déduire de ce qui précède que la littérature telle que la conçoit Proust repose exclusivement sur

---

<sup>8</sup> - *Ibid.*, p. 468.

<sup>9</sup> - P. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>10</sup> - *T.R.*, IV, p. 467.

<sup>11</sup> - *T.R.*, IV, p.468.

<sup>12</sup> - III, 5, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>13</sup> - *T.R.*, IV, p. 468.



le modèle associationniste incarné par la mémoire involontaire. Cet aspect incontestable du dogme proustien demande à être complété et considéré plutôt comme une composante que comme la lettre du système esthétique exposé dans « L'Adoration perpétuelle ».

Proust définit en effet « ce que l'art véritable doit exprimer » non seulement comme une communication du passé et du présent, mais aussi comme une projection dans l'avenir où les choses « nous incitent à [...] goûter de nouveau » l'essence de la vie<sup>14</sup>. La littérature n'est ainsi pas exclusivement liée à une résurrection du passé, elle est aussi tendue vers un futur, une potentialité qui rappelle celle des matinées dont les sensations composent un kaléidoscope de vies possibles et jamais réalisées.

Le contenu théorique des matinées survit ailleurs dans « L'Adoration perpétuelle ». À la suite de l'épisode de *François le champi*, et en préambule à la définition de la littérature que nous venons de citer, le narrateur donne une explication du mécanisme de la mémoire qui rappelle nettement le discours post-associationniste des brouillons de 1909 :

Les choses [...] sitôt qu'elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d'immatériel, de même nature que nos préoccupations ou nos sensations de ce temps là, et se mêlent indissolublement à elles.<sup>15</sup>

On retrouve ici cet effacement de l'objet et de la sensation que nous avons étudié dans les matinées du Cahier 4, au chapitre précédent. La littérature repose moins sur les objets que sur leur perception et la fusion de celle-ci avec l'état d'âme du moment.

Dès les premiers commentaires que suscitent les épiphanies de la mémoire involontaire, dans les premières pages de « L'Adoration perpétuelle », l'expérience du souvenir conduit d'ailleurs le protagoniste à expliquer le mécanisme de la mémoire involontaire par l'existence d'une perception globale originelle que l'intelligence brouille et abolit :

La moindre parole que nous avons dite à une époque de notre vie, le geste le plus insignifiant que nous avons fait était entouré, portait sur lui le reflet de choses qui logiquement ne tenaient pas à lui, en ont été séparés par l'intelligence [...] le geste, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes.<sup>16</sup>

La mémoire, en définitive, ne fait que remonter à la source originelle et perceptive qui constitue la réalité, le phénomène, elle ouvre le vase qui contient cette totalité originelle.

---

<sup>14</sup> - *Ibid.*, p. 464.

<sup>15</sup> - *Ibid.*, p. 463.

<sup>16</sup> - *Ibid.*, p. 448.

La théorie de la mémoire involontaire est ainsi indissociable d'une conception de la sensation qui n'est plus associationniste mais s'apparente à la perception telle que la définissent les théoriciens de la forme. L'illustration de la théorie de la métaphore, que nous citons plus haut<sup>17</sup>, se fait d'ailleurs à partir de deux exemples distincts. Le premier renvoie à un souvenir involontaire et le second s'apparente au contexte et au contenu des matinées :

Une image offerte par la vie nous apportait en réalité à ce moment-là des sensations multiples et différentes. La vue, par exemple, de la couverture d'un livre déjà lu a tissé dans les caractères de son titre les rayons de lune d'une lointaine nuit d'été. Le goût du café au lait matinal nous apporte cette vague espérance d'un beau temps qui jadis si souvent [...] se mit à nous sourire dans la claire incertitude du petit jour.<sup>18</sup>

Le premier exemple renvoie explicitement à la lecture de *François le champi* faite par la mère à l'occasion de l'épisode du baiser du soir<sup>19</sup> et appartient donc au champ de la réminiscence. Le second, toutefois, s'inscrit pleinement dans la thématique narrative des matinées mais aussi dans leur perspective théorique. Le souvenir du beau temps qui s'est associé à l'odeur de café dans le petit jour est perçu comme la promesse d'un retour du même, mais transposée dans une autre époque. Comme dans les matinées du Cahier 4, le souvenir de la vie passée permet de construire, à partir des sensations suscitées par la chambre – odeur de café, odeur des meubles –, une vie potentielle.

À la suite de cet exemple apparaît d'ailleurs une formule où l'on retrouve l'idée d'une perception globale de l'heure :

une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats.<sup>20</sup>

Deux points communs apparaissent entre cette affirmation et les matinées de *Contre Sainte-Beuve*. Il s'agit moins, en effet, du souvenir en tant que tel que de projets et de climats, deux motifs qui sonnent comme des échos aux désirs de voyages des matinées. Comme pour ceux-ci, projets et climats ne sont pas fondés sur des objets et des sensations, mais sur des parfums et des sons. Les bruits des tramways ou des chariots, les odeurs de la chambre ont disparu, mais l'idée d'une perception auditive ou olfactive demeure, elle rappelle également les « éléments » dont parle Mach<sup>21</sup>. L'heure est plus qu'une division du temps, elle condense un faisceau de phénomènes qui ouvrent sur une potentialité, inspirée du passé, mais ouverte sur des vies possibles, comme le sont les perceptions matinales dans les cahiers « Sainte-Beuve ».

---

17 - P. **Erreur! Signet non défini.**

18 - *Ibid.*, p. 467.

19 - *C.S.*, I, pp. 39-42.

20 - *T.R.*, IV, pp. 467-468.

21 - III, 5, p. **Erreur! Signet non défini.**

(3) « Lueur » et « heure » : une genèse

L'idée même d'heure renvoie aux différents *incipit* du Cahier 4 où Proust affirme « je savais que l'heure était » : dans ces textes, comme dans *Le Temps retrouvé*, la perception débouche sur le sentiment très fort de la réalité de l'heure en tant qu'unité. La genèse de ce motif témoigne d'ailleurs d'un lien constant entre les deux séries de textes, assuré d'ailleurs au moyen de deux motifs différents. Dans le Cahier 57 on peut lire en effet :

Une lueur n'est pas une lueur c'est un vase rempli de parfums, de sons, de moments, d'entreprises et de climats<sup>22</sup>.

Ce texte est, selon ses éditeurs, antérieur à 1913<sup>23</sup> et témoigne que la notion d'heure n'apparaît donc, dans le contexte de « L'Adoration perpétuelle », que tardivement, entre 1913 et la mise au net du Cahier 57 qui date des dernières années de la guerre. Toutefois, dès cet état du texte, le lien avec les brouillons de 1909 est établi, non par le recours à la thématique de l'heure, mais par le motif de la lumière. Cette lueur est identique à celle qui, dans les brouillons du Cahier 3, suffit au personnage pour se projeter dans des climats différents et suscite le désir de voyager. En d'autres termes, alors que le texte publié paraît faire référence au contenu du Cahier 4, celui du Cahier 57 semble reprendre un des motifs des matinées du Cahier 3. Les deux versions que nous connaissons de cette formule renvoient donc aux brouillons des matinées, mais par des voies différentes. Entre les deux versions il est à noter que la part accordée à l'élément sensible s'est atténuée : en disparaissant, la lueur ôte à la théorie de la littérature qui s'exprime ici sa dimension sensualiste. Au contraire, la notion d'heure ouvre sur un modèle totalement détaché de la sensation et reposant sur la perception. D'une part, donc, il semble bien que le référent textuel que constituent les brouillons des matinées soit présent à tous les stades de la genèse. Toutefois, l'évolution du texte tend à montrer que la part accordée à la sensation disparaît au cours des années pour laisser place à une littérature fondée sur la perception.

(4) Bilan

Les sensations matinales permettent d'éclairer un moment de la genèse de la pensée de Marcel Proust, mais elles aident aussi à comprendre l'esthétique proustienne telle qu'elle est exposée dans *Le Temps retrouvé*. En effet, si la mémoire est très présente dans l'esthétique de Marcel Proust, elle est mise en relation avec le mécanisme psychique particulier que l'écrivain a élaboré en 1909. La théorie de l'heure et le contenu des matinées ne survivent pas de façon accidentelle dans le dernier état du texte de « L'Adoration perpétuelle ». Présents dès les premières rédactions qui nous sont parvenues, ces deux motifs perdurent jusqu'à la mise au net du Cahier XX. Ainsi, loin d'être occultés, dans le fil de la genèse, par les souvenirs involontaires

---

<sup>22</sup> - Cahier 57, f° 14r° ; *M.P.G.*, p. 157.

<sup>23</sup> - *M.P.G.*, n. 5, p. 157.

auxquels ils constituaient, en 1909, une alternative, ils se sont incorporés au discours sur la mémoire.

Le motif et la théorie de l'heure issus des matinées du *Contre Sainte-Beuve* trouvent ainsi à s'inscrire dans le cadre du discours sur la littérature que développe le dernier volume du roman de Marcel Proust. Cette lecture soulève deux problèmes liés à l'esthétique proustienne. D'une part, elle suppose la coexistence de modèles épistémologiques et philosophiques hétérogènes au sein d'un ensemble unique. D'autre part, notre analyse, en relativisant le rôle de la mémoire involontaire, modifie sensiblement le sens de la définition de la littérature exposée dans « L'Adoration perpétuelle ». En cela, il importe de préciser en quoi consiste la vraie vie dès lors qu'elle repose sur une théorie qui n'est plus exclusivement celle du souvenir. Ce sont ces deux points que vont aborder les pages qui suivent.

## 2 L'esthétique proustienne : mosaïque et « vraie vie »

### a) *La mosaïque du Temps retrouvé*

#### (1) Associationnisme et post-associationnisme

La mise en relation du contenu de « L'Adoration perpétuelle » avec d'autres manifestations contemporaines de la pensée qu'elle rejoint contribue à éclairer le contenu de l'esthétique proustienne. Replacer la pensée de Marcel Proust dans l'émergence de formes modernes de la pensée permet, en effet, de lire dans la genèse du *Temps retrouvé* un mouvement d'assimilation de deux champs épistémologiques distincts. L'associationnisme et la théorie de la forme qu'illustrent, respectivement, le souvenir involontaire et le phénomène matinal, fondent, en dépit de leur antagonisme, une esthétique unique mais qui se présente comme une mosaïque.

Nous avons donné, dans le chapitre précédent, quelques exemples<sup>24</sup> tirés des brouillons qui témoignent de la rencontre des deux formules épistémologiques. Envisager comment Proust, au fil de la naissance de son texte, tente d'articuler ces deux conceptions radicalement différentes de l'acte perceptif dépasse le cadre de ce travail : ce serait écrire l'histoire d'une autre étape de la naissance du roman de Marcel Proust. Cette hétérogénéité épistémologique nous intéresse ici avant tout comme limite à la portée théorique et narrative des expériences privilégiées et comme clé pour comprendre l'esthétique qui s'exprime dans *À la recherche du temps perdu*. La difficulté que la critique a rencontrée dans l'élucidation du dogme proustien tient, en effet, selon nous, à la survivance de ces deux discours épistémologiquement distincts au sein d'un même propos sur l'art. L'obscurité reprochée à Proust par de nombreux lecteurs<sup>25</sup> est le résultat de l'évolution de la pensée de l'écrivain et de sa position entre deux champs épistémologiques incompatibles. Se rencontrent en effet, dans « L'Adoration perpétuelle », deux

---

<sup>24</sup> - III, 5, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>25</sup> - Voir notre introduction, p. 7.

formules différentes. La première repose sur un vocabulaire et une conception associationnistes et téléologiques, où la nature donne la clé de l'art au travers de la mémoire involontaire<sup>26</sup>. La seconde fait reposer la littérature sur une théorie de la sensation comme phénomène et récuse la description successive des objets au profit de la saisie globale de la scène et de l'heure.

(2) Idéalisme et positivisme : une relecture de l'arrivée dans la cour de l'hôtel de Germantes

À cette dualité épistémologique s'ajoute la coexistence d'écoles de pensée antagonistes, comme l'idéalisme et le positivisme dont nous avons éclairé le rôle dans la genèse de la pensée proustienne<sup>27</sup>. Il suffit de relire les premières pages de la matinée chez la princesse de Guermantes à la lumière de ces commentaires pour voir apparaître, comme à la faveur de l'introduction d'un réactif, les différentes strates qui composent la pensée proustienne dont le texte conserve comme la mémoire géologique.

Le bonheur singulier qui envahit le protagoniste lorsqu'il bute sur les pavés disjoints s'inscrit dans une perspective romantique et idéaliste, survivance de l'enthousiasme que souffle la Nature. Cependant, le mécanisme mémoriel qui associe à l'objet ainsi heurté une sensation et des « images évoquées » qui permettent de faire surgir la sensation éprouvée sur le pavage du baptistère et « toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là » relève des prolongements associationnistes de l'analyse positiviste. Tel est le premier champ épistémologique qui réunit deux composantes intellectuelles divergentes. La suite marque cependant l'introduction d'une orientation résolument nouvelle qui rompt avec la précédente. Il s'agit du passage cité plus haut qui compare l'unité qui entoure le geste et la parole prononcée à un moment donné à un vase clos. Dans cette évocation, l'importance accordée à l'unité de la perception, la saisie globale des différents éléments de la scène participent de la même conception phénoménale qui est celle de la théorie de la forme.

(3) Les traits d'épure

On notera également la survivance de certains éléments, secondaires à ce stade, mais décisifs dans l'ordre de la genèse et qui perdurent comme autant de traits de construction. Tel est le cas de la critique de l'intelligence qui se développe à la suite de l'épisode des pavés disjoints<sup>28</sup> et que d'autres déclarations contredisent dans la suite du texte, comme nous l'avons signalé dans le chapitre consacré à cet aspect de la pensée de Marcel Proust<sup>29</sup>. Dans ce même chapitre nous avons évoqué le discours sur l'imagination qui accompagne la théorie des essences quelques pages plus loin<sup>30</sup>. À la lumière de

---

<sup>26</sup> - P. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>27</sup> - II, 3.

<sup>28</sup> - *T.R.*, IV, p. 448.

<sup>29</sup> - II, 3.

<sup>30</sup> - *T.R.*, IV, p. 450.

la genèse de la mémoire involontaire, ce développement apparaît comme la trace fossilisée de l'époque où la théorie du génie était subordonnée à l'esthétique de Schopenhauer dont Proust reprend ici les termes<sup>31</sup>. « L'Adoration perpétuelle » peut ainsi être perçue comme une sorte de musée qui serait voué à retracer l'histoire de la pensée proustienne, plus qu'à l'exprimer. Là, un conservateur peu scrupuleux, interrompu par la mort dans son entreprise et également habile à brouiller les pistes, a fait voisiner, mêlant les ères et les temps, un ptérodactyle et un avion supersonique, une aquarelle de Turner et *La Desserte rouge* de Matisse.

#### (4) Bilan

D'une manière très lacunaire et limitée, cette étude permet d'éclairer la genèse complexe du *Temps retrouvé*, et de montrer que cohabitent les thèses classiques de l'associationnisme et du romantisme, d'une part, avec, de l'autre, l'émergence d'une conception moderne de la sensation comme perception d'un phénomène. L'apport positiviste sensible dans l'intérêt porté aux mécanismes de la conscience en 1908 fournit à l'écrivain un cadre conceptuel pour analyser les manifestations individuelles du génie comme des cas particuliers d'un mécanisme général et universel. En outre, et d'une manière plus fondamentale, la prise de distance de Proust à l'égard des thèses et du système schopenhauerien permet à l'individualité de conquérir une place confisquée par la Nature dans les systèmes romantiques au travers du style, notamment.

#### b) « La vraie vie »

Il n'est donc pas possible de prétendre réduire l'esthétique de Proust à une formule unique qui serait héritée d'un système philosophique précis. D'une part, notre analyse tend à montrer que la définition de la littérature que Proust formule dans son roman est le fruit d'une polygenèse, d'autre part, l'idée d'une perception comme alternative à la sensation et d'une unité de forme constituent des formules originales. Si elles connaissent des manifestations contemporaines du travail de Proust dans les domaines philosophique ou pictural, elles sont, chez l'écrivain, le résultat d'une réflexion sur l'intériorité du génie et la disparition de l'objet. Dès lors, il paraît difficile de ramener la définition de la littérature que Proust formule dans *Le Temps retrouvé* à un modèle préétabli qui serait celui du solipsisme, du positivisme ou de l'idéalisme. Par ailleurs, la littérature ne saurait être fondée sur le mécanisme de la mémoire involontaire dont nous avons tenté d'établir le rôle insuffisant tant sur le plan théorique que thématique ou génétique.

Si « la vraie vie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » ce n'est pas parce que la littérature permet de retrouver le passé pour le faire entrer dans l'œuvre. La définition proustienne est plus complexe, plus moderne aussi. L'authenticité, l'essentialité de la vie dans la littérature

---

<sup>31</sup> - Voir les pages **Erreur! Signet non défini.** et **Erreur! Signet non défini.** du présent travail.

tient à la restitution d'une unité perceptive qui ne doit rien au mécanisme associationniste que décrit le processus de la mémoire involontaire. Par ailleurs, le recours au vocabulaire idéaliste, et notamment au concept d'essence, ne doit pas abuser le lecteur, le fonds organique auquel renvoie la mémoire quand elle met en communication passé et présent n'est pas de nature transcendante. Loin d'être coupée du sujet, l'essence est précisément cette perception phénoménale originelle du moi dont elle permet de saisir l'existence. Le fond de la littérature est moins, comme le montre le texte du Cahier 34 que nous citons plus haut, spiritualiste que sensualiste et perceptif. La mémoire est une métaphore de l'écriture, non parce qu'elle permet de retrouver un passé que fixeront les mots déposés sur la page, mais parce qu'écrire consiste à reproduire la compacité du phénomène et de la perception.

C'est en vertu de ce principe que le style a pour tâche de restituer heures, lieux et époques dans leurs qualités particulières. Tel est d'ailleurs un des premiers obstacles que le protagoniste aperçoit dans l'œuvre qu'il entrevoit :

J'en devais exécuter les parties successives dans une matière en quelque sorte différente, et qui serait bien différente de celle qui conviendrait aux souvenirs de matins au bord de la mer ou d'après-midi à Venise, si je voulais peindre ces soirs de Rivebelle.<sup>32</sup>

La littérature peut se définir comme une vie pleinement vécue car, pour Marcel Proust, elle constitue le retour à la sensation originelle, au phénomène, à la perception et donc à la réalité.

La vraie vie se confond avec la littérature car elle est une réalité perceptive, individuelle et stylistique. La mémoire ne permet pas au livre de s'écrire par le retour des souvenirs, mais l'écriture doit, pour exister, se fonder sur un retour à la perception originelle qui restitue le phénomène dans sa globalité. *À la recherche du temps perdu* n'est pas un roman de la mémoire mais un roman de la perception. Le style tire sa nature et sa légitimité de tenter de restituer la perception phénoménale et de dire l'instant dans sa plénitude sensorielle. C'est donc par une étude de la perception comme moule du style proustien que nous allons achever cette étude.

---

<sup>32</sup> - *T.R.*, IV, p. 449. Cette idée est déjà esquissée dans un passage du *Côté de Guermantes*, à l'occasion des souvenirs involontaires de Doncières, Combray et Rivebelle. L'écart temporel propre au souvenir se double d'une différence de nature qui tient au caractère même du lieu qui tend à se constituer en un univers autonome, en dehors de toute référence au temps : « ce n'était pas seulement entre les soirs de Rivebelle et les années de Combray une distance de temps, mais de nature, comme si les uns et les autres appartenaient à des univers différents, où les éléments n'ont aucune ressemblance. J'ai souvent parlé de la couleur noirâtre des rues de Combray, d'une odeur de confitures et de renfermé. Pour restituer la plus banale de mes soirées à Rivebelle, je sentais en ce moment qu'il m'eût fallu, dans un ouvrage, ne plus me servir de la matière dont j'aurais usé jusque-là, mais en choisir une toute nouvelle, aussi différente que possible du grès noirâtre de Combray, compacte, fraîchissante et rose, d'une transparence et d'une sonorité spéciales. » (*C.G.*, II, p. 692).

### 3 Unité et figures de style : l'écriture comme théorie

#### a) *Théorie et écriture : la pratique du style*

Si la littérature est la vraie vie, le style est à la fois l'une et l'autre en ce qu'il constitue la première en restituant la perception phénoménale qu'est la seconde. Toutefois, la seule formule stylistique que propose l'écrivain est la métaphore dont le fonctionnement est clairement calqué sur celui de la mémoire involontaire. À une littérature de la perception et du phénomène, de la globalité, répondrait donc une pratique stylistique fondée sur une concaténation similaire à celle que connaît le souvenir. Nous avons toutefois eu l'occasion de remarquer que la définition du style que donne Marcel Proust reprend certains éléments contenus dans les brouillons des matinées<sup>33</sup>. Le modèle épistémologique qui fonde le style proustien pourrait donc bien être plus complexe que ne le laisse penser ce qui affleure dans « L'Adoration perpétuelle ». C'est d'ailleurs ce qu'a montré Gérard Genette pour qui,

Si la « gouttelette » initiale de la mémoire involontaire est bien de l'ordre de la métaphore, « l'édifice immense du souvenir » est entièrement métonymique<sup>34</sup>.

Il y a donc un décalage entre le modèle proposé par Proust à partir du phénomène de la mémoire involontaire et celui qu'il met en œuvre dans sa propre pratique romanesque.

Prolongeant l'entreprise de Gérard Genette, nous voudrions ici montrer que le style, tel que le définit Proust dans *Le Temps retrouvé* et dans certains avant-textes, et la pratique même qu'il en a dans son roman et ses brouillons répondent à la fonction de restituer la sensation dans sa globalité qu'il assigne à la littérature.

