

Université de Montréal

**L'épistémologie de Marcel Proust dans**  
*À la recherche du temps perdu*  
**Littérature et savoirs en 1900 : une pensée de l'imprévisible**

par  
Anne-Marie Safa

Faculté des Arts et des Sciences  
Département des Littératures de langue française

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Ph. D. en études françaises

Août 2009

© Anne-Marie Safa, 2009

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

L'épistémologie de Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu*  
Littérature et savoirs en 1900 : une pensée de l'imprévisible

Présentée par :  
Anne-Marie Safa

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Jean Larose, président-rapporteur  
Michel Pierssens, directeur de recherche  
Isabelle Daunais, membre du jury (U. McGill)  
Annick Bouillaguet, examinatrice externe (U. Paris-Est Marne-la-Vallée)  
Najat Rahman, représentante du doyen

## Résumé

La somme romanesque que représente *À la recherche du temps perdu* se constitue au prix d'une « recherche » qui est à prendre au pied de la lettre, et qui instaure le sujet connaissant en savant-chercheur face à son objet de savoir. Proust fait en effet du « savoir » la condition même du talent, et fait entreprendre à son héros une exploration qui se présente en priorité comme étant une quête de savoirs.

Ce travail se situe dans le sillage de l'épistémocritique qui étudie l'inscription dans le texte littéraire des savoirs en général, tout en insistant sur les savoirs qui relèvent de la science. Notre but est de dégager la posture épistémique qui caractérise le narrateur de la *Recherche* face aux divers savoirs qu'il récolte au cours de ses observations.

Le parcours cognitif du narrateur est examiné suivant les quatre grandes étapes de sa recherche, que nous redéfinissons en termes de paradigmes : le paradigme de l'Exploration, qui définit une « épistémologie de l'observateur » ; le paradigme de la Communication, qui définit une « épistémologie de l'homme social » et une « épistémologie de l'homme moderne » ; le paradigme de l'Introspection, qui prépare à l'élaboration d'une « épistémologie du personnage intérieur » ; et enfin, le paradigme de la Vocation, qui rassemble les réponses trouvées par le narrateur à la plupart des questionnements qui auront jalonné son parcours cognitif. Ce dernier paradigme se présente sous la forme d'une « épistémologie de la création », d'une « épistémologie du réel » et d'une « épistémologie du hasard ». Car en dépit d'une démarche qui apparaît soumise aux médiations culturelles, la recherche du héros proustien se présente comme une « pensée de l'imprévisible » : fortement déterminée par la recherche cognitive du protagoniste, elle demeure pourtant irréductible à cette seule recherche.

Nous dégageons, pour terminer, le statut réservé à la science et aux savoirs positifs en regard de la découverte de la vocation, mais aussi par rapport à l'élaboration d'une théorie de la création littéraire : ces deux grands domaines du savoir sont-ils considérés par Proust comme inconciliables avec une priorité évidente de l'un sur l'autre ou, au contraire, participent-ils tous deux d'une manière égale à la connaissance et à la création artistique ?

## Mots-clés

Épistémocritique, Littérature et science, psychologie expérimentale, inconscient, conventionnalisme, crise de la physique, Théodule Ribot, Henri Poincaré

## **Abstract**

The comprehensive novelistic survey presented by *À la recherche du temps perdu* is worth a research to be taken literally and establishes the knowledgeable subject as a scholar-researcher against his object of knowledge. Proust makes of “knowledge” the condition of talent and engages his hero in an exploration that presents itself as a priority for being a quest for knowledge.

The present essay follows in the wake of Epistemocritique, a discipline that studies the inscription of knowledge in the literary text in general, with a specific focus on knowledge related to science. Our aim is to bring forward the epistemic position that characterizes the narrator of *À la recherche du temps perdu* as he acquires various forms of knowledge in the course of his observations.

The narrator’s cognitive path is examined with regard to the four main pillars of his quest, which we redefine in terms of paradigms: the paradigm of exploration, which defines an “epistemology of the observer”; the paradigm of communication, which defines an “epistemology of the social being”; the paradigm of Introspection which prepares for the elaboration of an “epistemology of the internal character”; and finally, the paradigm of vocation, which combines the answers to most of the questions that have marked the narrator’s cognitive path. This last paradigm presents itself as an “epistemology of creation”, an “epistemology of reality”, and an “epistemology of chance”. For, in spite of an approach that appears to be subject to cultural interventions, the quest by Proust’s main character appears as a thought of the unpredictable. Although strongly determined by the cognitive quest of the protagonist, it nevertheless remains irreducible to this sole quest.

In conclusion, we emphasize the status reserved to science and to positive knowledge from the perspective of the discovery of vocation, but also in view of the elaboration of a theory of literary creation: does Proust consider these two areas of knowledge as irreconcilable, with one having an evident priority over the other, or, to the contrary, does he considers them as equal factors in knowledge and artistic creation?

## **Keywords :**

Epistemocritique, Literature and Science, Experimental Psychology, Unconscious, Conventionalism, Crisis of Physics, Théodule Ribot, Henri Poincaré

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Première partie : La découverte de la nature.....</b>	<b>15</b>
<b>I- Paradigme de l'Exploration : Un moment dévoilé de la vie réelle de la nature ..</b>	<b>16</b>
Chapitre premier. Une épistémologie de l'observateur .....	19
Chapitre 2. Une triple médiation.....	26
2.1- Littérature .....	27
2.2- Science.....	33
2.3- Philosophie .....	37
Chapitre 3. Vers une intériorisation de la figure de l'observateur .....	40
3.1- Une expérience du sublime.....	40
3.2- À la recherche de l'objectivité perdue .....	45
Chapitre 4. Du côté de Martinville.....	49
4.1- Un reportage journalistique .....	51
4.2- Du bon usage de la vitesse.....	58
4.3- Une poétique du mouvement relatif .....	61
Chapitre 5. Le temps de l'expérience .....	68
5.1- Temps cyclique et temps subjectif.....	69
5.2- Triple médiation.....	72
5.3- Une poétique du temps relatif.....	76
Chapitre 6. Obstacle fécond (1). De la réalité des choses au point de vue sur les choses .....	82
6.1- « L'inépuisable torrent des belles apparences ».....	82
6.2- « Quand on croit à la réalité des choses ».....	86
6.3- « La sagesse est un point de vue sur les choses ».....	93
<b>II- Paradigme de la Communication : Les cadrans intérieurs .....</b>	<b>101</b>
Chapitre 7. Une épistémologie de l'homme social .....	103
7.1- Petite épistémologie de l'amour .....	103
Explorer la terra incognita.....	106
Portrait d'Albertine en Hermès .....	112
Le procès de la jalousie.....	115
7.2- Épistémologie de l'homme « moderne ».....	125
Thèmes modernistes.....	125

Axiologie et positionnement .....	128
Convergences futuristes .....	136
Synthèse et dépassement du paradigme moderniste .....	142
7.3- Épistémologie de « l'âme mondaine » .....	152
Chapitre 8. Triple médiation .....	158
8.1- Le narrateur astronome .....	158
8.2- Lois psychologiques et lois naturelles .....	164
8.3- Le narrateur naturaliste .....	169
Chapitre 9. Marcel psychologue expérimentaliste .....	174
9.1- Les lois de l'inconscient .....	174
9.2- Affects et affections pathologiques .....	177
9.3- Un mécanisme nouveau .....	180
9.4- « L'instantanéité d'une réaction chimique » .....	185
Chapitre 10. Obstacle fécond (2). Le Paris de la Guerre : la constellation et le croissant .....	194
10.1- Paysage minéral et prolifération organique : l'espace dégradé .....	196
10.2- Paysage aérien : l'espace spiritualisé .....	203
10.3- Plongée : l'espace chthonien .....	207
10.4- Contre-plongée : l'espace intellectualisé .....	214
<b>Deuxième partie : La découverte de la vie intérieure .....</b>	<b>219</b>
<b>III- Paradigme de l'Introspection : À la fois Joseph et Pharaon .....</b>	<b>220</b>
Chapitre 11. Une épistémologie du personnage intérieur .....	223
11.1- L'esprit <i>more geometrico</i> : l'intelligence .....	223
11.2- Le « bonhomme barométrique » : les sensations, les impressions profondes .....	227
11.3- À la recherche des « moi oubliés » .....	233
Conjurer les effets analgésiques de l'habitude .....	233
Recomposer le champ de la conscience .....	237
Chapitre 12. Intériorisation des médiations .....	241
12.1- De la découverte de la nature à la découverte de la vie intérieure .....	241
Spiritualisme et introspection .....	242
Conditions nouvelles de l'introspection .....	245
12.2- L'imaginaire aquatique : une « polychrome cathédrale de la mer » .....	249
Le théâtre : une mise en abyme des représentations .....	250

La mer immémoriale et les marines de Balbec .....	255
<i>Mer des origines et illud tempus</i> .....	255
<i>Mer intérieure</i> .....	258
12.3- L'individu et la moyenne : les critères d'impersonnalité et de quantification de la science .....	266
Chapitre 13. Marcel psychologue de l'introspection .....	274
3.1- Le sujet expérimental.....	274
13.2- L'incipit de la <i>Recherche</i> : un « point idéologique » .....	279
Le « côté Dostoïevski » de Proust.....	279
Gnomon : les mondes désorbités .....	283
Chapitre 14. L'autre terra incognita : la terre morale .....	290
14.1- Le concept d'unité du moi : un pont entre la psychologie expérimentale et la psychologie spiritualiste.....	290
La « mort fragmentaire et successive ».....	290
Continuité ou discontinuité primitives : comment retrouver les « moi oubliés » ? .....	296
14.2- « Seul phare dans la nuit » : les points de repère.....	299
14.3- Deux modèles épistémiques : le rêve et la littérature .....	303
Les deux rêves de Swann : dédoublement et synthèse du moi .....	303
Le rêve de Marcel.....	308
Du romancier au lecteur : Sur la lecture.....	312
Chapitre 15. Obstacle fécond (3). Le pays obscur .....	318
15.1 – Le déclin et la rééducation de la volonté.....	318
15.2- La voie funeste du Savoir .....	321
Le châtiment du voyeur.....	321
La vérité est triste.....	324
« Une certaine école philosophique » : l'associationnisme .....	325
« Certain cryptogame » : l'hérédité .....	329
Le monde de la liberté ? .....	331
15.3- Portrait d'Albertine en Hestia .....	333
Conflit .....	333
Culpabilité.....	337
15.4 - « Poser mes premières fondations » .....	343
« Un pan lumineux découpé au milieu d'indistinctes ténèbres... ».....	345
L'angoisse.....	349

15.5- Le secret du baptistère de Saint-Marc .....	355
Le sacrifice de fondation.....	355
Le douloureux secret du roi Hérode.....	358
<b>IV- Paradigme de la Vocation : Le promontoire du monde .....</b>	<b>366</b>
Chapitre 16. Une épistémologie de la création .....	368
16.1- Marcel est-il un « esprit préparé » ? .....	369
16.2- Les caractéristiques de l'invention .....	374
Précocité.....	374
Nécessité .....	376
Individualisme.....	383
Chapitre 17. Une épistémologie du réel (1) : littérature, sciences et arts.....	388
17.1- Crise de la représentation et crise de la physique : impressionnisme et énergétisme .....	390
La fin de l'argument d'autorité .....	391
<i>Convergences</i> .....	391
<i>Impressionnisme et Réalisme</i> .....	397
<i>Imagination matérielle et réalité</i> .....	403
La fin du mimétisme .....	407
La fin de la matière ?.....	416
17.2- L'idéalisme proustien : une leçon de perspective .....	424
Les fictions de Proust et les fables de Poincaré .....	425
Les choses sont pour le moins doubles... ..	429
Perspectivisme et structure.....	434
<i>Narration rétrospective et polymodalité</i> .....	434
<i>Un modèle épistémique : la simultanéité ou l'instantanéité fictive</i> .....	438
Chapitre 18. Une épistémologie du réel (2) : la convergence des savoirs .....	446
18.1- Les idées « justes » et les idées « vraies » .....	446
18.2- Les « rapports entre les choses » .....	453
L'idée de rapport à la source d'une poétique de l'imprévisible .....	453
L'idée de rapport à la source d'une définition du réel.....	457
L'idée de rapport à la source de l'esthétique des prédelles .....	462
Chapitre 19. Une épistémologie du hasard .....	466
19.1- Le hasard à l'origine de la découverte du schème créateur .....	466
Les visages du hasard.....	466
L'être extra-temporel et la réalité du millésime .....	473



19.2- Hasard, temps, probabilité .....	483
« Poussière des réalités » et « sable magique » : une dynamique des particules originale .....	483
La « marche en sens contraire » : une aporie épistémologique ?.....	484
Une liberté brève et intermittente.....	487
19.3- « Tout doit revenir » : temps perdu et paradis perdus.....	492
Le temps retrouvé soumis au contrôle expérimental.....	492
« Tout doit revenir » : le théorème de récurrence .....	496
« Tout doit revenir » : le « réel retrouvé ».....	499
Chapitre 20. Une recherche dynamique .....	504
<b>Conclusion.....</b>	<b>509</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>521</b>

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 : C. D. Friedrich, <i>Voyageur contemplant une mer de nuages</i> .....	41
Figure 2 : L.-E. Barrias, <i>La Nature se dévoilant à la Science</i> .....	120
Figure 3 : P. de Hooch, <i>L'armoire à linge</i> .....	123
Figure 4 : Watteau, <i>Trois crayons sur papier gris-jaune</i> .....	140
Figure 5 : Illustration extraite d' <i>Une promenade à Pompéi</i> .....	199
Figure 6 : L'imaginaire complexe du « Paris de la Guerre ».....	218
Figure 7 : La statue de Memnon.....	230
Figure 8 : Exemple d'évaluation idéologique dans la <i>Recherche</i> .....	277
Figure 9 : Statue d'Hestia.....	334
Figure 10 : Th. Géricault, <i>Mazeppa</i> .....	339
Figure 11 : Mosaïque du baptistère de Saint-Marc représentant le baptême du Christ.....	359
Figure 12 : Mosaïque de Saint-Marc représentant Salomé.....	361
Figure 13 : Mosaïque de Saint-Marc représentant le banquet d'Hérode.....	363
Figure 14 : C. Monet, <i>Vue de la Tamise</i> .....	414
Figure 15 : C. Monet, <i>Le Parlement, trouée de soleil dans le brouillard</i> ....	414
Figure 16 : C. Monet, <i>Waterloo Bridge</i> .....	415
Figure 17 : C. Monet, <i>Waterloo Bridge</i> .....	415
Figure 18 : Lettre inédite de Proust à Léon Suarès .....	517

*À Joy.*

## Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à M. Michel Pierssens qui a dirigé la thèse et qui a encadré l'enquête passionnante qu'elle a nécessitée dans l'univers proustien comme dans les domaines de l'histoire culturelle, de l'histoire des sciences et de l'épistémocritique. Je remercie également M. Jean Larose et Mme Nicole Deschamps qui, par leurs conseils avisés, m'ont fait entrevoir de nouvelles voies d'investigation. Un grand merci aussi à Mme Christiane Aubin, pour son remarquable talent à aplanir les difficultés qui ne manquent pas de surgir tout au long du cursus universitaire.

Je voudrais enfin remercier toutes les personnes qui m'ont aidée à acquérir les autorisations spéciales et les droits de reproduction pour les illustrations qui figurent dans la thèse, en particulier Mme Erh-Chun Amy Chien qui gère la collection Ménil à Houston, M. Bernd Schnarr, du Hamburger Kunsthalle, M. Georges Doche qui a aimablement autorisé la reproduction d'une lettre inédite de Proust, et surtout Mme Giulia Filippi Fermar des éditions Kina Italia, qui a autorisé la reproduction des mosaïques du baptistère de Saint-Marc extraites du magnifique ouvrage *Mosaici di San Marco*.

## Introduction

[...] On pouvait se demander s'il n'y a pas parmi ces [...] humbles frères, les paysans, des êtres qui sont [...] plus essentiellement apparentés aux natures d'élite que ne le sont la plupart des gens instruits, [...] et auxquels [...] il n'a manqué, pour avoir du talent, que du savoir.

*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*<sup>1</sup>.

La somme romanesque que représente *À la recherche du temps perdu* se constitue au prix d'une « recherche » qui est à prendre au pied de la lettre, et qui instaure le sujet connaissant en savant-chercheur face à son objet de savoir. À mesure que le narrateur progresse dans son exploration du monde, de la psyché humaine et de son moi profond, son épistémologie s'enrichit d'un savoir positif, ou se déleste d'une « croyance » périmée. Affinant sans cesse ses observations, il se fera tour à tour philosophe face à la jalousie et à la mort, naturaliste face à la société et à la sexualité, psychologue face à l'amour, technicien de l'introspection face à l'inconscient insaisissable ; il sera moraliste à l'occasion, mais toujours esthète, à la recherche des relations secrètes qui ordonnent la cohérence du monde et l'organisation singulière des différents univers qu'il explore. La recherche de correspondances et de relations signifiantes entre les divers ordres du savoir commande la mise en œuvre d'un vaste programme qui débouchera sur une mise en œuvre tout court : parti à la recherche de son passé et de son moi profond, secondé par ses croyances et ses savoirs, le Narrateur finit par trouver... sa vocation, et il ne lui restera plus qu'à écrire son Livre.

La citation mise en exergue et tirée de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* fait du « savoir » en général la condition du talent. Le héros proustien, que nous appellerons le narrateur ou Marcel<sup>2</sup>, entreprend une démarche qui se présente en priorité comme

---

<sup>1</sup> II, 11. Toutes les citations de *À la recherche du temps perdu* renvoient à l'édition en quatre volumes, sous la direction de Jean-Yves Tadié : Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987-1989. Le titre résumé de *Recherche*, lorsqu'il sera employé, renverra à la somme romanesque de Proust.

<sup>2</sup> G. Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 257, note 2) plaide en effet pour l'emploi de ce prénom, qu'à son avis les deux seules occurrences dans la *Recherche* ne suffisent pas à faire rejeter.

étant une quête de savoirs<sup>1</sup> ; non pas tant, sans doute, pour développer un quelconque talent latent, qu'il n'est d'ailleurs pas assuré de posséder, que pour satisfaire une curiosité native. Marcel est un guetteur infatigable tourmenté par le besoin de savoir et chacune de ses explorations est une pierre supplémentaire apportée à l'édifice de la « vérité ». Que l'édifice en question soit en perpétuelle reconfiguration, et que la vérité atteinte soit seulement provisoire, ne décourage nullement le narrateur : toute recherche personnelle ne doit-elle pas nécessairement passer par la méthode des essais et erreurs, que la psychologie expérimentale et comparée venait tout juste de mettre en lumière<sup>2</sup> ?

Autour de 1900 apparaît dans la langue française le terme « épistémologie » pour désigner l'étude critique des sciences, ainsi que la détermination de leur valeur, de leur origine logique et de leur portée<sup>3</sup>. L'épistémologie se distingue de la théorie de la connaissance en ce qu'elle étudie « la connaissance en détail et *a posteriori*, dans la diversité des sciences et des objets plutôt que dans l'unité de l'esprit »<sup>4</sup>. Par analogie, nous appellerons *épistémologie* le rapport du narrateur aux savoirs et aux différents objets qu'il soumet à son observation, à quelque catégorie que ces objets appartiennent : sciences, arts, littérature, philosophie ; ou encore simples impressions, sensations et perceptions. En ce sens, il s'agit bien de dégager une « posture » épistémique qui définit le positionnement du narrateur, plutôt que de rassembler une collection thématique de métaphores regroupées sous la bannière d'une « épistémologie » spécifique.

---

<sup>1</sup> Nous favorisons, en effet, la forme plurielle dans la mesure où un savoir, « dès lors qu'il devient texte, quand la parole le traduit, ne peut être [...] qu'un hybride issu d'une généalogie compliquée » et qui, par conséquent, convoque de manière directe ou indirecte d'autres savoirs qui lui sont corrélés. Voir à ce sujet l'Introduction de M. Pierssens à son ouvrage *Savoirs à l'œuvre : essais d'épistémocritique*, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 7-15 (p. 8 pour le passage cité).

<sup>2</sup> On doit la théorie de l'apprentissage par essais et erreurs à l'américain Edward Lee Thorndike (1874-1949). Thorndike a formulé l'essentiel de ses lois dès 1898, à partir de ses recherches sur les animaux, avant de les élargir au règne humain. Il a également contribué à donner un statut scientifique à la doctrine associationniste en psychologie. Voir l'*Encyclopédie de la philosophie*, Paris, Librairie Générale Française (Pochothèque), 2002, p. 102-103, art. « associationnisme ».

<sup>3</sup> Le mot a été introduit en 1901 dans la traduction de l'*Essai sur les fondements de la géométrie* de Russell. C'est un emprunt de l'anglais *epistemology* formé pour traduire l'allemand *Wissenschaftslehre*, « théorie de la connaissance », à partir du grec *epistēmē*, « science », « connaissance », et *logia*, « théorie ». (A. Rey (dir.) : *Le Robert historique de la langue française*, Paris, éd. France Loisirs, 1994, p. 710, art. « épistémologie ».)

<sup>4</sup> R. Nadeau : *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 209, art. « épistémologie ».

L'épistémologie, certes, limite et sépare ses domaines de réflexion ; elle ne s'occupe pas d'une théorie générale de la connaissance<sup>1</sup>, mais elle reconnaît néanmoins le rôle déterminant de l'esprit dans l'élaboration des lois et des théories scientifiques. Telle est, du moins, l'idée que cherche à faire valoir le mouvement de philosophie des sciences né en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans un contexte culturel fortement marqué par la crise de la physique<sup>2</sup>. Il faut sans doute voir l'origine de l'intérêt pour l'activité de l'esprit, comprise en termes de conscience, de subconscient et d'inconscient, dans le développement inattendu de la psychologie au cours de cette période. Autrefois considérée comme une branche de la philosophie, elle aspire désormais à une autonomie qu'elle considère devoir réclamer en regard de sa scientificité croissante. S'appuyant d'une part sur les progrès de la physiologie et de la biologie, et d'autre part sur les instruments de mesure et des laboratoires perfectionnés, la psychologie devient « expérimentale » et s'aligne sur le modèle des sciences dites exactes.