#### (1) Gérard Genette : métonymie et unité

Gérard Genette met en cause dans son analyse l'« étrange parti-pris analogiste » qui fait que l'on s'est plus attaché à la mémoire qu'au processus métonymique qui fonde le roman. Cette mise en cause de l'associationnisme est cependant limitée par le fait que la métonymie repose sur un mécanisme associatif, même si elle est une autre « forme d'association » que celle proposée par la mémoire et la métaphore. En d'autres termes, la mise au jour d'un mécanisme métonymique dans l'écriture proustienne s'appuie sur une critique partielle du mécanisme associatif de la mémoire. Or, à la lumière de notre lecture du contenu théorique du *Temps retrouvé*, il nous paraît possible de montrer que cette autre forme d'association qu'est la métonymie est en fait une figure qui vise à restituer une globalité solidaire, non une chaîne. Par ailleurs, il semble que d'autres figures de style peuvent apparaître au côté de celle identifiée avec brio par Gérard Genette. Le critique admet d'ailleurs qu'il puisse

---

<sup>33</sup> - III, 5, p. **Erreur! Signet non défini.**

<sup>34</sup> - Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures*, III, Paris, Seuil, 1972, p. 57.



sembler abusif d'appeler métonymie cette solidarité des souvenirs qui ne comporte aucun effet de substitution, et donc ne peut à aucun titre entrer dans la catégorie des tropes étudiés dans la rhétorique<sup>35</sup>.

Cette remarque justifie qu'on élargisse le champ des images matrices vers des figures qui ne sont pas fondées sur la substitution mais reposent sur d'autres mécanismes. Par ailleurs, elle invite à substituer à l'association des souvenirs leur « solidarité », ce qui rejoint certains passages de « L'Adoration perpétuelle » que nous avons analysés plus haut où le souvenir est avant tout le moyen de retrouver une unité, une solidarité de sensations, une perception.

Le noyau du style proustien ne serait donc pas tant celui qui restitue la substitution d'un souvenir à un autre, mais celui qui rend compte de la solidarité, de l'unité des souvenirs divers ; son modèle serait plus la globalité que l'analogie ou la substitution. Les analyses de Gérard Genette empruntent d'ailleurs bien souvent les chemins conceptuels de la théorie de la forme pour décrire le contenu et le fonctionnement du style proustien. La notion d'ensemble y est ainsi très présente. Les mots « contexte » et « environnement » sont récurrents sous la plume du critique lorsqu'il décrit le fonctionnement de la métonymie. Genette remarque ainsi que « l'essentiel pour Proust est d'assimiler Saint-André à son “environnement” rustique »<sup>36</sup>. À Balbec, c'est de la même manière le « “contexte” qui induit » le protagoniste à prêter attention à la table du Grand-Hôtel lorsqu'un poisson y est servi, ou à ne désirer voir des Titien ou des Carpaccio qu'à Venise<sup>37</sup>. La métonymie repose donc moins sur une association similaire à celle du souvenir, que sur une inclusion de l'objet décrit dans l'ensemble qui l'environne et en est solidaire. Ce qui est à l'œuvre dans la métonymie proustienne, c'est moins le mécanisme de contiguïté qui fait passer d'un objet à un autre par association, que le rapport de la partie au tout qui présente l'objet comme indissociable de l'ensemble auquel il appartient.

Cet aspect du style proustien et de son dispositif descriptif est particulièrement bien exprimé par la notion de « contexte d'expérience »<sup>38</sup> élaborée par Gérard Genette. À partir des analyses de Stephen Ullmann sur les phrases de *Du côté de chez Swann*, le critique remarque en effet que

La sensation signal devient vite chez Proust une sorte d'équivalent du contexte auquel elle est associée<sup>39</sup>.

L'objet n'ouvre donc pas sur un autre objet qui lui est contigu et compose avec lui une chaîne de sensations connexes, chaîne qui, de proche en proche, restitue une scène, mais il est un condensé de cette scène même. En cela, le mécanisme du style et de la description est identique à celui analysé dans les brouillons des matinées. Dans les deux cas, en effet, ce qui est perçu restitue

---

<sup>35</sup> - *Ibid.*, p. 58.

<sup>36</sup> - *Ibid.*, p. 43.

<sup>37</sup> - *Ibid.*, pp. 45-46.

<sup>38</sup> - *Ibid.*, p. 57.

<sup>39</sup> - *Ibid.*, p. 58.

l'ensemble auquel il appartient. La raie du jour, les bruits des tramways, les parfums de la chambre font ainsi surgir la totalité d'un temps, d'une heure, d'un lieu ou d'un climat. Prolongement narratif du « réalisme psychologique » de Proust, ils sont la métaphore du modèle de description qu'il utilise dans son écriture romanesque. En cela, on peut dire que le style proustien repose non sur un processus d'association, mais sur une saisie globale qui se constitue à partir d'une perception originelle.

(2) « Contexte d'expérience » et synecdoque

La notion de « contexte d'expérience » permet d'ailleurs à Gérard Genette de dégager une autre figure qui est la contrepartie naturelle de la métonymie mais dans laquelle les échanges entre l'objet et l'ensemble, la partie et le tout sont plus marqués. Il remarque en effet que

Les exemples de métaphore « naturelle » cités dans le *Temps retrouvé* sont en fait, typiquement, des substitutions synecdochiques<sup>40</sup>.

Plus que la métonymie qui mime la construction d'un tout par association, la synecdoque décrit comment la partie peut résumer et contenir le tout.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que Genette cite ici, à la suite de Stephen Ullmann, un passage d'*À la recherche du temps perdu* qui reprend le contenu des brouillons des matinées :

Cette obscure fraîcheur de ma chambre [...] offrait à mon imagination le spectacle total de l'été<sup>41</sup>.

Le mécanisme métonymique est donc indissociable de la synecdoque qui établit un rapport d'équivalence entre tout et partie selon un modèle qui semble bien être celui des sensations matinales dont il est une survivance dans la théorie du style.

La contiguïté métonymique qui permet de passer d'un objet à son contexte ne vaut que par la préexistence d'une totalité à l'intérieur de l'objet. Ce double mécanisme stylistique est d'ailleurs semblable à celui que nous avons analysé plus haut, sur le plan théorique. La rencontre, dans la définition proustienne de la littérature, de la mémoire involontaire et d'un modèle gestaltiste se prolonge ici par le double mécanisme que supposent métonymie et synecdoque. Chacune de ces deux figures paraît, en effet, incarner l'un des phénomènes perceptifs qui fondent la littérature : la métonymie est à la synecdoque ce que la mémoire est à la perception globale. Si la métonymie fonde la métaphore, comme l'a montré Gérard Genette, c'est que la synecdoque fonde la métonymie et que la capacité de la partie à susciter le tout est indissociable de la capacité qu'a le sujet de percevoir le tout dans une partie. En d'autres termes, on peut dire que le mécanisme associatif de la métaphore n'est possible qu'à partir de l'expérience, non associationniste de la perception globale d'un phénomène. Les deux modèles épistémologiques qui fondent la

---

<sup>40</sup> - *Ibid.*

<sup>41</sup> - *C.S.*, I, p. 82.

littérature proustienne sont également à la base de la pratique stylistique de l'écrivain.

(3) Bilan

Le style de Marcel Proust est donc indissociable de la manière dont l'écrivain conçoit le rapport de l'être à la réalité. Dans les deux cas, l'association d'éléments contigus, objets ou souvenirs, voisine avec le sentiment d'une unité qui les englobe dans une perception unique. La formule stylistique, comme la formule théorique repose donc sur une dialectique de l'unité et du divers. L'analyse du style proustien proposée par Jean Milly rejoint d'ailleurs cette lecture. Les phrases longues y sont vues comme le prolongement d'une manière de sentir et d'un contenu esthétique :

Cette nécessité [...] est donc d'origine psychologique et esthétique : les phrases longues expriment une pensée qui n'aime pas se fragmenter mais procède par ensembles, par réseaux complexes et cohérents d'images et d'analyses créant une continuité au sein même de la discontinuité<sup>42</sup>.

Cette forme paradoxale qui fonde l'unité sur le divers fait procéder le divers d'une unité originelle, nous avons tenté de montrer qu'elle repose sur un paradoxe épistémologique dont le style est un des prolongements.

b) *Métaphore et alliance de mots : style et perception*

Si le mécanisme stylistique proustien joue peu, en réalité, de la substitution, comme l'a remarqué Gérard Genette, c'est que son modèle théorique n'est pas la métaphore mais la synecdoque, c'est-à-dire la condensation d'un tout dans une partie qui en est la somme et le résumé. Notons d'ailleurs que si le recours à la métaphore s'avère si décevant quand on l'approfondit, c'est sans doute que Proust élit cette figure non pour sa conformité avec sa pratique réelle mais en vertu d'autres impératifs qu'il faut analyser.

La genèse du *Temps retrouvé* témoigne en effet de l'apparition tardive de la fameuse figure de style. Dans le Cahier 57, Proust ne parle pas de métaphore mais « d'alliance de mots ». Ce terme, s'il ne jouit pas du prestige de la métaphore, restitue néanmoins avec plus de fidélité que celle-ci la pratique stylistique de Marcel Proust telle qu'il l'analyse lui-même.

On trouve, en effet, chez l'écrivain de nombreux exemples d'associations de termes, principalement des adjectifs, qui semblent se contredire, selon la définition de l'alliance de mots<sup>43</sup>. À la fin d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, par exemple, l'arrivée dans l'allée des Acacias est

---

<sup>42</sup> - Jean Milly, « Proust et le style », *Situation*, n° 21, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1970, p. 117.

<sup>43</sup> - Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1984, article *Alliance de mots*.

précédée de l'impression « d'une puissante et molle individualité végétale »<sup>44</sup>. Un fragment isolé du Cahier 6 décrit l'église au moment de midi comme une personnalité « altièrre et gourmande »<sup>45</sup>. Un autre brouillon, plus ancien, qui décrit *La Raie*, de Chardin, évoque ainsi les couteaux qui « reposent dans une oisiveté menaçante et inoffensive »<sup>46</sup>. L'alliance de mots est ainsi présente à toutes les époques de l'activité littéraire de Proust, des essais de jeunesse jusqu'au roman de la maturité. Eri Wada-Shinoda a d'ailleurs montré comment s'élabore progressivement cette formule qui de rhétorique dans la préface de *La Bible d'Amiens* devient poétique dans celle de *Sésame et les lys*<sup>47</sup>. Mieux que la métaphore, donc, l'alliance de mots restitue la pratique de l'écrivain et c'est avec raison que Proust recourt à cette figure pour fonder et illustrer sa théorie du style dans l'avant-texte du *Temps retrouvé*. S'il renonce à cette formule dans la mise au net c'est, selon nous, pour deux raisons.

Toutes deux tiennent d'ailleurs au rapport qui existe entre métaphore et mémoire. En premier lieu, si la métaphore s'impose au détriment de l'alliance de mots, c'est qu'elle autorise un parallèle avec le mécanisme de la mémoire. Nous l'avons signalé, à la suite de Gérard Genette, la métaphore repose sur un processus d'association, d'analogie, similaire à celui de la réminiscence ; nous avons vu, dans un passage cité plus haut, que Proust y insiste<sup>48</sup>. Par ailleurs, la métaphore partage avec la mémoire une notoriété que ne possède pas l'alliance de mots. En cela, le recours à la métaphore est motivé par des impératifs qui rappellent ceux que nous avons analysés pour la mémoire<sup>49</sup>. Comme cette dernière, la métaphore présente l'avantage de renvoyer à une réalité aisément identifiable par le lecteur, au contraire d'autres figures qui, pour être plus justes sur le plan du mécanisme qu'elles proposent, sont moins connues. La présence de la métaphore est ainsi à lire, sur le plan génétique, comme un renforcement de la thématique mémorielle dans l'esthétique du *Temps retrouvé*, au détriment d'une figure plus juste mais sans lien direct avec la mémoire et son ancrage épistémologique. La genèse du dernier volume de la *Recherche* est donc marquée par l'antagonisme que nous avons signalé plus haut entre modèle associationniste et modèle fondé sur la perception. Cet aspect est encore plus sensible dans un brouillon plus ancien qui confirme, par ailleurs, l'importance de la perception unifiée du réel dans la définition du style.

(1) Hypallage et globalité de la perception

---

44 - C.S., I, p. 410.

45 - Cahier 6, f° 53r°.

46 - E.A., p. 375.

47 - Eri Wada-Shinoda, « Proust et la traduction. L'évolution du style et l'esthétique de Marcel Proust à travers les traductions de John Ruskin », thèse, Paris IV, 1996, p. 156.

48 - P. **Erreur! Signet non défini.**

49 - II, 2, p. **Erreur! Signet non défini.**

Un passage du Cahier 28<sup>50</sup>, où Proust, chose rare, évoque son propre style, permet de préciser ce que l'écrivain entend exactement par alliance de mots. Ce développement aborde la théorie du style et constitue un état intermédiaire du *Temps retrouvé* antérieur au Cahier 57, comme l'a montré Bernard Brun<sup>51</sup>. Nous avons déjà évoqué cet extrait à propos de l'influence de Taine<sup>52</sup>. Proust y définit en effet « la réalité artistique » comme un « rapport, une loi » et affirme :

la réalité n'est posée que quand il y a <eu> style, c'est-à-dire alliance de mots.<sup>53</sup>

À l'appui de cette affirmation Proust prend un exemple dans son propre style :

pour prendre un exemple dans un style précisément sans valeur, quand dans la préface de *Sésame et les lys* je parle ~~d'une odeur~~ de certains gâteaux du dimanche. Je parle de leur « odeur oisive et sucrée ». J'aurais pu décrire la boutique il n'y avait pas de style, par conséquent aucun rapport tenant ensemble comme un fer à cheval des sensations diverses, pour les immobiliser<sup>54</sup>.

On peut lire ici, en filigrane, la dénonciation du réalisme que l'on rencontre dans « les hortensias normands » et *Le Temps retrouvé*. À cette littérature purement descriptive et de notation qui décrit les objets présents, Proust oppose, comme il le fera dans « L'Adoration perpétuelle », une littérature authentique qui repose sur le style et l'alliance de mots.

Toutefois, l'exemple que donne l'écrivain s'applique assez mal à l'alliance de mots. On ne peut considérer en effet que les deux adjectifs coordonnés s'opposent : *oisive* n'est en rien opposé à *sucrée*, bien au contraire, serait-on tenté de dire, pour peu qu'on soit gourmand. L'exemple que Proust tire de « Sur la lecture » est, en toute rigueur, plus une hypallage qu'une alliance de mots. En effet, l'adjectif *oisive* ne s'applique pas à l'odeur des gâteaux, mais au protagoniste qui relate ici un jour de vacances de son enfance. L'oisiveté possède donc un support grammatical différent de son support sémantique. On peut faire une même analyse pour un autre exemple tiré du texte sur Chardin que nous citons plus haut. Proust attribue au chien qui figure dans *La Raie* un dos « paresseux et douillet ». Les qualités attribuées au dos renvoient en réalité à l'animal lui-même. Selon une imprécision rhétorique à laquelle Proust nous a habitués, ce que désigne la formule « alliance de mots », c'est moins la coordination de deux adjectifs antagonistes que l'attribution d'une qualité d'un objet à un tout autre objet présent dans la même scène.

---

50 - ff<sup>os</sup> 33r<sup>o</sup>-34r<sup>o</sup>.

51 - Bernard Brun, « Lectures, citations, création », *B.I.P.*, n° 28, 1997, p. 56.

52 - I, 3, p. **Erreur! Signet non défini.**

53 - Cahier 28, f° 33r<sup>o</sup> ; B. Brun, D. de Agostini, M. Ferraris, *Proust. L'età dei nomi*, Milano, Mondadori, 1985, p. 249.

54 - *Ibid.*

Gérard Genette a d'ailleurs signalé, à la suite de Stephen Ullmann, la fréquence des hypallages chez Proust<sup>55</sup>. Cette figure constitue d'ailleurs le point de départ de son analyse en ce qu'elle contient les deux processus complémentaires de la métonymie et de la métaphore. Ce rôle fondateur nous semble d'autant plus justifié que lorsque Proust évoque l'alliance de mots dans le Cahier 57, comme dans le Cahier 28, il semble faire référence à l'hypallage. De plus, cette figure de style est la plus propre à restituer l'unité d'une scène sur le plan stylistique. En attribuant aux objets les qualités de la sensation ressentie par le sujet, elle restitue le phénomène originel et résume la scène qu'elle décrit. En cela, l'hypallage, ou l'alliance de mots telle que la définit le brouillon du Cahier 28, est la figure de style qui correspond le mieux à la fonction que l'esthétique de Marcel Proust assigne au style en ce qu'elle restitue l'unité de la perception. Au reste, la structure syntaxique de l'hypallage, comme celle de l'alliance de mots, tend à unir les éléments disparates et répond en cela au désir proustien d'un style lisse et uni. Fondées sur une coordination et sur la relation d'une épithète et d'un substantif, l'une et l'autre assurent ainsi la cohésion du tout phénoménal. Le « et » qui relie les adjectifs opposés et la relation adjectivale décalée englobent dans une même formule la diversité des éléments dont l'écrivain tente de restituer l'unité.

### (2) Prolongements stylistiques : Proust, Valéry et l'irradiation

Le processus stylistique que Proust, dans les Cahiers 28 et 57, identifie comme une alliance de mots peut, en outre, être rapproché de ce qu'à la suite de Valéry les rhétoriciens<sup>56</sup> désignent sous le nom d'*irradiation*. Il s'agit, selon la formule des notes de « L'invention esthétique », des

effets psychiques que produisent les groupements de mots et de physionomies de mots, indépendamment des liaisons syntaxiques, et par les influences réciproques (c'est-à-dire : non syntaxiques) de leurs voisinages<sup>57</sup>.

Ce procédé se rapproche de la volonté proustienne de trouver une formule stylistique susceptible de restituer un rapport qui soit le reflet de la perception. Il substitue à la relation syntaxique un effet psychique, le rapport des mots dégageant une unité indépendante de la succession syntagmatique qui paraît répondre à l'unité de la perception.

### (3) Hypallage

La figure matricielle du style proustien paraît donc bien être l'hypallage, ou, selon la terminologie proustienne, l'alliance de mots. La métaphore n'apparaît qu'au moment de la mise au net pour incarner un

---

<sup>55</sup> - *Op. cit.*, pp. 41 et 42, n. 1.

<sup>56</sup> - Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1984, pp. 265-266.

<sup>57</sup> - Paul Valéry, *Œuvres complètes*, édition de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, deux volumes, I, p. 1415.

mécanisme qui ne correspond pas à son fonctionnement mais que son statut de symbole tropique la dispose à assumer.

La pratique stylistique proustienne est donc bien conforme au discours sur le style qu'elle contribue à fonder comme l'affirment, du Cahier 28 au *Temps retrouvé*, les différents textes où Proust aborde cet aspect de son esthétique. Toutefois, ce n'est pas la métaphore qui peut prétendre être une transposition stylistique de la vraie vie, mais l'hypallage. Cette dernière restitue en une unité sémantique et syntaxique l'unité de la perception non par analogie ou échange, mais par la mise en rapport de l'objet et du sujet et par la fusion de termes disparates originellement unis dans la perception.

Le discours théorique se prolonge donc dans la pratique du style. Cet aspect de la genèse du roman proustien confirme l'importance prise par l'écriture au détriment du substrat philosophique. L'affirmation de l'autonomie de l'art s'accompagne d'une relecture des procédés stylistiques présents dans d'autres textes antérieurs aux cahiers « Sainte-Beuve ». Ceux-ci viennent nourrir et renforcer la réflexion théorique par une pratique scripturale qui devient un des éléments de la théorie. C'est ainsi que la réflexion fondatrice du Cahier 28 s'appuie sur un exemple tiré de « Sur la lecture »<sup>58</sup>, détail qui confirme le rôle fondateur que nous avons reconnu, après d'autres, à ce texte<sup>59</sup>. La venue au jour de cette hypallage fondatrice s'accomplit d'ailleurs *in extremis*, puisque c'est sur les épreuves que Proust ajoute l'adjectif « oisive » qui lui permet de décrire l'odeur des gâteaux de Combray comme « oisive et sucrée ». Même si, comme nous l'avons signalé plus haut, cette figure de style est déjà présente dans des textes proustiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, son utilisation consciente et délibérée, qu'analysera le Cahier 28, coïncide avec l'émergence d'une esthétique de la vision qui préfigure celle des matinées.

#### (4) La métaphore productrice dans les brouillons

La vraie vie commence donc à être la littérature par l'hypallage. La métaphore n'est cependant pas étrangère au dispositif stylistique et théorique. D'une part, nous l'avons indiqué plus haut, elle est une projection sur le plan scriptural de la mémoire involontaire. D'autre part, elle opère à l'intérieur du dispositif diégétique même en ce qu'elle permet de dépasser la théorie en devenant productrice, selon le terme utilisé par Jean Ricardou<sup>60</sup>. Plus précisément et dans une perspective génétique, on peut observer que certaines métaphores contenues dans les brouillons sont des points de départ de développements narratifs. Nous en avons signalé quelques-uns. Ainsi, la comparaison entre Sainte-Beuve et un débutant au folio 25v<sup>o</sup> du volume

---

<sup>58</sup> - *S.L.*, pp. 54-55. Voir également Eri Wada-Shinoda, « Proust et la traduction. L'évolution du style et l'esthétique de Marcel Proust à travers les traductions de John Ruskin », thèse, Paris IV, 1996, p. 156.

<sup>59</sup> - III, 3, pp. **Erreur! Signet non défini.** *sqq.*

<sup>60</sup> - Jean Ricardou, « Miracles de l'analogie, (aspects proustiens de la métaphore productrice) », *Études proustiennes II, Cahiers Marcel Proust*, n° 7, 1972, pp. 111-142.

« Proust 45 » paraît être le motif originel des matinées et de la rêverie des chambres. Dans le même dossier, la mise au net des souvenirs involontaires contient une comparaison entre le protagoniste qui se souvient et un dormeur qui s'éveille, figure qui viendra compléter celle du débutant attendant la parution de son article<sup>61</sup>. On peut faire la même remarque à propos de la métaphore de l'endormissement qui sert à décrire la folie de Nerval dans le Cahier 5<sup>62</sup> et qui paraît contribuer à l'élaboration du motif du dormeur éveillé. Le texte naît ainsi non d'une nécessité théorique, comme c'est le cas au temps de *Jean Santeuil*, mais d'une logique de l'écriture qui consiste pour l'écrivain à fabriquer du texte avec du texte. Métaphore et comparaison opèrent ainsi comme éléments de déploiement textuel, comme les principes stylistiques d'un texte qui s'engendre lui-même.