Considérée dans une perspective littéraire, la question de l'épistémologie recoupe celle des savoirs inscrits dans une œuvre, savoirs qu'il s'agit d'abord d'identifier, pour ensuite en déterminer la fonctionnalité et l'intentionnalité. Dans la *Recherche*, Proust fait explicitement part de son objectif ou de son intention, qu'il désigne comme étant une « démonstration »<sup>3</sup>. La visée argumentative convoque l'autorité de la science par le biais du modèle de la logique mathématique. Le procédé n'est pas nouveau ; il relève de la tradition philosophique comme le montrent, par exemple, les nombreux *q.e.d.* (*quod erat demonstrandum*) qui ponctuent les propositions, définitions et démonstrations de l'*Éthique* de Spinoza. Toutefois, le présupposé qui sous-tend une telle démarche est plus intéressant à examiner que la

---

<sup>1</sup> Ce dernier rôle revient à la gnoseologie, qui est une théorie générale de la connaissance en général, par opposition à l'épistémologie, qui est une théorie particulière de la connaissance scientifique. Voir, par exemple, M. Serres : « Gnomon : les débuts de la géométrie en Grèce », in Serres (dir.) : *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Larousse-Bordas, 1997, p.146 ; et Nadeau, *Vocabulaire technique...*, op. cit., p. 286, art. « gnoseologie ».

<sup>2</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de A. Brenner : *Les Origines françaises de la philosophie des sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003 ; et id. : « Le conventionnalisme : crise de la physique et réflexion philosophique », in Worms (dir.) : *Le Moment 1900 en philosophie*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2004, p. 227-234.

<sup>3</sup> IV, 424: « Dans ce roman où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage "à clefs", où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration [...] ».

démarche elle-même. Il suggère, en effet, que la science et la littérature disposent d'un langage unifié, pour ne pas dire unique, qui postule en amont l'unité même du savoir<sup>1</sup>. Certes, entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>, Proust a vécu une période de transition où les inventions techniques ont transformé les modes de vie<sup>2</sup>, et où les nouvelles découvertes de la science permettaient les spéculations les plus folles comme les critiques les plus acerbes ; mais l'unité du savoir n'était pas ébranlée. Il semble que la rupture soit devenue effective à la suite de la Première Guerre mondiale. En effet, les historiens font observer que la recherche scientifique qui avait commencé à s'installer en dehors du champ universitaire dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avait pris, dans les années d'après-guerre un caractère institutionnel de plus en plus prononcé, en même temps qu'elle se dirigeait vers une professionnalisation croissante<sup>3</sup>. Mais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, littérature et science cheminaient de concert avec, le plus souvent, une influence

---

<sup>1</sup> G. Steiner soutient que les mathématiques jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle étaient, en dépit de leur notation symbolique, une sorte de langage sténographique (*shorthand*) pour la transcription de propositions verbales, et qu'elles pouvaient se déployer dans le cadre de la description linguistique sans rien perdre de leur signification. Le langage mathématique, sauf à de rares exceptions près, était ancré aux conditions matérielles de l'expérience, celle-ci étant, à son tour, ordonnée et réglée par le langage. Cette unité a perduré, dans une large mesure, malgré la révolution scientifique newtonienne qui a transformé les rapports de l'homme à la réalité. Certes, les mathématiques étaient alors devenues un langage complexe et dynamique d'une richesse inouïe, mais il restait quand même possible d'en transcrire la plupart des propositions en équivalents verbaux approximatifs. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, de Gauss à Weierstrass, en passant par Cauchy, Abel et Cantor, les formulations mathématiques ont commencé à s'éloigner du langage verbal ; néanmoins, l'unité de la culture ne paraissait pas encore compromise. La situation sera tout autre avec la mathématisation croissante du réel qui, au XX<sup>e</sup> siècle, conduira à une rupture dans le champ de la culture. Voir G. Steiner, « The retreat from the Word », in *Language and Silence*, New York, Atheneum, 1967, p. 30-54, et en particulier les p. 32-35 dont nous venons de donner un compte rendu succinct. Signalons, pour mémoire, que C. P. Snow a stigmatisé la rupture dans le champ culturel dans un opuscule qui a fait date, *Les Deux cultures*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968 (*The Two Cultures And The Scientific Revolution. The Rede Lecture 1959*, Cambridge University Press, 1959). Pour un aperçu historique sur les « deux cultures », on consultera également Prigogine et Stengers, *La nouvelle alliance : métamorphose de la science* [1979], Paris, Gallimard, 1986, p. 133-161 : « Les deux cultures ».

<sup>2</sup> Nous nous permettons de renvoyer, à ce sujet, à notre article « L'objet technique dans *À la recherche du temps perdu* : situation et fonctions », in M. Pierssens, F. Schuerwegen, et A. G. Salvador (dir.) : *Savoirs de Proust*, Paragraphes n° 23, Montréal, 2005, p. 41-73.

<sup>3</sup> Il semble, en effet, que ce soit le principal critère de « rupture » à prendre en considération, avec celui de la mathématisation – parfois abusive – du réel. Voir à ce propos P. Papon : *Le Temps des ruptures. Aux origines culturelles et scientifiques du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2004, p. 188-194. La première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, explique Papon, « vit s'opérer une transformation radicale des modes de production des connaissances scientifiques et techniques. La création du Neuf par la science et la technologie prit en effet la forme d'une véritable "entreprise" à laquelle se consacrèrent des professionnels travaillant, à temps plein, dans des instituts de recherche financés par les États et l'industrie. Les scientifiques devinrent des professionnels de la recherche [...], et suscitèrent une pratique de gestion des affaires scientifiques (choix des programmes de recherche, recrutement et promotion des personnels) qui tendit à conférer une large autonomie à la communauté scientifique dans le secteur public, formant l'équivalent d'une "République de la science". » (p. 193-194.)



notable de la seconde sur la première : du point de vue de la méthode, avec le souci de classification et la méthode expérimentale ; du point de vue des savoirs, avec les grandes disciplines anthropologiques qui se constituent comme sciences ; et du point de vue des thèmes, avec les progrès techniques, les inventions nouvelles et les dernières découvertes<sup>1</sup>.

L'unité de la culture nous incite à donner à la « démonstration » de Proust une portée scientifique dont les métaphores relevant des sciences exactes ne donnent qu'une idée approximative. De fait, les savoirs diffus dans une œuvre demandent le plus souvent à être débusqués, révélés au grand jour et réinterprétés, à la fois en regard de la structure du récit (ou d'une de ses séquences), et du déploiement d'un programme narratif. À ce titre, les savoirs dans l'œuvre sont surtout des « savoirs à l'œuvre », et leur étude relève d'une « démarche épistémocritique »<sup>2</sup> :

Parler des savoirs du texte [...] ne se ramène [...] pas à simplement repérer l'empreinte univoque et exclusive de telle ou telle « science » ou doctrine identifiable, dont il suffirait de désigner la marque sur le récit ou le poème, demeurés passifs. L'écriture est au contraire perçue ici à son tour comme le ferment d'une *crise* permanente des savoirs qu'elle mobilise – souvent à son insu.<sup>3</sup>

Pour paraphraser Proust, qui écrit que « la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie »<sup>4</sup>, on pourrait presque dire que la littérature va plus loin en termes de savoirs que la science elle-même. C'est en tous cas ce que suggère G. Steiner à propos de l'incomparable esprit encyclopédique de Proust : aucune découverte en génétique, écrit-il, n'amoindrit ou ne surpasse ce que Proust savait sur les charmes et les tares de la lignée<sup>5</sup>. Ce parti-pris « littéraire » s'explique sans doute du fait que les savoirs, devenus littérature, se montrent « plus riches que leurs modèles réels, ils les transforment en sens à venir, car ils déploient en les mobilisant de nouveaux possibles, encore incompris. »<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> M. Ambrière (dir.) : *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 691-692, art. « Littérature et science en France ». Pour le renouvellement des thèmes apportés par les inventions techniques, voir, par exemple, J. Nathan : *La Littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930*, Paris, Didier, 1971.

<sup>2</sup> Pierssens : *Savoirs ...*, op. cit., p. 13. Italiques de l'auteur.

<sup>3</sup> Ibid. Italiques de l'auteur.

<sup>4</sup> IV, 3.

<sup>5</sup> G. Steiner : « Humane Literacy », in *Language...*, op. cit., p. 24.

<sup>6</sup> Pierssens, *Savoirs...*, op. cit., p. 7.

Le pouvoir qu'ont l'art et la littérature d'anticiper parfois les savoirs, et même les révolutions scientifiques, provient peut-être du fait que ces disciplines s'alimentent « à des sources d'énergie "inférieures", donc moins surveillées ou plus transgressives, plus libres ou moins contrôlées que les activités spirituelles "supérieures". »<sup>1</sup> En ce sens, la science des artistes et des écrivains n'est pas vraiment celle des savants ; mais elle n'en est peut-être que plus significative car elle est révélatrice de l'imaginaire d'un auteur, d'un groupe social ou même de toute une époque.

Grâce aux recherches de la critique proustienne, il est possible d'identifier avec précision aussi bien les « savoirs » de Proust, que les « moyens de la connaissance » qu'il a su se donner en vue de l'élaboration de son œuvre<sup>2</sup>. Sa culture scientifique est, à ce sujet, emblématique : la *Recherche* prouve qu'il en possédait bien une, mais sa formation scolaire et universitaire ne suffisent pas à en expliquer l'étendue. Les recherches de F. Leriche ont montré que Proust ne se contentait pas d'une culture livresque (on sait qu'il lisait tout)<sup>3</sup> ; il comptait aussi sur la médiation des salons « mondains » qui, contrairement à ce qu'il en donne à voir dans son roman, tenaient un véritable rôle de diffusion des savoirs, en particulier des savoirs relatifs à la science<sup>4</sup>. À son tour, la libre circulation des idées favorise le phénomène de transfert des savoirs, fréquemment observé par les historiens culturalistes et identifié sous la forme de transferts culturels<sup>5</sup>. Proust en donne un exemple lorsqu'il décrit l'amour ou la jalousie en termes d'affections pathologiques ou de maladies incurables<sup>6</sup> ; ou encore, lorsqu'il

<sup>1</sup> R. Debray, cité par Papon, *Le Temps des ruptures...*, op. cit., p. 22-23.

<sup>2</sup> Voir, par exemple, A. Compagnon : *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989 ; L. Fraisse : *Proust au miroir de sa Correspondance*, Paris, SEDES, 1996 ; A. Bouillaguet et B. Rogers (dir.) : *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004 ; Pierssens, Schuerwegen et Salvador (dir.) : *Savoirs de Proust*, op. cit. ; M. Pierssens : « Proust et la planchette magique », in *Critique* n° 491, vol. 44, Paris, avril 1988, p. 320-335 ; id., « Proust au laboratoire », in *Alliage* n° 37-38, 1998. (Article disponible en ligne. URL : <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/37-38/pierss.htm>.) ; F. Vanucci : *Marcel Proust à la recherche des sciences*, Paris, Éditions du Rocher, 2005 ; A. Bouillaguet, (dir.) : *Proust et les moyens de la connaissance*, Presses Universitaires de Strasbourg (coll. Formes et savoirs), 2008.

<sup>3</sup> F. Leriche : « Le rôle des salons mondains dans la diffusion des savoirs », in Bouillaguet (dir.), *Proust et les moyens...*, op. cit., p. 183-194.

<sup>4</sup> Ibid., p. 191-194.

<sup>5</sup> Voir, par exemple, P. Poirrier : *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris : Seuil, 2004, p. 355-364.

<sup>6</sup> I, 302-303 : l'amour de Swann pour Odette avait atteint un stade tellement avancé qu'il n'était plus « opérable ».

parle en naturaliste de la conjonction de Charlus et de Jupien, par analogie avec le bourdon pollinisateur tant attendu par la patiente orchidée<sup>1</sup>.

Ainsi, pour le positivisme post-comtien<sup>2</sup> qui prévalait au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, le transfert des savoirs, ou transfert épistémique<sup>3</sup>, avait tendance à s'opérer dans une direction privilégiée : du champ des sciences expérimentales ou exactes, aux sciences morales (ou sciences humaines) en voie de formation, et de celles-ci à la littérature. Un des objectifs de l'épistémocritique consistera donc dans la délimitation d'isotopies<sup>4</sup> ou de *champs épistémiques*<sup>5</sup>, dans le but d'identifier la manière suivant laquelle s'établissent les relations et les correspondances significantes entre les différents ordres du savoir. En ce sens, la démarche épistémique renvoie au contexte socioculturel de l'œuvre, avec une insistance particulière sur les représentations relatives aux savoirs d'une époque donnée :

[...] Les critiques réfléchissent tous très largement à la question posée par P. Macherey : « À quoi pense la littérature ? » Que sait-elle ? Quel rôle joue la *libido sciendi* dans la double pratique des textes : écriture en amont, lecture en aval ?<sup>6</sup>

Afin de trouver le lien qui rétablit l'unité entre l'écriture en amont, et la lecture en aval, nous adopterons l'approche de l'histoire culturelle qui revendique, comme condition de travail, un décroisement disciplinaire.

Le champ d'action de l'histoire culturelle n'est en effet limité que par le champ de la culture lui-même. Son objectif est de saisir une certaine *mentalité* à l'œuvre<sup>7</sup>, qui va

---

<sup>1</sup> III, 8.

<sup>2</sup> Il serait plus juste de parler d'un esprit positif, à la fois plus rigoureux et moins strictement « positiviste » que celui qui prévalait avec Auguste Comte. Voir à ce sujet Brenner, *Les Origines...*, op. cit., p. 28-34 : « Comte, entre les Lumières et les conventionnalistes ».

<sup>3</sup> Pierssens, *Savoirs...*, op. cit., p. 9.

<sup>4</sup> Isotopie : « Récurrence d'un élément sémantique dans le déroulement syntagmatique d'un énoncé, produisant un effet de continuité et de permanence d'un effet de sens le long de la chaîne du discours. À la différence du champ lexical et du champ sémantique, l'isotopie n'a pas pour horizon le mot mais le discours. » (D. Bertrand : *Précis de sémiotique littéraire*, Paris. Nathan, 2000, p. 262).

<sup>5</sup> Pierssens, *Savoirs...*, op. cit., p. 8.

<sup>6</sup> V. Dufief-Sanchez : « Éléments pour une épistémocritique », in V. Dufief-Sanchez (dir.) : *Les écrivains face au savoir*, Éditions universitaires de Dijon, 2002, p. 5-15 (p. 6 pour la citation).

<sup>7</sup> La pratique de l'histoire culturelle a porté, pendant un temps, le nom d'« histoire des mentalités ». Voir R. Chartier : « Histoire intellectuelle et histoire des mentalités. Trajectoires et questions » in *Revue de Synthèse* : « Journée "Histoire des sciences et mentalités" », Paris, Albin Michel, n°111-112, juillet-déc. 1983, p. 277-307.

bien au-delà d'un quelconque *Zeitgeist* ou « esprit du temps »<sup>1</sup>. En se présentant comme une « histoire sociale des représentations »<sup>2</sup>, l'histoire culturelle a l'ambition de rendre manifeste la manière dont un groupe donné, à un moment donné, donne forme à ses pratiques et à ses croyances, que celles-ci soient ludiques, spirituelles ou positives<sup>3</sup>. La méthode adoptée par l'historien de la culture consiste à interpréter une œuvre suivant deux « lignes de force » :

l'une, verticale, diachronique, par laquelle il relie un texte ou un système de pensée à tout ce qui les a précédés dans la même branche d'activité culturelle – peinture, politique, etc. – l'autre, horizontale, synchronique, qui aide l'historien à déterminer le contenu de la production culturelle à la lumière de ce qui se fait dans d'autres domaines à la même époque. Le fil diachronique est la lisse, le synchronisme est la trame dans le tissu de l'histoire de la culture.<sup>4</sup>

Proust procède lui-même, en quelque sorte, à l'évaluation « diachronique » de son roman par ses nombreuses allusions littéraires, par exemple, aux *Mille et Une Nuits*, aux

---

<sup>1</sup> Voir C. Schorske : *Vienne fin de siècle : politique et culture*, Paris, Seuil, 1983, p. 13 : « Ce que l'historien doit proscrire [...], c'est de postuler *a priori* comme une catégorie abstraite ce dénominateur commun que Hegel nommait *Zeitgeist* (l'esprit du temps) ou Mill "la caractéristique de l'époque" (*the characteristic of the age*). Là où, un temps, l'appréhension intuitive de grandes unités pouvait se révéler positive, il faut désormais se résoudre à procéder à l'analyse empirique d'éléments disparates, condition préalable à la découverte d'un schéma unitaire dans nos univers culturels. »

<sup>2</sup> A. Prost « Sociale et culturelle, indissociablement », in J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli (dir.) : *Pour une histoire culturelle*, Paris : Seuil, 1997, p. 131-146. L'expression est extraite de la p. 134.

<sup>3</sup> L'histoire culturelle, perçue comme une pratique particulière de l'histoire, a dès ses débuts, dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, emprunté simultanément des voies d'investigation fort diverses. Voir, par exemple, les disciplines recensées par P. Poirrier (*Les Enjeux...*, op. cit., p. 129-243) sous la bannière de l'histoire culturelle dans la deuxième partie de son ouvrage : « Les territoires de l'histoire culturelle ». La richesse et le foisonnement des domaines de recherche en histoire culturelle ont, du reste, longtemps rendu toute dénomination générique problématique, sinon impossible. Cette pratique particulière de l'histoire a ainsi été désignée par les termes d'histoire intellectuelle, d'histoire sociale, d'histoire des représentations, d'histoire psychologique, d'histoire des mentalités, etc., si bien que Alain Corbin, l'un de ses principaux représentants, voulant en retracer l'historique, la baptise simplement « une histoire sans nom » (voir A. Corbin : « Le "vertige des foisonnements". Esquisse panoramique d'une histoire sans nom. », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, janvier-mars 1992, p. 103-126.) C'est seulement vers la fin des années 1970 que, pour rendre compte d'un mouvement essentiellement orienté vers les représentations culturelles, le label unificateur d'*histoire culturelle* a émergé en France, et celui de *New Cultural History* dans les pays anglo-saxons. Pour la pratique anglo-saxonne de l'histoire culturelle, on pourra se reporter à l'ouvrage de P. Burke : *What is Cultural History ?*, Cambridge, Polity Press, 2004. Signalons, pour compléter cette nomenclature, le courant de recherche qui est apparu dans les années 1960-1970 en Grande-Bretagne puis aux États-Unis sous le nom de Cultural Studies, et dont l'objet privilégié est l'étude des rapports entre la culture et la société envisagés du point de vue des classes populaires ou des minorités culturelles. Le mouvement s'élargira pour inclure des approches telles que les Postcolonial studies ou les Gender studies. Voir, par exemple, A. Mattelard : *Introduction aux Cultural studies*, Paris, La Découverte, 2008.

<sup>4</sup> Schorske, *Vienne...*, op. cit., p. 13.

*Mémoires* de Saint-Simon, à Balzac ou à Dostoïevski. Quant à la perspective « synchronique », elle doit nous permettre d'identifier, à travers différentes disciplines, des questionnements communs, révélateurs d'une « crise » des savoirs, ou générateurs de débats interdisciplinaires ou de transferts épistémiques. De la manière dont ces éléments sont mis en récit, suivant, par exemple, qu'ils s'inscrivent dans la trame narrative comme objets problématiques ou, au contraire, comme valeurs indiscutables, il sera possible de définir le statut du protagoniste en tant que sujet connaissant.

Par ailleurs, s'il est vrai que d'un point de vue strictement narratologique Marcel, le personnage, ne se confond pas avec Proust, l'auteur, il reste que relativement à la question des savoirs la distinction, le plus souvent, ne sera pas de mise. En effet, à partir de l'époque romantique, « la convocation de la science ou de l'érudition renvoie toujours [...] à une interrogation de l'écrivain sur son propre rapport au savoir et à l'ignorance »<sup>1</sup> ; par conséquent, il est légitime, en étudiant la question des savoirs dans la *Recherche*, de parler de l'épistémologie de *Marcel Proust*, et pas seulement d'une épistémologie du personnage principal de son roman. Dans cette perspective, l'épistémologie que nous définissons dans notre titre comme une « pensée de l'imprévisible » renvoie tout autant à la découverte – en apparence – fortuite de la vocation de Marcel, qu'à une réflexion profonde de Proust lui-même sur la part de hasard que comportent toute invention et toute création vraiment originales. A. Compagnon rappelle à ce propos qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le débat sur le déterminisme était des plus actuels, et que la difficulté de rendre compte de « l'énigme de la création » était rendue manifeste par la perspective anti-intellectualiste suivant laquelle la question était invariablement abordée, même par les tenants de la psychologie expérimentale et de la psychiatrie<sup>2</sup>.

D'un point de vue plus général, l'approche épistémocritique, pour peu qu'elle tienne compte de « la trame et de la lisse du tissu culturel », se présente comme un point de vue global porté sur l'œuvre, son auteur et son époque. Elle permet en cela de dépasser ce que Compagnon appelle la « sèche alternative » ou le « vieux dilemme » qui

<sup>1</sup> V. Dufief-Sanchez : « Éléments... », in V. Dufief-Sanchez (dir.) : *Les Écrivains...*, op. cit., p. 7.

<sup>2</sup> A. Compagnon : *La Troisième république des lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983, p. 185-188.

a tirailé, depuis le lansonisme jusqu'au structuralisme, les approches critiques de la littérature : synchronie *ou* diachronie, structure *ou* histoire<sup>1</sup>.

Enfin, puisque Marcel fait du savoir la condition du talent, notre problématique s'articulera autour du rôle accordé aux savoirs dans la découverte de la vocation. Ces savoirs auront-ils une incidence sur la forme ou la structure que prend le récit produit par Marcel ou, au contraire, ce récit doit-il tout à l'intuition d'une approche anti-intellectualiste ?

### ***Plan général***

*Du côté de chez Swann* se présente comme un récit à la première personne dans lequel le narrateur vit un événement fortuit – une madeleine trempée dans le thé – qui l'incite à se remémorer son passé. On assiste dès lors à un dédoublement de l'instance narrative en un « Moi narrant » et un « Moi dans l'action » et, corrélativement, à un dédoublement du schéma narratif en deux programmes différents : celui du narrateur (qui correspond au Moi narrant) et celui du héros (le Moi dans l'action, qui n'est autre que le narrateur à différentes étapes de son passé). Défini de façon simplifiée, un schéma narratif se présente sous la forme d'un Sujet désirant un Objet de valeur (abstrait ou concret) et mettant en œuvre un Programme Narratif en vue de l'obtenir. Pour abrupte qu'elle soit, cette formalisation réductrice a néanmoins le mérite de mettre en évidence un dédoublement, qui constituera la base de notre plan.

Le programme narratif du héros est clairement énoncé au début de « Noms de pays : le nom »<sup>2</sup>, alors qu'il formule un désir persistant : celui de partir à la découverte d'« un moment dévoilé de la vie de la nature »<sup>3</sup>. D'abord entendue comme une exploration poétique et esthétique de l'espace géographique, la notion de « nature » sera rapidement élargie jusqu'à inclure la connaissance de la nature humaine. Deux expériences séminales du jeune héros ont pu l'inciter à cette exploration psychologique, toutes deux s'étant déroulées du « côté » de Montjouvain : celle, bien connue, de la scène sado-masochiste, et celle, moins référencée, de l'impossible synchronisation des

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 6.

<sup>2</sup> Dans la troisième partie du premier volume, *Du côté de chez Swann* (I, 376 et ss.).

<sup>3</sup> I, 377.

émotions entre deux personnes<sup>1</sup>. Contrairement au programme narratif du héros qui est un programme patent, celui du narrateur est un programme latent en ce sens que le véritable objet – raconter l’histoire d’une vocation – n’en est dévoilé que bien plus tard<sup>2</sup>. Ce qui apparaît au début du *Côté de chez Swann* et à la suite de l’expérience de la madeleine trempée dans le thé, est la volonté affirmée du protagoniste d’opérer un retour sur son propre passé afin d’élucider quelques impressions obscures qui, pressent-il, sont porteuses d’une vérité sur le monde et sur lui-même. À l’inverse de l’exploration orientée vers des objets extérieurs celle-ci s’annonce comme étant une exploration de la vie intérieure. La seconde partie de notre travail portera, naturellement, sur la découverte de cette vie intérieure. Entre les deux pôles, en apparence opposés, du monde « extérieur » et de la « vie intérieure », se développe le protocole des transformations qui conduisent à la découverte de la vocation et, par la suite, à la création littéraire. Il s’agit de rendre compte de la nature des relations qui, à l’intérieur d’une même polarité ou d’un pôle à l’autre, tissent le réseau des savoirs et assurent le socle épistémique de la *Recherche*, sans perdre de vue que la récolte d’éléments en apparence disparates doit conduire à l’élaboration d’un schéma unitaire signifiant.

La manière dont les relations entre les savoirs s’organisent en ensembles cohérents nous incite à les regrouper en « paradigmes ». Dans son sens traditionnel d’« exemple » qui donne à voir ou qui montre (*digma* en grec, signifie « ce que l’on montre »)<sup>3</sup>, ce terme renvoie à l’entreprise même de Proust, pour qui l’écriture est une « démonstration ». Dans son acception moderne, admise depuis Thomas Kuhn, le paradigme renvoie, en gros, à l’ensemble des valeurs et des techniques que partage un groupe scientifique<sup>4</sup>. Dans le cadre de notre travail, le paradigme rassemblera les

---

<sup>1</sup> I, 153-154 : « Et c’est à ce moment-là encore [...] que j’appris que les mêmes émotions ne se produisent pas simultanément, dans un ordre préétabli, chez tous les hommes. » Le narrateur reviendra sur la même idée dans le *Temps retrouvé* : « [...] comme je m’en étais déjà aperçu à Combray quand mes parents me faisaient des reproches au moment où je venais de prendre à leur insu les plus louables résolutions, les cadres intérieurs qui sont départis aux hommes ne sont pas tous réglés à la même heure. » (IV, 564)

<sup>2</sup> II, 691, à la fin, donc, du second volume du *Côté de Guermantes* : « J’éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j’étais resté seul, et m’aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j’allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l’histoire. »

<sup>3</sup> Pour un historique détaillé du terme « paradigme » voir D. Lecourt (dir.) : *Dictionnaire d’histoire et philosophie des sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 717-721.

<sup>4</sup> T. Kuhn : *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1983, chap. IV : « Priorité des paradigmes », pp. 71-81.

valeurs (« croyances » acceptées, rectifiées ou rejetées par le protagoniste) qui infléchissent la recherche et l'axiologie romanesques dans une direction particulière ; mais il comprendra également les techniques narratives, stylistiques ou autres, mises au service de cette axiologie.

Par ailleurs, dans le domaine scientifique, le paradigme est utilisé « à la fois comme base de questionnement et comme cadre de référence pour les réponses possibles »<sup>1</sup>. Par conséquent, il se révèle déterminant pour l'épistémologie du chercheur, puisqu'il l'invite à décliner la réalité conformément à des savoirs rigoureusement circonscrits. Cependant, il arrive que l'entreprise scientifique de définition du réel rencontre parfois des résistances ou des *obstacles*, qui constituent alors autant d'énigmes à résoudre. Tant que des solutions demeurent disponibles, le paradigme reste fécond, ou opératoire. Mais que certains problèmes résistent aux efforts, il s'ensuivra une situation de crise qui ne peut être résolue que de deux manières : soit par l'élargissement du paradigme soit, si celui-ci est « épuisé », par le passage à un autre paradigme.

Arrêtons-nous un instant aux notions d'obstacle et de crise, car elles conditionnent implicitement la progression du récit dans la *Recherche*. En effet, dans les avant-textes, Proust décrit la situation de crise en termes d'« obstacle fécond ». De la manière dont il mobilise l'attention du chercheur en réclamant résolution, l'obstacle fécond établit l'exemple – le paradigme – de *toute* recherche :

Je promène de nouveau ma pensée dans mon cerveau comme une sonde, je cherche le point précis de l'image où j'ai senti quelque chose, jusqu'à ce que je l'aie retrouvé, *ma pensée s'est heurtée à quelque chose qui l'arrêtait*, à un peu de matière, je veux dire de pensée encore inconnue en moi, encore obscure sous son voile d'inconscient, et aussitôt elle l'a reperdue. Parfois je recommençais dix, vingt fois, la sonde se fatiguait [...], bientôt l'image qu'elle touche n'est plus la première, la précieuse, mais une autre qui s'y est substituée, moins profonde et qui ne contient pas *l'obstacle fécond*.<sup>2</sup>

Dans la logique du paradigme kuhnien comme dans l'optique du récit proustien, la crise est conçue comme une situation de tension créatrice. Elle prélude à la mise en place d'un protocole destiné à rétablir les conditions favorables à la poursuite de la recherche.

<sup>1</sup> Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 719, art. « paradigme ».

<sup>2</sup> IV, 823, Esquisse XXIV. Nous soulignons. La description de l'obstacle fécond faite par Proust partage plusieurs points communs avec la notion d'« obstacle épistémologique » définie par G. Bachelard. Voir ci-dessous, p. 98.



Nous nous efforcerons donc de définir à notre tour, à la fin de l'étude de chacun des paradigmes retenus, l'obstacle fécond qui incite le protagoniste de la *Recherche* à pousser plus loin son exploration.

Le plan qui guide notre travail épouse le dédoublement du schéma narratif. Deux grandes parties sont retenues, suivant l'orientation générale de la recherche ou de l'exploration de Marcel : la découverte de la nature, puis la découverte de la vie intérieure, chacune des parties regroupant deux paradigmes.

Le premier paradigme est placé sous le thème de l'exploration. La découverte de l'espace géographique rassemble les conditions nécessaires à la définition d'une épistémologie de l'observateur. Elle met en jeu des expériences élémentaires de déplacement dans l'espace – comme la promenade du côté de Martinville – et de perception temporelle – comme la difficulté qu'il y a à définir la notion de durée. Cependant, Marcel parvient à dépasser le stade de l'expérience élémentaire vers la réflexion féconde ou créatrice. Il pose comme premier obstacle à résoudre le rapport problématique à la réalité, dans lequel interviennent, d'une part l'observation « objective », et d'autre part la conscience de l'observateur lesté de ses représentations « culturelles ». Le rôle actif pris par le sujet connaissant dans l'activité d'observation le pousse alors à s'intéresser de plus près à la psychologie et aux relations humaines.

Le second paradigme est celui de la communication. Il met en jeu l'exploration de la psychologie humaine et l'exploration des relations sociales et amoureuses. Il définit chez Marcel une épistémologie de « l'homme social ». La plongée au cœur de l'univers des rapports humains est aussi plongée au cœur de l'univers des inventions techniques ; la vision de Marcel s'enrichira, par conséquent, d'une épistémologie de l'homme moderne. S'ouvre alors aux yeux de Marcel un univers bien différent de celui qu'il a connu à Combray et « autour de Mme Swann » et de Gilberte, mais un univers régi par des lois tout aussi déterministes. Résultant d'une tentative de communication imparfaite et d'une mise en œuvre perverse de la technique, la guerre constituera le second obstacle fécond à franchir. Marcel transpose l'événement historique en expérience intérieure, et prépare ainsi la voie à l'introspection.

Le troisième paradigme relève de l'exploration introspective, et détermine chez Marcel une épistémologie du « personnage intérieur ». À l'intersection du monde extérieur et de la vie intérieure se trouvent les sensations, que le narrateur décide d'approfondir. La psychologie sociale fait place à la psychologie individuelle, et l'exploration révèle un capital subconscient<sup>1</sup> insoupçonné. Accompagnant la descente dans les profondeurs du moi, le troisième et dernier obstacle que Marcel aura à franchir sera celui de ses propres résistances, vécues en termes d'idées fixes, de culpabilité, d'angoisse, et de conflits stériles.

Le quatrième et dernier paradigme concerne la vocation. Les derniers éléments de l'épistémologie du narrateur se mettent en place avec la découverte du schème créateur qui donnera forme à son « livre ». La révélation de la vocation apparaît, suivant le récit qu'en fait le narrateur, comme un événement fortuit, un accident heureux. Elle pose donc la question du rôle du hasard et de l'individualité dans la création des œuvres artistiques. Enfin, arrivé au terme de son parcours, le narrateur se trouve en mesure de répondre à l'une des premières questions qui le tourmentaient : le rapport à la réalité. Il achèvera donc sa quête en élaborant une épistémologie du réel et une épistémologie du hasard. La découverte de la vocation aura-t-elle, en dernière analyse, bénéficié de la recherche cognitive du narrateur ou, au contraire, s'effectuera-t-elle *en dépit* de cette recherche ?

---

<sup>1</sup>Pierre Janet, dans *L'Automatisme psychologique* (Paris, Alcan, 1889), emploie le mot « subconscient » pour signaler que la manière dont il le conçoit n'a rien à voir avec la conception métaphysique de l'inconscient, telle qu'elle avait été répandue par Schopenhauer et von Hartmann, et qu'il s'agit chez lui d'une terminologie clinique.

**Première partie :**

**La découverte de la nature**

## I- Paradigme de l'Exploration :

### « Un moment dévoilé de la vie réelle de la nature »

À la recherche du temps perdu se présente comme la recherche dynamique d'une épistémologie. Marcel rend manifeste son programme de découverte de la vérité à un stade précoce du récit :

[...] l'idée de faire de la peine [à mes parents] m'en causait à moi-même une, à travers laquelle la vie ne m'apparaissait plus comme ayant pour but la vérité [...].<sup>1</sup>

Certes, cette vérité ne sera pas comprise de la même façon à toutes les étapes d'une exploration qui se déroule dans le Temps ; c'est la raison pour laquelle il est préférable de parler d'une épistémologie en cours d'élaboration. Le trait marquant de cette période de la formation intellectuelle et esthétique du héros est sans doute l'importance accordée aux médiations : lectures, reproductions d'œuvres artistiques, attrait pour les représentations théâtrales (Racine déclamé par la Berma), qui sont aussi une mise en abyme du « vertige de la représentation »<sup>2</sup> auquel Marcel a tendance à céder. La vision imaginaire, par exemple, développée autour de Venise, trahit une double médiation : technique, car le support de la rêverie est fait de photographies, et artistique, car celles-

---

<sup>1</sup> I, 435.

<sup>2</sup> L'expression est empruntée à un ouvrage de Renouvier sur la psychologie. Elle est citée par Pierre Janet dans son étude sur *L'Automatisme psychologique*, op. cit., p. 476. Le terme « représentation », certes, est lourd de signification depuis la formule schopenhauerienne « le monde est ma représentation », qui définit toute expérience, toute connaissance empirique ou rationnelle, comme relevant de la représentation. Ce que retient surtout la psychologie de la définition de Schopenhauer est la distinction entre ordre de l'objet et ordre du sujet : « relève de l'objet la pluralité des entités du monde auxquelles s'applique l'activité représentative (ce qui inclut le corps propre et plus généralement l'organisme connaissant), et relève du sujet l'épistémè elle-même, c'est-à-dire l'instance théorique d'où émane le processus de représentation. » (R. Doron et F. Parot (dir.) : *Dictionnaire de psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 625-628, art. « représentation ».) Déclinée par Proust, cette distinction conduira à un « dédoublement » comme celui qui est mis en scène pendant l'épisode de la madeleine, où l'esprit est conçu comme le « chercheur » et « le pays obscur où il doit chercher » (I, 45). D'une manière plus générale, la représentation est comprise dans le cadre de la Recherche comme une mise en correspondance entre deux éléments qui aboutit à ce que l'un (le « représentant ») répète, remplace ou présente différemment l'autre (le « représenté »). Chez Marcel, ce processus conduira, comme on sait, au cycle des « joies arbitraires » et des « déceptions futures » (I, 380).

ci reproduisent des œuvres célèbres<sup>1</sup>. Venise, certes, changera de statut à mesure que la maturité de Marcel progresse ; néanmoins, l'épisode comporte une visée démonstrative prononcée puisqu'il donne à voir la manière dont se forment, à un stade précoce, certaines représentations du réel, figées et magnifiées à la fois, par le biais, justement, de *représentations* ou reproductions ayant peu à voir avec la réalité extérieure, dynamique et changeante.

Parmi les autorités culturelles qui sont censées être détentrices de la vérité – ou, du moins, d'une certaine vérité sur le monde – Marcel inclut la science et l'esprit positif, qui ont fait l'objet d'une promotion appuyée de la part des instances de la politique morale et pédagogique mise en place par la III<sup>e</sup> République. Tout le XIX<sup>e</sup> siècle était préoccupé par la recherche des lois. Puisque Leibniz avait énoncé son principe de raison suffisante, et que celui-ci avait servi de modèle à la science de Laplace, qui l'avait repris et enrichi, Auguste Comte assignera pour tâche aux sciences positives de formuler des lois qui expriment avec certitude des rapports constants de succession ou de similitude<sup>2</sup>. En particulier, le XIX<sup>e</sup> siècle verra le développement des lois de conservation grâce aux progrès de la science de la chaleur ou thermodynamique. L'importance du principe de conservation a dépassé le cadre scientifique des seules théories pour se répercuter sur l'image même de la science. La résonance culturelle fut immense ; l'idée s'est alors imposée « d'un nouvel âge d'or de la physique, d'un parachèvement et d'une généralisation ultime du type de raisonnement qui avait fait le succès de la mécanique. »<sup>3</sup> Il est vrai que dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle d'autres découvertes ébranleront l'édifice de la physique ; mais la recherche des lois continuera à servir d'idée directrice pour toutes les nouvelles disciplines en voie de formation – y compris la psychologie expérimentale. Entre le moment donc où le jeune Marcel déclare que la vie lui semblait avoir pour but la recherche de la vérité, et celui où le narrateur mûrissant déclare qu'« un seul petit fait, s'il est bien choisi, [...] suffit [...] à l'expérimentateur pour décider d'une loi générale qui fera connaître la vérité sur des milliers de faits

---

<sup>1</sup> I, 40.

<sup>2</sup> Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p.692-695, art. « loi de la nature ».

<sup>3</sup> Prigogine et Stengers, *La Nouvelle...*, op. cit., p. 177. Les auteurs précisent que la prépondérance du nouveau modèle imposé par la thermodynamique se manifestait notamment à travers une « nouvelle conception de l'homme comme machine énergétique [...] [et une] nouvelle conception de la société comme moteur... » (ibid.). L'imaginaire lié à l'homme conçu comme machine énergétique sera examiné ci-dessous, p. 125 et ss. : « Épistémologie de l'homme moderne ».

analogues »<sup>1</sup>, se seront consolidées, et la démarche inductive, et la médiation de la science dans la recherche des savoirs.

La première étape de l'exploration de Marcel le conduit, à travers ses lectures et ses promenades combraisiennes, à la formulation d'une hypothèse concernant la réalité extérieure ; à son tour, cette hypothèse déclenchera la recherche d'une « épistémologie de l'observateur » : quelle forme donner à l'observation, quel est le statut du sujet qui observe, dans quelle mesure l'idéal d'« objectivité » de la science peut-il être maintenu ? Il serait faux, cependant, de croire que la seule médiation déterminante pour résoudre cette question est celle de la science ; le point de vue de Marcel est également tributaire de la philosophie et de la littérature, au sens large. Par ailleurs, avec la promenade du côté de Martinville, Marcel fait la découverte de certaines propriétés relatives à l'espace et au mouvement, qui ne feront que confirmer son hypothèse concernant les modalités de l'observation. En outre, la découverte du décalage qui existe entre la perception du temps et sa mesure en intervalles réguliers scandés par le clocher de l'église de Combray, confirmera les intuitions de Marcel quant à la nécessité de tenir compte de la conscience qui observe tout autant que du phénomène observé. Enfin, porté par une conception du sentiment amoureux façonné par ses nombreuses lectures, Marcel vit avec Gilberte une relation équivoque et frustrante, sans parvenir à en comprendre la teneur essentielle. Une longue conversation qu'il aura avec Elstir, dans son atelier à Balbec, lui fera cependant entrevoir la nécessité d'un changement de point de vue. Cette dernière condition, perçue comme nécessaire à la poursuite de la progression, imprimera à la quête de Marcel une direction nouvelle.

---

<sup>1</sup> IV, 95.

## Chapitre premier

### ***Une épistémologie de l'observateur***

Les premières expériences d'observation de Marcel se déroulent dans le micro-univers de Combray, qui comprend déjà les principaux éléments propices à l'apprentissage et à la découverte : une nature généreuse qui incite aux promenades et à l'exploration, un village où presque tout le monde se connaît, une église qui, avec sa « quatrième dimension », fait coïncider l'espace et le temps, un clocher qui donne aux lieux une individualité marquée, la présence de la mystérieuse Gilberte Swann entrevue dans son jardin et la présence énigmatique de la noblesse locale qui alimente l'intérêt de Marcel pour l'histoire et l'étymologie. Cependant, il semble que le regard porté par le jeune Marcel sur son monde soit déjà soumis à une contradiction : en effet, d'une part on y décèle la marque d'une observation objective et, de l'autre, celle d'une rêverie « idéale ». Le premier point de vue apparaît à travers les descriptions types des promenades faites des « deux côtés » de Combray, le côté de Méséglise et celui de Guermantes. Quant au second point de vue, il prend sa source dans une description géographique exposée par le père du narrateur, qui faisait de Méséglise « la plus belle vue de la plaine qu'il connût » et de Guermantes le « type de paysage de rivière »<sup>1</sup>. Cette façon particulière qu'avait son père d'individualiser chacun des deux côtés a suffi pour mettre en branle l'imagination vagabonde de Marcel :

je leur donnais, en les concevant ainsi comme deux entités, cette cohésion, cette unité qui n'appartiennent qu'aux créations de notre esprit ; [...] les chemins purement matériels au milieu desquels ils étaient posés comme *l'idéal de la vue de plaine* et *l'idéal du paysage de rivière*, ne valaient pas [...] la peine d'être regardés [...].<sup>2</sup>

D'un côté, le jeune héros cristallise ses rêveries autour d'un « idéal » qu'il revêt de qualités imaginaires (Gilberte à Tansonville, les paysannes de Roussainville, l'imaginaire médiéval lié aux Guermantes) ; d'un autre côté, il observe la nature autour de lui comme s'il s'agissait d'un exercice d'école. Car en dépit de ce qu'affirme le héros

---

<sup>1</sup> I, 133.

<sup>2</sup> Ibid. Nous soulignons.

à propos des « chemins purement matériels » qu'il devait traverser pour atteindre les deux « vues » idéales de Combray, il lui arrivait bien de regarder le paysage avec attention ; les descriptions précises qui accompagnent le récit des promenades en témoignent<sup>1</sup>. Et si nous en avons parlé comme d'un exercice d'école, c'est parce que ces descriptions paraissent inspirées par l'esprit d'observation façonné par la « leçon de choses ». Celle-ci avait fait son entrée à l'école primaire avec les réformes entreprises par le gouvernement de Jules Ferry, à qui on attribue un « système » de la culture primaire organisé en fonction de deux principes importants. Le premier principe concerne les *rappports de l'homme à la nature*, qui doivent être désormais exprimés dans le seul langage de la science positive, celle qui procure savoir et pouvoir ; en vertu de quoi les élèves sont conviés à un véritable culte de cette science<sup>2</sup>. Le second principe concerne les *rappports de l'homme et de la société*, qui se trouvent désormais régis par le positivisme et le rationalisme.

La politique sociale et culturelle de la III<sup>e</sup> République était destinée à contrer dans le système d'éducation aussi bien l'apologétique chrétienne que les auteurs grecs et latins. Il ne faisait aucun doute pour ses hérauts que la question du critère de la vérité devait trouver sa réponse dans la science<sup>3</sup>. Dans cette optique, la leçon de choses était conçue comme un catéchisme laïc : elle venait consacrer « la prépondérance du *concret*, de l'*observation*, de la *méthode inductive* ; elle oblige[ait] à discipliner le *témoignage des sens* »<sup>4</sup>. Les promenades de Marcel du côté de Méséglise et du côté de Guermantes, au cours desquelles il aiguise son attention et découvre les premières impressions, doivent sans doute beaucoup à cet exercice scolaire qui se fonde sur le primat de l'observation. Mais l'influence de la leçon de choses dans le domaine littéraire se fait sentir jusque dans l'écriture même, et son discours didactique et scientifique se retrouve,

---

<sup>1</sup> I, 133 et ss., I, 163 et ss.