En cela, ces deux figures marquent le point limite du discours théorique. En effet, l'importance stylistique du déploiement et de l'explication chez Proust conduit, comme l'a noté Jean Milly, à un texte « inachevé et inachevable »<sup>63</sup>. Le travail de Proust tire sa logique non d'un contenu dogmatique que l'écrivain lui donne pour but de délivrer, mais d'une logique stylistique et scripturale, en vertu de laquelle il s'agit moins de dire – de délivrer un contenu objectif et fini – que d'écrire. Aussi n'y a-t-il d'achèvement réel du texte que dans la mort.

La théorie n'est ainsi pas, comme peut le laisser penser *Le Temps retrouvé*, une fin propre, elle ne vaut que comme point de départ de l'œuvre. Le dernier volume insiste sur le contenu de l'esthétique et la nature du génie afin de fonder le texte à venir. Rompant avec la tradition classique qui subordonne l'art à un modèle philosophique, Marcel Proust fait de son roman le lieu où le théorique fonde le poétique qui en est le prolongement nécessaire. Mémoire, essences, imagination, idéalisme, téléologie, mécanisme perceptif ne sont pas des carcans où la pensée spéculative a enfermé l'activité créatrice, mais un fragment du *gradus ad parnasum*, un degré du long escalier qui conduit vers les muses.

#### 4 Conclusion

Les analyses qui précèdent confirment donc ce que pouvait laisser pressentir l'observation de Françoise Leriche que nous citons au début de ce chapitre. L'esthétique proustienne telle qu'elle se manifeste dans *Le Temps retrouvé* apparaît comme une mosaïque. Ce n'est pas tant la genèse du texte et son inachèvement partiel qui sont la cause de cette hétérogénéité mais

---

<sup>61</sup> - La vue d'un morceau de lustrine verte donne lieu à ce commentaire : « je ne pus pas me souvenir, pendant un instant je fus comme ces dormeurs qui en s'éveillant ne savent pas où ils sont, essaient d'orienter leur corps pour prendre conscience du lieu où ils se trouvent [...] » (« Proust 45 », f° 4r° ; *C.S.-B.P.*, p. 214).

<sup>62</sup> - Cahier 5, f° 7r° ; *C.S.-B.P.*, p. 234.

<sup>63</sup> - Jean Milly, *La Phrase de Proust*, Paris, Larousse, 1975, p. 207.



l'évolution de la pensée de l'auteur. La maturation que connaît la réflexion de Proust entre 1895 et 1909, et sans doute au-delà, explique la multiplicité des modèles épistémologiques et philosophiques.

La fameuse obscurité du dogme proustien si souvent dénoncée tient en réalité à la coexistence de modèles conceptuels très divers, comme nous avons tenté de le montrer rapidement à propos de l'épisode des pavés disjoints et de ses prolongements. Idéalisme schopenhauerien et schellingien, positivisme, associationnisme et post-associationnisme, voilà quelques-unes des fées qui se sont penchées sur le berceau de l'esthétique de Marcel Proust. Si l'ensemble a pu faire songer à l'œuvre de quelque Carabosse, c'est que la pensée de l'écrivain n'est réductible à aucun modèle préexistant qu'elle reproduirait ou prolongerait fidèlement. Tout au contraire, elle invente une nouvelle façon de concevoir le rapport au sensible et de traduire celui-ci dans la littérature.

Cette formule personnelle rejoint de nombreux aspects de la théorie de la forme dont les principes se mêlent à ceux de l'associationnisme qui fonde la théorie de la mémoire involontaire. C'est ainsi que la littérature nouvelle et authentique que rêve Proust repose à la fois sur la mémoire et sur la perception, c'est-à-dire sur une mémoire de la perception qui se substitue à la mémoire de la sensation des psychologues associationnistes. Le contenu théorique des matinées joue un rôle central dans l'esthétique exposée dans « L'Adoration perpétuelle » et ce aux divers stades de la genèse du texte.

Cette tentative pour articuler mémoire et perception se retrouve dans la théorie du style exposée dans *Le Temps retrouvé*. En fondant la littérature sur la métaphore, Proust place au principe du style un mécanisme associatif. Toutefois, l'élaboration de cette formule dans les brouillons montre que l'écrivain assoit sa théorie et sa propre pratique du style sur d'autres modèles tropiques, l'alliance de mots et l'hypallage, propres à restituer une unité perceptive dans le déploiement syntagmatique de la phrase.

Au reste, si la métaphore remplace l'alliance de mots, c'est peut-être aussi qu'elle incarne la capacité du texte à s'engendrer lui-même, comme le montrent de nombreux exemples des brouillons. Ainsi, parallèlement au développement d'une voie alternative aux expériences privilégiées dans les premiers mois de 1909, il semble qu'on assiste dans *Le Temps retrouvé* à un effacement de la théorie au profit d'un récit qui est devenu la seule justification de l'écriture. La vraie vie, et donc la littérature, c'est moins le souvenir que la perception et le long linéament d'écriture auquel elle donne naissance.

## Conclusion de la troisième partie

Cette troisième et dernière partie a permis de préciser le sens de l'esthétique de Marcel Proust et le statut des expériences privilégiées. Elle éclaire également la genèse de la pensée de l'écrivain. L'étude de la dimension linguistique et stylistique des expériences privilégiées montre que ces épisodes sont indissociables d'une réflexion sur le langage et l'écriture. L'importance de l'élément linguistique est notamment sensible dans l'exaltation ressentie devant la mare de Montjouvain et le poème en prose qui naît de la vision des clochers de Martinville. Ces deux épisodes transposent dans la fiction une étape du parcours intellectuel de Marcel Proust. Dans le premier, l'écrivain met en scène une définition de la littérature où le langage est un surgissement spontané et incontrôlé qui échappe à l'écrivain. Cette conception est précisément celle que l'on peut lire dans *Jean Santeuil*. Les textes du roman de jeunesse occultent, en effet, l'acte d'écriture et tout discours sur le style, la littérature étant conçue comme le produit de la Nature. C'est également à *Jean Santeuil* que renvoie l'épisode des clochers de Martinville. Le poème en prose reprend, en effet, de nombreux traits de l'écriture artiste qui constitue le modèle stylistique de Proust dans les années 1895-1900.

Les deux premières expériences privilégiées de la *Recherche* relèvent donc d'une transposition autobiographique. Toutefois, il s'agit ici d'une autobiographie intellectuelle, non des « jours vécus » ; le roman transpose les étapes de la pensée de son auteur, non les circonstances accidentelles de sa vie. La « peinture des erreurs » du protagoniste rejoint ainsi celle des errements de l'écrivain dans sa quête d'une formule personnelle. Cette transposition témoigne surtout de la résolution du paradoxe du style qui caractérise le projet romanesque de *Jean Santeuil* puisque Proust se trouve alors pris entre une théorie qui occulte l'écriture et une pratique qui atteste l'importance du travail stylistique et scriptural. Cette analyse confirme notre lecture de l'échec de *Jean Santeuil*. Le roman de jeunesse échoue car son substrat théorique est en contradiction avec la notion même d'écriture. Proust ne peut donc poursuivre son entreprise romanesque sans trahir ses conceptions esthétiques ou sans renoncer à l'écriture et à son nécessaire travail.

Si le langage et le style occupent une place importante dans les épiphanies proustiennes, c'est que leur apparition dans le discours de l'écrivain accompagne la naissance des expériences privilégiées. Dès les premiers mois de l'année 1905, enthousiasme, individualité du sujet créateur et du style sont étroitement associés dans « Sur la lecture ». Cet article, qui sera repris comme préface à la traduction de *Sésame et les lys* de Ruskin, présente le génie comme

le résultat d'une vision personnelle et le style comme la transposition de la personnalité de l'écrivain. Ces deux idées marquent une nette rupture avec l'esthétique développée dans *Jean Santeuil* et exposée, quelques années plus tôt, dans la préface à la traduction de *La Bible d'Amiens*. Dans le texte de 1905, ce n'est plus la Nature qui guide l'artiste vers les lieux qu'il doit décrire et qui lui dicte les mots qu'il doit utiliser. Tout au contraire, ce sont les hommes, à la faveur des hasards des liens d'amitié et de parenté, qui guident le choix de tel ou tel lieu. En outre, l'artiste doit restituer non la vérité éternelle et transcendante enclose dans le lieu mais la vision intime et personnelle qu'il en a.

« Sur la lecture », dont la critique proustienne a reconnu le caractère fondateur sur le plan thématique et stylistique, est également un creuset théorique. En aval de cette crise fondatrice, on peut lire, dans « Impressions de route en automobile », publié en 1907, un adieu au style artiste et une mise en application des principes élaborés dans « Sur la lecture ». En décrivant les clochers de Caen tels qu'ils apparaissent à l'automobiliste qui se déplace, Proust tente, en effet, de restituer la vision qu'il a eue d'un lieu rencontré au hasard d'une relation d'amitié et de parenté. L'écrivain développe cette théorie du génie dans les premiers mois de l'année 1908. La déception que causent les voyages et la rencontre des personnes désirées conduisent Proust à poser de nouveau le problème post-romantique du divorce du rêve et de la réalité. Refusant la réponse réaliste qui consiste à faire résider le réel dans l'apparence du monde extérieur, l'écrivain élabore le concept de « réalisme psychologique ». La réalité, et donc l'objet de la littérature, ce n'est pas le monde objectif, mais ce n'est pas non plus le rêve, c'est la réalité psychologique du rêve, autrement dit l'illusion intime où vit l'artiste et qu'il a pour tâche de faire passer dans son œuvre.

Cette idée se développe dans les brouillons consacrés à Nerval, elle aboutit également aux rêveries matinales qui constituent l'essentiel des brouillons du *Contre Sainte-Beuve*. Dans ces textes, Proust explore une voie parallèle à celle des réminiscences qu'il a mises au point dans les feuilles volantes recueillies dans « Proust 45 ». Alors que les réminiscences se fondent sur la sensation, les souvenirs et désirs des matinées se caractérisent par l'effacement progressif de la sensation au profit d'une appréhension globale du phénomène perçu. Par ailleurs, les images suscitées ne sont pas exclusivement des souvenirs de temps passés, elles mettent le sujet en tension vers une réalité actuellement présente mais que sa santé lui rend inaccessible, ou vers un futur improbable. La mémoire ne ressuscite pas un moment précis du temps mais un mode de vie, une série existentielle homogène et globale, un ensemble solidaire et insécable perçu dans sa totalité. En cela, les brouillons des matinées substituent au modèle associationniste des réminiscences une formule qui s'apparente à celle développée à la même époque par les théoriciens de la forme.

La critique de la littérature réaliste et l'idée d'une écriture fondée sur la globalité de la sensation sont également présentes dans *Le Temps retrouvé*. À côté d'une esthétique associationniste qui fait reposer l'art sur le mécanisme de la mémoire, on trouve dans « L'Adoration perpétuelle » une théorie où la littérature se fonde sur l'unité de la perception originelle, que Proust nomme « l'impression ». Prolongeant la réflexion de 1905, il fait du style le moyen de cette transmission à l'autre de la vision individuelle. Si le style est présenté comme une chaîne constituée d'« anneaux nécessaires », il est aussi une matière unie, lisse et vernissée comme l'est la perception originelle dans le brouillons des matinées. La vraie vie, et donc la littérature, réside ainsi dans la restitution unifiée de ce qui a été originellement senti d'une manière globale. Dans cette perspective, le recours à la métaphore comme cellule stylistique fondamentale doit être nuancé par l'importance de la synecdoque et de l'hypallage. Cette dernière figure témoigne de la tentative de l'écrivain pour restituer la globalité de ce qui est perçu en opérant une distorsion entre lien sémantique et lien grammatical. Le style est ainsi une matière compacte et unie vouée à reproduire une vision unie et compacte. Sur ce point, l'esthétique de Marcel Proust rejoint les réflexions développées par Henri Matisse dans ses écrits théoriques mais aussi dans sa pratique picturale post-divisionniste des années 1908-1910.

La genèse de la pensée proustienne s'inscrit donc pleinement dans la modernité européenne au début du XX<sup>e</sup> siècle dont elle apparaît comme un condensé. La difficulté et l'obscurité même de « L'Adoration perpétuelle » tiennent à la coexistence de modèles hétérogènes voire antagonistes qui découle de la venue au jour d'une pensée moderne. Les pages qui contiennent le discours dogmatique juxtaposent non seulement l'idéalisme et le positivisme, mais aussi l'associationnisme et les principes anti-associationnistes de la théorie de la forme et assurent l'impossible coexistence d'éléments divers dans une forme unique.

Les matinées se posent, dès 1909, comme une alternative aux réminiscences et à leur contenu associationniste. L'émergence de ce motif marque donc un point limite dans la genèse des expériences privilégiées et de l'esthétique proustienne. L'étude de la genèse des expériences privilégiées impose donc de dépasser le cadre de ces épisodes pour envisager comment le modèle post-associationniste des matinées vient contaminer le modèle associationniste de la réminiscence et tenter de réaliser une impossible synthèse. Nous avons proposé quelques échappées vers cette étape du travail de Marcel Proust entre 1910 et 1922. Toutefois, une telle analyse dépasse le champ des expériences privilégiées pour concerner un autre objet d'étude : la mise en récit de l'expérience sensorielle dans les brouillons d'*À la recherche du temps perdu* ; notre étude atteint ainsi la limite de l'objet qu'elle se proposait d'analyser. Une même limite est atteinte sur le plan de la doctrine esthétique. Nous avons tenté de montrer qu'*À la recherche du temps perdu* est fondé sur un renversement des rapports de la théorie et de l'écriture au profit de cette dernière. Ce n'est donc plus seulement dans le propos dogmatique qu'il faut

rechercher le sens de la définition proustienne de la littérature mais dans une pratique scripturale. Pour Marcel Proust, être romancier, ce ne serait donc pas tendre vers la réalisation d'un texte achevé mais, tout simplement, écrire.



# CONCLUSION

## 1 Littérature et vraie vie

L'objectif initialement assigné à ce travail était d'éclairer le roman de Marcel Proust en précisant le sens de la définition de la littérature que donne l'écrivain. L'étude génétique des expériences privilégiées et de l'esthétique exposée dans le roman a permis de dégager quelques éléments pour une lecture du contenu théorique d'*À la recherche du temps perdu* et de ses enjeux. Elle a également permis de préciser les grandes étapes de l'évolution de la pensée de l'écrivain entre 1894 et 1909 et de replacer cette évolution dans une perspective épistémologique. D'une manière générale, le texte de « L'Adoration perpétuelle » doit être lu comme le résultat de l'accumulation successive de strates de savoir hétérogènes, souvent antagonistes mais dont la synthèse compose une pensée originale bien que complexe, voire paradoxale.

### a) *Un texte mosaïque*

La définition que Marcel Proust donne de la littérature dans *À la recherche du temps perdu* est indéniablement marquée par l'idéalisme qui

constitue le fond de la pensée de l'écrivain. Toutefois, l'apport positiviste y est sensible dans le mécanisme associationniste de la mémoire involontaire comme dans la terminologie utilisée par l'auteur. Ainsi, l'essence des choses, la réalité autre et authentique que la littérature a pour but de dégager, relève moins d'un pur idéalisme que d'une réflexion sur la connaissance du monde sensible et sur la description des mécanismes de celle-ci. Pour autant, Proust ne subordonne pas sa définition à la pensée positiviste. Affirmant, dès 1908, l'autonomie de l'art par rapport au modèle philosophique en général, il élabore sa conception de l'inspiration et du génie à partir d'une problématique strictement littéraire. Confronté à la désillusion devant le divorce du rêve et de la réalité qui fut celle des écrivains post-romantiques, Nerval et Baudelaire notamment, Proust refuse la réponse réaliste qui consiste à se détourner du rêve pour ne donner de prix qu'à la réalité. Au cours du développement de sa pensée, l'écrivain élabore ainsi un « réalisme psychologique » qui fonde l'art sur la réalité intérieure de la rêverie et de l'impression qui doit être restituée dans sa globalité et sa totalité. La vraie vie, et, par conséquent, la littérature, consiste ainsi moins à atteindre une réalité coupée du monde sensible et proprement idéale qu'à transcrire la plénitude de la perception par le style.

b) *Mémoire et réminiscence : un rôle à préciser*

Cette analyse permet d'infléchir notablement la lecture que l'on peut faire d'À la recherche du temps perdu et de certains de ses thèmes majeurs. L'esthétique proustienne ne peut être ramenée à une réflexion sur la mémoire involontaire dont nous avons souligné le rôle décisif mais limité tant sur le plan théorique que dans la genèse de l'œuvre. Le Livre que rêve le protagoniste de la Recherche n'est pas tant un roman de la mémoire qu'un texte tendu vers la recreation, par l'écriture plus que par le souvenir, du vase clos qu'est chaque heure. Le but que Marcel Proust assigne à la littérature ce n'est donc pas tant de reconstruire ce qui a été vécu que la complexité de ce qui a été senti sans conscience dans l'existence.

c) *Hétérogénéité des expériences privilégiées*

Par ailleurs, les expériences privilégiées doivent être considérées dans leur diversité. Au côté des souvenirs involontaires et de la (trop) célèbre madeleine, les impressions obscures et les expériences esthétiques montrent que la vraie vie n'est pas seulement affaire de souvenir mais aussi de perception et d'art. Sur le plan génétique, ces épisodes marquent d'ailleurs une volonté de proposer des alternatives aux réminiscences dont la vertu est essentiellement didactique et pédagogique. Comme la mémoire, les souvenirs involontaires relèvent d'une stratégie qui vise à capter l'intérêt du lecteur et constituent en cela un premier degré vers la vérité que le roman proustien entend révéler. En outre, le fonctionnement associationniste de la mémoire involontaire doit être dépassé



au profit d'une approche globale de ce qui est senti par le sujet. Refusant l'analyse de la sensation et sa décomposition en éléments divers et juxtaposés, Proust fonde l'art et la littérature sur la double unité de la perception et du style. La complexité de la phrase proustienne, ses linéaments et ses méandres infinis, tout comme la volonté de l'auteur de tendre vers un texte compact et uni se fondent sur cette nouvelle manière de concevoir la réalité sensible.

d) *Une triple rupture*

La littérature telle que la définit Marcel Proust repose ainsi sur une triple rupture avec la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle. En établissant la réalité psychologique de la rêverie, l'écrivain se démarque du romantisme et du réalisme en ce qu'il récuse d'un même mouvement l'illusion du rêve et de la réalité pour fonder la poésie sur la vision du poète. Par ailleurs, en présentant la littérature comme un domaine distinct de l'activité spéculative, Proust établit une rupture avec une tradition intellectuelle qui, depuis Platon, subordonne l'art à la philosophie. Enfin, l'importance accordée à la perception au détriment de la sensation marque une prise de distance à l'égard de la description positiviste des mécanismes de la connaissance et ouvre sur un nouveau mode de relation au monde. La révolution esthétique qu'on peut lire au travers de la genèse de l'œuvre de Marcel Proust repose, en définitive, sur une redéfinition des rapports qui existent entre l'art, le sujet et la réalité, mais aussi entre l'art et la philosophie.

e) *Épiphanies et modernité*

Les expériences privilégiées constituent une transposition sur l'axe de la narration de cette triple rupture. En cela, elles sont identiques aux épiphanies littéraires dont on trouve trace dans d'autres œuvres au tournant du siècle. Dans les deux cas, le récit d'une expérience singulière est une tentative pour réaliser une synthèse de l'apport romantique et réaliste en même temps qu'une double mise à distance de ces modèles. Comme Joyce, Hofmannsthal ou Biély, Proust tente de proposer une nouvelle manière d'articuler l'expérience sensible du sujet avec la création d'une œuvre d'art. Ainsi, bien que l'épisode de la madeleine soit proprement caractéristique du roman proustien, il faut y voir, comme dans les autres expériences privilégiées, une manifestation de l'épiphanie littéraire telle qu'elle apparaît au tournant du siècle. L'existence de ce courant sous-jacent de la littérature européenne de cette époque éclaire le sens de l'entreprise proustienne et se trouve éclairée par elle. Une étude comparatiste permettrait d'enrichir la connaissance de ce moment fondateur et mal connu de la littérature moderne et de mieux cerner les enjeux de la réflexion de Marcel Proust.

f) *Histoire et épistémologie*

L'identification des expériences privilégiées d'*À la recherche du temps perdu* à des épiphanies littéraires témoigne une nouvelle fois que l'œuvre de

Marcel Proust est ancrée dans une époque précise dont elle partage les préoccupations et les tentatives poétiques. Nous avons tenté de montrer que cette inclusion dans un moment précis de l'histoire littéraire est à lire comme le résultat de déterminations épistémologiques précises. L'épiphanie littéraire, et donc les expériences privilégiées, marquent en effet un point limite de l'histoire des idées. Avec elles, la rupture avec la pensée classique qui s'est opérée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle donne naissance à la modernité, tant dans le domaine artistique que dans les sciences ou la philosophie. Si l'esthétique de Marcel Proust est une esthétique moderne, c'est non seulement qu'elle propose une conception radicalement nouvelle de la littérature, mais aussi qu'elle définit les rapports que le sujet entretient avec le réel en des termes identiques à ceux des philosophes et des artistes qui, à la même époque, jettent les bases de la pensée du XX<sup>e</sup> siècle. Nous avons volontairement limité cet aspect de notre étude aux travaux de Matisse et à la théorie de la forme mais le cubisme, le futurisme ou la phénoménologie offrent un terrain d'étude tout aussi riche et d'ailleurs déjà en partie exploré par la critique proustienne.

## 2 Genèse des expériences privilégiées

### a) *Expériences privilégiées, épiphanies et modernité*

La lecture épistémologique de l'esthétique de Marcel Proust au fil de sa genèse montre d'ailleurs que le développement intellectuel qui donne naissance à *À la recherche du temps perdu* mime celui qui fonde la pensée moderne : ancré dans un substrat philosophique issu de la rupture épistémologique qui marque la fin de l'âge classique, le projet de l'écrivain s'affranchit progressivement de ce modèle pour mettre au jour une esthétique qui explore d'autres voies. En effet, originellement fondée sur un modèle philosophique issu du romantisme, l'œuvre de Marcel Proust s'en dégage jusqu'à rendre possible la naissance d'une écriture libérée de la pensée spéculative. Les brouillons conservent la trace de cette histoire de la pensée d'un homme qui est aussi celle de la pensée occidentale au tournant du siècle. L'échec de *Jean Santeuil* et l'essor douloureux d'*À la recherche du temps perdu* à partir des brouillons consacrés à Sainte-Beuve sont comme l'avant et le revers de cette image d'une métamorphose intellectuelle inscrite dans le cercle de l'écriture proustienne. La philosophie romantique fonde le roman de jeunesse dont un des buts est de transposer sur le plan romanesque les conceptions du génie qui s'expriment chez Schopenhauer et Schelling. Toutefois, ce n'est que lorsque l'écrivain aura dégagé son écriture de ce fonds romantique et spéculatif que le roman proustien pourra naître et, avec lui, les expériences privilégiées.

L'apparition de ces épisodes en 1908 marque donc l'entrée de la pensée de Marcel Proust dans la modernité. En cela, les expériences privilégiées jouent dans l'histoire de l'œuvre de Proust le même rôle que les épiphanies dans la littérature

moderne. Outre les convergences textuelles et conceptuelles qui permettent d'identifier les deux séries, on peut, en effet, constater que ces différents épisodes ont une fonction de transition qui permet de dépasser le réalisme et le symbolisme pour tendre vers des formes nouvelles. C'est ainsi que l'apparition des réminiscences à la faveur du travail sur Sainte-Beuve est suivie de peu par les développements des matinées dont le discours sur la perception fonde la théorie proustienne de la littérature. La structure narrative des expériences privilégiées n'est ainsi élaborée que pour pouvoir être dépassée, sur le plan théorique par le post-associationisme des matinées, sur le plan narratif par les impressions obscures et les expériences esthétiques. Il en va de même pour l'épiphanie littéraire qui n'atteint une maturité théorique et narrative dans les années 1905-1908 que pour disparaître sous le déferlement des avant-gardes.

b) *L'inspiration dans Jean Santeuil et l'épisode ruskinien*

Si les expériences privilégiées n'apparaissent vraiment qu'en 1908, on peut trouver trace, dès avant cette date, d'une volonté de décrire les moments d'inspiration et les thématiques qui s'y rattachent. S'il n'est pas directement question des mécanismes du génie dans *Les Plaisirs et les jours*, l'opposition entre une vie véritable et l'existence superficielle est déjà sensible et la mémoire déjà présente, mais elle ne possède aucune fonction structurelle et dogmatique. En outre, elle n'est pas involontaire puisque le plus souvent elle résulte d'une action de la volonté. Les brouillons de *Jean Santeuil* font suite à cette première publication. Ils témoignent d'un désir d'évoquer les instants d'inspiration, mais n'accordent pas à la mémoire une place plus importante. Dans ces textes, le souvenir est avant tout pour Proust un moyen de faire jouer l'imagination sur un objet absent. Cette conception inspirée de Schopenhauer survit jusque dans *Le Temps retrouvé* comme la trace d'une ère disparue.

Lorsque Proust abandonne, vers la fin de l'été 1899, la rédaction de son roman, il entreprend d'écrire sur Ruskin et de le traduire. Les textes consacrés à l'esthète écossais entre 1900 et 1904 sont un moyen d'exposer la conception du génie qui est perceptible dans les brouillons de *Jean Santeuil*. Conformément à la conception téléologique de l'art héritée de Schelling, la Nature guide l'artiste vers la réalisation de sa tâche. C'est ainsi une force transcendante qui place dans tel être ou tel lieu la vérité qu'il appartient à l'artiste de découvrir et de révéler. C'est également la Nature qui conduit le créateur vers le lieu propice à son inspiration ou qui le met en présence de telle personne qui nourrira son œuvre. L'artiste est donc avant tout un médium. Le travail de l'écrivain se limite à suivre au moyen de la plume la vitesse de sa pensée et à transcrire ainsi les mots que lui dicte la Nature. La vision téléologique du génie rend toutefois le travail d'écriture paradoxal en le destinant à exposer une théorie de la création spontanée qui nie l'écriture. Ainsi, on peut penser que si le désir d'évoquer le génie au travers d'épisodes singuliers qui annoncent les expériences privilégiées est sensible dans

les textes des années 1894-1904, le poids de l'apport philosophique limite l'essor de l'écriture. Par ailleurs, les motifs développés par Schopenhauer, celui de la mémoire volontaire notamment, sont en contradiction avec l'expérience que Proust semble avoir de l'inspiration. Certains textes, le plus souvent inachevés, témoignent du désir d'évoquer le caractère intermittent du génie, son possible déclin, sa subordination au hasard ; là encore, le modèle philosophique qui fonde le discours sur l'inspiration conduit le projet de Marcel Proust à l'échec. Si *Jean Santeuil* échoue, c'est qu'il est un roman sur la vocation plus qu'un roman de la vocation.

c) : l'année charnière

L'évolution majeure qui donne naissance au roman de Marcel Proust est celle qui permet de passer d'une conception théorique et, somme toute, artificielle du génie, à une description intérieure du processus de l'inspiration et à une formule qui repose sur le sujet et non plus sur des forces transcendantes. Ce passage du romantisme à la modernité prend sa source en 1905, dans une évolution soudaine et radicale de la conception du génie. Dans la préface à sa traduction de *Sésame et les lys* qu'il rédige à cette époque, Proust développe une théorie du génie qui repose sur le hasard et l'individualité de la vision. Ce changement de paradigme esthétique radical par rapport à *Jean Santeuil* et à la préface à *La Bible d'Amiens* entraîne deux évolutions capitales. La première concerne le style et l'écriture. Absents de *Jean Santeuil* ces deux thèmes apparaissent ici, à la faveur d'un développement sur le style de Gautier dont Proust analyse l'individualité et la capacité à restituer la personnalité de l'écrivain. C'est cette même dimension personnelle que Proust place à la base du génie, et qui constitue la seconde évolution capitale de l'année 1905. L'inspiration n'est en effet plus le résultat de l'action de la Nature qui guide l'artiste vers ce qu'il doit exprimer, mais elle consiste à restituer la vision personnelle que l'artiste a d'un lieu rencontré par hasard.

Cette nouvelle conception de la création artistique se prolonge dans les textes publiés en 1907. Dans « Impressions de route en automobile », la volonté de restituer l'illusion du mouvement que le déplacement de l'automobile donne au paysage de la plaine de Caen et à ses clochers rejoint la définition du génie comme vision. Le commentaire sur *Les Éblouissement* d'Anna de Noailles, recueil qui paraît la même année, permet également à Proust d'insister sur l'illusion première de la perception comme principe poétique et donc de fonder l'art sur la restitution de la vision. Cette esthétique trouve à s'exprimer dans un texte aujourd'hui perdu mais publié en 1954 par Bernard de Fallois et intitulé par Proust « les hortensias normands ». Dans ce texte sans doute rédigé au printemps 1908, l'écrivain rompt, tout à la fois, avec le réalisme et le romantisme en posant que la réalité réside dans l'analyse et la restitution de la rêverie. Proust met ainsi au point une conception originale et proprement moderne de l'art comme un

double dépassement de l'illusion du rêve et de l'illusion de la réalité. Cette idée se développe dans les brouillons consacrés à Nerval. Elle aboutit également aux rêveries matinales qui constituent l'essentiel des brouillons du *Contre Sainte-Beuve* et dont le contenu théorique est une part importante de « L'Adoration perpétuelle ».

d) *L'été et l'automne 1908 : la naissance des expériences privilégiées*

Dès le printemps 1908, l'essentiel de la définition de la littérature qu'on peut lire dans « L'Adoration perpétuelle » est donc fixé. Toutefois, le texte sur « les hortensias normands » ne traite pas des moments singuliers qui caractérisent le génie et il n'est pas inscrit dans une perspective romanesque. Sur un ton qui est celui de l'essai, Marcel Proust définit en quoi consiste la littérature ; en aucun cas il ne met en scène l'inspiration comme il le fait dans la *Recherche*. Pour que naissent les expériences privilégiées, il faudra donc que vienne s'ajouter au « réalisme psychologique » le récit d'une expérience sensorielle singulière. Cet aspect du discours sur le génie était déjà présent dans *Jean Santeuil*, le renoncement à la forme romanesque en 1899 en avait marqué la disparition. C'est probablement à la faveur d'un voyage en chemin de fer accompli le 12 juillet 1908 entre Paris et Louveciennes que la mise en récit d'un instant singulier lié à l'inspiration va faire retour dans le champ de la pensée proustienne. L'odeur de l'herbe d'un talus de Louveciennes, dont une ligne du Carnet 1 conserve la trace, inaugure, en effet, une série de notes consacrées à ces « moments où l'on voit la réalité en vrai, avec enthousiasme ». De Louveciennes à Versailles, en passant par Cabourg, l'été 1908 est marqué par des expériences singulières qui sont souvent, mais pas exclusivement, des réminiscences. À partir de ces moments vécus, Proust élabore sa théorie de la mémoire involontaire qui marque une rupture radicale avec l'orthodoxie schopenhauerienne en ce qu'elle refuse de voir dans le souvenir le résultat d'un acte délibéré de l'artiste. L'analyse micro-génétique des brouillons de la fin de l'année 1908 recueillis dans « Proust 45 » permet de retracer le mouvement de l'écriture et celui de la pensée : la mémoire involontaire s'impose peu à peu, au fil des ratures et des repentirs, comme la formule la plus apte à traduire la vraie vie. Elle devient le support de la critique de l'intelligence qui marque une rupture avec la subordination de l'art aux modèles philosophiques.

C'est dans ce contexte que l'écrivain met au point, comme introduction à un travail sur Sainte-Beuve, le récit des réminiscences qui constitue l'acte de naissance des expériences privilégiées. L'épisode de la biscotte trempée dans du thé marque la naissance d'une esthétique fondée sur le sujet : l'inspiration n'est plus donnée de l'extérieur par la nature, elle surgit, involontairement, à la faveur d'un hasard et consiste en un processus psychologique mystérieux mais dont le principe se trouve dans l'individu. Le projet de présenter l'inspiration de l'intérieur dans un récit à la première personne et hors de toute sujétion à un

modèle philosophique quelconque marque ainsi une étape décisive dans la naissance du roman de Marcel Proust comme dans l'évolution de sa pensée.

e) *Le développement du roman et l'exploration d'autres voies*

Dès la fin de l'année 1908, la définition de la littérature et la mise en récit de l'inspiration qui constituent l'essentiel de « L'Adoration perpétuelle » sont donc fixées : les épisodes de la madeleine, des pavés disjoints, du tintement de la cuillère et de la serviette empesée existent dans leur forme quasi définitive au même titre que le « réalisme psychologique » ; Proust va toutefois explorer d'autres voies. À la faveur d'une digression sur un « débutant » qu'il compare à Sainte-Beuve dans un texte qui date sans doute de la fin novembre 1908, l'écrivain évoque les sensations matinales qui assaillent un personnage reclus attendant le matin la parution de son article. L'exploration de ce motif va donner lieu à la formulation d'une autre forme d'expérience sensible dont nous avons souligné plus haut le caractère post-associationniste. Dans les mois qui suivent, alors que se met en place le roman proustien, apparaissent au côté des réminiscences d'autres formes d'expériences privilégiées : les impressions obscures et les expériences esthétiques.

La pensée de Marcel Proust est ainsi essentiellement dynamique : si l'importance accordée aux réminiscences peut laisser penser que ces épisodes marquent le terme de la pensée proustienne, l'étude génétique montre que l'écrivain explore d'autres voies narratives et d'autres formules théoriques. S'il n'est pas possible de limiter l'esthétique proustienne à la mémoire involontaire et aux réminiscences, il faut également dépasser les expériences privilégiées pour interroger la genèse du rapport du moi et du monde sensible à partir de 1910 et la manière dont cohabitent deux modèles épistémologiques opposés.

Ce travail a tenté de montrer que l'esthétique que Marcel Proust développe dans *Le Temps retrouvé* s'inscrit dans les grands bouleversements scientifiques et esthétiques qui lui sont contemporains. La genèse de la pensée de l'écrivain raconte un aspect de l'histoire de la naissance d'une des œuvres littéraires majeures du XX<sup>e</sup> siècle. Elle peut également se lire comme le récit de la naissance de contenus épistémologiques nouveaux qui caractérisent la culture de la modernité. Cependant, avant d'être cela, l'histoire que nous avons voulu retracer possède un principe individuel et humain. L'étude micro-génétique des repentirs textuels et intellectuels, des ratures, le désarroi et la souffrance mais aussi les triomphes d'une écriture qui trouve sa voix rendent sensible la vie de l'écrivain dans son texte. C'est à partir de cette matière littéraire et humaine que nous avons tenté d'éclairer l'une des pensées les plus riches et complexes d'une période particulièrement fertile de la pensée occidentale et de fournir quelques clés pour la compréhension de l'œuvre qu'elle a su créer.

# **BIBLIOGRAPHIE<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> - La bibliographie contient 392 références.

## Œuvres de Marcel Proust

- À la recherche du temps perdu, édition de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », quatre volumes, 1987-1989, (abrégé en I, II, III, IV suivi des initiales du titre du roman).
- À la recherche du temps perdu, Paris, Le livre de poche, 1992-1993, éditions de Bernard Brun, Elyane Dezon-Jones, Nathalie Mauriac-Dyer, Françoise Leriche et Eugène Nicole.
- À la recherche du temps perdu, édition établie sous la direction de Jean Milly, Paris, Flammarion, coll. « G.-F. », dix volumes, 1984-1987.
- Matinée chez la princesse de Guermantes*, textes édités par Henri Bonnet et Bernard Brun, Paris, Gallimard, 1982 (abrégé en *M.P.G.*).
- Correspondance*, texte établi et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 21 volumes, 1970-1993 (abrégé en *Corr.*).
- Contre Sainte-Beuve*, édition de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 68, (première édition, 1954), (abrégé en *C.S-B.F.*).
- Contre Sainte-Beuve*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, (abrégé en *C.S-B.P.*).
- Jean Santeuil*, édition de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1952, trois volumes.
- Jean Santeuil*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, (abrégé en *J.S.*).
- Les Plaisirs et les jours*, édition de Yves Sandre, *Jean Santeuil*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, (abrégé en *P.J.*).
- Essais et articles*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, (abrégé en *E.A.*).
- Pastiches et mélanges*, édition d'Yves Sandre, Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, (abrégé en *P.M.*).
- Les Pastiches de Proust*, édition établie et commentée par Jean Milly, Paris, A. Colin, 1970, (réédition, Slatkine-Reprints, Genève), (abrégé en *L.P.P.*).
- « Sur la lecture », John Ruskin, *Sésame et les lys*, traduction de Marcel Proust, édition d'Antoine Compagnon, Bruxelles, éditions Complexe, coll. « Le Regard littéraire », 1987, (abrégé en *S.L.*).
- « Le Carnet de 1908 », édition de Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust*, n° 8, Paris, Gallimard, 1976, (abrégé en *C08*).



« Préface du traducteur », John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, Paris, Librairie générale d'édition, coll. « 10/18 », 1985, (abrégé en B.A.).

*Gegen Sainte-Beuve*, édition de Luzius Keller, Helmut Scheffel, Mariolina Bongiovanni-Bertini, Frankfurt, Frankfurter Ausgabe III, 3, 1997.

AGOSTINI Daniela de, BRUN Bernard, FERRARIS M., *Proust. L'Età dei nomi*, Milano, Mondadori, 1985.

## Ouvrages consacrés à Marcel Proust

ALBARET Céleste, *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par Georges Belmont, Paris, Laffont, 1973.

AUTRET Jean, *L'Influence de Ruskin sur la vie les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève et Paris, Droz, 1965.

BARDECHE Maurice, *Proust romancier*, Paris, Les sept couleurs, 1971, deux volumes.

BAYARD Pierre, *Le Hors-sujet, Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996.

BECKETT Samuel, *Proust*, traduction d'Édith Fournier, Paris, Minuit, 1990, (première parution en anglais, 1930).

BISCHOFF Jürg, *La Genèse de l'épisode de la madeleine, étude génétique d'un passage d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Bern / New-York, Peter Lang, Publications universitaires européennes, série XIII, « Langue et littérature françaises », vol. 117, 1988.

BIZUB Edward, *La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1991.

BONNET Henri, *Le Progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Vrin, 1949, deux volumes.

BONNET Henri, *Marcel Proust de 1907 à 1914*, essai de biographie critique, Paris, Nizet, 1959.

BOUILLAGUET Annick, *Proust et les Goncourt, le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », n° 266, 1997.

BOUILLAGUET Annick, *Marcel Proust, le jeu intertextuel*, Paris, Nizet, 1990.

BOUILLAGUET Annick, *Marcel Proust, Bilan critique*, Paris, Nathan université, coll. « 128 », série « Bilan critique », Paris, 1994.

BRUNET Étienne, *Le vocabulaire de Proust*, Paris, Slatkine-Champion, 1983, trois volumes.

CHANTAL René de, *Marcel Proust critique littéraire*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1967, deux volumes.

- COMPAGNON Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.
- CZONICZER Elizabeth, *Quelques antécédents de La Recherche du Temps Perdu*, Genève, Droz, 1957.
- DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, édition augmentée, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives critiques », 1986 (première édition, 1964).
- DESCOMBES Vincent, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1987.
- DIESBACH Ghislain de, *Proust*, Paris, Perrin, 1991.
- FERNANDEZ Ramon, *Proust et la généalogie du roman moderne*, Paris, Grasset, 1979.
- FERRÉ André, *Les Années de collège de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1959.
- FRAISSE Luc, *Le Processus de la création chez Marcel Proust, le fragment expérimental*, Paris, Corti, 1988.
- GRANSEIGNE Jean de, *L'espace combraysien, monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, 1981.
- GREY Margaret, *Post modern Proust*, University of Pensilvania Press, 1992.
- GUYON Bernard, *Proust et le mystère de la création littéraire*, Toulouse, Annales de la Faculté des lettres de Toulouse, 1955.
- HENROT Geneviève, *Délits, délivrance, thématique de la mémoire proustienne*, Padoue, Cleup, 1991.
- HENRY Anne, *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- HENRY Anne, *Proust*, Paris, Balland, 1986.
- JACKSON Elizabeth, *Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1966.
- JULLIEN D., *Proust et ses modèles*, Paris, Corti, 1989.
- LATTRE Alain de, *La Doctrine de la réalité chez Proust*, Paris, Corti, trois volumes, 1978-1985.
- MANSFELD Lester, *Le Comique de Marcel Proust suivi de Proust et Baudelaire*, Paris, Nizet, 1953.
- MARC-LIPIANSKY Mireille, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, Paris, Nizet, 1974.
- MAUROIS André, *À la Recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949.
- MILLER Milton, *Psychanalyse de Proust*, traduction de Marie Tadié, Paris, Fayard, 1977 (première parution en anglais, 1956).

- MILLY Jean, *La Phrase de Proust*, Paris, Champion, 1983 (première édition Larousse, 1975).
- MILLY Jean, *Les Pastiches de Proust*, Paris, A. Colin, 1970 (réédition, Slatkine-Reprints, Genève). Abrégé en *L.P.P.*
- MILLY Jean, *Proust et le style*, Genève, Slatkine-Reprints, 1990 (première édition Paris, Minard, 1970).
- MILLY Jean, *La Phrase de Proust*, Paris, Larousse, 1975.
- MOSS Howard, *The Magic Lantern of Marcel Proust*, London, Farber and Farber, 1963.
- MOULINE Lucette, *Roman de l'objet*, Paris, Corti 1981.
- MULLER Marcel, *De Descartes à Marcel Proust*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Cahiers de philosophie », série « Être et pensée », 1943.
- MULLER Marcel, *Les Voix narratives dans la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965.
- MULLER Marcel, *Préfiguration et structure romanesque*, Lexington, French Forum Publishers, 1979.
- PAINTER George, *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966, deux volumes.
- PICON Gaëtan, *Lecture de Proust*, Paris, Mercure de France, 1963.
- PIERRE-QUINT Louis, *Marcel Proust*, Marseille, Éditions du Sagittaire, 1935.
- PIROUÉ Georges, *Par les chemins de Marcel Proust*, Paris, Payot, 1955.
- PLANTEVIGNES Marcel, *Avec Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1966.
- POMMIER Jean, *La Mystique de Marcel Proust*, Genève, Droz, coll. « Études de philosophie et d'histoire », n° 3, 1968.
- POULET Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- PUGH Anthony, *The Birth of A la recherche du temps perdu*, Lexington, French Forum Publishers, 1987.
- RICHARD Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974.
- ROGERS Brian, *Proust's narrative Technics*, Genève, Droz, 1965.
- SHATTUCK Roger, *Proust's Binoculars. A Study of Memory, Time and Recognition in A la recherche du temps perdu*, New-York, Random House, 1963.
- SOELBERG Nils, *Recherche et narration, lecture narratologique de Marcel Proust : A la recherche du temps perdu*, Copenhague, Institut d'études romanes de l'université de Copenhague, coll. « Études romanes », n° 49, 2000

- SWAHN Sigbrit, *Proust dans la recherche littéraire, problèmes, méthodes, approches nouvelles*, Lund, CWK Gleerup, coll. « Études romanes de Lund », 1979.
- TADIÉ Jean-Yves, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F., Biographies », 1996.
- TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris Gallimard, coll. « Tel », 1986 (première édition, 1971).
- TADIÉ Jean-Yves, *Proust*, Paris, Belfond, coll. « Les Dossiers Belfond », 1983.
- VIAL André, *Proust, structure d'une conscience et naissance d'une esthétique*, Paris, Julliard, 1963.