<sup>2</sup> M. Crubellier : *Histoire culturelle de la France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Colin, 1974, p. 228.

<sup>3</sup> La question du critère (ou des critères) de la vérité se trouve à la frontière de la gnoseologie et de la philosophie et peut être résumé, de manière simplifiée, en une question : à quelles conditions est-il justifié de qualifier quelque chose de vrai (ou de faux) ? (*Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., p. 1645, art. « vérité ».) On connaît la réponse qu'apportera le narrateur à cette question dans le *Temps retrouvé* : « Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité [...] », profession de foi qui révèle en creux les errements épistémologiques de sa jeunesse. Il reconnaîtra aussi, néanmoins, la valeur d'une « vérification » objective, même si celle-ci ne doit être que « provisoire » (IV, 266).

<sup>4</sup> Crubellier, *Histoire culturelle...*, op. cit., p. 229. Nous soulignons.



entre 1870 et 1940, dans bien des pages de la littérature française. Il prend la forme de descriptions qui sont directement inspirées de l'histoire naturelle et qui, par leur concision et leur précision, ressemblent à des « vignettes ». Pierre Laszlo, qui a étudié cette tendance descriptive à saveur particulière, y voit un véritable phénomène de transfert culturel<sup>1</sup>. Un des points communs qu'il relève entre le texte scolaire et le texte littéraire est la tendance à la comparaison ou à la métaphore, ou ce qu'il appelle le « didactisme par analogie »<sup>2</sup>.

Plusieurs pages de la *Recherche* portent la trace de l'esprit d'observation façonné par la leçon de choses, même si c'est dans « Combray » que se trouvent les descriptions les plus caractéristiques. Voici un exemple où les comparaisons ne manquent pas :

Çà et là, à la surface, rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords. Plus loin, les fleurs plus nombreuses étaient plus pâles, moins lisses, plus grenues, plus plissées, et disposées par le hasard en enroulements si gracieux qu'on croyait voir flotter à la dérive, comme après l'effeuillement mélancolique d'une fête galante, des roses mousseuses en guirlandes dénouées. Ailleurs un coin semblait réservé aux espèces communes qui montraient le blanc et le rose proprets de la julienne, lavés comme de la porcelaine avec un soin domestique [...]<sup>3</sup>

Laszlo insiste sur ce qui fait l'enjeu d'une telle transposition du didactique au littéraire : c'est avant tout la « représentation, au sens fort », affirme-t-il. La recherche des écrivains s'appuiera donc sur une prose descriptive, visuelle ou sensuelle, riche en notations colorées, et surtout sur des comparaisons ou « *des métaphores osées, inhabituelles, mais apparaissant comme inévitables* »<sup>4</sup>. Cette tendance est peut-être à l'origine du souci constant de Proust, comme de bon nombre de ses contemporains, pour la métaphore juste et percutante<sup>5</sup>. De fait, les descriptions de la campagne combraisienne regorgent d'inventions dont la portée est loin de laisser le lecteur indifférent : les lilas de Tansonville « effus[ent] [...] en hauts lustres mauves les bulles délicates de leurs

<sup>1</sup> P. Laszlo : « La leçon de choses », in *Théorie, Littérature, Enseignement* : « Épistémocritique et cognition I », édité par N. Batt, Presses Universitaires de Vincennes, n° 10, automne 1992, p. 199-214.

<sup>2</sup> Ibid., p. 208.

<sup>3</sup> I, 167.

<sup>4</sup> Laszlo, « La leçon... », art. cité, p. 201. Italiques de l'auteur.

<sup>5</sup> Laszlo (ibid., p. 198) précise qu'il s'agit d'une tendance « à mi-chemin du symbolisme et de l'objectivité scientifique » et qu'elle compte parmi ses représentants les plus notables des auteurs comme Jules Renard, Paul Claudel, Paul Morand, Saint-John Perse, Francis Ponge, Colette, Giraudoux, etc., sans oublier, naturellement, les Goncourt dont Proust nous offre un succulent pastiche à la fin de la première partie du *Temps retrouvé*.

fleurs » ; la haie d'aubépines est « une suite de chapelles » disparaissant « sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir » ; le coquelicot est une « flamme rouge » hissée « au bout d[un] cordage » au-dessus d'une « bouée graisseuse et noire » ; les fleurs de l'épine rose sont « des pompons qui enguirlandent une houlette rococo » ; les boutons d'or sont des jaunes d'œufs incommestibles ; le nénuphar errant est une âme malheureuse égarée dans l'Enfer de Dante<sup>1</sup>. Même la description des carafes plongées dans la Vivonne<sup>2</sup>, avec l'alternance qu'elles provoquent entre matière fluide et compacte, transparente et opaque, ressemble à une expérience de physique amusante, et rappelle que dans la leçon de choses la démarche inductive et positiviste court en parallèle avec l'observation. Car, souligne Laszlo, la leçon de choses se donne comme une initiation scientifique, comme le résumé d'une série d'observations ou d'un début d'expérimentation<sup>3</sup>. Le point important reste qu'il s'agit bien d'un transfert culturel et non d'une simple contamination d'un champ culturel par un autre ; la différence entre les deux réside, bien sûr, dans la part de créativité et d'invention que comporte la première procédure, alors que la seconde se présente comme un vulgaire plagiat. Comment un tel transfert est-il possible ? Laszlo propose une explication dans sa conclusion :

Un tel transfert n'est ni un accident historique, ni la perversion d'une innovation pédagogique par une idéologie scientiste. Il apparaît *a posteriori* comme inévitable. L'idée première était d'envisager le monde physique comme un texte à lire. Cette textualité portait en germe la production de textes de la même veine.<sup>4</sup>

Quelles sont, dans la pratique, les modalités de ce transfert ? Laszlo affirme qu'il se situe à mi-chemin entre l'observation scientifique et l'attitude phénoménologique :

Ces écrivains fixent par le langage l'attrait sensuel de l'objet. Ils sont attentifs à enregistrer cliniquement leurs *perceptions*, dans ce qu'elles ont de plus intime et de plus ténu, et cette *intériorisation* les fait rebondir vers l'objet même de leur démarche, la *saisie du réel*.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Respectivement : I, 134, 136, 137, 165, 167.

<sup>2</sup> I, 166.

<sup>3</sup> Laszlo, « La leçon... », art. cité, p. 202.

<sup>4</sup> Ibid., p. 209.

<sup>5</sup> Ibid., p. 200. Nous soulignons. Gérard Genette (*Figures III*, op. cit., p. 136) relève cette même caractéristique à propos de la description proustienne qui, affirme-t-il, est « moins une description de l'objet contemplé qu'un récit et une analyse de l'activité perceptive du personnage contemplant, de ses

Si l'on convient que l'observation scientifique suppose un observateur détaché, et pour ainsi dire « extérieur » à l'objet de son observation qu'il domine et parfois manipule, l'attitude phénoménologique à laquelle réfère Laszlo suppose, en revanche, une attention particulière que l'observateur porte à sa propre perception. Cette attention induite par l'objet doit donner un modèle de saisie du réel ; c'est une « intériorisation », dit Laszlo, qui « fait rebondir vers l'objet même de l[a] démarche ». Or pour Marcel, l'acte d'observation est problématique en ce qu'il suppose justement cette double attitude épistémique, à mi-chemin de la science et de la phénoménologie<sup>1</sup>. Comment concilier l'idéal scientifique, qui est celui d'un observateur impersonnel, avec l'acte d'observation dans lequel la conscience de l'observateur ne se laisse pas écarter ? De cette prise de conscience, sans doute, date chez Marcel la recherche d'une épistémologie de l'observateur qui puisse, sans contradictions, s'adapter aux données du réel et aux conditions de l'observation :

Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré 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 ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation.<sup>2</sup>

Pénétration remarquable dont fait preuve le jeune héros, et qui esquisse déjà la frontière poreuse entre le moi intérieur et l'objet extérieur ; porosité qui ne cessera par la suite de porter en puissance la question du rapport au réel. Il n'est jusqu'à la comparaison utilisée qui ne relie ce court développement à la leçon de choses. C'est dire que la saisie du réel passe par l'« intériorisation » et que l'observateur tient, dans le processus, autant d'importance que l'objet observé. Laszlo ne s'y trompe pas en soulevant le côté

---

impressions, découvertes progressives, changements de distance et de perspective, erreurs et corrections, enthousiasmes ou déceptions, etc. »

<sup>1</sup> A. Simon, qui a repéré plusieurs points de convergence entre la démarche de Proust et celle de Husserl, conclut à l'existence, chez Proust, d'un véritable « côté phénoménologique ». Voir A. Simon : « Le côté phénoménologique de Proust », in Worms (dir.) : *Le Moment...*, op. cit., p. 305-314. Quant à l'attitude du savant ou de l'observateur impersonnel, elle est tributaire de la forme systématique que s'est donnée la physique classique : « sa prétention à constituer une description du monde close, cohérente, complète, expulse l'homme du monde qu'il décrit en tant qu'habitant, mais aussi [...] en tant qu'il le décrit. » (Prigogine et Stengers, *La Nouvelle...*, op. cit., p. 130. Nous soulignons.)

<sup>2</sup> I, 83.

aporétique de ce transfert qui, par le biais du discours archétypique de la leçon de choses donne naissance à une parole subjective<sup>1</sup>. Il est donc possible de supposer que le jeune Marcel commence à rassembler les éléments qui l'aideront à mettre au point une épistémologie de l'observateur, que les découvertes futures viendront à la fois enrichir et façonner.

Revenons un instant sur ce que Laszlo appelle « des métaphores qui apparaissent comme inévitables » : n'est-ce pas en somme ce que dit Proust lui-même lorsqu'il définit sa métaphore comme un rapport « analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science », et qu'il la surdétermine de surcroît par un lien solide qui l'enferme « dans les anneaux d'un beau style »<sup>2</sup> ? Le terme « anneau » lui-même prolonge le registre scientifique : il connote d'abord l'idée de nécessité en renvoyant implicitement à la métaphore de la chaîne causale, où les liens de cause à effet sont indissociables ; mais « anneau » est aussi un terme mathématique, et désigne une structure algébrique consistant en un ensemble d'éléments qui vérifient certaines propriétés<sup>3</sup>. Dans sa définition, Proust insiste donc sur l'argument d'autorité de la science, bien qu'il ne l'invoque qu'à titre d'analogie. Cette fonction d'authentification du discours littéraire par le discours scientifique ou positiviste a été relevée par Laszlo : qu'une page littéraire ait la forme, par exemple, d'une leçon de choses « peut s'interpréter comme indice d'un discours de vérité »<sup>4</sup>. Mais que penser alors de la déclaration de Proust qui, peu après avoir appuyé sa théorie de la métaphore sur l'autorité de la science, affirme que « la *vraie* vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement *vécue*, c'est la littérature »<sup>5</sup> ? C'est une des apories que nous nous efforcerons d'éclaircir au cours de notre enquête. Retenons pour l'instant que cette aporie apparente traduit en profondeur une tension idéologique entre deux démarches cognitives traditionnellement opposées et fondées sur des savoirs différents : la connaissance prométhéenne, qui vise le dévoilement des secrets de la nature par la science et la technique, et la connaissance orphique qui vise le dévoilement des secrets

<sup>1</sup> Laszlo, « La leçon... », art. cité, p. 199.

<sup>2</sup> IV, 468.

<sup>3</sup> La notion de corps et d'anneau est introduite pour la première fois en mathématiques au début du XIX<sup>e</sup> siècle par le mathématicien français Évariste Galois et par le mathématicien norvégien Niels Henrik Abel. (*Encyclopédie Encarta*, DVD, Microsoft Corporation, 2003, art. « anneaux et corps ».)

<sup>4</sup> Laszlo, « La leçon... », art. cité, p. 208.

<sup>5</sup> IV, 474. Nous soulignons.

de la nature par le discours, la poésie et l'art<sup>1</sup>. Par ailleurs, le processus de transfert que nous avons vu à l'œuvre à propos de la leçon de choses est emblématique des nombreux autres transferts épistémiques dans la *Recherche*, et ne fait qu'annoncer la découverte ultérieure de Marcel déclarant que « tout peut se transposer »<sup>2</sup>.

Dans *Le Temps retrouvé*, Proust affirme que ce lien indéfectible, ce rapport créé par la métaphore est bien « ce que nous appelons la *réalité* »<sup>3</sup>. Pourtant, on sait que la saisie du réel posait problème au jeune Marcel ; en campant son rôle d'observateur, il était dérouteré par sa conscience phénoménologique, qui « interposa[it] un mince liséré spirituel » entre lui et l'objet observé. Il s'agira donc de rendre compte des transformations qui dans le récit ont permis au héros de promouvoir une intuition, encore faible au début, au rang de schème créateur dominant – la « métaphore » – au terme de son parcours. En attendant, Marcel entreprend son exploration du monde avec un présumé quasi inconscient : celui d'un lien fondamental, mais qui reste à définir, entre l'observateur et l'objet observé. En d'autres termes, il apprend à développer une épistémologie de l'observateur, qu'il passera par la suite de nombreuses années à parfaire. Par quelles étapes passe le développement de cette épistémologie ?

---

<sup>1</sup> Voir P. Hadot : *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004. Voir en particulier les sections V et VI (p. 115-238) qui traitent des deux attitudes, la connaissance prométhéenne et la connaissance orphique.

<sup>2</sup> III, 591.

<sup>3</sup> IV, 468. Nous soulignons.

## Chapitre 2

### ***Une triple médiation***

Ce n'est d'abord que par une intuition confuse et presque indéchiffrable que le jeune héros perçoit l'importance du rapport de ses propres perceptions à la réalité extérieure. La métaphore employée pour décrire le phénomène montre bien qu'il s'agit d'une énigme qui reste à élucider : la conscience de l'observateur entoure la « matière observée » d'une « zone d'évaporation » et, par analogie, l'objet devient aussi volatile et aussi insaisissable que l'état de conscience lui-même. Marcel, par conséquent, ne s'y attarde pas et se rabat sur un point de vue plus conventionnel : celui de l'observateur « externe ». Il le révèle de manière indirecte lorsqu'il parle des rêves de Venise et de Florence qui ont commencé à le hanter à partir d'une période bien définie de son existence. Comme beaucoup d'autres « croyances », celle-ci se révélera erronée et sera ultérieurement désavouée, car elle donne à l'observateur un point de vue tronqué sur la réalité :

Ces images irréelles, fixes, toujours pareilles, remplissant mes nuits et mes jours, différencièrent cette époque de ma vie de celles qui l'avaient précédée (et qui auraient pu se confondre avec elle aux yeux d'un *observateur* qui ne voit les choses que *du dehors*, c'est-à-dire *qui ne voit rien*) [...].<sup>1</sup>

Le fait que cette réflexion soit insérée à l'intérieur d'une parenthèse ne doit pas nous leurrer sur son importance. Leo Spitzer<sup>2</sup>, qui a étudié la fonction didactique de la parenthèse proustienne, y voit tantôt un souci d'exactitude scientifique (c'est-à-dire une précision apportée à une affirmation), tantôt l'expression d'une « dimension de profondeur spirituelle » chez le « Moi narrateur », qu'il oppose au « Moi dans l'action ». C'est la première interprétation qui s'applique à notre extrait. L'attitude épistémique qui y est décrite qualifie le protocole d'exploration qui fonde la démarche du héros encore

---

<sup>1</sup> I, 383. Nous soulignons.

<sup>2</sup> L. Spitzer : « Le style de Marcel Proust », in *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 397-473. Voir notamment les pages 414-415 et 452.

immature (l'observateur *du dehors*), et fournit une explication anticipée à certaines des erreurs qui jalonnent les premières étapes de son parcours (en observateur « externe », il ne *voyait* pratiquement *rien*).

L'épistémologie de l'observateur externe qui se met en place aux premières étapes de l'exploration n'est pas une invention proustienne. Elle apparaît au contraire fortement déterminée par la littérature, la philosophie et la science. Cette triple détermination fait apparaître la culture, au sens large, comme le *médiateur* privilégié de la croyance et de l'action de Marcel à cette étape de son parcours. De plus, la médiation culturelle présente l'avantage d'offrir à la démarche exploratoire du héros la caution d'un argument d'autorité irréfutable.

## 2.1- Littérature

Avant d'aborder la conception de l'observateur externe dans les différents champs culturels, il convient de préciser la notion de médiation. Sur le plan narratif, les médiations renvoient aux savoirs qui déterminent l'action du protagoniste. Il s'agit parfois de savoirs en attente de validation, auquel cas l'enjeu de l'action sera soit leur confirmation, soit leur neutralisation. Dans l'optique de la sémiotique narrative, la médiation occupe la sphère du « destinataire », dont la fonction principale est de « faire savoir » au sujet qu'il a un manque à combler, une situation à redresser, etc.<sup>1</sup> Le destinataire peut être une personne, physique ou morale ; mais il peut également s'agir d'un objet, d'une instance concrète (procédure à suivre) ou abstraite (la science, la philosophie, la croyance, etc.). Destinataires et médiateurs dessinent dans la *Recherche* un horizon de savoirs qui n'est jamais définitivement circonscrit, et dont la fonction principale n'est que de faire « reculer [l']inconnaissable »<sup>2</sup>. Ainsi, le désir de visiter certains lieux, désir perçu par le héros comme un « inflexible jaillissement de toutes les forces de [s]a vie »<sup>3</sup>, est médiatisé par la série des lectures estivales faites dans le jardin ou la chambre de Combray. Par le biais de ces lectures le héros prend conscience

---

<sup>1</sup> Pour plus de détails sur la sémiotique narrative, voir Bertrand, *Précis...*, op. cit., p. 167-224 : « Narrativité ».

<sup>2</sup> III, 570.

<sup>3</sup> I, 85.

qu'il existe une « part de la Nature elle-même, digne d'être étudiée et approfondie. »<sup>1</sup> En même temps, ce savoir particulier, parce qu'il prend sa source dans un argument d'autorité (un écrivain de génie), est perçu comme porteur d'une vérité qu'il lui faut absolument découvrir et s'approprier<sup>2</sup>.

Parallèlement à la médiation évidente de la lecture, une autre forme de médiation littéraire intervient, mais d'une manière souterraine ou implicite car elle touche à la structure de l'œuvre de fiction. En général, le roman réaliste ou naturaliste est rédigé sur le modèle du récit à la troisième personne mené par un narrateur omniscient : dans ce mode de focalisation (qui est en fait absence de focalisation<sup>3</sup>), le narrateur en sait plus que les personnages ; il les domine en quelque sorte, comme il domine l'action, et n'intervient dans le récit que pour faire, au mieux, de rares et brefs commentaires qui n'altèrent en rien la trame narrative. Proust illustre ce postulat théorique en rendant compte d'une expérience de lecture effectuée par son héros. Lorsque celui-ci prend brusquement conscience, grâce à une réflexion de son père, qu'il est soumis aux lois du temps « tout comme ces personnages de roman » dont il dévore les aventures, il se sent rempli de tristesse<sup>4</sup>. Il s'identifie alors à ces héros

dont l'auteur, *sur un ton indifférent* qui est particulièrement cruel, nous dit à la fin d'un livre : « Il quitte de moins en moins la campagne. Il a fini par s'y fixer définitivement, etc. »<sup>5</sup>

Le « ton indifférent » renvoie au point de vue adopté par l'auteur qui tend à rendre la voix de son narrateur la plus neutre possible. Le romancier s'efface derrière les personnages qu'il fait vivre, et dont il prétend seulement observer l'évolution, de la même manière que le savant s'efface derrière son objet d'observation. L'illusion romanesque, écrivait Flaubert dans une lettre de 1857, « (s'il y en a une) vient [...] de

---

<sup>1</sup> I, 85.

<sup>2</sup> I, 83 et 85.

<sup>3</sup> La focalisation dépend du personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative. Genette (*Figures III*, op. cit., p. 203-227) identifie trois grandes dominantes : focalisation zéro ou absence de focalisation, c'est le récit classique « omniscient » ; focalisation interne, où le lecteur en « sait » autant que le personnage sur lequel est focalisé le récit ; focalisation externe, où le lecteur voit le personnage agir du dehors, sans savoir la plupart du temps quelles sont ses motivations (l'exemple canonique est celui du roman policier).

<sup>4</sup> I, 473.

<sup>5</sup> Ibid. Nous soulignons.



l'*impersonnalité* de l'œuvre »<sup>1</sup>. L'Art, en effet, « doit s'élever au-dessus des affections personnelles [...]. Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques ! »<sup>2</sup> Zola précise, dans *Le Roman expérimental*, que « le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur », et il définit le roman naturaliste comme « une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme, en s'aidant de l'observation »<sup>3</sup>. Le modèle invoqué est celui de la physique classique, mais aussi celui de l'approche expérimentale définie par Claude Bernard, auquel Zola emprunte son titre<sup>4</sup>. Dans « Les romanciers naturalistes », Zola précise sa pensée, le romancier naturaliste « affecte » seulement de disparaître derrière l'action qu'il raconte :

Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif. [...] Il n'y a d'étalés, de mis en lumière, uniquement que les faits [...]. »<sup>5</sup>

Or, cette stratégie du romancier impersonnel est successivement interprétée de deux manières différentes, d'abord par Marcel jeune lecteur, et ensuite par le narrateur de la *Recherche*, ou Proust lui-même. L'interprétation du héros se déduit de l'alliance de mots, forgée sur le modèle de l'oxymore, et employée pour qualifier la stratégie du romancier. La mention du « ton *indifférent* qui est particulièrement *cruel* », renvoie à la double prérogative du romancier : l'observation et son critère d'impersonnalité d'une part, l'expérimentation et l'enchaînement des lois déterministes de l'autre<sup>6</sup>. Si le ton de l'auteur est à la fois indifférent et cruel, c'est parce qu'il est la manifestation du déterminisme inéluctable qui commande l'enchaînement logique des événements. Par

---

<sup>1</sup> G. Flaubert : *Correspondance*, texte établi par Jean Bruneau, Paris, Gallimard (Folio classique), 2005, p. 324. Italiques de l'auteur.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> É. Zola : *Écrits sur le roman*, anthologie établie, présentée et annotée par H. Mitterand, Paris, Librairie Générale Française, 2004, p. 244.

<sup>4</sup> Ibid., p. 242-252.

<sup>5</sup> Ibid., « Gustave Flaubert », p. 150.

<sup>6</sup> Ce double postulat est manifeste dans la Préface à *Thérèse Raquin*, dans laquelle Zola écrivait, pour se justifier face à la critique : « En un mot, je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, *les jeter dans un drame violent*, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. » (Ibid., p. 99-106, pour le passage cité, voir p. 101. Nous soulignons.) Dans « Le roman expérimental » (ibid., p. 245), Zola écrit que le romancier fait mouvoir ses personnages dans une histoire particulière « pour montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. »

analogie, la remarque faite par son père plonge le héros dans une profonde tristesse parce qu'elle le confronte à ce même déterminisme qui, dans ce cas précis, prend la forme de l'écoulement du temps<sup>1</sup>. Quant au point de vue de Proust lui-même – qui sera aussi celui de son narrateur ayant atteint la maturité – on ne peut le déduire que de la confrontation de ses deux grandes œuvres de fiction, *Jean Santeuil*, resté inachevé, et *À la recherche du temps perdu*.

Au moment où Zola rédige et publie son *Roman expérimental* (1879-1880) l'influence de Taine et de Littré était, on le sait, encore dominante, alors que la psychologie expérimentale était encore au berceau<sup>2</sup>. Mais au moment où Proust conçoit les premiers jets de ce qui sera la *Recherche du temps perdu*, la situation avait changé et la reconnaissance d'autonomie dont jouissait désormais la psychologie scientifique avait enrichi l'approche des romanciers d'un nouveau paradigme, et avait ainsi ouvert de nouvelles voies à leurs explorations. Un romancier comme Édouard Dujardin, par exemple, avait sans doute eu l'intuition de ce changement lorsqu'il avait publié *Les Lauriers sont coupés* dès 1887. Cette œuvre, en effet, inaugure un procédé d'expression tout à fait nouveau, qui deviendra un des instruments de la littérature psychologique sous le nom de « monologue intérieur »<sup>3</sup> ; James Joyce, dans *Ulysse*, lui donnera une forme accomplie.

Il est fort probable que les développements de la psychologie ont transformé le rapport des écrivains au savoir, qui s'énonce désormais comme un savoir sur soi autant qu'un savoir sur le monde ou sur autrui. Dans cette perspective, Proust, en alléguant l'attitude de l'observateur du dehors « qui ne voit rien », cherche à rendre compte

---

<sup>1</sup> Le narrateur fournit dans *Le Temps retrouvé* une explication rétrospective à sa conscience intermittente du passage du temps. Sa tendance à la procrastination, en lui faisant « annule[r] chaque soir le jour écoulé et perdu » qu'il avait passé à ne pas travailler, avait contribué à lui faire perdre la notion même de l'écoulement du temps (IV, 508, 510). Voir ci-dessous, p. 293-294.

<sup>2</sup> Ribot soutient, en 1873, la première thèse de doctorat de « psychologie scientifique » en France. Voir ci-dessous, p. 182. Gustave Flaubert écrivait dans une lettre à George Sand datant de 1866 : « Les sciences psychologiques resteront où elles gisent, c'est-à-dire dans les ténèbres et la folie, tant qu'elles n'auront pas une nomenclature exacte [...] » (Flaubert : *Correspondance*, op. cit., p. 493, souligné par l'auteur). La situation de la psychologie expérimentale en France sera examinée en détails ci-dessous, tout au long de l'analyse des paradigmes de la Communication, de l'Introspection et de la Vocation. Sur « La dictature intellectuelle de Taine », on consultera A. Compagnon : *La Troisième république ...*, op. cit., p. 181-190. Compagnon fait remarquer que l'influence de Taine persistera jusque dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> Genette, toutefois, récuse cette appellation de « monologue intérieur » et qu'il rebaptise, dans son système, de « discours immédiat » (*Figures III*, op. cit., p. 193).

indirectement de l'évolution de son propre rapport à la littérature et à l'écriture. Dans *Jean Santeuil*, la narration était conduite suivant le modèle traditionnel du récit à la troisième personne, tandis que la *Recherche* met en avant un protagoniste principal qui raconte sa propre histoire à la première personne. Ce choix narratif permet à Proust d'inaugurer « magistralement un perspectivisme qui subordonne le champ entier de l'expérience à la vision de son protagoniste »<sup>1</sup>. Ce changement dans le choix du point de vue permet aux séquences réservées à l'expérience intérieure de faire corps avec l'énonciation, et de s'inscrire « directement » dans le récit sans avoir à passer par une instance narrative située hors du champ de ladite expérience. Mais ce procédé permet surtout de mettre l'accent sur la notion de complexité que Proust, sans doute, devine appelée à jouer un rôle important dans tous les phénomènes qui se rapportent à la vie humaine : « nous sentons que la vie est un peu plus compliquée qu'on ne dit », écrit-il, « et même les circonstances. Et il y a une nécessité pressante à montrer cette complexité. »<sup>2</sup> Pour la science classique, la notion de complexité n'existait pas ; le dialogue expérimental, à ses débuts, ne pouvait poser que des questions élémentaires :

Les objets de référence dont la physique a réussi à mathématiser la description, et qui guident son exploration, tels le mouvement des astres et le fonctionnement des machines simples idéalisées, sont d'une simplicité toute particulière, et ce sont eux qui sont à la base du monde newtonien annoncé par Laplace.<sup>3</sup>

Au moment où Proust rédigeait sa somme romanesque, l'idée de la complexité avait fait son apparition dans le champ de la science. La notion était d'abord limitée au domaine de la physique et servait à qualifier le comportement d'une population comme, par exemple, dans la théorie cinétique des gaz<sup>4</sup>. Cette théorie elle-même n'a cessé de se

---

<sup>1</sup> Bouillaguet et Rogers (dir.) : *Dictionnaire...*, op. cit. p. 675, art. « narrateur (JS) ». Nous examinons le perspectivisme proustien dans la dernière partie, « L'idéalisme proustien : une leçon de perspectivisme », p. 424 et ss.

<sup>2</sup> IV, 495.

<sup>3</sup> Prigogine et Stengers, *La Nouvelle...*, op. cit., p. 130.

<sup>4</sup> Ibid., p. 161. Voir également ci-dessous, dans la quatrième partie réservée au Paradigme de la Vocation, la section intitulée « Une liberté brève et intermittente », p. 488 et ss. Pour l'évolution du concept de complexité, voir Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 206, art. « complexité ». Le paradigme de la simplicité se développe de 1600 à 1800 ; le paradigme de la complexité désorganisée se forme à partir de 1850 avec le développement de la thermodynamique ; le paradigme de la complexité organisée n'émerge qu'à la fin des années 1940, sous la pression des problèmes biologiques, médicaux, psychologiques, économique, politiques, etc., que les sociétés contemporaines posent à science.

développer tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle ; cependant, ce n'est que dans les deux dernières décennies que l'idée de complexité avait commencé à percer avec, notamment, les modèles de la mécanique statistique et de la théorie des probabilités appliqués à la cinétique chimique. À leur tour, ces modèles permettront la formation de savoirs nouveaux dans les champs de la biologie, de la sociologie, de l'agronomie et de l'économie<sup>1</sup>, qui ont pris leur essor au tournant du siècle. Il était encore trop tôt, sans doute, pour qu'un Zola pût intégrer à sa conception romanesque la notion de complexité ; mais Proust pouvait aisément prêter à son jeune héros une intuition visionnaire à ce sujet. Ainsi Marcel, en commentant ses lectures, remarque le caractère artificiel de certains procédés romanesques qui tranchent nettement avec la manière compliquée dont se déploie l'expérience vécue. Ces procédés concernent en priorité la question du temps :

Et pour rendre sensible [la fuite du Temps], les romanciers sont obligés en accélérant follement les battements de l'aiguille, de faire franchir au lecteur dix, vingt, trente ans, en deux minutes.<sup>2</sup>

Un autre procédé romanesque consiste, par exemple, à déchaîner « pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques uns »<sup>3</sup>. Or, l'intuition précoce du narrateur à ce sujet lui servira plus tard de guide pour l'élaboration d'une poétique de l'œuvre littéraire où justice sera faite à l'évolution des personnes et des sociétés « dans le Temps »<sup>4</sup>. En outre Proust, en créant une poétique de l'espace originale<sup>5</sup>, et en insistant pour montrer le détail des transformations, qui inscrivent les individus et les groupes sociaux dans le devenir permanent, se trouve avoir intégré à son cycle romanesque l'essentiel des paramètres qui constitueront, pour les chercheurs du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, les fondements mêmes du paradigme de la « complexité organisée »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> I, 474.

<sup>3</sup> I, 84.

<sup>4</sup> IV, 623.

<sup>5</sup> Pour le thème de l'espace dans la *Recherche*, nous renvoyons à l'étude, devenue classique, de G. Poulet : *L'espace proustien* [1963], Paris, Gallimard, 1982.

<sup>6</sup> Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 206 : les problèmes que les sociétés posent à la science à partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle sont « trop compliqués pour être appréhendables par

Une troisième fonction doit être attribuée à la lecture dans la *Recherche*. Elle est en rapport avec l'illusion référentielle mais ce serait, dans le cas de Marcel, une illusion référentielle qui fonctionnerait à rebours. Car c'est l'œuvre de fiction qui a tendance à conférer à la réalité extérieure son objectivité, plutôt que le contraire. En ce sens, les savoirs de jeunesse du héros sont des savoirs purement livresques sur le monde. Ils nourrissent chez lui la croyance que les lieux décrits dans les livres sont investis d'une existence propre et qu'ils recèlent, à la manière d'un trésor caché, une « vérité » qu'ils ne livreront qu'à l'explorateur le plus hardi. La croyance en un observateur « du dehors » se double ainsi d'une croyance en une nature « objective », qui revêtirait les mêmes caractéristiques pour tous les observateurs : « Si mes parents m'avaient permis, quand je lisais un livre, d'aller visiter la région qu'il décrivait, j'aurais cru faire un pas inestimable dans la conquête de la vérité »<sup>1</sup>, affirme Marcel. Le paysage où se déroule l'action est ainsi « à demi projeté » devant le héros et se met à exercer sur sa pensée « une bien plus grande influence que l'autre, que celui qu'[il] avai[t] sous les yeux » quand il les levait du livre<sup>2</sup>. Les épisodes de lecture estivale inciteront ainsi Marcel à explorer d'autres lieux que les espaces confinés de Combray et de Paris ; ils fourniront également l'occasion d'une réflexion précoce sur le « temps », dont l'écoulement rigoureux est tantôt étiré, tantôt comprimé par les romanciers ; ils constitueront enfin le modèle normatif de l'observateur « du dehors » et de la nature objective, modèle suivant lequel Marcel mettra d'abord à exécution son programme d'exploration.

## 2.2- Science

Le modèle de l'observateur externe ou, plus précisément de l'observateur impersonnel, a dominé la science jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Quelle en est l'origine ?

Les historiens des sciences s'accordent pour affirmer que le modèle dualiste, qui place l'observateur d'un côté et la nature de l'autre, procède de la connivence qui existait, depuis le début, entre la révolution mécaniste et le christianisme. En effet, la

---

les modèles de la mécanique rationnelle, et pas assez désordonnés pour être interprétés par les modèles de la mécanique statistique. Ce type de problèmes [...] requiert des savoirs qui privilégient la variété et l'hétérogénéité des facteurs à considérer et leurs interactions spatiales et surtout temporelles. » Au risque de nous répéter, rappelons que Proust, en même temps que les importants facteurs de l'espace et du temps, parle de la complexité des « circonstances » (IV, 495).

<sup>1</sup> I, 85.

<sup>2</sup> Ibid. Nous soulignons.

représentation du monde comme machine correspondait parfaitement à l'idée chrétienne d'un Dieu créateur, transcendant absolument son œuvre<sup>1</sup>. En 1377, déjà, Nicolas Oresme se représentait le mouvement des cieux comme celui d'une horloge qui, après sa fabrication par Dieu, continue à se mouvoir par elle-même, selon les lois de la mécanique<sup>2</sup>. Galilée expliquera, pour sa part, que l'âme humaine étant créée à l'image de Dieu, elle est par conséquent capable de progresser – même si ce n'est que laborieusement, par calculs et mesure – vers une connaissance du monde que Dieu, quant à lui, possède de manière intuitive<sup>3</sup>. Par la suite, le triomphe du modèle physique imposé par la mécanique newtonienne consacrera la métaphore mécaniste du monde-horloge. Du reste, les horloges mécaniques étaient très souvent conçues comme une « imitation » du mouvement cosmique<sup>4</sup>. Or ce modèle mécaniste, qui suppose la présence nécessaire d'un « horloger », a achevé de donner forme à la conception dualiste de la science. Suivant cette configuration, une description sera « d'autant plus objective qu'elle élimine l'observateur, qu'elle se fait d'un point de vue extérieur au monde – c'est-à-dire, en fait, du point de vue divin auquel l'âme humaine, créée à l'image de Dieu, avait accès aux premiers temps. »<sup>5</sup>

Il existait donc une harmonie singulière entre la science, la philosophie de la nature, et la religion avant que ne s'effectue dans le champ culturel le retrait du Dieu classique, qui ôtera à la science la garantie épistémologique qu'offrait la théologie<sup>6</sup>. Ce qui demeure inchangé, pourtant, est le « sentiment d'autosuffisance »<sup>7</sup> qui survivra chez les savants et hommes de science, ainsi que le modèle dualiste de l'homme et de la nature. Enfin, pour le XIX<sup>e</sup> siècle positiviste qui évacue le « pourquoi » au profit du « comment », il en résultera une conséquence tragique : celle de la vision d'une science desséchante, niant la diversité qualitative et la singularité, « pour devenir la simple conséquence d'une *loi générale*. »<sup>8</sup> La recherche des lois derrière laquelle se retranche le

---

<sup>1</sup> Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 142.

<sup>2</sup> Ibid., p. 99.

<sup>3</sup> Prigogine et Stengers, *La Nouvelle...*, op. cit., p. 89.

<sup>4</sup> P. Thuillier : « Au commencement était la machine », in *La Recherche*, vol. 63, janvier 1976, p. 46-57. Pour le passage cité, voir p. 52.

<sup>5</sup> Prigogine et Stengers, *La Nouvelle...*, op. cit., p. 92.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid., p. 94. Nous soulignons.

positivisme post-comtien se présente donc comme la garantie d'une science d'où toute métaphysique a été évacuée, et où il ne demeure que les faits et les rapports invariants qui les relient entre eux. L'observateur impersonnel de la science classique se transforme ainsi en législateur objectif.

Or, si Proust ne mentionne que de manière fugitive le point de vue de l'« observateur qui ne voit que du dehors », il soutient avec insistance, à chaque étape du parcours de son héros, une démarche épistémique orientée vers la recherche des lois générales. Il fait part, du reste, fréquemment de cette préoccupation dans sa correspondance. À Louis de Robert, il écrit en juillet 1913 : « [...] je ne m'attache qu'à ce qui me semble [...] déceler quelque loi générale. »<sup>1</sup> Moins d'un an plus tard, il écrit à André Gide : « [...] moi je ne peux pas [...] relater, quand j'écris, quelque chose qui ne m'a pas produit une impression d'enchantement poétique, ou bien où je n'ai pas cru saisir une vérité générale. »<sup>2</sup> Marcel lui-même croit devoir se justifier dans son récit lorsqu'on l'accuse d'être un « fouilleur de détails » : « Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails. »<sup>3</sup> La démarche adoptée par la science, découvre Marcel, se révèle problématique : d'une part elle neutralise le rapport poétique et esthétique au réel tout en amputant l'esprit de sa dimension imaginaire ; d'autre part, s'il n'y a de vrai que les lois générales, comment rendre compte de l'individualité d'une personne, de la singularité d'une expérience, de l'apparition d'un génie ou de la création d'un chef-d'œuvre ?

Pourtant, c'est l'esprit scientifique qui fonde toute recherche, et c'est encore vers le discours scientifique que l'on se tourne pour authentifier les autres discours, y compris romanesques, et Zola, à ce sujet, ne faisait nullement figure d'exception. La question est alors de savoir comment dépasser le conflit sans tomber dans l'excès qui a été celui de certains des contemporains de Proust, lorsqu'ils n'ont pas hésité à proclamer la « faillite de la science ». Car il semble bien que le scientisme<sup>4</sup> ait provoqué une

---

<sup>1</sup> Proust, *Lettres (1879-1922)*, sélection et annotation revue par Françoise Leriche à partir de l'édition de la Correspondance établie par Philip Kolb, Paris, Plon, 2004, p. 625.

<sup>2</sup> Ibid., p. 669

<sup>3</sup> IV, 618.

<sup>4</sup> Le scientisme est un courant de pensée qui s'inscrit dans la ligne du positivisme. Il se caractérise par sa « confiance absolue dans la science censée résoudre tous les problèmes, élucider tous les mystères de la

réaction antipositiviste identifiable aussi bien dans l'opinion publique que dans les milieux intellectuels. En effet, loin d'entraîner une déstabilisation du catholicisme en France, la séparation de l'Église et de l'État, la suppression du budget des cultes et le positivisme scientiste ambiant ont été accompagnés d'un renouveau catholique<sup>1</sup>. Ce renouveau s'est traduit par des conversions massives dans le milieu intellectuel (plus d'une centaine), dont la plupart ont été le fait d'écrivains tels Charles Péguy, Paul Bourget, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans, Germain Nouveau, Verlaine, Francis Jammes, etc.<sup>2</sup> Le parcours de Paul Bourget est intéressant à retenir en ce qu'il diffère radicalement de celui Proust. Proust était d'un milieu juif converti mais agnostique, tandis que Bourget rejoint le catholicisme après avoir été agnostique. Il voyait, en effet, dans le catholicisme un facteur essentiel de stabilité et de cohésion sociales. Proust, en revanche, y voyait l'héritage d'une tradition qui parlait à sa sensibilité historique, culturelle et esthétique. Bourget écrivait : « La religion est, avant tout et par-dessus tout, un ordre. »<sup>3</sup> Quant à Proust, il affirmait avec candeur son regret que depuis les lois de Ferry, le vieux curé d'Illiers « ne soit plus invité à la Distribution des Prix » ; il aurait pourtant mérité de l'être au même titre que le pharmacien, l'ingénieur des tabacs retiré et l'opticien, « ne fût-ce que pour l'intelligence du joli clocher spiritualisé qui pointe vers le couchant et se fond dans ses nuées roses avec [...] plus de noblesse, plus de désintéressement, [...] plus d'amour, que les autres constructions si votées soient-elles par les lois les plus récentes. »<sup>4</sup>

Enfin, mentionnons rapidement comme participant aussi de la réaction contre le positivisme scientiste la mouvance symboliste et décadentiste, la mode de l'occultisme,

---

destinée humaine, tenir lieu de religion et de métaphysique. » (N. Vivier (dir.) : *Dictionnaire de la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 2002, p. 232, art. « scientisme ».) Rappelons que l'essai de Renan, *L'Avenir de la science*, rédigé en 1848, ne sera publié qu'en 1890, ce qui ne l'empêchera pas de paraître d'une actualité brûlante.

<sup>1</sup> G. Leroy : *Batailles d'écrivains. Littérature et politique, 1870-1914*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 203.

<sup>2</sup> Ibid. p. 204-214.

<sup>3</sup> Cité par Leroy, *ibid.*, p. 213.

<sup>4</sup> Proust, *Lettres*, op. cit., p. 244-245. Il s'agit d'une lettre de juillet 1903 à Georges de Lauris dans laquelle Proust relate une remise des Prix à Illiers, présidée par son père. Françoise Leriche, qui a annoté la sélection de lettres dans l'édition que nous avons adoptée, précise que le curé en question était Joseph Marquis, nommé à la cure d'Illiers en 1872, et qui avait publié à Chartres en 1904 un ouvrage sur Illiers dans la série des *Archives historiques du diocèse de Chartres*. L'intérêt qu'il y portait à l'étymologie semble indiquer qu'il a été le modèle, ou du moins un des modèles du curé de Combray.



l'attrait pour le spiritisme et, d'une manière générale, le renouveau du spiritualisme dont Bergson reste le principal représentant au tournant du siècle.

### 2.3- Philosophie

Dans la philosophie antique et classique, la figure de l'observateur externe était campée par le sage ou le penseur qui, perché sur son promontoire, disposait d'une base ferme et inattaquable qui lui permettait, en toute sécurité, de contempler l'agitation du monde. L'origine de cette attitude est généralement attribuée à Lucrèce qui, dans son poème didactique *De natura rerum*, donne les fameux vers du *Suave mari magno* appelés à connaître une grande fortune au fil des siècles. Ils seront ensuite interprétés et déclinés sous des formes diverses par les épigones du poète latin, puis par la tradition culturelle occidentale.

Proust connaissait ce poème, et cite à quelques reprises dans son récit les trois premiers mots du vers de Lucrèce, souvent à rebrousse-poil, avec une pointe d'ironie ou de dérision. Parfois, les vers ne sont pas cités, mais la situation décrite renvoie au *topos* lucrétien à la manière d'une intertextualité implicite. A. Compagnon a étudié les principaux passages de la *Recherche* où apparaît la configuration épistémique inaugurée par Lucrèce<sup>1</sup>. Il cite et traduit les premiers vers du poème :

*Suave mari magno turbantibus aequora uentis,  
et terra magnum alterius spectare laborem ;*  
(Il est doux, quand, sur la vaste mer, les vents soulèvent les flots,  
de regarder, de la terre ferme, les terribles périls d'autrui.)<sup>2</sup>

Cette configuration comporte deux éléments remarquables : un observateur en retrait (et en sécurité) sur le rivage, et un naufrage possible qui se joue au large. Fait remarquable également, l'élément aquatique est adopté comme milieu distinctif pour figurer, par le biais du naufrage, les difficultés et les aléas auxquels est soumise l'existence humaine.

<sup>1</sup> A. Compagnon : « *Suave mari magno*. L'inflexion moderne d'un lieu commun », in Y. Chevrel et C. Dumoulié (dir.) : *Le Mythe en littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 305-318.

<sup>2</sup> Ibid., p. 306.