## Articles consacrés à Marcel Proust

- ALDEN Douglas, « Le Plus ancien état du texte proustien après les épreuves Grasset », *Études proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Gallimard, 1987, pp. 89-114.
- AUSTIN Lloyd James, « Proust et la poétique de la réminiscence », *B.M.P.*, n° 22, 1972, pp. 1138 *sqq.*
- AUSTIN Lloyd James, « Proust et l'Angleterre », *B.M.P.*, n° 22, 1972, pp. 1334-1337.
- BACKUS David, « Note descriptive sur les dactylographies du *Temps perdu* », *B.I.P.*, n° 15, 1984, pp. 7-10.
- BAKKER Carla, « Une Reconstitution d'« Un Amour de Swann » à partir des manuscrits », *B.I.P.*, n° 14, 1983, pp. 37-40.
- BARNES Annie, « Le Retour des thèmes dans *A la recherche du temps perdu* et l'art de Proust », *Australian Journal of french Studies*, n° 1, vol. VI, january-april 1969, pp. 26-54.
- BATAILLE Georges, « Marcel Proust », *L'Arc*, n° 47, 1990 (première parution dans *Critique*, 1948), pp. 3-4.
- BERSANI Léo, « Déguisement du moi et art fragmentaire », *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », pp. 13-33.
- BERSANI, Jacques, « L'Équipe Proust : deux années de travaux (1975-1976) », *B.I.P.*, n° 4, 1976, pp. 7-12.
- BIZUB Edward, « Voix et vérité : l'art de recoller les morceaux », *Nouvelles directions de la recherche proustienne*, Paris, Minard, série « Proust », n° 2, 1999, pp. 159-180.
- BLANCHOT Maurice, « Jean Santeuil », *N.R.F.*, septembre 1954, pp. 479-487.

- BONNET Henri, « À quel moment fut composé *Jean Santeuil* », *B.M.P.*, n° 3, 1953, pp. 72-89.
- BONNET Henri, « *Le Temps retrouvé* dans les Cahiers », *Études proustiennes I, Cahiers Marcel Proust*, n° 6, Paris, Gallimard, 1973, pp. 111-162.
- BONNET Henri, « Réponse à Willy Hachez », *B.M.P.*, n° 23, 1973, pp. 1705-1720.
- BONNET Henri, QUÉMAR Claudine, BERSANI Jacques, « Tribune libre », *B.I.P.*, n° 5, 1977, pp. 57-63.
- BOUCQUEY Éliane, « La Mémoire involontaire du lecteur de la *Recherche* », *B.I.P.*, n° 30, 1999, pp. 93-101.
- BOUCQUEY Éliane, « Les Trois arbres d'Hudimesnil, souvenir retrouvé », *B.M.P.*, n° 38, 1988, pp. 74-92.
- BOUILLAGUET Annick « Marcel Proust devant l'Affaire Dreyfus », *B.M.P.*, n° 48, 1998, pp. 30-41.
- BRUN Bernard « Brouillon vs manuscrits : l'art proustien d'écrire », *Études françaises* (Université de Montréal), n° 28, 1992, pp. 83-90.
- BRUN Bernard et BERSANI Jacques, « La Transcription des manuscrits », *B.I.P.*, n° 1, 1975, pp. 25-28.
- BRUN Bernard, « “Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle” : quelques éléments de la démonstration proustienne dans des brouillons de *Swann* », *B.I.P.*, n° 10, 1979, pp. 23-38.
- BRUN Bernard, « Citations, références et allusions dans deux cahiers “Sainte-Beuve” », *B.I.P.*, n° 27, 1996, pp. 29-39.
- BRUN Bernard, « Deux pages oubliées des éditeurs du *Contre Sainte-Beuve* », *B.I.P.*, n° 29, 1998, pp. 21-30.
- BRUN Bernard, « Étude génétique de l'“Ouverture”, de *La Prisonnière* », *Études proustiennes VI, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Gallimard, 1987, pp. 211-287.
- BRUN Bernard, « Le Carnet de 1908 de Marcel Proust, les jeux de l'intertextualité », *B.I.P.*, n° 25, 1994, pp. 27-37.
- BRUN Bernard, « le Dormeur éveillé, genèse d'un roman de la mémoire », *Cahiers Marcel Proust*, n° 11, 1982, pp. 241-316.
- BRUN Bernard, « Le Roman de Proust : établir un texte, publier des manuscrits », *Études proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Gallimard, 1987, pp. 122-137.
- BRUN Bernard, « *Le Temps retrouvé* dans les avant-textes de “Combray” », *B.I.P.*, n° 12, 1981, pp. 7-26.
- BRUN Bernard, « Lectures, citations, création », *B.I.P.*, n° 28, 1997, pp. 55-61.

- BRUN Bernard, « L'Édition d'un brouillon et son interprétation, le problème du *Contre Sainte-Beuve* », *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, coll. « Textes et manuscrits », 1979, pp. 151-192.
- BRUN Bernard, « Les Brouillons des aubépines », *Études proustiennes V, Cahiers Marcel Proust*, n° 12, Paris, Gallimard, 1984, pp. 215-304.
- BRUN Bernard, « Note sur la genèse du *Temps retrouvé* », *B.I.P.*, n° 9, 1980, pp. 49-51.
- BRUN Bernard, « Relecture du "Carnet de 1908" », *B.I.P.*, n° 6, 1977, pp. 17-25.
- BRUN Bernard, « Tables des matières du *Contre Sainte-Beuve* », *B.I.P.*, n° 19, 1988, pp.7-14.
- BRUN Bernard, « Une Autre page oubliée des papiers "Sainte-Beuve" », *B.I.P.*, n° 30, 1999, pp. 9-17.
- BRUN Bernard. « L'Inventaire du contenu des cahiers "Sainte-Beuve" », *B.I.P.*, n° 9, 1979, pp. 7-77.
- BRYDGES Robert, « Remarques sur le manuscrit et les dactylographies du *Temps perdu* », *B.I.P.*, n° 15, 1984, pp. 11-28.
- BUE-PROUDN Frédérique, « La Table dans *Jean Santeuil*, parcours initiatique d'une sexualité », *B.M.P.*, n° 44, 1994, pp. 109-119.
- BUTOR Michel, « Les Moments de Marcel Proust », *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960, pp. 163-172.
- CALLU Florence, « "Capital, capitalissime", un mode de composition chez Marcel Proust ? », *Leçon d'écriture, ce que disent les manuscrits*, Paris, Minard, « Revue des lettres modernes », 1985, pp. 79-90.
- CHARDIN Philippe, « Sortie du dédale et Temps retrouvé, les dénouements d'À la recherche du temps perdu et de *A Portrait of the Artist as a young Man*, *Études proustiennes III, Cahiers Marcel Proust*, n° 9, Paris, Gallimard, 1979, pp. 95-120.
- CLARAC Pierre, « Ce que croyait Marcel Proust », *Études proustiennes I, Cahiers Marcel Proust*, n° 6, Paris, Gallimard, 1973, pp. 13-19.
- CLARAC Pierre, « la Place du *Contre Sainte-Beuve* dans l'œuvre de Marcel Proust », *Revue d'histoire littéraire de la France*, nos 5-6, 1971.
- CLARAC Pierre, « Trois grandes œuvres inachevées », *Europe*, août-septembre 1970.
- CLAUDE Noël, « La Place de Marcel Proust dans les manuels scolaires français », *B.I.P.*, n° 5, 1977, pp. 14-16.
- COCKING J.-M., « *Jean Santeuil* et *À la recherche du temps perdu* », *B.M.P.*, n° 6, 1956, pp. 181-197.

- COMPAGNON Antoine, « La *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust », *Les Lieux de Mémoire*, T. III, *Les France*, vol. 2 « traditions », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1992, pp. 927 sqq.
- COMPAGNON Antoine, « Le Narrateur en procès », *Nouvelles directions de la recherche proustienne*, Paris, Minard, série « Proust », n° 2, 1999, pp. 309-335.
- COMPAGNON Antoine, « Sodome 1913 », *Études proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Gallimard, 1987, pp. 149-164.
- COMPANION Pierre, « Le Je proustien », *Poétique*, n° 89, 1992, pp. 3-29.
- DEZON-JONES Elyane, « L'Édition du *Côté de Guermantes I* », *Études proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Gallimard, 1987, pp. 138-148.
- DOUBROVSKY Serge, « Corps du texte / texte du corps », *Études proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Gallimard, 1987, pp. 50-67.
- EISSEN Ariane, « Contribution à l'étude du cahier 34 », *B.I.P.*, n° 20, 1989, pp. 47-55.
- FRAISSE Luc, « Les Singes dactylographes et le miracle de Vinteuil », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, décembre 1995, pp. 989-1016.
- GALATERIA Daria, « Contre Taine, une source théorique de la *Recherche* », *B.I.P.*, n° 29, 1998, pp. 31-39.
- GENETTE Gérard, « La Question de l'écriture », *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, pp. 7-12.
- GENETTE Gérard, « Le Paratexte proustien », *Études proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Gallimard, 1987, pp. 11-32.
- GENETTE Gérard, « Métonymie chez Proust », *Figures*, III, Paris, Seuil, 1972, pp. 41-63.
- GENETTE Gérard, « Proust et le langage indirect », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 223 sqq.
- GENETTE Gérard, « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 39-67.
- GOUJON Francine, « L'Ordre des fragments dans le *Contre Sainte-Beuve* », *B.I.P.*, n° 19, 1988, pp. 29-42.
- GOUJON Francine, « Les Premières pages du Cahier 3, une écriture tâtonnante ? », *B.I.P.*, n° 19, 1988, pp. 15-27.
- GOUJON Francine, « Proust et ses épreuves, un drame œdipien », *B.I.P.*, n° 28, 1997, pp. 79-97.
- GOURMELON Michelle, « L'Amateur de musique », *L'Arc*, n° 47, 1990, pp. 88-93.
- GROSS David, « Bergson, Proust and the Revaluation of Memory », *International philosophical Quarterly*, vol. XXV, n° 4, décembre 1985, pp. 370-381.

- GUICHARD Léon, « Nerval et Proust », *B.M.P.*, n° 35, 1985, pp. 434-435.
- HACHEZ Willy, « Impressions obscures et souvenirs involontaires », *B.M.P.*, n° 23, 1973, p. 1692-1704.
- HACHEZ Willy, « Remarques sur la chronologie de *Jean Santeuil* », *B.M.P.*, n° 8, 1958, pp. 528-532.
- HENROT Geneviève, « Le Fléau de la balance », *Poétique*, n° 113, février 1998, pp. 61 *sqq.*
- HENROT Geneviève, « Poétique et réminiscence : charpenter le temps », *Nouvelles directions de la recherche proustienne*, Paris, Minard, série « Proust », n° 3, 2001.
- HENRY Anne, « Aspects de la modernité proustienne », *Littérature moderne, Avant-Garde et modernité*, Paris, Champion, 1988, pp. 88-103.
- HENRY Anne, « Le Kaléidoscope », *Études proustiennes III, Cahiers Marcel Proust*, n° 9, Paris, Gallimard, 1979, pp. 27-66.
- HENRY Anne, « *Les Plaisirs et les jours* chronologie et métempsychose », *Études proustiennes I, Cahiers Marcel Proust*, n° 6, Gallimard, Paris, 1973, pp. 69-93.
- HENRY Anne, « Proust du côté de Schopenhauer », *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Klincksieck, coll. « Méridiens », 1989, pp. 149-164.
- HOKARI Mizuho, « Gustave Moreau et Proust, sur l'échec de *Jean Santeuil* », *Études de langue et littérature françaises*, n° 14, 1969, pp. 34-48.
- IFRI Pascal, « The Birth of the Modern Reader in Proust », *Philological Papers*, vol. 39, 1993, pp. 68 *sqq.*
- IMBERT Patrick, « La Comédie humaine en sept pages, Balzac pastiché par Proust », *L'Année balzacienne*, n° 5, 1984, pp. 376-392.
- JACKSON Elizabeth, « The Crystallization of *À la recherche du temps perdu* 1908-1909 », *French Review*, n° 38, 1964, pp.157-166.
- JACKSON Elizabeth, « The Genesis of Involuntary Memory in Proust's Works », *PMLA*, n° 76, 1961, pp. 586-594.
- KASSEL Walter, « Proust as a Reader of Nerval », *Romanic Review*, Vol. 68, n° 3, 1977, pp. 165-174.
- KATO Yasué, « Le Site de Carquethuit décrit par Elstir : la genèse du discours du peintre », *B. M.P.*, n° 47, 1997, pp. 14-23.
- KATO Yasué, « Les Natures mortes dans la *Recherche* : Elstir et Manet », *B.M.P.*, n° 48, 1998, pp. 67-76.
- KAWANAGO Hiroshi, « De la petite phrase de Vinteuil au chalumeau de Wagner », *B.M.P.*, n° 48, 1998, pp. 106-117.



- KAWANAGO Hiroshi, « Du *Contre Sainte-Beuve* aux premiers Cahiers du roman. Note sur l'état primitif du *Contre Sainte-Beuve* », *B.I.P.*, n° 13, 1982, pp. 7-16.
- KAWANGO, Hiroshi, « *Contre Sainte-Beuve* et la réminiscence dans "Venise" », *B.M.P.*, n° 28, 1978, pp. 706-712.
- KISZKA-CANARD, Aleksandra, « À la recherche du temps "retrouvé" : la métaphore proustienne », *B.M.P.*, n° 47, 1997, pp. 80-89.
- KOLB Philip, « Historique du premier roman de Proust », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, vol. IV, 1963, pp. 217-277.
- KOLB Philip, « Introduction », PROUST Marcel, *Le Carnet de 1908, Cahiers Marcel Proust*, n° 8, 1976, Gallimard, Paris, pp. 7-29.
- KOLB Philip, « L'Édition de la correspondance », *Études proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Gallimard, 1987, pp. 115-121.
- KOLB Philip, « La Genèse de *La Recherche du Temps Perdu* : une heureuse bévue », *Revue d'histoire littéraire de la France* n°s 5-6, 1971.
- KOLB Philip, « Proust et Ruskin : nouvelles perspectives », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12, 1960.
- LATTRE Alain de, « La Mémoire retrouvée », *Bulletin de l'association Guillaume Budée*, n° 3, octobre 1993, pp. 269-288.
- LEMAÎTRE Henri, « De *Jean Santeuil* à *À la recherche du temps perdu*, la méditation ruskinienne », *B.M.P.*, n° 3, 1953, pp. 58-71.
- LERICHE Françoise, « la Musique et le système des arts dans la *Recherche* », *B.I.P.*, n° 18, 1987, pp. 67-78.
- LERICHE Françoise, « Le Je Proustien », *Nouvelles directions de la recherche proustienne*, Paris, Minard, série « Proust », n° 2, 1999, pp. 13-42.
- LERICHE Françoise, « Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* », *L'Œuvre d'art*, Paris, Bellin, 1993, pp. 57-122.
- LERICHE Françoise, « Vinteuil ou le créateur des transformations esthétiques dans *La Recherche du Temps Perdu* », *B.I.P.*, n° 16, 1985, pp. 25-39.
- LONGUET-MARX Anne, « Schopenhauer-Proust : la scène amoureuse, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Klincksieck, coll. « Méridiens », 1989, pp. 165-172.
- LUPPÉ René de, « Proust, disciple de Schopenhauer », *Revue d'esthétique*, n° 2, 1949, pp. 395-415.
- MARANTZ Enid, « La Genèse de Bloch dans les Cahiers », *B.I.P.*, n° 16, 1985, pp. 41-54.
- MARANTZ Enid, « Le Rôle de Georges Sand dans la genèse de la *Recherche* : modèle, carrefour et agent catalyseur », *B.I.P.*, n° 14, 1983, pp. 7-16.

- MIGUET Marie, « De la lecture de *Sylvie* à l'écriture de la *Recherche* », *B.M.P.*, n° 34, 1984, pp. 199-215.
- MILLY Jean, « Étude distributionnelle des phrases dans *La Recherche* », *Études proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Gallimard, 1987, pp. 33-49.
- MILLY Jean, « Étude génétique de la rêverie des chambres dans "l'Ouverture" de la *Recherche* », *B.I.P.* n°s 10 et 11.
- MILLY Jean, « L'Ouverture de *La Prisonnière* d'après le manuscrit "définitif" et les dactylographies », *Études proustiennes VI, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Gallimard, 1987, pp. 289-337.
- MILLY Jean, « Les Pastiches de Proust », *Le Français moderne*, n° 1, 1967, pp. 33-52 et n° 2, 1967, pp. 125-141.
- MILLY Jean, « Proust et l'image », *B.M.P.*, n° 20, 1970, pp. 1031-1043.
- MILLY Jean, « Proust et le style », *Situation*, n° 21, 1970.
- MIRVILLE Margaret, « Le Récit de la petite madeleine et celui des clochers de Martinville », *B.M.P.*, n° 28, 1978, pp. 701-705.
- NAKAMURA E., « Le Passé composé dans *À la recherche du temps perdu* », *Études proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Gallimard, 1987, pp. 190-208.
- NICOLE Eugène, « Modalité du jeu intertextuel : Proust et la "filière noble" », *B.I.P.*, n° 30, 1999, pp. 57-65.
- O'BRIAN James, « La Mémoire involontaire avant Marcel Proust », *Revue de littérature comparée*, Vol. 19, 1939, pp. 19-36.
- PFEIFFER Jean, « Proust et le livre », *L'Arc*, n° 47, 1990, pp. 47-83.
- PIAZZA Marco, « Proust et la multiplicité des moi », *B.I.P.*, n° 28, 1997, pp. 117-125.
- POULET Georges, « Proust et la répétition », *L'Arc*, n° 47, 1990, pp. 5-13.
- QUARANTA Jean-Marc, « "Odeur de l'herbe du talus de Louveciennes" : compléments sur la naissance d'*À la recherche du temps perdu* », *B.M.P.*, n° 48, 1998, pp. 49-66.
- QUARANTA Jean-Marc, « Impressions obscures et souvenirs involontaires : morphologie des épiphanies proustiennes », *B.I.P.*, n° 28, 1997, pp. 99-116.
- QUARANTA Jean-Marc, « La Place de la mémoire : mémoire involontaire et expériences privilégiées dans l'œuvre de Marcel Proust », *B.M.P.*, n° 47, pp. 99-122.
- QUARANTA Jean-Marc, « Le Carnet 1 : éléments pour une genèse des théories proustiennes », *B.I.P.*, n° 29, 1998, pp. 7-19.

- QUÉMAR Claudine, « Autour de trois avant-textes de l'«Ouverture» de La *Recherche* : nouvelles approches du *Contre Sainte-Beuve* », *B.I.P.*, n° 3, 1976, pp.7-39.
- QUÉMAR Claudine, « De l'essai sur Sainte-Beuve au futur roman : quelques aspects du projet proustien à la lumière des avant-textes », *B.I.P.*, n° 8, 1978, pp. 7-11.
- QUÉMAR Claudine, « En marge du travail de Proust sur Sainte-Beuve », *B.I.P.*, n° 6, 1977, pp. 29-38.
- QUÉMAR Claudine, « Hypothèses sur les classements des premiers cahiers «Swann» », *B.I.P.*, n° 13, 1982, pp. 17-24.
- QUÉMAR Claudine, « L'Église de Combray, son curé et le narrateur », *Études proustiennes I, Cahiers Marcel Proust*, n° 6, Paris, Gallimard, 1973, pp. 279-343.
- QUÉMAR Claudine, « Rêverie(s) onomastique(s) proustiennes à la lumière des avant-textes », *Littérature*, n° 28, 1977, pp. 77-99.
- QUÉMAR Claudine, « Sur deux versions anciennes des «côtés» de Combray », *Études proustiennes II, Cahiers Marcel Proust*, n° 7, Paris, Gallimard, 1973, pp. 259-282.
- QUÉMAR Claudine, « Vers une transcription des Cahiers », *B.I.P.*, n° 1, 1975, pp. 29-31.
- QUINIOU Chantal, « Le Titre la *Recherche* en anglais », *B.M.P.*, n° 47, 1997, pp. 147-156.
- REY Pierre-Louis, « Proust lecteur de Nerval », *B.I.P.*, n° 30, 1999, pp. 19-27.
- RICARDOU Jean, « Miracles de l'analogie, (aspects proustiens de la métaphore productrice) », *Études proustiennes II, Cahiers Marcel Proust*, n° 7, Paris, Gallimard, 1972, pp. 111-142.
- RISSET Jacqueline, « Proust mallarméen, sur le Carnet de 1908 », *Scritti in l'onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, Vol. I, pp. 206-217.
- RIVIÈRE Jacques, « Marcel Proust et l'esprit positif », *Cahiers Marcel Proust*, n° 13, pp. 77-85.
- RIVIÈRE Jacques, « Quelques progrès dans l'étude du cœur humain », *Cahiers Marcel Proust*, n° 13, pp. 86-189
- ROBIN Christian, « Une Édition du «Carnet de 1908» », *B.I.P.*, n° 6, 1977, pp.7-16.
- ROBITAILLE Martin, « Études sur la correspondance de Marcel Proust : une synthèse », *B. M. P.*, n° 46, 1996, pp. 109-126.
- ROGERS Brian, « Le Côté de Guermantes II », *B.I.P.*, n° 20, 1989, pp. 75-92.
- ROLOFF Volker, « François le champi et le texte retrouvé », *Études proustiennes III, Cahiers Marcel Proust*, n° 9, Paris, Gallimard, 1979, pp. 259-287.