Hans Blumenberg a dressé un historique détaillé de la métaphore nautique de l'existence<sup>1</sup>. Il voit que le choix de l'élément marin se fonde sur une opposition fondamentale entre la terre, ferme, et la mer, instable : celle-ci est comprise comme la « sphère de l'imprévisible, de ce qui n'est pas soumis à une loi, de ce qui trouble l'orientation »<sup>2</sup>. Pascal, par exemple, décline cette métaphore à sa manière en une formule lapidaire insérée dans le fragment des *Pensées* qui se rapporte au pari sur l'existence de Dieu : « Vous êtes embarqué »<sup>3</sup>.

La scolastique extrapole à partir de la configuration lucrétienne l'attitude épistémique du philosophe qui choisit, à l'abri des secousses et des dangers immédiats, un lieu privilégié lui permettant de contempler avec sagesse les désordres et la vanité du monde, tout en s'abstrayant lui-même de l'agitation ambiante. La configuration persistera pendant tout l'âge classique, en phase avec le déploiement du paradigme de la physique mécanique lequel, nous venons de le voir, suppose un observateur « impersonnel », c'est-à-dire d'autant plus objectif qu'il n'est pas impliqué dans le phénomène qu'il étudie. Même si, pour Lucrèce comme pour la scolastique, cette attitude s'accompagne d'un retour réflexif du philosophe sur lui-même et sur la précarité de sa propre existence<sup>4</sup>, elle consacre néanmoins l'ancrage dans le champ culturel de l'image d'un observateur externe qui demeure en retrait du phénomène qu'il contemple. Mais elle suppose d'un autre côté que ce même observateur peut, à tout moment, déchoir de sa position privilégiée et se retrouver lui-même « embarqué », c'est-à-dire plongé dans les turbulences du monde, comme en rend compte l'expression de Pascal « vous êtes embarqué ». Ainsi, l'homme se conçoit tantôt en spectateur, tantôt en acteur du drame. Il faudra attendre l'avènement de la philosophie de Schopenhauer pour que

---

<sup>1</sup> H. Blumenberg : *Naufrage avec spectateur*, Paris, L'Arche, 1994. Blumenberg a étudié le répertoire riche et varié légué par la tradition sur le thème des métaphores nautiques qui figurent les situations difficiles de l'existence. Il a également analysé le thème du « naufrage avec spectateur » tel que l'a défini Lucrèce dans son *De natura rerum* et tel qu'il a été repris ensuite par la tradition littéraire et philosophique.

<sup>2</sup> Ibid., p. 11.

<sup>3</sup> Voir, par exemple, l'édition des *Pensées* présentée, établie et annotée par Philippe Sellier, Paris, Pocket, 2003, p. 81 : « Oui, mais il faut parier. Cela n'est pas volontaire, vous êtes embarqué. »

<sup>4</sup> A Compagnon : « *Suave mari...* », art. cité, p. 307, cite la suite du poème qui révèle la pensée du philosophe latin :

« ...non quia nexari quemquast incunda uoluptas,  
sed quibus ipse malis careas quia cernere suaue est.

(non que la souffrance de personne nous soit un plaisir si grand,  
mais voir à quels maux on échappe soi-même est chose douce.) »

soit effectuée la synthèse des deux, pour que l'observateur se *dédouble* et parvienne à se faire le *spectateur* de sa propre vie. Blumenberg note d'ailleurs que chez Schopenhauer la métaphore du naufrage est transposée sur la scène du théâtre, afin de mieux rendre présent le « double rôle intériorisé de celui qui, d'un côté, est ballotté par les tempêtes et menacé de mort et qui, de l'autre, contemple sa propre situation et réfléchit à son statut. »<sup>1</sup> Dans le cadre de son système philosophique, Schopenhauer rattache cette attitude au sentiment du sublime, expérience dans laquelle le sujet se dédouble, car il prend conscience qu'il peut à tout moment déchoir de sa position de spectateur et échouer dans la complexité du monde, à cause de la volonté qui le livre aux menaces de la nature au lieu de le placer face à elle, en *spectateur*<sup>2</sup>.

Or, toutes les postures philosophiques passées en revue ci-dessus se retrouvent peu ou prou chez le héros proustien. Bien que l'isotopie du « naufrage avec spectateur » soit éparpillée à travers le récit, les métaphores se concentrent surtout dans les premiers volumes, jusqu'au voyage à Balbec ; elles fonctionnent à la manière de figures épistémiques qui prolongent le sens patent vers une intertextualité latente. Nous en relèverons quelques exemples, avant de nous interroger sur la manière dont Proust subvertit la figure de l'observateur « objectif » afin de préparer l'avènement, dans *Le Temps retrouvé*, d'une esthétique perspectiviste.

---

<sup>1</sup> Blumenberg, *Naufrage...*, op. cit., p. 75-76.

<sup>2</sup> Ibid., p. 72-73. Voir également A. Schopenhauer : *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1819], Paris, Presses Universitaires de France, p. 444-445.

### ***Vers une intériorisation de la figure de l'observateur***

La triple médiation que nous avons tenté de mettre en évidence avait pour but de montrer le schéma unitaire<sup>1</sup> qui a présidé à l'élaboration d'une conception de l'observateur impersonnel. Nous avons ainsi pu montrer, notamment, que la métaphore de la navigation trouvait son origine dans la tradition philosophique, et avait été déclinée de plusieurs manières différentes. Nous proposons d'étudier quelques aspects de cette métaphore dans la *Recherche*, dans le but de dégager les indices qui inciteront Marcel à abandonner le point de vue de l'observateur « du dehors » et à engager sa quête dans le sens de l'intériorisation.

#### **3.1- Une expérience du sublime**

Lorsque Marcel pressent intuitivement les dangers de son incessante procrastination, c'est la métaphore de la navigation qui lui vient d'abord à l'esprit. Proust avait écrit dans un avant-texte :

Mais hélas chaque jour en me conduisant, bien plus, en s'imposant à moi dans un pays différent, ôtait par là à ma personne qui se sentait nouvelle chaque matin dans un monde nouveau cette continuité qui m'eût seule permis de mettre à exécution le lendemain la ferme décision de commencer à travailler que j'avais toujours prise la veille. Mais voici que *j'avais sans le savoir passé la nuit en voyage*. Au réveil comme *un passager sur un navire dans une mer dangereuse*, je trouvais un froid vif, ou un *orage déchaîné autour de moi*. Ce n'était pas être inactif que de ne rien faire ce jour-là. Si je n'avais pas agi, le temps, l'atmosphère avait agi pour moi.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Rappelons que C. Schorske désirait rendre compte, à travers cette expression, de certains éléments disparates qui, à l'analyse, révèlent une unité dans l'univers culturel. Voir ci-dessus, p. 8, note 1.

<sup>2</sup> III, 1116-1117 (Esquisse VIII). Nous soulignons. Voir aussi, pour la version définitive, III, 589-591 : la métaphore de la navigation n'y est plus aussi explicite et le thème du naufrage disparaît au profit du seul voyage en mer et du thème, bien plus proustien, du temps atmosphérique : « Mais le lendemain, comme si, profitant de nos sommeils, la maison avait miraculeusement voyagé, je m'éveillais par un temps différent, sous un autre climat. On ne travaille pas au moment où on débarque dans un pays nouveau, aux conditions duquel il faut s'adapter. [...] »

« Le temps, l’atmosphère avait agi pour moi » : Marcel estime avoir eu assez à faire en campant son rôle (sans cesse renouvelé) de rescapé d’un naufrage imaginaire. L’intégrité physique est sauve, certes, mais un autre naufrage, bien réel celui-ci, se profile à l’horizon : celui de la vocation littéraire.

Lorsque Marcel manifeste le désir de partir pour Balbec, la quête d’un promontoire ou d’un point de vue privilégié est, chez lui, prioritaire. Balbec, pays des « côtes d’Enfer » est aussi celui des « falaises de la mort »<sup>1</sup>. La description lyrique qu’en fait Legrandin au jeune héros s’inspire d’une page d’Anatole France, qui évoque la pointe de la péninsule armoricaine comme un « promontoire qui s’avance entre deux côtes semées d’écueils, [où] finit la terre. »<sup>2</sup> Du reste, si les falaises se révélaient difficiles à atteindre, les « églises escarpées et rugueuses comme des falaises » pouvaient y suppléer, avec leurs tours et leurs clochers peuplés d’oiseaux de mer<sup>3</sup>. La géographie de Balbec, telle que Marcel la conçoit, est surdéterminée par l’idée de surélévation, de surplomb, de vue panoramique, ce même point de vue imprenable que le curé de Combray trouvait au clocher de Saint-Hilaire<sup>4</sup>.

La recherche d’un point de vue surélevé, sur une côte sauvage aux pieds de laquelle se fracasse une mer déchaînée, s’accompagne du désir latent d’un spectacle de naufrage, ne serait-ce qu’imaginaire. Désirant « voir une tempête sur la mer », Marcel s’informe auprès de Swann « afin d’apprendre de lui si [Balbec] était le point le mieux choisi pour voir les plus fortes

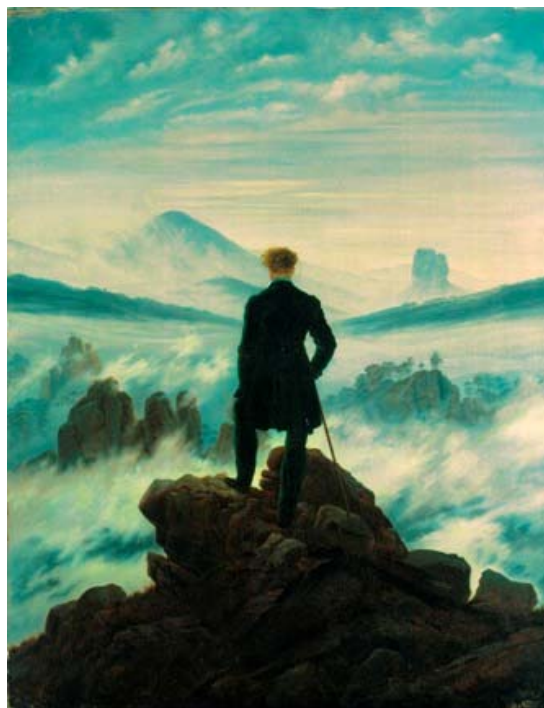


Figure 1 : Caspar David Friedrich, *Voyageur contemplant une mer de nuages*, huile sur toile, Hamburger Kunsthalle, 1818.

<sup>1</sup> I, 379.

<sup>2</sup> I, 1263, n. 3 de la p. 377.

<sup>3</sup> I, 379.

<sup>4</sup> I, 104-105.

tempêtes »<sup>1</sup>. D'ailleurs, la séduction de Balbec vient de ce qu'elle est « une plage toute proche de "ces côtes funèbres, fameuses par tant de naufrages qu'enveloppent six mois de l'année le linceul des brumes et l'écume des vagues ". »<sup>2</sup> Françoise, en le menant aux Champs-Élysées dans l'atmosphère hiémale, ne fait qu'exciter son imagination culturelle, lorsqu'elle parle « en gémissant des grands sinistres et naufrages annoncés par les journaux »<sup>3</sup>.

Parallèlement à cette quête de tempêtes et de naufrages – dont le désir exprimé de façon réitérée ne sera jamais assouvi – apparaît le souhait clairement formulé de devenir le spectateur privilégié d' « un moment dévoilé de la vie réelle de la nature »<sup>4</sup>, mais d'une « nature immémoriale restée contemporaine des grands phénomènes géologiques »<sup>5</sup>, d'un « flot immémorial qui déroulait déjà sa même vie mystérieuse avant l'apparition de l'espèce humaine »<sup>6</sup>. D'une manière latente, à travers les isotopies du naufrage et des temps géologiques c'est aussi une expérience du sentiment du sublime qui est invoquée<sup>7</sup>. La distinction entre le beau et le sublime trouve son origine dans le *Phèdre* de Platon, mais a constitué un thème central de l'esthétique durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Le sublime ne naît pas du plaisir que procurent la mesure et la belle forme, mais trouve plutôt sa racine dans les sentiments de peur et d'horreur suscités par l'infini et la démesure. Pour Kant, le sublime dérive d'un conflit entre la sensibilité et la raison et provoque un sentiment mêlé d'effroi et de plaisir<sup>9</sup> ; quant à Schiller, il attribue au sublime une fonction éducative prononcée, qui doit venir compléter l'éducation esthétique<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup> I, 377.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> I, 378.

<sup>6</sup> II, 255.

<sup>7</sup> La géologie a été la première des sciences à prendre, à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, la nature du temps comme thème central. En France, elle connaît une expansion phénoménale à partir de 1830 et devient une des disciplines scientifiques dominantes de l'époque. La proximité des géologues du monde naturel, favorisée par les grandes expéditions, les rendait sensibles à l'idée du sublime, qu'ils exprimaient, à la suite des poètes romantiques, en termes de tension entre l'instant fugitif et les âges éternels. Voir à ce sujet G. Bowker : « Les origines de l'uniformitarisme de Lyell : pour une nouvelle géologie », in M. Serres (dir.) : *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Larousse-Bordas, 1997, pp. 575-602.

<sup>8</sup> *Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., p. 1548-1549, art. « sublime ».

<sup>9</sup> Ibid. Voir E. Kant : *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), et l' « Analytique du sublime » dans la *Critique de la faculté de juger* (1790).

<sup>10</sup> Il s'agit des deux essais de Schiller *Sur le sublime*, datant de 1793 et de 1801.

Faut-il voir une contradiction entre les deux désirs culturels de Marcel, celui du spectacle d'un naufrage qui suppose l'élément humain, et celui de la nature « immémoriale » qui ne porte pas trace de « l'intervention des hommes »<sup>1</sup> ? Non, sans doute, si on les considère sous l'angle de l'expérience du sublime. Le spectacle du naufrage, tout comme celui des grands bouleversements et des phénomènes naturels, suscite chez l'homme le sentiment de sa fragilité et de sa finitude. Il est identifié par Kant comme faisant partie de l'expérience du *sublime dynamique* ; quant au désir d'une nature contemporaine des grands phénomènes géologiques, il fait partie de ce que Kant définit comme le *sublime mathématique*, déterminé par l'absolument grand et l'incommensurable<sup>2</sup>. Or, à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, la géologie avait commencé à établir une échelle des temps, l'échelle stratigraphique, avec les interruptions chronologiques sédimentaires et les extinctions brutales d'espèces observées par les paléontologues ; ces progrès laissaient pressentir que notre vieille Terre était bien plus ancienne que le canonique âge biblique de 6 000 ans qu'on lui avait donné jusque-là. De plus, dès 1830, le principe d'une histoire « collatérale » du monde physique et du monde biologique était largement acceptée : en effet, les théories étaient toutes issues du transformisme, et l'évolution minérale et biologique de la planète était conçue sur le même modèle.<sup>3</sup> À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des chiffres inouïs commençaient à apparaître dans le champ de la science. Ribot en rend compte dans son *Essai sur l'imagination créatrice* :

La culture scientifique que l'on accuse quelquefois d'éteindre l'imagination, lui ouvre au contraire un champ bien plus vaste que l'esthétique. L'astronomie se complaît dans l'infini du temps et de l'espace : elle voit les mondes naître, briller d'abord de la lueur faible d'une nébuleuse, resplendir comme des soleils, se refroidir [...]. La géologie suit le développement de notre terre à travers les bouleversements et les cataclysmes ; elle entrevoit un lointain avenir où notre globe, dépourvu de la vapeur d'eau atmosphérique qui la protège, périra par le froid. Les hypothèses de la physique et de la chimie sur les atomes et les molécules ne sont pas inférieures en hardiesse aux spéculations de l'imagination hindoue. [...] La biologie avec ses éléments protoplasmiques, ses plastides, ses gemmules, ses hypothèses sur la transmission héréditaire par subdivisions infinitésimales ; la théorie de l'évolution qui parle

---

<sup>1</sup> I, 377.

<sup>2</sup> Voir, dans l'« Analytique du sublime » de la *Critique de la faculté de juger*, les deux sections suivantes : « Du sublime mathématique » et « Du sublime dynamique de la nature ».

<sup>3</sup> P. de la Cotardière (dir.) : *Histoire des sciences*, Paris, Tallandier, 2004, p. 447-456. « [...] L'évolution minérale et biologique de la planète se situe donc dans un modèle où les phénomènes plus ou moins permanents (ou plus ou moins périodiques) construisent des structures semblables, mais de plus en plus complexes à cause de leur superposition, et que certains événements catastrophiques sont susceptibles de modifier. » (p. 456.)

couramment de périodes de 100 000 ans ; bien d'autres thèses scientifiques que j'omets, offrent une belle matière à l'imagination numérique. Plus d'un savant s'est même servi de cette forme d'imagination pour se donner le plaisir d'une construction de pure fantaisie.<sup>1</sup>

Dans les brouillons de la *Recherche*, Proust avait réuni le sublime dynamique figuré par le grand bouleversement de la Guerre mondiale, et le sublime mathématique représenté par les temps géologiques, dans une évocation des blessés de guerre :

On ne comprenait pas par quelles coulisses, par quels portails de théâtre ils avaient pu sortir des combats historiques de Bloemfontein et de X pour venir ici approchables par nous, maniables, noircis, comme les pierres qu'on ramasse près de soi mais qui nous parlent des cataclysmes titaniques auxquels elles ont assisté et par lesquels elles ont été retournées.<sup>2</sup>

La géologie est souvent convoquée dans les métaphores de la *Recherche*<sup>3</sup>. Mais au début du parcours de Marcel, elle représente presque de manière exclusive la quête d'une expérience esthétique, plus précisément une expérience du sublime, qu'il croit pouvoir trouver dans « la plus antique ossature géologique » de la Terre à Balbec<sup>4</sup>. Ainsi la quête de Marcel oscille entre le désir de naufrages, celui des tempêtes et de la nature immémoriale, et celui d'admirer les spécimens de l'architecture gothique<sup>5</sup>. C'est donc armé d'un bagage culturel lourd et un peu confus que Marcel se rendra à Balbec ; son exploration des lieux y mettra un peu d'ordre.

Par ailleurs, lorsqu'il aura acquis une certaine maturité sentimentale, Marcel transposera la métaphore nautique de l'existence sur la scène du théâtre, peut-être suivant l'analogie établie par Schopenhauer<sup>6</sup>. Confronté à ses déboires avec Albertine, tiraillé par l'expérience de la douleur du jaloux, il se percevra alors à la fois en

<sup>1</sup> T. Ribot : *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1900, p. 175.

<sup>2</sup> IV, 775, Esquisse X.

<sup>3</sup> Voir, par exemple, III, 464 : les « soulèvements géologiques » de la pensée du baron de Charlus ; IV, 124 : la superposition des états successifs du moi où des « soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes » ; IV, 524 : les périodes géologiques qui ont façonné les visages des invités de la princesse de Guermantes dans le *Temps retrouvé* ; IV, 526 : Odette, dont l'apparence ne trahit pas l'âge, est un « défi plus miraculeux aux lois de la chronologie que la conservation du radium à celles de la nature. »

<sup>4</sup> I, 129.

<sup>5</sup> I, 378.

<sup>6</sup> Rappelons que pour Blumenberg (*Naufrage...*, op. cit., p. 75-76), il existe en général une étroite affinité entre les thèmes élémentaires que sont la navigation et le spectacle, affinité d'ailleurs décelée par Schopenhauer, qui superpose le champ métaphorique issu de la sphère du théâtre, qu'il privilégie nettement, à celui du voyage en mer. Voir ci-dessus, p. 39.



spectateur et en acteur du drame de sa propre vie : « Il me semblait que ce que je m'étais si souvent récité à moi-même et que j'avais écouté au théâtre, c'était l'énoncé des lois que je devais expérimenter dans ma vie. »<sup>1</sup> L'épistémologie du héros de la *Recherche* semble ainsi aller de l'objectivité, perçue comme un présupposé nécessaire à la découverte des lois du monde, à une intériorisation croissante qui, en fin de compte, s'avérera être la seule attitude épistémique valide.

### 3.2- À la recherche de l'objectivité perdue

Des échos affaiblis de la métaphore nautique se retrouvent dans d'autres passages de la *Recherche* et peuvent être assimilés à ce que Bachelard appelle un « complexe de culture »<sup>2</sup>, même si la prose proustienne en renouvelle heureusement la portée. Leur fonction, en priorité, est de pervertir l'image de l'observateur externe ou objectif<sup>3</sup>.

L'écho le plus significatif se trouve dans *Le Temps retrouvé*. Pendant la guerre, à sa sortie de l'hôtel de Jupien, le héros est pris dans un véritable « pandemonium » qui déborde les limites de la maison de passe pour gagner la rue, puis les airs (par le biais des avions ennemis qui larguent leurs bombes), et enfin le monde souterrain des catacombes où, en dépit des attaques, on continue à sacrifier aux mêmes « rites secrets » que dans le bordel de Jupien. La métaphore du voyage en mer, filée sur deux pages, ainsi que le champ lexical nautique, renvoient à l'isotopie du « naufrage avec spectateur » telle que nous l'avons définie plus haut :

Je pressais le pas pour fuir [l'avion] comme un *voyageur* poursuivi par le *mascaret*, je tournais en cercle dans les places noires, d'où je ne pouvais plus sortir [...]. Je pensais à la maison de Jupien, peut-être réduite en cendres maintenant [...]. Mais qu'importaient sirène et gothas à ceux qui étaient venus chercher leur plaisir ?<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> IV, 41.

<sup>2</sup> G. Bachelard : *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie Générale Française, 2005, p. 52-54.

<sup>3</sup> A. Compagnon en a relevé quelques unes dans l'article cité « *Suave mari...* ». Bien que son étude se situe dans une autre perspective que la nôtre, ces exemples restent valables pour ce qui est de la subversion du rôle de l'observateur prétendument objectif.

<sup>4</sup> IV, 412. Nous soulignons.

Dans la suite du passage, on assiste à la transformation abrupte du narrateur en moraliste ; en effet, les pronoms « je » et « ceux » (mis pour les habitués de Jupien) sont remplacés par un « nous » généralisant, tandis que les temps du passé sont remplacés par le présent gnomique :

Le cadre social, le cadre de la nature, qui entoure nos amours, nous n’y pensons presque pas. La tempête fait rage sur mer, le bateau tangue de tous côtés, du ciel se précipitent des avalanches tordues par le vent, et tout au plus accordons-nous une seconde d’attention, pour parer à la gêne qu’elle nous cause [...].<sup>1</sup>

En s’incluant dans la généralité de ce « nous », le narrateur indique que sa position n’est plus celle de l’observateur en retrait, comme c’était le cas pour le moraliste classique<sup>2</sup> ; au contraire, il s’inclut implicitement dans le jugement qu’il énonce. Par ailleurs, Proust transpose la métaphore du naufrage en en faisant une métaphore de la guerre : le bateau qui tangue est, bien sûr, celui de la Nation française, et les avalanches qui se précipitent du ciel ne sont pas faites de trombes d’eau mais de bombes ennemies. Quant aux clients de Jupien, ils profitent du drame qui se joue autour d’eux pour faire avancer leurs propres intérêts (ici, purement sexuels) : l’observateur objectif disparaît au profit du spectateur vénal. Le registre nautique est maintenu par la mention de l’iceberg :

La sirène annonciatrice des bombes ne troublait pas plus les habitués de Jupien que n’eût fait un iceberg. Bien plus, le danger physique menaçant les délivrait de la crainte dont ils étaient maladivement persécutés depuis longtemps.<sup>3</sup>

Lucrece prônait un retour réflexif du spectateur du naufrage sur sa propre conscience ; les habitués de Jupien adoptent, quant à eux, l’attitude opportuniste qui, pendant la guerre, a caractérisé une partie du public « de l’arrière », ceux qu’on appelait « les embusqués », et avec lesquels Proust craignait constamment d’être confondu<sup>4</sup>. En

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Zola revendique encore cette position pour les romanciers naturalistes qui, selon lui, « sont bien en effet des moralistes expérimentateurs. » (« Le roman expérimental », in *Écrits...*, op. cit., p. 250.)

<sup>3</sup> IV, 412-413.

<sup>4</sup> Sur la vie quotidienne à Paris pendant la Première Guerre mondiale, voir P. Darmon : *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 2002. Voir en particulier le chapitre X, p. 218-223 : « Sus aux embusqués ! ». Sur le malaise moral de Proust pendant cette période, voir Fraisse, *Proust au miroir...*, op. cit., p. 359-365.

conclusion, Proust fait un rappel de la métaphore nautique par la mention du voyage et du mascaret, tout en continuant à adopter le ton mixte du pamphlétaire et du moraliste :

[...] Les habitués de Jupien croyant avoir voyagé, être venus assister à un phénomène naturel comme un mascaret ou comme une éclipse, et goûter au lieu d'un plaisir tout préparé et sédentaire celui d'une rencontre fortuite dans l'inconnu, célébraient, aux grondements volcaniques des bombes, au pied d'un mauvais lieu pompéien, des rites secrets dans les ténèbres des catacombes.<sup>1</sup>

La situation décrite par Proust appelle quelques remarques. Les habitués de Jupien assistent en spectateurs impassibles au déchaînement infernal provoqué par l'attaque aérienne ; pris en tant que sujet collectif, ils se situent à un premier niveau d'observation. À ce niveau vient s'en ajouter un autre, représenté par le héros qui observe à son tour la placidité des clients du bordel, désintéressés de tout ce qui ne concerne pas leur quête immédiate du plaisir. Il y a donc dédoublement de l'instance qui observe, ce qui subvertit déjà le *topos* défini par Lucrèce : à quel niveau, auprès de quelle instance d'observation faut-il situer l'objectivité ? Mais peut-on encore parler d'objectivité lorsque la prise de distance ne s'effectue qu'au bénéfice d'intérêts mesquins ? Ou lorsque l'observateur est lui-même plongé dans la tourmente, comme c'est le cas lors des guerres et des révolutions ? On pourrait objecter que, puisque Marcel porte un jugement sous forme de maxime, il reste toujours possible de s'instituer en observateur détaché et quasi objectif. Mais le commentaire sociologique sur le bateau de la Nation qui tangue pendant que chacun est à la poursuite de ses menus plaisirs, est à attribuer, sans doute, au Moi narrant plutôt qu'au Moi dans l'action, la distance temporelle venant ainsi compenser l'impossible distance géographique. Mais cette distance ne fait, en définitive, qu'ajouter un niveau d'observation de plus : le narrateur observe son Moi dans l'action, qui observe les clients de Jupien, qui observent le « naufrage ». Ce jeu d'emboîtement des observateurs et des points de vue est important dans la mesure où il illustre, d'une part, les « circonstances » compliquées qui, selon Marcel, constituent notre vie, et d'autre part la difficulté de se situer à un niveau d'observation unique, comme de se limiter à la perspective d'un seul et unique point de vue.

---

<sup>1</sup> IV, 413.

Par ailleurs, Blumenberg a soulevé le problème de l'historien plongé dans l'agitation des troubles civils ou militaires ; il cite à ce propos l'historien suisse Burckhardt : « Nous voudrions connaître la vague sur laquelle nous dérivons dans l'Océan, mais voilà, nous sommes cette vague même. [...] La connaissance objective ne nous est pas facilitée. »<sup>1</sup> La posture philosophique du spectateur d'un drame, qui se dédouble pour contempler sa propre vie et se retirer du côté de la réflexion, n'est pas celle de l'historien qui doit rendre compte d'événements collectifs. La réalité ne peut pas se réduire tout entière au prisme d'un regard subjectif. Dans ces situations, la solution consiste alors à remplacer la distance spatiale irréalisable, par exemple, en condition de guerre, par la distance temporelle. Ainsi le temps, en effectuant la distanciation nécessaire, fonctionne à la manière d'un instrument optique qui remet les événements en perspective, suivant une métaphore chère à Proust. C'est du reste la solution qui sera adoptée par le narrateur de la *Recherche* qui décide de relater des faits anciens dont il se souvient. Spitzer, en parlant du procédé narratif de la *Recherche*<sup>2</sup>, fait remarquer que Proust dépeint les faits comme un historien, non comme un annaliste, c'est-à-dire qu'il traite « d'événements reculés dans le passé », et que la distance mise entre le narrateur et son récit donne à ce qu'il raconte plus de réalité et plus d'autonomie. Cependant, d'autres problèmes surgissent car il n'est pas sûr, découvre Marcel, que la distance temporelle soit garante d'objectivité : en effet, si la mémoire affective tend à abolir la distance en faisant surgir le passé dans le présent, il n'en va pas de même pour la mémoire des événements qui, elle, reste essentiellement faillible<sup>3</sup>. De toutes façons, cette mise en abyme ou cet emboîtement de l'instance de l'observation débouche sur la subversion de l'idée d'un observateur absolu qui détiendrait à lui seul l'information ultime ou la vérité unique ; elle peut aussi constituer un début d'explication au perspectivisme proustien.

---

<sup>1</sup> Blumenberg, *Naufrage...*, op. cit., p. 82.

<sup>2</sup> Spitzer, « Le style... », art. cité, p. 414.

<sup>3</sup> Voir, par exemple, III, 902 : « Il semble que les événements soient plus vastes que le moment où ils ont lieu et ne peuvent y tenir tout entiers. Certes, ils débordent sur l'avenir par la mémoire que nous en gardons, mais ils demandent une place aussi au temps qui les précède. Certes, on dira que nous ne les voyons pas alors tels qu'ils seront, mais dans le souvenir ne sont-ils pas aussi modifiés ? »

## Chapitre 4

### *Du côté de Martinville*

Les dangers de la procrastination faisaient de Marcel un voyageur illusoire bravant les rigueurs des climats extrêmes ; ses désirs d'exploration géographique feront de lui un observateur de la « nature » à la recherche d'un « promontoire », c'est-à-dire d'un point de vue adéquat. Mais la recherche du point de vue, qui est le corollaire d'une épistémologie de l'observateur, est bien antérieure au voyage à Balbec. Elle débute à Combray même, et elle a sans doute été suggérée au héros par le discours que tient le curé à tante Léonie à propos du clocher de Saint-Hilaire.

Ce discours comporte déjà en filigrane les principaux éléments de l'épistémologie que Marcel mettra en application pendant ses promenades combraisiennes. On y lit successivement : l'importance du point de vue ; la quête d'un point de vue dominant ou panoramique qui permet d'embrasser d'un seul coup d'œil des localités séparées par une frontière naturelle (un rideau d'arbres, un canal...) <sup>1</sup> ; enfin, à défaut d'un tel point de vue, la possibilité d'y suppléer en effectuant une opération d'abstraction, destinée à recomposer par la pensée un semblant de simultanéité spatiale, opération qui semble pourtant excéder les capacités intellectuelles du curé :

« [...] Chaque fois que je suis allé à Jouy-le-Vicomte, j'ai bien vu un bout du canal, puis quand j'avais tourné une rue j'en voyais un autre, mais alors, je ne voyais plus le précédent. J'avais beau *les mettre ensemble par la pensée*, cela ne me faisait pas grand effet. [...] Il faudrait pour bien faire être *à la fois* dans le clocher de Saint-Hilaire et à Jouy-le-Vicomte. » <sup>2</sup>

Ainsi, en dépit de son « point de vue du clocher », le curé de Combray éprouve du mal à réaliser simultanément la somme des points de vue de Saint-Hilaire et de Jouy-le-Vicomte, opération qui ressemble à bien des égards à une « expérience de pensée » telle qu'elle est généralement pratiquée par les physiciens <sup>3</sup>. Il avait beau « mettre ensemble

---

<sup>1</sup> I, 105.

<sup>2</sup> Ibid. Nous soulignons.

<sup>3</sup> Comme son nom l'indique, l'expérience de pensée ne se passe que dans la tête de celui qui la conçoit. Elle consiste en une sorte de scénario qui permet au raisonnement d'enchaîner ses différentes étapes et de réaliser ainsi, par la pensée, ce qui semble difficile ou impossible à exécuter en réalité. (M. Serres et N.

par la pensée » les deux portions du paysage (qu'il comparait d'ailleurs à des portions de brioche), il n'arrivait pas à recomposer l'unité du « réseau où la localité est prise ». C'est sans doute qu'il manquait au brave homme l'imagination nécessaire à une telle extrapolation. Mais pas seulement l'imagination. Il n'avait pas vécu l'expérience didactique qui lui aurait permis d'effectuer l'opération mentale nécessaire et de trouver ainsi la solution de l'énigme. Marcel se montrera pour sa part bien plus perspicace. Deux expériences séminales agiront comme déclencheurs décisifs pour sa nouvelle conception de l'espace : la promenade dans la voiture du docteur Percepied<sup>1</sup> et le lever du soleil contemplé à partir des fenêtres du train en partance pour Balbec<sup>2</sup>. Cette vision nouvelle sera ultérieurement affinée et mise au point au cours des nombreuses promenades faites à Balbec, lorsque Marcel mettra à contribution le médium récent offert par l'invention de l'automobile. Certes, la médiation technologique se révèle déterminante pour la reconfiguration des plans visuels selon un angle d'approche inaccoutumé ; cependant, d'autres éléments culturels, tant artistiques que scientifiques, exercent aussi leur influence sur la définition d'une nouvelle approche de l'espace.

En attendant un voyage qui s'annonce improbable en raison de sa santé fragile, le héros commence son exploration à Combray même en dressant une carte particulière dont le tracé suit l'itinéraire des promenades canoniques des « deux côtés ». De ces promenades pédestres répétitives, relatées sur le mode de l'itératif<sup>3</sup>, le héros gardera une collection de « vues » statiques colligées qui tranchent étrangement avec l'expérience singulière (et relatée sur le mode singulatif) de l'observation des clochers de Martinville à partir de la voiture du docteur Percepied. Dans cette esthétique des « vues » ou *vedute*<sup>4</sup> on retrouve la trace de la médiation culturelle qui a affecté la vision du héros : les lectures, les « vignettes » de la leçon de choses, mais surtout les photographies et reproductions d'œuvres d'art, qui ancrent dans son esprit une représentation souvent figée et artificielle des lieux. Venise est ainsi imaginée d'après Titien, Florence d'après

---

Farouki (dir.) : *Le Trésor. Dictionnaire des Sciences*, Paris, Flammarion, 1997, p. 357, art. « Expérience de pensée ».)

<sup>1</sup> I, 177-180.

<sup>2</sup> II, 15-16.

<sup>3</sup> Genette, *Figures III*, op. cit., p. 146-147. Le récit itératif vise à raconter « en une seule fois ce qui s'est passé *n* fois ». Le récit singulatif vise à « raconter une fois ce qui s'est passé une fois ».

<sup>4</sup> Voir I, 65, où le narrateur décrit une « vue de Paris » qui a « le caractère de certaines vues de Rome par Piranesi. »

Giotto<sup>1</sup>. En outre, la grand-mère qui désire développer le goût esthétique de son petit-fils s'arrange toujours pour lui procurer des reproductions photographiques où se superposent « plusieurs "épaisseurs" d'art » : la Cathédrale de Chartres, mais peinte par Corot, les Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, etc.<sup>2</sup> Cette obsession des « épaisseurs d'art » finit par produire un effet pervers car elle limite l'imagination à une vue étroite et soustrait les lieux à la sphère de la réalité pour les reléguer dans celle de l'idéalité. Par contamination, c'est tout l'espace combraisien et parisien de cette période qui est marqué par la vision juvénile de Marcel, (dé)formée par les médiations culturelles. En ce sens, l'expérience de Martinville est tout à fait nouvelle car elle inaugure chez le héros la découverte du mouvement, et offre donc un contraste saisissant avec l'expérience « statique » qui avait été la sienne jusque là.

#### **4.1- Un reportage journalistique**

L'expérience de Martinville est singulière, et Marcel n'hésite pas un instant à la considérer comme telle. Elle est remarquable en ce qu'elle se présente à la fois comme une expérience positive (elle conduit à une page d'écriture) et négative (Marcel n'écrira presque plus rien par la suite) ; sa signification doit donc être recherchée dans son ambivalence même.

L'épisode de Martinville est relaté à la suite de l'exposition des doutes du héros concernant ses « dispositions pour les lettres », doutes si persistants qu'ils lui font craindre « de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre. »<sup>3</sup> En effet, le « plaisir particulier » que lui procuraient certaines odeurs ou images, certains spectacles de la nature, ne suffisait pas à dissiper ces doutes. Marcel restait imprégné de l'idée que le bonheur ressenti devant le spectacle de la nature était insignifiant en regard de la « vérité abstraite » ou du « sujet philosophique », dont la « valeur intellectuelle » devait, croyait-il, garantir celle de l'œuvre littéraire. Pour le jeune Marcel, ces sensations continuellement enregistrées à cause du plaisir qu'elles procurent, mais aussitôt

---

<sup>1</sup> Respectivement I, 40 et I, 382.

<sup>2</sup> I, 40.

<sup>3</sup> Pour les extraits qui suivent, voir I, 176-177.

abandonnées à cause du difficile « devoir de conscience »<sup>1</sup> qu'elles supposent, ne constituent sur le moment qu'un réservoir d' « images différentes sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie qu'[il] n'[a] pas eu assez de volonté pour arriver à découvrir. » La course « à bride abattue » dans la voiture du docteur Percepied, que Marcel transcrit immédiatement sur papier, lui fera croire, pour un temps, avoir résolu son problème d'écriture. Contrairement aux impressions enregistrées au cours des promenades dans la nature, les sensations éprouvées sont, dans ce cas, exploitées simultanément à l'action, c'est-à-dire au moment même de la promenade cahoteuse : de la sorte, le difficile « devoir de conscience » qui consiste à éclaircir des impressions anciennes et, de surcroît, « cachées »<sup>2</sup>, se trouve évité.

Cependant, en dépit du « petit morceau » qu'il avait écrit, de cette suite « de mots qui [lui] faisai[en]t plaisir », de l'euphorie qui le faisait « chanter à tue-tête » comme s'il avait été « une poule et qu'[il] venai[t] de pondre un œuf »<sup>3</sup>, Marcel ne repense plus jamais à cette page. Sans doute a-t-il l'intuition qu'elle ne reflète pas vraiment ce qu'il éprouve en profondeur et qu'elle pose, en filigrane, la problématique même de l'écriture : faut-il se résoudre à une forme d'écriture simultanée à la sensation et, dans ce cas, ne plus chercher à rendre compte de ce qui est déjà passé ? Plus important, faut-il limiter l'écriture à ce qui est directement accessible et ne plus chercher à découvrir ce qui se « cache » derrière les sensations et les impressions ?<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> C'est bien de paresse ou de manque de volonté qu'il s'agit dans ce cas : « Mais le devoir de conscience était si ardu que m'imposaient ces impressions [...], de tâcher d'apercevoir *ce qui se cachait derrière elles*, que je ne tardais pas à me chercher à moi-même des excuses qui me permissent de me dérober à ces efforts et de m'épargner cette fatigue. » (I, 177. Nous soulignons.)

<sup>2</sup> Voir la note précédente.

<sup>3</sup> I, 179-180.

<sup>4</sup> Il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'il existe toute une poétique du « caché ». Pascal rappelle que les prophètes disent de Jésus-Christ « qu'il est *un Dieu véritablement caché*, qu'il sera méconnu, qu'on ne pensera point que ce soit lui, qu'il sera une pierre d'achoppement à laquelle plusieurs heurteront, etc. » (*Pensées*, éd. citée, p. 210). On sait, par ailleurs, que Lucien Goldmann transposera l'idée du « Dieu caché » de Pascal au théâtre de Racine, en lui donnant une signification nouvelle (*Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1962.) Flaubert, quant à lui, dira de l'écrivain qu'il « doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas. » (*Correspondance*, op. cit., p. 324). Zola, dans l'article qu'il consacre à Flaubert, rappelle justement que le romancier est le metteur en scène *caché* du drame (*Écrits...*, op. cit., p. 150). Pour Proust, enfin, ce sera le vrai moi de l'écrivain, le moi profond, qui sera caché derrière les sensations et les impressions. L'erreur de jeunesse de Marcel, en l'occurrence, consiste à avoir mésestimé les premières impressions au prétexte qu'« elles étaient toujours liées à un *objet particulier* dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite. » (I, 176. Nous soulignons.) Le narrateur, dans sa maturité, comprendra que derrière l'*objet particulier*, quel



Ce ne sont ni la forme, ni le contenu du récit de la promenade de Martinville qui, semble-t-il, sont indexés négativement, mais plutôt le *mode d'écriture* lui-même. En consignait ses impressions sur-le-champ, Marcel produit ce que Genette classe sous la rubrique du récit *simultané*, et qu'il qualifie de mode de narration le « plus simple, puisque la coïncidence rigoureuse de l'histoire et de la narration élimine toute espèce d'interférence et de jeu temporel. »<sup>1</sup> Genette note en revanche que le type de narration le plus fréquent est celui qui se fonde sur la position classique du récit au passé. Il l'appelle *narration ultérieure*, par opposition au récit *simultané*, mais aussi au récit *prédictif* qui, comme dans les prophéties, annonce un événement à venir. Or pour Marcel, produire une « narration ultérieure » est impossible du fait de son incapacité à retrouver les impressions anciennes. Le mode de narration adopté dans la voiture du docteur Percepied ne résulte donc pas tant d'un choix délibéré que d'une contrainte intellectuelle qui en fait le seul mode exploitable par Marcel. Par rapport à ce que sera le programme d'écriture annoncé dans *Le Temps retrouvé*, la page sur Martinville constitue un « négatif » qui montre les éléments essentiels manquant encore à l'apprentissage littéraire du héros.

En tant que mode de narration le plus simple, le récit simultané n'autorise pas le compte rendu de situations complexes ou de circonstances compliquées. En outre, sa simplicité même en fait le mode par excellence du reportage journalistique. Proust, quoique grand lecteur de journaux, n'est généralement pas tendre envers la presse. Dans une lettre à Georges de Lauris qui doit dater de 1903, il attribue à la Liberté de la Presse (les majuscules sont de Proust) un rôle pernicieux<sup>2</sup>. Faisant allusion à l'application de la loi Combes qui prive les congrégations non autorisées du droit à l'enseignement, il affirme ironiquement que ce serait plutôt la liberté de la presse qu'il conviendrait de restreindre et non la liberté de l'Enseignement :

[...] ce n'est pas l'influence des maîtres qui forme les opinions des jeunes gens (excepté pour ceux qui vont jusqu'à l'enseignement supérieur et qui alors sont aussi fervents adeptes d'un Boutroux, ou même d'un Lavis, qu'ils soient de Stanislas ou de Condorcet) c'est la Presse.

---

qu'il soit, se cache la vision authentique du moi profond de l'écrivain et que, suivant ce principe, l'impression mérite de figurer au premier plan de l'œuvre d'art au même titre – sinon plus – que les idées philosophiques.

<sup>1</sup> Genette, *Figures III*, op. cit., p. 228-229.

<sup>2</sup> Voir Proust, *Lettres*, op. cit., p. 244-247.

Au lieu de restreindre la liberté de l'Enseignement si l'on pouvait restreindre la Liberté de la Presse on diminuerait peut-être un peu les ferments de division et de haine. [...] Voyez que pour les intelligences qui ne s'ouvriront pas le Maître, c'est l'Écho, c'est l'Éclair, c'est le journal de sa société qui à son tour alimente et forme les conversations, les idées, si cela peut s'appeler ainsi de cette société. Et pour l'intelligence qui s'ouvre, c'est le Maître en Sorbonne (ou l'abbé à idées modernes) [...].<sup>1</sup>

Dans la *Recherche*, le narrateur attribue d'une part à la presse un rôle important d'organe d'information, mais en subvertit d'autre part la fonction essentielle en limitant cette information à l'« actualité » des milieux mondains. La presse se fait alors simple « organe de divulgation »<sup>2</sup>. En tant qu'organe d'information, la presse est un des acteurs de la *Recherche* et tient, comme tel, un important rôle narratif. C'est par une « revue d'art anglaise qui traînait sur la table du salon du Grand-Hôtel » que le héros a pu se familiariser avec la première manière d'Elstir, mythologique et japonisante<sup>3</sup> ; c'est également par la presse que le héros apprend la présence de l'actrice Léa au Trocadéro, où il avait naïvement envoyé Albertine afin de la consoler de sa visite avortée chez les Verdurin<sup>4</sup>. Comme si la presse avait le pouvoir infini de dévoiler même les mensonges les plus élaborés, elle annonce la mort de Bergotte et révèle indirectement la duplicité d'Albertine qui, pour se disculper, avait allégué une rencontre avec le vieil écrivain<sup>5</sup>. C'est toujours la presse qui révèle le talent naissant de Morel non seulement en tant que compositeur, mais aussi comme journaliste<sup>6</sup>. La presse, enfin, jouera aussi son rôle pendant l'épisode de la guerre<sup>7</sup>.