- ROLOFF Volker, « Lecture et intertextualité. À propos de l'évolution du discours esthétique dans les Cahiers et dans *À la recherche du temps perdu* », *B.I.P.*, n° 12, 1981, pp.37-41.
- ROUDAUT Jean, « "Par qui nos yeux sont déclos" », *L'Arc*, n° 47, 1990, pp. 27-31.
- SANDRE Yves, « Proust chroniqueur », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°s 5-6, 1971, pp. 771-790.
- SAUVIGNET Roland, « Proust lecteur de Kant », *B.I.P.*, n° 28, 1997, pp. 127-136.
- SEBBAN Nicole « Liste des avant-textes de *À la recherche du temps perdu* publiés », *B.I.P.*, n° 22, 1991, pp. 111-142.
- SEBBAN Nicole « Liste des avant-textes de *À la recherche du temps perdu* publiés », *B.I.P.*, n° 27, 1996, pp. 135-139.
- SEBBAN Nicole « Liste des avant-textes de *À la recherche du temps perdu* publiés », *B.I.P.*, n° 23, 1992, pp. 137-1743.
- SEIFRET Stéphanie, « Quelques éléments semblables chez Sartre et Proust dans *La Nausée* et *À la recherche du temps perdu* », *B.M.P.*, n° 22, 1972, pp. 1423-1432.
- SHATTUCK Roger, « The Threat to Proust », *The New-York Review of Books*, vol. XLVI, n° 5, mars 1999, pp. 10-12.
- SICHÈRE Bernard, « Bataille, Proust et le mal », *Les Temps modernes*, n° 602, pp. 189-198.
- SIMON Anne, « De *Sylvie* à *À la recherche du temps perdu*, Proust et l'inspiration nervalienne », *Romantisme*, n° 95, 1997, pp. 39-49.
- SPERN R.-G., « Proust and Joyce underway *Jean Santeuil* and *Stephen hero* », *The Kenyan Review*, summer 1956, vol. XVIII, n° 3, pp. 486-496.
- STAMBOULI Carmen, « Description matérielle du manuscrit de *Jean Santeuil* », *B.I.P.*, n° 23, 1994, pp. 7-15.
- TADIÉ Jean-Yves « Invention d'un langage », *N.R.F.*, septembre 1959, pp. 500-513.
- TIBLE Jacqueline, « Épiphanie de la Dame en rose : Le bureau de l'adjoint de Combray », *B.I.P.*, n° 15, 1984, pp. 35-53.
- TON-THAT Thanh-Vân, « Enjeux et méthodes de l'interprétation génétique chez Proust : censure et métamorphoses du "petit cabinet sentant l'iris" », *La Lecture littéraire*, n° 1, 1996, pp. 41-58.
- TON-THAT Thanh-Vân, « L'Inachèvement dans *Jean Santeuil* », *B.I.P.*, n° 25, 1994, pp. 17-26.
- TORRES Monique, « La Lumière instrument créateur de l'image proustienne », *B.M.P.*, n° 34, 1984, pp. 228-236.
- TRAEGER Wolf-Albert, « Temps et souvenir », *B.M.P.*, n° 8, 1958, pp. 490-505.

- TUPINIER Georgette, « la Digitale de *Jean Santeuil* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n<sup>os</sup> 5-6, 1971, pp. 951-963.
- ULLMANN Stephen, « Les Idées linguistiques de Proust », *Revue de linguistique romane*, Tome XXI, janvier-juin 1967.
- VAN LAERE François, « Un Futile au spasme furtif », *L'Arc*, n<sup>o</sup> 47, 1990, pp. 15-25.
- VERNIÈRE Paul, « Proust et les deux mémoires », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n<sup>os</sup> 5-6, Paris 1971, pp. 936-949.
- VINCZE Flora, « Préfiguration du motif proustien de la madeleine dans *Jean Santeuil* », *Acta litteraria Academiae scientiarum hungaricae*, vol. 27, 1985, pp. 17-52.
- WADA Akio, « Chronologie de l'écriture proustienne (1909-1911) », *B.I.P.*, n<sup>o</sup> 29, 1998, pp. 41-66.
- YOSHIDA Jo, « La Grand-mère retrouvée, le procédé de montage des « intermittences du cœur » », *B.I.P.*, n<sup>o</sup> 23, 1992, pp. 43-64.
- YOSHIDA Jo, « L'Après-midi de Venise : autour de plusieurs textes inédits sur la basilique Saint-Marc », *Études proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, n<sup>o</sup> 14, Paris, Gallimard, 1987, pp. 167-189.
- YOSHIKAWA Kazuyoshi, « Vinteuil ou la genèse du Septuor », *Études proustiennes III, Cahiers Marcel Proust*, n<sup>o</sup> 9, Paris, Gallimard, 1979, pp. 289-347.
- YOSHIKAWA Kazuyoshi, « Marcel Proust en 1908 ; comment a-t-il commencé à écrire *À la recherche du temps perdu* », *Études de langue et littérature françaises*, n<sup>o</sup> 22, 1973, pp. 135-152.
- YOSHIKAWA Kazuyoshi, « Proust et les *Nymphéas* de Monet », *B.M.P.*, n<sup>o</sup> 48, 1998, pp. 77-93.

## Ouvrages généraux et divers

- ARAGON Louis, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1998 (première édition 1971).
- BACHELARD Gaston, *Épistémologie*, textes réunis par Ph. Lecourt, Paris, P.U.F., coll. « Grands textes », 1971.
- BACHELARD Gaston, *La Philosophie du non*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1988, (première édition, 1940).
- BACHELARD Gaston, *Le Matérialisme rationnel*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1988, (première édition, 1953).
- BACHELARD Gaston, *Le Nouvel esprit scientifique* Paris, P.U.F., 1941.
- BAROU Jean-Pierre, *Matisse ou le miracle de Collioure*, Paris, Coll. « Indigène », 1997.

- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.
- BÉGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1937.
- BOHR Niels, *Physique atomique et connaissance humaine*, édition établie par Catherine Chevalley, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 157, 1991.
- BOUILLAGUET Annick, *L'Écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan université, coll. « Fac. Littérature », 1996.
- BRÉHIER Émile, *Histoire de la philosophie*, Paris, P.U.F., 1994 (première édition, 1964), trois volumes.
- BRIOSI Sandro, HILLENAAR Henk, *Vitalité et contradiction de l'avant-garde, Italie - France 1909-1924*, Paris, Corti, 1988.
- CHARDIN Philippe, HENRY Anne, KARATSON André, « Schopenhauer 1988 », *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Klincksieck coll. « Méridiens », Paris, 1989, pp. 12-100.
- CIXOUS Hélène, *L'Exil de Joyce ou l'art du remplacement*, Paris, Grasset, Publications de la Faculté des Lettres et sciences humaines Paris-Sorbonne, tome 46, série « Recherches », 1968.
- CRESSOT Marcel, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans, contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine-Reprints, 1975 (première édition, 1938).
- DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986.
- DESCARTES René, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et rechercher la vérité dans les sciences*, Paris, Fayard, coll. « Corpus philosophique français », 1987.
- DREYFUS Hubert et RABINOW Paul, *Michel Foucault, un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1984.
- DUBOIS Jacques, *Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Académie Royale de langue et littérature françaises, Palais des Académies, 1963.
- DURAND Gilbert, *Introduction à la mythodologie*, Paris, Albin Michel, coll. « La Pensée et le sacré », 1996.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduction de Chantal Roux de Bézieu, Paris, Seuil, coll. « Points », 1962.
- FAGUET Émile, *Dix-huitième siècle, études littéraires*, Paris, Boivin, coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1890.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1984.

- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, traduction de I. Meyerson, Paris, P.U.F., 1926.
- FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduction de Denis Messier, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 201, 1988.
- FREUD Sigmund, *The Complete psychological Works of Sigmund Freud*, London, Hogart Press, 1957.
- GOURMONT Remy de, *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896.
- GOURMONT Remy de, *Le Problème du style*, Paris, Mercure de France, 1902.
- GOURMONT Remy de, *Le Second livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1920 (première édition, 1898).
- GUICHARD-MEILI Jean, *L'Art de Matisse*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 1993, (première édition, Somogy 1986).
- GUILLAUME Paul, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937.
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », n° 303, 1997.
- KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, traduction de A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1997, (première édition 1944).
- KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, seuil, coll. « Tel quel », 1974.
- La Belgique fin de siècle*, édition de Paul Gorceix, Bruxelles, éditions Complexe, 1997
- LALOU René, *Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours*, Paris, P.U.F, deux volumes, 1940-1941.
- MACH Ernst, *L'Analyse des sensations*, traduction de F. Eggers et J.-M. Monnoyer, Paris, Jacqueline Chambon, 1996.
- MACH Ernst, *La Connaissance et l'erreur*, traduction de Marcel Dufour, Paris, Flammarion, 1908.
- MACH Ernst, *La Mécanique*, traduction d'Émile Bertrand, Paris, Hermann, 1904.
- MARIN Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977.
- MARIN Louis, *Pascal et Port-Royal*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque du collège international de philosophie », 1997.
- MATISSE Henri, *Écrits et propos sur l'art*, textes recueillis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972.
- MICHAUD Ginette, SIMON Sherry, *Joyce*, Québec, Le Castor Astral, coll. « L'Atelier des modernes », 1996.

- PATER Walter, *Essais sur l'art et la Renaissance*, traduction de Anne Henry, Paris, Klincksieck, 1985.
- POPPER Karl, *La Quête inachevée*, traduit par Renée Bouveresse, Paris, Calman-Levy, 1981.
- POULET Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Press pocket, 1989 (première édition, Plon, 1952).
- POULET Georges, *La Pensée indéterminée*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1985, volume I : *De la Renaissance au Romantisme* ; volume II : *Du Romantisme au XX<sup>e</sup> siècle* ; volume III : *De Bergson à nos jours*.
- QUILLIEN Jean (éditeur), *La Réception de la philosophie allemande en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Lille, P.U.L., coll. « Philosophie », 1994.
- RABATÉ Jean-Michel, *James Joyce*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Portraits littéraires », 1993.
- RAVAISSON Félix *Rapport sur la philosophie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Vrin, 1983, (première publication, 1867).
- RICHIR Marc, *Phénoménologie en esquisse, nouvelles fondations*, Paris, Millon, coll. « Krisis », 2000.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, trois volumes, vol II, *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.
- ROSSET Clément, *L'Esthétique de Schopenhauer*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1989, (première édition, 1969).
- ROUSSET Jean, *Forme et signification, essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962.
- SAINTE-BEUVE Charles Augustin, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, Garnier, coll. « Classiques Garnier », Paris, 1948, deux volumes.
- SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1994.
- SARRAUTE Nathalie, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La naissance de la littérature, la théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, P.E.N.S., coll. « Art et langage », 1983.
- SHELLING F. W. J., *Le Système de l'idéalisme transcendantal*, traduction de Christian Dubois, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque philosophique de Louvain », [S.D.].
- SCHOPENHAUER Arthur, *Écrivains et style*, traduction de A. Dietrich, Paris, Alcan, 1914, troisième édition, (première édition, 1905).
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de A. Burdeau et R. Roos, Paris, P.U.F., 1966.



- SCHOPENHAUER Arthur, *Métaphysique et esthétique*, Paris, Alcan, 1909.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Parerga et paralipomena*, traduction de A. Dietrich, Paris, Alcan, 5 volumes, 1905-1909.
- SÉAILLES Gabriel, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Gerner-Ballière, 1883.
- SEYS Pascale, *Hippolyte Taine, l'avènement du naturalisme, un intellectuel sous le second Empire*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 1999.
- SIZERANNE Robert de la, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette, 1897.
- STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'Anglais par E. Janvier, Paris, Payot, 1990, (première édition, 1959).
- TAINÉ Hippolyte, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1911 (première édition 1867), deux volumes.
- TAINÉ Hippolyte, *L'Idéalisme anglais, essai sur Carlyle*, Paris, Baillière, 1864.
- TAINÉ Hippolyte, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1892.
- TAINÉ Hippolyte, *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette, 1893 (première édition, 1865), deux volumes.
- TAINÉ Hippolyte, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1892 (première édition, 1865).
- TODOROV Tzvetan, « préface », Jean-Marie Schaeffer, *La Naissance de la littérature*, Paris, P.E.N.S., 1983, p. 9-10.
- VERELEY Xavier, *Mach, un physicien philosophe*, Paris, P.U.F., coll. « Philosophie », n° 104, 1998.
- WHITE Ruth, *Verlaine et les musiciens*, Minard, Paris, 1992.

## Articles généraux et divers

- BARTHÉLÉMY Guy, « La "Géographie magique" et les ambiguïtés de la sublimation du paysage dans *Le Voyage en Orient* de Nerval », *Miroirs de textes, récits de voyages et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines, C.R.L.V., 1998, pp. 107-128.
- BIDENEY Martin, « Parots, Pictures, Rays and Perfumes : Epiphanies in George Sand and Flaubert », *Studies in short Fiction*, n° 22, 1985, pp. 209-217.
- BIÉLY Andréï, « Article de 1904 », traduction d'André Radiguet, *Silex*, n° 16, 1980, pp. 40-42.
- BRÉMOND Jean, « Concept et thème », *Poétique*, n° 64, novembre 1985.

- CABANÈS Jean-Louis, « Le Devenir de l'instant dans l'écriture réaliste », *L'Instant romanesque*, *Modernités*, n° 11, 1998, pp. 33-51.
- DÄLLENBACH Lucien, « Tissu de mémoire », Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1984.
- DUBOIS Christian, « Présentation », SCHELLING F. W. J., *Le Système de l'Idéalisme transcendantal*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque philosophique de Louvain », [S.D.], pp. VI-LI.
- FORCE Pierre, « Un Discours à pratiquer », *Les Classiques décoiffés*, *Critique*, août-septembre 1998, n°s 615-616.
- GAUTIER Dominique, « Épiphanies et contre-apocalyptisme chez Virginia Woolf », *Cahiers de l'Université de Pau*, n° 10, 1985, pp. 73-85.
- GHITTI Jean-Marc, « Les Voies de la phénoménologie française », *Critique*, n° 622, mars 1999, pp. 237-251.
- LANGBAUM Robert « The Epiphanic Mode in Wordsworth and modern Literature », *New literary History*, n° 2, vol. XIV, winter 1983, pp. 335-358.
- MARQUET Jean-François, « Schelling et le destin de l'art », *Actualité de Schelling*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1979, pp. 75-88.
- PERRIN Jean-François, « Taine et la mémoire involontaire », *Romantisme*, n° 82, 1993, pp. 73-81.
- RABATÉ Dominique, « L'Épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabucchi », *L'Instant romanesque*, *Modernités*, n° 11, 1998, pp. 53-68.
- RABATÉ Dominique, « L'Instant romanesque », *Modernités*, n° 11, 1998, pp. 3-7.
- RASTIER François, « Thématique et génétique », *Poétique*, n° 90, 1992, pp. 205-228.
- RICHARD Jean-Pierre, « Deux écrivains épidermiques : Edmond et Jules de Goncourt », *Littérature et sensation*, *Stendhal et Flaubert*, Seuil, « Points », 1954, pp. 263-283.
- RIMMON-KENAN S., « Qu'est-ce qu'un thème », *Poétique*, n° 64, novembre 1985.
- WALL Jean, « la Parole mystique est un prétexte », *Poétique*, n° 88, pp. 419-423.

## Usuels

- Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'A. Rey, Le Robert, 1994, deux volumes.
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1984.

*Grand dictionnaire de la psychologie*, Paris, Larousse, 1996

LORENZ Otto, *Catalogue de la librairie française*, tome XXI, vol. I, 1906-1909, Paris, Jordel, 1911.

## Œuvres littéraires

ANNUNZIO Gabriele d', *Prose di romanzi*, édition de Niva Lorenzi et Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 1989, deux volumes.

ARAGON Louis, *L'Œuvre poétique*, Paris, Livre club Diderot, 1990, dix volumes.

BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine*, édition de P. G. Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », dix volumes, 1979.

BARRÈS Maurice, *Colette Baudoche*, Paris, Juven, 1909.

BARRÈS Maurice, *Les Amitiés françaises*, Paris, Juven, 1903.

BARRÈS Maurice, *Romans et voyages*, édition de Vital Rambaud, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1994, deux volumes.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, deux volumes.

DU BELLAY Joachim, *Œuvres poétiques*, édition de D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1993, deux volumes.

GONCOURT Edmond et Jules de, *L'Art au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Charpentier, Paris, 1981, (première parution, 1859-1875).

GREGH Ferdinand, « Mystères », *L'Arc*, n° 47, 1990, pp. 69-73, (première parution dans *La Revue blanche*, 1896).

HÉSIODE, *Théogonie*, traduit par Annie Bonnafé, Paris, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », 1993.

HOFMANNSTHAL Hugo von, *La Lettre de Lord Chandos et autres essais*, traduction de Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1981.

HUGO Victor, *Œuvres poétiques complètes*, édition de Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, trois volumes.

JOYCE James, *Œuvres complètes*, traduit par Ludmila Stavisky et Jacques Aubert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, deux volumes.

LOTI Pierre, *Œuvres complètes de Pierre Loti*, Paris, Calman-Lévy, 1894, dix volumes.

MIRBEAU Octave, *La 628-E8*, Fasquelle, Paris, 1908.

- NERVAL Gérard de, *Œuvres complètes*, édition d'Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, deux volumes.
- PRÉVOST Marcel, *L'Automne d'une femme*, Paris, Lemerre, 1893.
- PRÉVOST Marcel, *Les Vierges fortes*, Paris, Lemerre, 1900, deux volumes.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres*, édition d'Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.
- VALÉRY Paul, *Œuvres complètes*, édition de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, deux volumes.
- VERLAINE Paul, *Œuvres poétiques complètes*, édition de Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- ZOLA Émile, « Discours prononcé devant l'Association générale des étudiants de Paris », *Le Docteur Pascal*, édition de Gérard Gengembre, Paris, Pocket, 1999.
- ZOLA Émile, *Œuvres*, édition de Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, huit volumes, 1967.

## **Thèses et travaux de recherche consacrés à Marcel Proust**

- BRUN Bernard, « Du *Contre Sainte-Beuve* au *Temps Retrouvé*, genèse du roman proustien », thèse, Paris IV, 1986.
- CACHIA Jean-Luc, « De l'ancien mythe à la littérature, le roman comme errance : lecture de la mythologie romantique par la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », thèse, Aix-Marseille, 1981.
- CADUC Éveline, « La Dynamique de la connaissance chez Proust et Saint-John Perse », thèse d'État, Nice, 1979.
- DUCHÊNE Annick, « Épiphanie romanesque », thèse, Paris X, 1979-1980.
- ERGAL Yves-Michel, « De l'œuvre *in nucleo* à l'œuvre "in progress" : Marcel Proust et James Joyce », thèse, Paris IV, 1992.
- ISHIKI T., « Maria la Hollandaise et la naissance d'Albertine dans *À la recherche du temps perdu* », thèse, Paris III, 1986.
- KAOTIPAYA D., « Étude critique du cahier 40 de Marcel Proust », thèse, Paris IV, 1986.
- KATO Yasué, « Étude génétique des épisodes du peintre Elstir dans *À la recherche du temps perdu* », thèse, Paris III, 1996, deux volumes.

- LERICHE Françoise, « La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans - Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques », thèse, Paris VII, 1991, deux volumes.
- MAAZAOUI Abbes, « Proust et la claustration ou structure du lieu clos et imaginaire », thèse, Aix-Marseille, 1982.
- MILLY Jean, *La phrase de Proust dans A la recherche du temps perdu*, thèse d'État, Paris, 1972.
- POULI Marie, « Genèse et fonction de l'épisode de Doncières dans *À la recherche du temps perdu* », thèse, Paris IV, 1986.
- QUARANTA Jean-Marc, « Littérature et épiphanie chez Proust et Hofmannsthal », mémoire de maîtrise, Nice-Sophia Antipolis, 1992.
- SIMON Anne, « Proust et le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans *À la recherche du temps perdu* », thèse, Paris IV, 1999.
- STAMBOULI Carmen, « Les Structures temporelles de *Jean Santeuil* de Marcel Proust, inventaire des manuscrits », thèse, Paris III, 1998, deux volumes.
- TAMMENOMS-BAKKER C. « The figure of Swann in the Cahiers of Marcel Proust », thèse, Université de Cambridge, 1983.
- JOHNSON Theodore, « A Checklist of the Manuscripts in *Jean Santeuil* », dossier dactylographié déposé à l'I.T.E.M.
- TON-THAT Thanh-Vân, « À la recherche d'un genre, tradition et renouvellement dans *Jean Santeuil* », thèse, Paris IV, 1986.
- WADA-SHINODA Eri, « Proust et la traduction. L'évolution du style et l'esthétique de Marcel Proust à travers les traductions de John Ruskin », thèse, Paris IV, 1996.
- YOSHIDA Jo, « Proust contre Ruskin, genèse de deux voyages dans *La Recherche* d'après des brouillons inédits », thèse, Paris IV, 1978.
- YOSHIKAWA Kazuyoshi, « Études sur la genèse de *La Prisonnière* d'après des brouillons inédits », thèse, Paris IV, 1976, deux volumes.

## **Thèses et travaux de recherche divers**

- CARRETTE-DRENCOURT, Fabienne « Schopenhauer et les grands courants littéraires français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », thèse, Paris IV, 1995.

# INDEX

## —A—

Aragon, 65  
associationnisme, 141, 431, 435, 437, 439, 442, 444, 451,  
452, 453, 455, 459, 461, 463, 467, 472, 475  
autonomie de l'art, 224, 237, 239, 240, 243, 296, 303,  
307, 310, 322, 323, 325, 326, 436, 470, 479

## —B—

Bachelard, 172  
Barrès, 63, 64, 156, 157, 159, 316, 343, 344, 345, 407,  
408  
Baudelaire, 15, 33, 66, 68, 148, 149, 191, 215, 217, 422,  
479  
Beckett, 6, 9, 29, 33, 135  
Beja, 136, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 147  
Bergotte, 37, 47, 48, 56, 73, 113, 124, 225, 331, 333, 334,  
337, 338, 339, 348, 349, 350, 351, 355, 364, 372, 379,  
384, 446  
Biély, 145, 146, 149, 150, 151, 153, 480  
Blanche, 451  
Bohr, 164, 165, 167  
Boileau, 64  
Bouillaguet, 23, 24, 27, 84, 99, 122, 152, 162, 189, 273,  
279, 280, 349, 356, 391, 393  
Bréhier, 86  
Brentano, 441  
Brun, 6, 8, 12, 13, 14, 19, 20, 21, 24, 50, 51, 55, 59, 71,  
84, 95, 97, 105, 106, 119, 129, 186, 194, 196, 198,  
199, 206, 207, 209, 210, 266, 300, 301, 308, 309, 314,  
320, 366, 370, 413, 415, 417, 419, 420, 424, 425, 426,  
427, 428, 429, 446, 468  
Brunet, 439  
Brunetière, 156, 157

## —C—

Cambremer, 120, 168  
Carpaccio, 464  
Chateaubriand, 37, 127, 128, 148, 196, 197, 215, 217,  
311, 335, 391  
Compagnon, 7, 12, 13, 27, 161, 163, 175, 201, 205, 385  
Coppée, 361  
critique de l'intelligence, 22, 30, 87, 182, 205, 206, 207,  
208, 209, 210, 212, 214, 217, 223, 224, 225, 226, 228,  
235, 237, 239, 240, 242, 244, 245, 246, 296, 320, 322,  
325, 443, 444, 460, 484, 521  
Cuvier, 164, 347

## —D—

Daudet, 357, 392, 405  
Degas, 451  
Deleuze, 14, 26, 58, 59, 111, 113, 116, 129  
Descombes, 11, 12, 16, 17, 24, 161, 326, 441  
Diesbach, 126, 373, 401

Dubois, 151, 152, 234, 236, 248, 249, 250, 251, 356, 357,  
358, 447  
Dumas, 66, 409

## —E—

éblouissement, 89, 128, 374  
Eco, 137, 140, 142, 143, 145, 147, 165  
écriture, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 22, 23, 28, 30, 33, 39,  
49, 52, 53, 57, 59, 60, 68, 95, 110, 111, 112, 113, 114,  
121, 127, 129, 132, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152,  
153, 155, 161, 163, 164, 168, 169, 170, 171, 173, 175,  
176, 177, 179, 180, 182, 206, 209, 210, 211, 212, 213,  
218, 219, 222, 231, 257, 267, 269, 278, 289, 290, 300,  
302, 303, 304, 307, 315, 317, 318, 319, 320, 322, 323,  
325, 330, 331, 334, 335, 338, 347, 350, 351, 352, 353,  
354, 355, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 369,  
372, 373, 374, 375, 377, 378, 382, 383, 388, 389, 390,  
391, 393, 396, 397, 398, 400, 401, 404, 415, 417, 419,  
422, 436, 442, 446, 447, 455, 462, 463, 465, 470, 471,  
472, 473, 475, 479, 481, 482, 483, 484, 485, 493, 494,  
497, 500, 501, 505, 521  
Einstein, 164, 165, 167, 170  
Elstir, 53, 90, 130, 201, 326, 327, 351, 355, 443, 447  
épiphanie, 32, 34, 50, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137,  
138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,  
149, 150, 151, 153, 154, 155, 161, 163, 168, 171, 173,  
175, 177, 179, 189, 219, 330, 331, 332, 333, 334, 335,  
336, 338, 339, 348, 356, 364, 365, 376, 393, 427, 480,  
481, 482, 508, 521  
épistémé, 85, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 226, 341,  
342, 345, 347, 441  
épistémologie, 165, 168, 171, 172, 174, 339, 424, 442,  
480  
Erhenfels, 441  
**ESTHÉTIQUE**, 1, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,  
23, 24, 25, 27, 30, 33, 34, 38, 43, 48, 50, 51, 58, 59,  
60, 61, 62, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77,  
78, 79, 80, 82, 85, 87, 89, 90, 93, 94, 96, 100, 102,  
107, 110, 117, 118, 119, 120, 121, 125, 126, 138, 141,  
143, 144, 145, 146, 149, 151, 154, 159, 162, 163, 166,  
171, 174, 180, 186, 189, 190, 191, 195, 198, 199, 200,  
203, 204, 207, 210, 213, 218, 224, 226, 234, 237, 239,  
243, 247, 250, 252, 253, 268, 270, 275, 281, 282, 293,  
300, 320, 325, 327, 328, 339, 349, 353, 355, 357, 358,  
363, 364, 365, 370, 372, 376, 377, 378, 380, 383, 386,  
387, 388, 400, 414, 416, 424, 425, 427, 431, 437, 441,  
442, 444, 447, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 458, 459,  
461, 466, 467, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 478,  
479, 480, 481, 483, 484, 485, 489, 491, 496, 499, 502,  
503, 504, 508, 521

## —F—

Flaubert, 126, 128, 132, 151, 161, 190, 193, 215, 226,  
328, 335, 336, 341, 342, 343, 349, 383, 391, 445

## —G—

Genette, 14, 204, 455, 463, 464, 465, 466, 467, 469

génie, 8, 14, 26, 28, 64, 66, 67, 68, 75, 78, 91, 93, 101,  
173, 179, 180, 182, 183, 194, 217, 224, 226, 228, 234,  
235, 236, 238, 239, 244, 245, 246, 250, 251, 252, 255,  
257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 267, 268, 269,  
270, 271, 274, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287,  
290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300,  
301, 302, 303, 304, 307, 310, 320, 321, 322, 323, 325,  
350, 363, 364, 375, 377, 378, 381, 382, 383, 385, 386,  
388, 389, 390, 391, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 401,  
402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 414, 418,  
422, 461, 471, 473, 474, 479, 481, 482, 483, 484, 504,  
521  
Goncourt, 6, 84, 120, 151, 152, 162, 179, 185, 189, 201,  
202, 279, 280, 311, 349, 356, 357, 360, 362, 391, 392,  
393  
Goujon, 193, 208  
Greggh, 157, 221  
Guillaume, 437, 439, 440, 441, 444

### —H—

Hahn, 64, 286, 396, 405  
hasard, 112, 125, 150, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290,  
291, 292, 297, 299, 321, 363, 380, 381, 388, 389, 399,  
400, 401, 406, 407, 433, 474, 483, 484  
Henrot, 9, 10, 16, 17, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44,  
46, 47, 100, 133, 278, 427, 430, 434  
Henry, 16, 17, 24, 26, 27, 62, 82, 118, 126, 149, 163, 164,  
224, 328, 365, 387, 392  
Hofmannsthal, 144, 145, 148, 153, 161, 330, 480, 506  
Husserl, 441

### —I—

impression obscure, 47, 50, 60, 99, 103, 104, 186, 239  
Impressions esthétiques, 73  
impressions obscures, 8, 37, 38, 39, 40, 48, 50, 51, 55, 57,  
58, 60, 61, 73, 74, 76, 78, 80, 81, 82, 90, 95, 97, 100,  
101, 102, 103, 104, 106, 109, 110, 116, 117, 119, 122,  
126, 127, 129, 144, 159, 160, 179, 182, 186, 194, 213,  
214, 218, 219, 222, 255, 453, 479, 482, 485, 521

### —J—

James, 132, 136, 142, 150  
Jimenez, 166, 167, 168, 237, 450  
Joyce, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143,  
144, 145, 146, 147, 150, 151, 153, 161, 168, 179, 330,  
480

### —K—

Kant, 65, 76, 126, 171, 172, 248, 342  
Kato, 351, 447  
Koffka, 441

### —L—

Leriche, 17, 19, 20, 27, 38, 39, 40, 59, 60, 61, 68, 70, 74,  
77, 78, 79, 81, 93, 103, 126, 135, 169, 170, 175, 205,  
224, 243, 247, 270, 271, 296, 298, 307, 400, 425, 436,  
447, 453, 454, 471  
Loti, 80, 151, 176, 411

lumière, 26, 27, 49, 50, 80, 100, 107, 123, 124, 137, 159,  
164, 165, 167, 169, 171, 177, 182, 186, 187, 189, 191,  
195, 196, 198, 215, 217, 238, 263, 264, 265, 266, 267,  
268, 276, 283, 302, 304, 309, 322, 328, 352, 353, 357,  
360, 361, 362, 365, 367, 368, 369, 374, 394, 398, 399,  
400, 408, 418, 420, 424, 428, 429, 439, 442, 444, 448,  
449, 453, 458, 460, 463, 498

### —M—

Mach, 438, 439, 441, 442, 451, 457  
Maeterlinck, 146, 150, 380, 391, 401, 404  
Mâle, 267  
Marinetti, 164  
Matisse, 31, 329, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 461, 475,  
481, 521  
mémoire, 7, 9, 10, 11, 22, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39,  
40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 55,  
57, 58, 59, 60, 61, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76,  
77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 93, 98, 100, 103, 105,  
107, 108, 111, 133, 137, 138, 141, 144, 148, 156, 157,  
158, 160, 164, 173, 174, 179, 180, 184, 199, 200, 203,  
204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214,  
215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 239, 244,  
269, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282,  
283, 284, 285, 287, 288, 290, 295, 296, 299, 300, 319,  
320, 321, 322, 325, 333, 339, 373, 378, 395, 396, 399,  
423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434,  
435, 440, 441, 442, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459,  
460, 461, 462, 463, 465, 467, 470, 472, 474, 475, 479,  
482, 483, 484, 485, 489, 492, 497, 505, 508, 521  
mémoire involontaire, 11, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46,  
47, 48, 50, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 69, 70, 71, 72,  
73, 74, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 98, 103, 107,  
108, 111, 137, 138, 141, 157, 158, 160, 164, 179, 200,  
204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214,  
215, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 239, 244, 270, 271,  
277, 278, 280, 281, 283, 284, 287, 288, 290, 296, 319,  
320, 325, 333, 339, 395, 396, 423, 426, 430, 431, 433,  
434, 440, 441, 442, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 460,  
461, 462, 463, 465, 470, 472, 479, 484, 485, 489, 497,  
505, 521  
Michaud, 132, 135, 151  
Millet, 380, 401, 404  
Milly, 39, 331, 334, 335, 339, 349, 364, 369, 372, 373,  
374, 390, 391, 392, 393, 416, 425, 466, 471  
modernité, 15, 34, 137, 155, 163, 164, 165, 166, 167, 168,  
171, 177, 178, 180, 340, 384, 414, 425, 426, 475, 480,  
481, 483, 485, 495, 521  
Monet, 380, 401, 404, 447  
Muller, 69, 175, 230

### —N—

nature, 6, 12, 14, 21, 30, 37, 41, 55, 56, 59, 62, 63, 70, 72,  
86, 106, 107, 108, 109, 113, 121, 123, 127, 128, 129,  
131, 135, 137, 138, 139, 141, 145, 149, 152, 174, 185,  
187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197,  
210, 211, 220, 222, 225, 228, 231, 238, 239, 243, 247,  
249, 250, 254, 257, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 268,  
274, 275, 280, 283, 291, 292, 294, 299, 303, 304, 306,  
308, 310, 322, 325, 327, 339, 347, 350, 352, 353, 354,  
357, 360, 362, 379, 380, 381, 382, 389, 392, 394, 399,  
402, 407, 429, 431, 438, 455, 456, 460, 462, 471, 484

Nature, 66, 234, 236, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 268, 292, 304, 305, 306, 307, 325, 350, 352, 354, 355, 363, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 389, 390, 397, 400, 404, 424, 455, 460, 461, 473, 474, 482, 483  
Nerval, 66, 68, 121, 148, 149, 215, 216, 217, 306, 366, 370, 399, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 416, 422, 471, 474, 479, 484  
Noailles, 88, 89, 230, 273, 309, 312, 317, 373, 380, 400, 401, 404, 483

—P—

Painter, 184, 203, 286  
Picasso, 451  
Plateau, 441  
Poulet, 115, 159, 160  
Prévost, 404, 405, 411, 412, 413, 422  
Pugh, 184, 187, 189, 203, 208, 210, 315, 317, 318, 319, 408

—Q—

Quémar, 20, 184, 198, 199, 208, 210, 308, 309, 315, 317, 318, 319

—R—

rectification, 88, 89, 108, 444  
Renoir, 451  
Richard, 8, 9, 114, 115, 116, 117, 120, 134, 263, 365, 394  
Rimbaud, 67, 68  
Rogers, 199, 312, 313  
romantisme, 15, 31, 59, 62, 65, 66, 67, 68, 75, 76, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 93, 94, 136, 147, 148, 149, 151, 153, 156, 168, 170, 174, 177, 178, 180, 226, 237, 247, 252, 253, 271, 323, 384, 389, 413, 414, 422, 425, 461, 480, 481, 483, 503, 521  
Ruskin, 18, 30, 89, 126, 237, 267, 288, 294, 336, 376, 377, 378, 379, 385, 386, 387, 390, 392, 467, 470, 473, 482, 496, 521

—S—

*Sainte-Beuve*, 12, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 63, 71, 83, 84, 87, 88, 99, 105, 122, 124, 125, 127, 128, 152, 169, 170, 182, 185, 187, 190, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 214, 223, 224, 225, 226, 228, 232, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 247, 270, 271, 273, 274, 278, 279, 294, 297, 298, 301, 303, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 326, 344, 348, 354, 366, 376, 391, 394, 396, 398, 399, 400, 402, 406, 412, 413, 414, 415, 417, 422, 423, 424, 425, 426, 435, 436, 437, 440, 441, 445, 446, 457, 459, 470, 474, 481, 482, 484, 485, 521  
Schelling, 24, 25, 26, 30, 62, 66, 70, 80, 86, 156, 171, 174, 224, 226, 233, 234, 235, 236, 237, 242, 243, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 268, 270, 350, 481, 482, 521  
Schopenhauer, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 60, 66, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 91, 92, 93, 96, 100, 118, 126, 156, 170, 171, 183, 189, 194, 234, 235, 236, 237, 242, 243, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 257, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 273, 274, 282,

283, 284, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 319, 321, 322, 350, 357, 363, 365, 380, 385, 386, 387, 388, 389, 392, 393, 396, 397, 398, 399, 408, 409, 415, 416, 430, 461, 481, 482, 483, 521

Simon, 164, 407, 413, 441

Soelberg, 162

souvenir involontaire, 18, 42, 47, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 57, 70, 71, 77, 99, 105, 106, 110, 112, 116, 122, 160, 207, 216, 218, 221, 222, 238, 239, 271, 280, 285, 338, 395, 396, 427, 428, 429, 431, 432, 440, 441, 455, 457, 459

souvenirs involontaires, 8, 10, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 50, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 71, 73, 74, 76, 79, 80, 117, 127, 132, 144, 162, 179, 186, 194, 204, 213, 214, 219, 271, 287, 294, 298, 319, 396, 438, 440, 453, 458, 462, 471, 479, 495, 497

Stendhal, 197

Stumpf, 441

style, 13, 23, 30, 31, 73, 95, 127, 128, 141, 151, 215, 226, 227, 233, 247, 313, 324, 327, 328, 330, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 369, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 382, 383, 385, 386, 388, 389, 390, 393, 397, 399, 403, 415, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 474, 475, 479, 480, 483, 490, 497, 502, 503, 508, 521

Swann, 7, 23, 48, 51, 69, 70, 97, 101, 119, 121, 194, 215, 256, 300, 307, 333, 346, 365, 370, 432, 464

symbolisme, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 179, 227, 482

—T—

Tadié, 8, 12, 14, 33, 38, 59, 111, 135, 141, 158, 285, 291, 350, 376

Taine, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 118, 128, 137, 138, 147, 148, 156, 182, 221, 228, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 309, 312, 315, 322, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 444, 452, 468

Tchékov, 145, 146, 150

téléologie, 238, 250, 252, 253, 261, 291, 299, 306, 379, 400, 404, 424, 471

théorie de la forme, 31, 431, 437, 438, 439, 441, 444, 447, 452, 453, 455, 459, 460, 464, 472, 475, 481

Turner, 89, 403, 443, 444

—V—

Valéry, 64, 361, 469

Verdurin, 23, 36, 70, 120

*Verlaine*, 64, 67, 361

Vinteuil, 5, 6, 36, 37, 38, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 69, 70, 73, 74, 113, 135, 142, 160, 182, 327, 331, 333, 355

Voltaire, 63

—W—

Watson, 437

Wertheimer, 441

Whistler, 447



## Table des matières

<b>Introduction</b>	<b>5</b>
1 1 Présentation - objet - justification - problématique	5
a) a) Présentation et objectif	5
b) b) Définition de l'objet	7
(1) (1) Une fausse limpidité	7
(2) (2) Définition provisoire, délimitation du champ d'étude	10
(3) (3) Esthétique proustienne et recherche de la vérité	11
c) c) Justification du sujet	12
d) d) Cadre problématique	13
(1) (1) Théorie et narration	13
(2) (2) Conditions historiques	14
(3) (3) Problématique	15
2 2 Perspective de travail, corpus et méthodologie	16
a) a) Délimitation du corpus	17
b) b) Génétique et histoire des idées	20
c) c) Cadre méthodologique : histoire des idées et archéologie	23
d) d) Plan	30
<b>Première partie : anatomie d'une expérience singulière : mémoire et épiphanie</b>	<b>32</b>
<b>Introduction de la première partie</b>	<b>33</b>
1 1 Indéfinition	33
2 2 Méthode	33
a) a) Conceptualisation	33
b) b) Hypothèse	34
3 3 Corpus et histoire littéraire	34
<b>Expériences privilégiées et thématique de la mémoire</b>	<b>35</b>
1 1 Diversité du corpus	35
a) a) Les phrases de Vinteuil	38
b) b) Les clochers de Martinville	39
c) c) Les trois arbres d'Hudimesnil	40
2 2 L'hétérogénéité des souvenirs	41
a) a) Extase et souvenir	42
b) b) Souvenirs dysphoriques	42
c) c) Narration et mémoire	44
(1) (1) Le " voluptueux rosaire "	44
(2) (2) Les avions	45
d) d) Les souvenirs d'Albertine disparue	46
e) e) Tableaux et bilan	47
3 3 Analyse génétique du septuor : par-delà la mémoire involontaire	48
a) a) Sensation et expérience privilégiée	49
b) b) Profondeur et vérité	50
c) c) Sensation et sommeil	51
d) d) Fonction de la mémoire : écriture et thématique	52
e) e) Dépassement de la mémoire et limite des souvenirs involontaires	53
4 4 Conclusion	56
<b>De la révélation à la leçon d'idéalisme : expériences privilégiées et esthétique</b>	<b>58</b>
1 1 Thématique et théorie	58
a) a) Dépassement de la thématique pour une approche théorique	58
b) b) État de la question	58
2 2 Enthousiasme et quête du sens	61
a) a) Les Plaisirs et les jours	61

b) b) Jean Santeuil	62
c) c) Une cause à rechercher	64
d) d) Inspiration et sujet de l'écriture	68
3 3 Essence et général	69
a) a) Mémoire et essences	69
b) b) Swann : la mémoire involontaire et son au-delà	69
c) c) Les essences	70
d) d) Impressions esthétiques	73
e) e) Impressions obscures, souvenirs involontaires et expériences esthétiques	73
f) f) Bilan : mémoire et essence	74
4 4 Schopenhauer et Proust : expériences privilégiées et romantisme	75
a) a) Vie antérieure	75
b) b) Mémoire et imagination	77
5 5 Conclusion	79
<b>Impressions obscures et apport positiviste : Proust et Taine</b>	<b>82</b>
1 1 État de la question	82
a) a) Critique de Taine	82
2 2 Position épistémologique	85
a) a) Essence et généralité : romantisme et positivisme	85
b) b) Taine et le romantisme	85
(1) (1) Origine de son système	85
(2) (2) Importance que Taine reconnaît au romantisme	86
c) c) Sensation et illusion	87
d) d) Bilan : Proust et Taine	89
3 3 L'essence des choses	90
a) a) " Le général "	90
(1) (1) L'artiste et le savant : une quête du général	90
(2) (2) Schopenhauer et Taine : la synthèse du <i>Temps retrouvé</i> .	91
(3) (3) La place du sujet chez Schopenhauer, Taine et Proust : positivisme et romantisme	93
(4) (4) Positivisme, romantisme et essences	94
b) b) " Rapport ", " lois " et " idées "	94
(1) (1) " Rapport "	94
(2) (2) " Lois " et " idées "	96
(3) (3) Les triangles	97
(4) (4) Taine : un champ intertextuel	100
4 4 De la loi à l'expression : une clé pour les impressions obscures	101
a) a) Synthèse : Proust et Taine	102
b) b) Souvenir et répétition : les aubépines	104
(1) (1) Justification	104
(2) (2) Genèse	105
(a) (a) Jean Santeuil	105
(b) (b) Impression et souvenir involontaire	105
5 5 Conclusion	110
<b>Une écriture de la révélation</b>	<b>111</b>
1 1 De la félicité à une écriture de l'objet et du sujet	113
a) a) Incomplétude et enthousiasme	113
b) b) Intériorité et spatialisation du sujet et de l'objet	114
2 2 Rupture et altérité	119
a) a) Banalité	119
(1) (1) La soirée à La Raspelière	121
(2) (2) Genèse de la banalité	122
(3) (3) Littérature et banalité	124
b) b) Soudaineté et brièveté	126
c) c) Brièveté	128
d) d) Altérité	129
3 3 Bilan et prolongements	130
<b>Expériences privilégiées et épiphanies littéraires : une perspective comparatiste</b>	<b>132</b>

1	1 Présentation d'un concept	133
	a) a) Lumière et " présence réelle "	133
	b) b) Définition	135
	c) c) Épiphanie et modernité	137
2	2 Vérification textuelle	139
	a) a) Fragmentation	140
	b) b) Description psychologique	141
	c) c) Incongruité (altérité)	142
	d) d) Enthousiasme	143
	e) e) Bilan	143
3	3 Perspective comparatiste	144
	a) a) Fonction esthétique	144
	b) b) Histoire littéraire : une mise en perspective	146
	c) c) Tradition romantique	147
	d) d) Symbolisme et épiphanie	149
	e) e) Une poétique de l'instant : lien avec le naturalisme et le réalisme	151
4	4 Conclusion	153

### **Épiphanie et histoire des idées : perspective épistémologique et élaboration d'un nouveau cadre problématique**

		<b>155</b>
1	1 Détermination et indétermination	155
	a) a) Mystère et indétermination	156
	b) b) Poétique et critique de l'écart	161
2	2 D'une perspective historique à une perspective épistémologique	163
	a) a) " Proust entre deux siècles. "	163
	b) b) Élargissement épistémologique	165
	(1) (1) Physique	165
	(2) (2) Psychologie	165
	(3) (3) Esthétique : " l'ambiguïté de l'hétéronomie de l'art "	166
	c) c) Un exemple : lecture épistémologique du Contre Sainte-Beuve par Françoise Leriche	169
3	3 Michel Foucault : lecture épistémologique de la modernité	171
	a) a) Les philosophies post-kantiennes	171
	b) b) Métaphysique et positivisme	172
	c) c) L'homme, l'impensé et le cogito moderne	173
	d) d) Le retrait et le retour de l'origine	175
	e) e) Bilan : une pensée du Double et de l'entre-deux	176
4	4 Conclusion	177

### **Conclusion de la première partie**

### ***Deuxième partie : archéologie et genèse des théories proustiennes***

#### **Introduction de la deuxième partie**

#### **Sensation et mémoire : " Odeur de l'herbe du talus de Louveciennes "**

1	1 L'apostrophe aux arbres	185
	a) a) Carnet 1	186
	b) b) Les deux âges	187
2	2 Le Carnet 1	190
	a) a) Projets proustiens	190
	b) b) Peindre l'humanité	191
	c) c) Moi social et moi créateur	192
	d) d) odeur de l'herbe du talus de Louveciennes "	193
	e) e) Aveu ou palinodie ?	195
3	3 Un acte fondateur de la <i>Recherche</i>	198
	a) a) La crise juillet 1908	198
	b) b) Du Carnet 1 au Côté de Guermantes	200
	c) c) Le voyage manqué	201
	d) d) L'hymne à la sensation	202
4	4 Bilan : Une révélation originelle ?	202

<b>“ Comment dire ? ” : expression de l’altérité et mémoire involontaire, du Carnet 1 à “ Proust 45 ”</b>	<b>204</b>
1 1 Mémoire et critique de l’intelligence dans le Carnet 1 et “ Proust 45 ”	206
a) a) Été 1908, réminiscences à Cabourg	206
b) b) Genèse de la théorie de la mémoire involontaire dans le Carnet 1	207
c) c) La mémoire involontaire dans “ Proust 45 ”	209
d) d) Mémoire et vie véritable ; les traces d’une hésitation	210
e) e) Bilan sur la genèse de la mémoire involontaire dans le Carnet 1 et “ Proust 45 ”	214
2 2 Les paradoxes du paratexte	214
a) a) Deux lecteurs en 1914	214
b) b) Nerval et Baudelaire : 1909, 1919, 1922	215
c) c) Bilan sur le paratexte	218
3 3 Mémoire et expression	219
a) a) Mémoire et biographie	220
b) b) Mémoire et narration	220
c) c) Mémoire et culture	220
d) d) La mémoire, une expérience partagée	221
4 4 Conclusion	222
<b>Critique de l’intelligence et théorie de l’inspiration : Proust et l’autonomie de l’art</b>	<b>224</b>
1 1 Genèse de la critique de l’intelligence	226
a) a) Vocabulaire philosophique et langue romanesque	226
(1) (1) In-définition et polysémie	226
(2) (2) Idée et pensée	228
b) b) “ Pensée ”, “ idée ” : flottement sémantique et polysémie des termes dans Jean Santeuil	230
(1) (1) Philosophe et écrivain face à l’altérité	232
(2) (2) Schelling	233
(3) (3) Schopenhauer	234
(4) (4) Art et philosophie	235
c) c) Bilan : art, philosophie et paradoxe de l’intelligence	236
2 2 Critique de l’intelligence et autonomie de l’art : les enjeux de la critique de l’intelligence	237
a) a) Hétéronomie et autonomie de l’art	237
(1) (1) Autonomie de l’art et théorie de l’inspiration : l’échec de <i>Jean Santeuil</i>	237
(2) (2) Hétéronomie de l’art et expériences privilégiées	239
b) b) Critique de l’intelligence dans <i>Contre Sainte-Beuve</i>	239
(1) (1) Sainte-Beuve et Taine	240
(2) (2) Les philosophes	241
c) c) Critique de l’intelligence, autonomie de l’art et histoire d’une vocation	243
3 3 Conclusion	244
<b>Discours sur l’inspiration et statut du sujet au temps de <i>Jean Santeuil</i></b>	<b>247</b>
1 1 Le paradoxe de l’absolu et de l’individu : criticisme et dogmatisme dans la philosophie romantique	248
a) a) L’affirmation du moi face à l’Absolu	248
b) b) Le sujet dans l’art	249
c) c) Bilan : situation paradoxale du sujet de l’inspiration dans les philosophies romantiques	251
2 2 Passivité du sujet et téléologie de la Nature	252
a) a) Téléologie de la Nature	253
b) b) Confiance en l’acte créateur	255
c) c) Le “ don ” artistique	256
d) d) Narration et théorie : structure de la narration et structure narrative dans Jean Santeuil.	257
e) e) L’échappatoire des circonstances	259
f) f) Bilan	261
3 3 Téléologie de la Nature et hygiène schopenhauerienne du génie dans <i>Jean Santeuil</i>	261
a) a) La nature : de Jean Santeuil à la Recherche.	262
b) b) La thématique lumineuse	263
(1) (1) L’ombre et la lumière	264
(2) (2) Le vitrail	264
(3) (3) L’architecture	265
c) c) Tempête et vent	267

4	4 Conclusion	268
<b>L'Antinomie du littéraire et du philosophique : genèse de la mémoire " involontaire " et échec de Jean Santeuil</b>		<b>270</b>
1	1 " L'essence intime de nous-mêmes " au temps de <i>Jean Santeuil</i>	271
	a) a) Moi individuel et essence	272
	(1) (1) Essence et effacement du sujet	272
	(2) (2) " Nous-mêmes " : l'aporie de l'essence	272
	(3) (3) Don de sympathie et essence des choses	273
	(4) (4) " Essence intime des choses " et " essence intime de nous-mêmes " en 1898	273
	(5) (5) Bilan	274
	b) b) Permanence et essence d'une vie : le souvenir	275
	(1) (1) Universel et individuel dans le souvenir	275
	(2) (2) Souvenir et série	276
	(3) (3) Vie et essence : souvenir et séries	277
	c) c) Bilan	277
2	2 Genèse de la mémoire involontaire et échec de <i>Jean Santeuil</i>	278
	a) a) Structure du souvenir	278
	(1) (1) Feuilletage mnémorique dans <i>Jean Santeuil</i> et <i>Contre Sainte-Beuve</i>	278
	(2) (2) Mémoire et théorie, une évolution structurelle	279
	b) b) Mémoire et formulation d'une théorie	280
	(1) (1) Souvenir et imagination	281
	(2) (2) La mémoire dans <i>Jean Santeuil</i>	283
	c) c) Limite de l'apport schopenhauerien : hasard et dramatisation	284
	(1) (1) Biographie et philosophie	284
	(2) (2) Hasard et inachèvement	287
	(3) (3) Bilan sur le hasard	290
	d) d) Bilan	290
3	3 Le déclin de l'inspiration : dramatisation et émergence d'une nouvelle situation du sujet	291
	a) a) Dramatisation et confiance	291
	(1) (1) Déclin de l'inspiration dans le portrait de la vicomtesse de Réveillon	291
	(2) (2) " Proust 45 "	291
	(3) (3) Inspiration et volonté : de l'intermittence du génie à l'effort du créateur	292
	(4) (4) Bilan	293
	b) b) Prolongements de cette rupture au temps de <i>Contre Sainte-Beuve</i>	294
4	4 Conclusion	296
<b>Théorie de l'art et théorie du sujet : narration et théorie dans les brouillons du <i>Contre Sainte-Beuve</i></b>		<b>298</b>
1	1 Intériorisation du génie	299
	a) a) Passivité et pessimisme : le déclin de l'inspiration	299
	b) b) Contre Schopenhauer ou quand l'écriture devient autonome	300
	(1) (1) " Un jour tempétueux et tiède "	301
	(2) (2) Lumière, architecture et chaleur	301
	(3) (3) Bilan	302
	c) c) Intériorisation du génie et littérature	303
	(1) (1) Intériorisation du sujet et découverte de l'écriture romanesque	303
	(2) (2) Voyage	304
	(3) (3) Téléologie et physiologie	304
	(4) (4) Téléologie et psychologie	305
	(5) (5) Changement de champ intertextuel : de Schopenhauer à Nerval	305
	(6) (6) Bilan	307
2	2 Intériorisation du génie et critique de la méthode de Sainte-Beuve : le désir d'écrire	307
	a) a) Création d'une identité littéraire et narration	310
	(1) (1) Dans les textes théoriques, f° 15r°	310
	(2) (2) Le roman de Sainte-Beuve dans " Proust 45 " : quand la critique sert la narration	310
	(3) (3) Les salons de Sainte-Beuve : un pastiche de Taine aux frontières de la narration et de la critique ?	312

b) b) Du Contre Sainte-Beuve “ essai ” au Contre Sainte-Beuve “ roman ” : Sainte-Beuve et le “ débutant ”	313
(1) (1) Le “ débutant ”, préfiguration du personnage des matinées	313
(2) (2) Barrès et Sainte-Beuve : une datation de l’émergence du projet romanesque	316
(3) (3) Bilan	318
3 3 Conclusion	319
<b>Conclusion de la deuxième partie</b>	<b>321</b>
<b><i>D’une théorie de l’inspiration à une pratique stylistique</i></b>	<b>324</b>
<b>Introduction de la troisième partie</b>	<b>325</b>
<b>Style et épiphanie</b>	<b>330</b>
1 Épiphanie et style	330
a) Expériences privilégiées et style	330
(1) Phrases et épiphanie	330
(2) Langage et objet épiphanique	331
(3) Causerie et enthousiasme : du bon usage de la parole	332
(4) Langage et altérité	333
(5) Bilan	333
b) Théorie du style	334
(1) Style et théorie	334
(2) L’altérité du langage	335
c) Perspective génétique sur la théorie du style et l’épiphanie	336
(1) Style et enthousiasme dans « Sur la lecture »	336
(2) Analogie, essence et pastiche : vers les impressions esthétiques	337
(3) Bilan	339
2 Épistémologie du style	340
a) Enjeux	340
b) Individualité	341
(1) Individualité de la langue à l’époque moderne	341
(2) Contre Thibaudet et Ganderax : individualité de la langue et individualité du style chez Proust	341
(3) Buffon et l’individualité du style : débat d’époque et rupture épistémologique	343
(4) Bilan	345
c) La description	345
d) Le style de Balzac.	346
e) Bilan	347
3 Conclusion	348
<b>Archéologie du style proustien dans <i>Jean Santeuil</i></b>	<b>349</b>
1 Le style et l’écriture dans <i>Jean Santeuil</i>	350
a) Théorie du style	351
(1) De C. à Bergotte	351
(2) L’acte obscur d’écrire	351
(3) Écriture et pensée	353
(4) Le moule et la forme	353
(5) Une matière déroulée	354
(6) Bilan	355
b) La pratique du style au temps de Jean Santeuil	355
(1) Style artiste dans <i>Jean Santeuil</i>	355
(a) Fragmentation	356
(b) Lumière et nature	357
(c) Bilan	357
c) Rendu de l’impression et travail du style	358
(1) L’office au crépuscule	359
(2) L’orage, peinture d’un ciel changeant	362
d) Bilan	363
2 Langage et approfondissement	364
a) L’épisode de la mare de Montjouvain : genèse d’une mise en scène de l’enthousiasme poétique	364

(1)	<i>Jean Santeuil</i> : gesticulations et enthousiasme	365
(2)	« Sur la lecture » et les Cahiers de 1909-1910	367
(3)	Images et poissons : Un renversement critique	369
(4)	Expression artistique et expression commune : les différents degrés de verbalisation	370
(5)	Bilan	372
b)	Les clochers de Caen : une mise à distance de l'écriture artiste	372
3	Conclusion	375
<b>De la traduction au pastiche : naissance d'une théorie du style</b>		<b>376</b>
1	Traductions	376
a)	La création dans la préface de <i>La Bible</i> d'Amiens	378
b)	La création dans « Sur la lecture »	378
(1)	De la Nature à l'œuvre d'art : enthousiasme et voyage.	378
(2)	Un changement de principe : téléologie et œuvre d'art	379
(3)	Modification du statut de l'artiste	380
(4)	« Créer » : naissance d'une théorie de la lecture	381
(5)	Individualité et naissance d'une théorie du style	382
(6)	Bilan	383
2	: l'année charnière	384
a)	Le père et la vocation	384
b)	Écrivains et style : Schopenhauer contre Ruskin	385
(1)	<i>Parerga et paralipomena</i>	385
(2)	Schopenhauer dans « Sur la lecture »	385
(3)	« Critique de la lecture », une « incitation » ?	386
(4)	L'écrivain et le style	388
c)	Bilan	389
3	Les pastiches de 1908	390
a)	Pastiche, style et théorie	390
(1)	Pastiche, style et traduction	390
(2)	L'affaire Lemoine par Marcel Proust	390
b)	De l'autoportrait à l'autoparodie : pastiche et mise à distance	391
(1)	Le premier pastiche des Goncourt	391
(2)	Régnier et Schopenhauer	393
c)	Bilan	397
4	Conclusion	397
<b>Expériences privilégiées, mémoire et perception : les « matinées » du <i>Contre Sainte-Beuve</i> et l'émergence d'une nouvelle théorie</b>		<b>399</b>
1	De « Sur la lecture » à <i>Contre Sainte-Beuve</i> : voyage et vision	400
a)	« Impressions de route en automobile »	400
b)	« Pages écrites »	402
(1)	« Les hortensias normands » : rêverie et vision	402
(2)	Le nom, prolongement d'une théorie du style	403
(3)	Rêve et voyage : un « nouveau réalisme »	404
c)	Bilan	406
2	Voyage et inspiration dans les Cahiers « Sainte-Beuve »	406
a)	Subjectivisme et génie	409
(1)	Subjectivisme	409
(2)	La dédicace à Dumas	409
b)	L'expression de la vision comme littérature	410
(1)	Nom et rêverie : l'exemple nervalien	410
(2)	Voyage et rêverie, par-delà l'idolâtrie	411
(3)	Réalisme, rêverie et voyage	413
c)	Bilan sur Nerval	414
3	Les matinées : sensation et réalité	414
a)	Rappel : sensations matinales, intériorisation du génie et esthétique	414
b)	Sensation et rêverie : le « réalisme psychologique » des matinées	416
(1)	Le désir de voyage : vision et rêverie	416
(2)	L'effacement du réel	417

(3) Bilan	419
c) Rêverie et potentialité : la théorie de l'heure	419
d) Bilan	422
4 Conclusion	422
<b>Littérature et perception : épistémologie d'une théorie du sujet créateur</b>	<b>424</b>
1 La place de la mémoire dans les matinées du <i>Contre Sainte-Beuve</i>	426
a) Souvenirs et réminiscences : genèse et structure	426
(1) Genèse	426
(2) Structure	426
(3) Souvenir et épiphanie	427
(4) Bilan	427
b) Matinées et réminiscence : le mécanisme du souvenir	427
(1) Sensation intermédiaire et sensation intérieure	427
(2) Souvenir circonstancié et série	429
(3) Genèse de la mémoire et épisodes matinaux	430
c) Bilan	431
2 Matinées, anti-associationnisme et théorie de la forme	431
a) Réminiscence et associationnisme	431
(1) Mémoire involontaire et concaténation des sensations	432
(2) Mémoire et intériorité	432
(3) Mémoire et permanence du moi	433
(4) Bilan	434
b) Le post-associationnisme des matinées du <i>Contre Sainte-Beuve</i>	435
(1) Mémoire et unité	435
(2) Sensation et perception	436
c) La théorie de la forme : un modèle épistémologique pour les matinées du <i>Contre Sainte-Beuve</i>	437
(1) Anti-associationnisme et phénomène	437
(2) Ernst Mach : L'analyse des sensations	438
(3) Série et ensemble : l'unité de la forme	439
d) Bilan	442
3 Unité et théorie du style	443
a) Unité de la vision, unité du style : l'œuvre comme forme	443
b) Unité dans le style : <i>Sainte-Beuve</i> et <i>Flaubert</i>	445
c) Le vernis des maîtres : perceptions matinales et style	446
d) <i>Matisse</i> : unité de la scène et de la sensation	447
e) Bilan	451
4 Conclusion	451
<b>Perception, essence et style : réalisme littéraire et « vraie vie »</b>	<b>453</b>
1 Essences et heures dans <i>Le Temps retrouvé</i>	454
a) Perception, mémoire involontaire et esthétique	454
(1) Littérature et mémoire	454
(2) Nouvelle littérature et théorie de la forme, l'unité de la perception	455
(3) « Lueur » et « heure » : une genèse	458
(4) Bilan	458
2 L'esthétique proustienne : mosaïque et « vraie vie »	459
a) La mosaïque du <i>Temps retrouvé</i>	459
(1) Associationnisme et post-associationnisme	459
(2) Idéalisme et positivisme : une relecture de l'arrivée dans la cour de l'hôtel de <i>Germantes</i>	460
(3) Les traits d'épure	460
(4) Bilan	461
b) « La vraie vie »	461
3 Unité et figures de style : l'écriture comme théorie	463
a) Théorie et écriture : la pratique du style	463
(1) Gérard Genette : métonymie et unité	463
(2) « Contexte d'expérience » et synecdoque	465
(3) Bilan	466
b) Métaphore et alliance de mots : style et perception	466



(1) Hypallage et globalité de la perception	467
(2) Prolongements stylistiques : Proust, Valéry et l'irradiation	469
(3) Hypallage	469
(4) La métaphore productrice dans les brouillons	470
4 Conclusion	471
<b>Conclusion de la troisième partie</b>	<b>473</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>478</b>
1 Littérature et vraie vie	478
a) Un texte mosaïque	478
b) Mémoire et réminiscence : un rôle à préciser	479
c) Hétérogénéité des expériences privilégiées	479
d) Une triple rupture	480
e) Épiphanies et modernité	480
f) Histoire et épistémologie	480
2 Genèse des expériences privilégiées	481
a) Expériences privilégiées, épiphanies et modernité	481
b) L'inspiration dans Jean Santeuil et l'épisode ruskinien	482
c) : l'année charnière	483
d) L'été et l'automne 1908 : la naissance des expériences privilégiées	484
e) Le développement du roman et l'exploration d'autres voies	485
<b>Bibliographie</b>	<b>486</b>
<b>Œuvres de Marcel Proust</b>	<b>487</b>
<b>Ouvrages consacrés à Marcel Proust</b>	<b>488</b>
<b>Articles consacrés à Marcel Proust</b>	<b>491</b>
<b>Ouvrages généraux et divers</b>	<b>500</b>
<b>Articles généraux et divers</b>	<b>504</b>
<b>Usuels</b>	<b>505</b>
<b>Œuvres littéraires</b>	<b>506</b>
<b>Thèses et travaux de recherche consacrés à Marcel Proust</b>	<b>507</b>
<b>Thèses et travaux de recherche divers</b>	<b>508</b>
<b>INDEX</b>	<b>509</b>
<b>Index des noms</b>	Erreur ! Signet non défini.
<b>Index des notions et des thèmes</b>	Erreur ! Signet non défini.

**Résumé français :** Ce travail a pour but d'éclairer la définition de la littérature que propose *À la recherche du temps perdu* et étudie la genèse des expériences du type de celle de la madeleine présentées par Proust comme le principe de la littérature. L'établissement d'un corpus et d'une dénomination stables permet de subdiviser ces épisodes en trois catégories (réminiscences, impressions obscures et expériences esthétiques) et de limiter la place accordée à la mémoire involontaire. Une approche comparatiste montre que ces épisodes sont des épiphanies littéraires ce qui rend possible une lecture épistémologique de la *Recherche*. L'étude des brouillons éclaire l'évolution de la pensée de Proust et la naissance de la modernité. Elle révèle, en effet, que *Jean Santeuil* est un roman sur la vocation fondée sur une vision impersonnelle et extérieure du génie inspirée par Schopenhauer et Schelling. En 1908, au contraire, Proust élabore un roman de la vocation dont le centre est le sujet et développe une critique de l'intelligence qui témoigne de la volonté de rendre l'art autonome par rapport à la pensée spéculative, qu'elle soit positiviste ou idéaliste. Cette évolution permet l'avènement de l'écriture auparavant subordonnée à la philosophie et la naissance des expériences privilégiées qui accompagne celle du roman. C'est à la faveur du travail de traduction de Ruskin que l'écrivain se dégage, en 1905, de l'influence de Schopenhauer et définit le génie comme la restitution de la vision personnelle par le style. Cette conception aboutit en 1909 aux matinées du *Contre Sainte-Beuve*. Le rapport au monde y est fondé sur l'effacement de la sensation au profit de la perception et sur la saisie de la scène dans son ensemble, le style devient le moyen de restituer l'unité originelle. La pensée de Proust rejoint par là celle des théoriciens de la forme et de Matisse. La genèse des expériences privilégiées raconte ainsi le passage du romantisme à la modernité par l'affirmation du sujet et de l'unité du style.

**Titre et résumé en anglais :** *The Genesis of Experiences such as the one of the Madeleine in À la recherche du temps perdu and its Drafts : Genesis of Proust's Aesthetics*

The aim of this dissertation is to throw light upon the definition of literature suggested by Proust's *À la recherche du temps perdu* and to study the genesis of experiences such as the one of the *madeleine* presented by Proust as the principle of literature. By establishing stable corpus and denomination it is possible to subdivide these episodes into three categories (recollections, obscure impressions and aesthetic experiences) and to restrict the place given to involuntary memory. A comparatist approach shows that these episodes are literary epiphanies, which allows an epistemological reading of the *Recherche*. Studying Proust's drafts brings into light the evolution of the writer's thought and the birth of modernism. It does reveal that *Jean Santeuil* is a novel about vocation based upon an impersonal and external vision of genius, a concept inspired by Schopenhauer and Schelling. On the contrary, in 1908 Proust works out a novel based upon a subject-centred vocation and develops a criticism of intelligence which shows his will to render art independent from speculative thought, whether it be positivist or idealistic. This evolution brings about writing which was previously subordinated to philosophy and allows the birth of favoured experiences which comes with the birth of the novel. It's through his translating of John Ruskin's works that, in 1905, the writer frees himself from Schopenhauer's influence and defines genius as the restitution of personal vision by style. In 1909, this concept results in the *Contre-Sainte-Beuve* "matinée". There, the relationship to the world is founded upon subduing sensation to perception and upon capturing the scene as a whole, style becoming the means of reproducing the primary unity. Proust's thought hence links up with the one of the gestaltists and of Matisse. The genesis of privileged experiences thus relates the transition from romanticism to modernism by asserting the subject and the unity of style.

---

**Discipline :** littérature française : littérature du XIX<sup>e</sup> siècle / littérature du XX<sup>e</sup> siècle

**Mots-clés :** Proust Marcel, esthétique, génétique textuelle, mémoire, Schopenhauer Arthur, Foucault Michel.

**Intitulé et adresse de l'U.F.R. :** Université de Marne-la Vallée / Cité Descartes  
5, Boulevard Descartes  
Champs-sur-Marne  
77454 Marne-la Vallée CEDEX 2