En tant qu'« organe de divulgation », la presse apparaît sous un éclairage négatif. Même un esprit un peu paresseux comme l'est celui de Swann ne peut s'empêcher de fustiger « les assommants journaux que nous nous croyons obligés de lire

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 245-246.

<sup>2</sup> III, 725. Le mot « actualité », dont le sens est lié à l'essor de la presse et à la généralisation de l'information, apparaît dans un avant-texte de Proust. Voir II, 1156, Esquisse XVII..

<sup>3</sup> II, 191 et II, 424.

<sup>4</sup> III, 651.

<sup>5</sup> III, 694.

<sup>6</sup> III, 724.

<sup>7</sup> Voir IV, 355, l'image erronée que donnent les chroniqueurs de l'Allemagne ; IV, 400, où Charlus donnant libre cours à la matérialisation de ses fantasmes dans l'hôtel louche de Jupien est surnommé par antiphrase « l'homme enchaîné », en référence à Clemenceau qui avait rebaptisé son journal *L'Homme libre* en *L'Homme enchaîné* pour protester contre la censure ; IV, 425, le maître d'hôtel qui attise les inquiétudes de Françoise en lui montrant des numéros de *Lectures pour tous* ; IV, 352 : Mme Verdurin savourant avec délices son croissant, en se désolant sur l'affreux naufrage du *Lusitania* rapporté par la presse.

matin et soir », et qui nous forcent à porter notre attention sur « des choses insignifiantes tandis que nous lisons trois ou quatre fois dans notre vie les livres où il y a des choses essentielles. »<sup>1</sup> Anticipant en quelque sorte la fortune imméritée de la presse *people*, Proust rappelle avec insistance au fil des pages l'hypertrophie de l'information mondaine qu'on y trouve. Ainsi, les « modalités successives de la frivolité mondaine » deviennent la norme pour « les philosophes du journalisme », qui soumettent alors le public à un culte permanent des modes et des nouveautés<sup>2</sup>. L'infrastructure imposante que suppose la première agence d'information à avoir vu le jour, celle de Charles Havas, ne l'empêche pas de faillir à son rôle puisqu'elle n'a pas « renseigné les cousines de Swann sur les gens qu'il fréquentait », les laissant ainsi dans la totale ignorance des milieux aristocratiques dans lesquels évoluait leur cousin<sup>3</sup>. *Le Petit Journal*, qui avait un tirage d'un million d'exemplaires au tournant du siècle, est omniprésent dans le salon de Mme de Villeparisis par le biais d'un « petit archiviste » qui en faisait à la marquise la lecture quotidienne, sans pourtant réussir à « l'endoctriner »<sup>4</sup> ; à leur tour, *Le Siècle* et *L'Aurore* deviennent les lectures privilégiées du prince de Guermantes, converti au dreyfusisme, en une sorte de rédemption dérisoire<sup>5</sup>. Le baron de Charlus se vante auprès du héros d'avoir fait l'objet d'un article flatteur dans le *Times*<sup>6</sup>, tandis qu'une autre sorte de « mondains [...] ne voient le monde que par le journal » car leur vie sociale se réduit à la lecture du compte rendu des matinées et soirées dans *Le Gaulois* ou *Le Figaro*, sans être jamais allés à aucune d'elles<sup>7</sup>. C'est d'ailleurs grâce aux échos tapageurs de la presse que Mme Verdurin a accéléré sa promotion sociale et celle de son salon, tandis qu'Odette, méprisant les « chroniques du *Gaulois* », s'en est remise à son propre savoir-faire social pour développer tout aussi sûrement, et encore plus rapidement, le sien<sup>8</sup>. Avec la perspicacité dont il fait parfois preuve, le baron de Charlus dresse d'ailleurs une analogie entre la presse, et les nouvelles qui circulent dans le milieu mondain, que Proust appelle la « presse verbale » : ce ne sont, en fin de compte, que des « organes de

---

<sup>1</sup> I, 25-26.

<sup>2</sup> I, 508.

<sup>3</sup> I, 509.

<sup>4</sup> II, 545.

<sup>5</sup> III, 107.

<sup>6</sup> II, 583.

<sup>7</sup> III, 70.

<sup>8</sup> III, 139-143.

divulgation »<sup>1</sup>. Dans *Le Temps retrouvé* Proust revient sur la tyrannie des modes imposées par la presse, rendant celle-ci responsable de l'éclosion des « vocations factices d'écrivains et d'artistes », et l'accusant de (dé)former à son avantage le goût des jeunes générations, devenues friandes d'œuvres « ayant une haute portée morale et sociologique, [et] même religieuse. »<sup>2</sup>

Si le bilan du procès fait à la presse dans la *Recherche* paraît largement négatif, il reste que le héros est tout heureux de voir son article publié dans *Le Figaro*. On sait par ailleurs que Proust a largement collaboré à des journaux, revues et magazines en y publiant, outre des articles, des extraits de la *Recherche*. Peut-être est-ce parce que Proust se considère – et considère son héros – comme faisant partie de ces personnes cultivées dont il parle dans sa lettre à Georges de Lauris, jeunes gens qui ont l'esprit assez ouvert pour être « fervents adeptes d'un Boutroux, ou même d'un Lavisse », et qui sont donc à l'abri de l'influence néfaste exercée par les journaux ? Quoi qu'il en soit, davantage que toutes les professions de foi, c'est l'œuvre monumentale de la *Recherche* qui constitue la protestation ultime contre le mode d'écriture journalistique et le procédé du récit simultané adopté dans le reportage, auxquels elle s'oppose point par point.

En premier lieu, rien n'est plus éloigné du style journalistique que la phrase de Proust, complexe à souhait, même si elle sait à l'occasion se faire brève et percutante. Charles du Bos voit dans cette complexité « l'expression nécessaire de la *réalité complexe* que Proust veut fixer. »<sup>3</sup>

Deuxièmement, la syntaxe narrative proustienne, fondée sur les mises en abyme, les rappels en miroir et l'organisation paradigmatique<sup>4</sup>, s'oppose formellement au récit journalistique qui, dans la plupart des cas, suit une progression strictement linéaire.

Troisièmement, il va sans dire que le récit journalistique type ne saurait tenir compte de la dimension temporelle puisqu'il est produit, idéalement, de manière simultanée ou, à défaut, dans la journée même où survient l'événement. Dans les deux cas, la distance temporelle est annulée. Or, nous avons déjà relevé la remarque de Spitzer sur l'attitude du narrateur proustien, qui n'est pas celle d'un annaliste mais plutôt

---

<sup>1</sup> III, 725, 727.

<sup>2</sup> IV, 472.

<sup>3</sup> Cité par L. Spitzer, « Le style... », art. cité, p. 423. Nous soulignons.

<sup>4</sup> Ces points seront examinés ci-dessous, dans les parties III et IV réservées à l'Introspection et à la Vocation.

d'un historien qui se penche sur des événements reculés dans le passé. Au demeurant, il est exclu que le récit journalistique ou le reportage puissent prendre en compte la « dimension du temps » telle qu'elle est mise en œuvre dans le roman de Proust. Que faut-il en conclure ?

P. Zima, qui a essayé de résoudre l'énigme de l'écriture proustienne, a trouvé que celle-ci s'inscrivait en faux contre les sociolectes ou les discours dominants de son époque<sup>1</sup>. Dans la perspective de lecture sociocritique qui est la sienne, Zima retient cinq discours qui, selon lui, sont générateurs de tension entre l'autonomie individuelle et l'économie de marché. Parmi ces discours figurent, par exemple, le discours de la publicité et des grands intérêts, et les discours de la classe de loisir qui prennent la forme privilégiée de la conversation mondaine<sup>2</sup>. Or, il est possible d'ajouter le discours de la presse à cette nomenclature, sans en altérer l'esprit, car non seulement il répond aux critères du sociolecte, mais il constitue également le médium qui véhicule et relaie les discours politiques et économiques retenus par Zima.

Par ailleurs, dans la perspective du discours de la presse, le conflit entre l'autonomie individuelle et l'économie de marché peut être interprété à la manière d'un conflit entre *l'individuel* et *le collectif*. Dans la *Recherche*, ce « collectif » est représenté par ce que Proust a appelé « les philosophes du journalisme ». Ainsi, en voulant se démarquer du discours formel de la presse, le narrateur – et, au-delà Proust lui-même – cherche avant tout à affirmer une certaine *individualité* de l'écriture, généralement irréalisable à l'intérieur du cadre fortement codifié du discours journalistique.

---

<sup>1</sup> P. Zima : *L'Ambivalence Romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2002, chap. 2 : « La situation sociolinguistique sous la III<sup>e</sup> République », p. 71-118. Le sociolecte est le parler d'un groupe social, d'une classe sociale, ou de toute catégorie se distinguant une « culture intime ». Il diffère ainsi du dialecte, variante de langue parlée dans une région particulière — même si certains sociolectes peuvent être des dialectes privilégiés —, et de l'idiolecte, parler d'un individu. Zima fonde son analyse sur l'idée que la valeur d'échange, issue de la production pour le marché, constitue le problème fondamental de la production littéraire « moderne ». La valeur d'échange se distingue en ce qu'elle élimine la relation quotidienne des hommes avec les biens en général (relation définie par la valeur d'usage), et avec les autres hommes. Cette relation se trouve ainsi « réduite à l'implicite ». La médiation par la valeur d'échange expliquerait ainsi pourquoi le clivage entre l'individu, engagé dans la recherche de *valeurs qualitatives* authentiques, et le monde, régi par les lois du marché, s'élargit ; et pourquoi, en fin de compte, la structure du sujet individuel est frappée par une anomie particulière, résultant de la dégradation de toutes les valeurs. (p. 58-59.)

<sup>2</sup> Zima (*L'Ambivalence...*, op. cit., p. 73) retient également : le discours adressé à la classe ouvrière, le discours « pré-fasciste » et le discours du libéralisme en déclin (car il subit le contrecoup des grands monopoles).

## 4.2- Du bon usage de la vitesse

L'épisode des clochers de Martinville est donc indexé négativement en tant qu'expérience d'une écriture simultanée, car cette forme d'écriture ne permet pas la prise en compte de la dimension temporelle ni, par son analogie avec la forme journalistique, l'expression d'une individualité propre au génie de l'écrivain authentique. Cependant, si l'expérience de Martinville est restée si vive dans l'esprit du héros, qui l'évoque rétrospectivement au cours de son récit<sup>1</sup>, c'est qu'elle actualise un autre aspect de la simultanéité, qui n'est pas en rapport avec l'écriture mais avec la perception de l'espace.

Du point de vue narratif, l'expérience repose sur un élément clé, la vitesse. Il peut paraître inhabituel que Proust situe l'expérience inaugurale de la vitesse à bord d'une voiture hippomobile, en l'occurrence celle du docteur Percepied. Peut-être est-ce parce que ce moyen de transport familial, n'accaparant pas l'attention du héros, celui-ci reste libre de se concentrer sur ses perceptions et ses sensations. Ou peut-être est-ce parce que la carriole, transformée le temps d'une promenade en observatoire mobile, offre au héros une place stratégique, un point de vue idéal situé en hauteur et à ciel ouvert, à côté du cocher. Quoi qu'il en soit, on oublie souvent que l'engouement pour la vitesse n'a pas attendu l'invention de l'automobile, ni même celle du chemin de fer :

Influencés par nos rythmes de vie et nos habitudes locomotrices, nous ne mettons plus en cause cette connivence entre mécanique et vitesse : celle-ci pourtant ne naît pas avec les chemins de fer, même si le rail prolonge et amplifie le désir d'accélération et de conquête spatiale qui battent le réveil des transports.<sup>2</sup>

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, le goût de la vitesse s'était manifesté chez les cavaliers anglais, montés sur de rapides coursiers. Importée ensuite en France, la tendance a progressivement gagné en ampleur. La vitesse elle-même en tant que performance n'a cessé d'évoluer avec les travaux entrepris pour l'amélioration et l'élargissement des routes. Le point culminant est sans doute atteint pendant la période du Second Empire, après que les grandes artères de la capitale française eurent été entièrement redessinées

---

<sup>1</sup> Voir par exemple II, 836.

<sup>2</sup> C. Studeny : *L'Invention de la vitesse : France XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1995. Pour le passage cité, voir p. 143.

au cours des nombreux travaux d'urbanisation entrepris par Haussmann. Le goût de la vitesse a également bénéficié de l'invention de voitures plus légères, donc plus rapides. :

Tout se passe comme si la malle-poste et les diligences jouaient un rôle d'initiation au mouvement, de domestication d'une rapidité animale, dont le souvenir, avec les ruptures successives entraînées par le rail, l'automobile, et l'avion, insensiblement s'efface...<sup>1</sup>

L'expérience des clochers de Martinville est une initiation au mouvement, qui s'accompagne de la découverte d'un point de vue cinétique sur l'espace. La vitesse, en effet, permet de réaliser, grâce au mouvement, et au prix d'un petit effort d'abstraction, la simultanéité des plans géographiques qui constitue la base de la vision panoramique. Le curé de Combray ne disait-il pas que « pour bien faire, [il faudrait] être à la fois dans le clocher de Saint-Hilaire et à Jouy-le-Vicomte »<sup>2</sup> ? Or cette ubiquité physique, impossible à réaliser matériellement, trouve un palliatif efficace dans les effets induits de la vitesse. Certes, il ne s'agit là que d'une impression de simultanéité ; mais pour l'esprit ouvert et réceptif du jeune héros, une *impression* n'est-elle pas suffisante ?

Marcel insiste d'abord sur la vitesse du déplacement : le docteur Percepied « passait en voiture à bride abattue », « nous allions comme le vent »<sup>3</sup>. Les effets de la vitesse conjugués aux chassés-croisés de la perspective faisaient se succéder rapidement les plans : les deux clochers aperçus par le héros avaient l'air de changer continuellement de place, le troisième clocher, qu'il savait appartenir à une autre localité, « semblait pourtant tout voisin » des deux autres<sup>4</sup>. Le paysage ne se dévoilait pas en une succession continue mais plutôt en un défilement rapide de plans juxtaposés. De plus, en raccourcissant les distances, la vitesse donnait l'impression de contracter l'espace :

Les clochers paraissaient si éloignés et nous avions l'air de si peu nous rapprocher d'eux, que je fus étonné quand, quelques instants après, nous nous arrê tâmes devant l'église de Martinville.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> I, 105.

<sup>3</sup> I, 177.

<sup>4</sup> I, 178.

<sup>5</sup> I, 178.

Plus tard, Marcel se souviendra de cette expérience liminaire dans le train qui l'emporte vers Balbec. Celui-ci, se déplaçant suivant un itinéraire en lacets, laisse apparaître à la fenêtre tantôt un paysage de nuit, tantôt une aurore limpide avec sa « bande de ciel rose ». Marcel aperçoit donc successivement, et selon l'orientation du train, deux paysages différents qui semblent appartenir à des moments différents de la journée, mais qui en réalité s'inscrivent dans la *simultanéité*, et dont l'aspect contradictoire (jour/nuit) s'explique par un phénomène naturel : le lever du soleil qui illumine le ciel d'un seul côté. Comme dans la voiture du docteur Percepied, le héros se trouve dans un observatoire mobile, mais qui n'est plus à ciel ouvert. À travers une fenêtre, Marcel ne peut voir que des fragments intermittents de ce phénomène. Seul un déplacement supplémentaire à l'intérieur de ce mobile en déplacement, en lui permettant d'aller d'une fenêtre à l'autre située à son opposé, lui donne du même coup le moyen de reconstituer *mentalement* l'unité du paysage. Opération plus complexe qu'il n'y paraît puisqu'il doit d'abord prévoir ses déplacements dans le wagon en fonction de la direction prise par la ligne du train, et qu'il doit ensuite recomposer par la pensée une simultanéité dont le modèle n'est que suggéré par la succession rapide des points de vue :

[...] je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu.<sup>1</sup>

De prime abord, le thème de la simultanéité semble circonscrit à l'exploration de l'espace ou du temps. Mais dans les faits, toute situation où le sujet se fait spectateur et contemple sa vie passée peut se formuler comme une question de simultanéité où notre moi actuel se dédouble, où sans cesser d'être ce qu'on est, on retrouve pourtant l'état d'esprit « véridique » qui était le nôtre au moment de l'événement évoqué. Proust introduit ce thème très tôt dans le récit avec le personnage de Charles Swann :

---

<sup>1</sup> II, 16.



[Swann] aurait voulu apercevoir comme un paysage qui allait disparaître cet amour qu'il venait de quitter ; *mais il est si difficile d'être double* et de se donner le *spectacle véridique* d'un sentiment qu'on a cessé de posséder [...]<sup>1</sup>.

Retrouver un sentiment qu'on a cessé de posséder est un point commun que Swann partage avec Marcel, lorsque celui-ci songe au moyen de retrouver ses impressions anciennes ; mais c'est aussi toute la gageure du narrateur dans *Le Temps retrouvé*, au moment où il décide de faire revivre son passé dans une œuvre littéraire. La simultanéité, considérée dans cette perspective, n'est-elle pas le secret de la mémoire involontaire qui fait advenir un moi ancien coexistant *simultanément* avec notre moi actuel ? Ainsi, la notion de simultanéité qui convoque plusieurs savoirs joue, tout comme la métaphore du naufrage que nous venons de voir, le rôle de figure épistémique.

### 4.3- Une poétique du mouvement relatif

La composition d'une simultanéité ou d'une continuité du paysage n'est pas la seule leçon que Marcel tire de son expérience du côté de Martinville : celle-ci se présente aussi comme l'exact renversement du « point de vue qu'on a du clocher », tel que le décrit le curé de Combray. En ce sens, il ne s'agit plus d'*un* point de vue qu'on a *du* clocher mais de points de vue *multiples* qu'on a *sur* le clocher ou, pour être plus précis, sur trois clochers. Sur le plan narratif, la multiplication des points de vue a pour effet direct de brouiller les repères, au point que le héros a l'illusion de l'immobilité tandis que le paysage se met à se déplacer autour de lui.

Le récit de Martinville comporte deux parties : une brève introduction, et le « petit morceau » écrit par Marcel. Or, d'une partie à l'autre, les modalités de la narration changent de manière à indiquer qu'un déplacement de point de vue est effectué. Ce déplacement annonce une découverte importante du héros : celle de la relativité de l'espace et du mouvement.

Dans la première partie, les verbes de perception, les modalisations, les participes, font ressortir le caractère *inerte* du paysage :

---

<sup>1</sup> I, 371. Nous soulignons.

Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à *apercevoir* les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin *avaient l'air* de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, *séparé* d'eux par une colline et une vallée, et *situé* sur un plateau plus élevé dans le lointain, *semblait* pourtant tout voisin d'eux.<sup>1</sup>

La séquence répond aux critères traditionnels de la description : les modalisations « avaient l'air », « semblait », renvoient aux impressions du héros, alors que les participes « séparé », « situé », renvoient à la description du paysage observé. La nouveauté pour Marcel réside dans le point de vue mobile, figuré par le registre du mouvement : « au tournant d'un chemin », « le mouvement de notre voiture », « les lacets du chemin », « faire changer de place ». Il est clair, dans cet extrait, que c'est l'observateur qui se déplace, ce qui offre déjà un premier renversement par rapport au point de vue *fixe* qu'on a du clocher de Saint-Hilaire.

Dans la deuxième partie de la promenade – la voiture avait entre temps effectué un bref arrêt pour permettre au docteur de visiter un patient – les conditions du voyage restent sensiblement les mêmes ; mais le point de vue adopté pour l'observation, tel que Marcel le transcrit sur son papier, n'est plus le même. Les modalisations, qui étaient censées donner l'*impression* de mouvement, sont remplacées par des verbes d'action qui animent, non pas l'observateur dans la voiture, mais les éléments du paysage : les deux clochers « montaient » vers le ciel, un troisième « venant se placer en face d'eux ... les avait rejoints », « puis le clocher du Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances », les clochers « s'étaient jetés ... rudement » au-devant de la voiture, etc.<sup>2</sup> Il s'agit, dans ce passage, de bien plus qu'une simple licence poétique : c'est un nouveau renversement de point de vue entre l'observateur et l'espace observé. Tout se passe comme si l'observateur mobile perdait tout à coup sa mobilité pour la transférer à l'espace autour de lui ; ou comme s'il était impossible de décider qui, de l'observateur ou des objets autour de lui, était en train de se déplacer.

Ce que Marcel découvre au cours de cette expérience est en réalité le principe de la relativité du mouvement. Deux repères culturels ont pu servir de cadre à sa réflexion :

---

<sup>1</sup> I, 177. Nous soulignons.

<sup>2</sup> I, 179.

la technologie des panoramas d'une part, et d'autre part la réflexion critique sur les notions d'espace et de mouvement élaborée par la philosophie des sciences.

La France a été le seul pays qui a cultivé durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle l'art panoramique, tout en lui apportant des perfectionnements décisifs.<sup>1</sup> Cette nouvelle manière de peindre et de voir a eu une influence certaine sur la peinture de paysage et la peinture d'histoire<sup>2</sup>. Du reste, plusieurs spectacles avaient un caractère historique. L'Exposition universelle de 1900 à Paris apportera au panorama des développements techniques intéressants. Ainsi, le *Stéréorama* de Francovitch et Gadan, et le *Panorama du chemin de fer Transsibérien* de Jambon et Bailly, présenteront des voyages où le *spectateur immobile* regarde une *vue mobile* lui donnant une saisissante sensation de mouvement.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ambrière (dir.), *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup>...*, op. cit., p. 872-873. L'inventeur du panorama est le peintre anglais Robert Barker qui dépose un brevet en 1787. Il y décrit le dispositif qui restera à la base du spectacle : une peinture disposée sur la face interne d'une rotonde, éclairée par le haut, et un spectateur placé sur une plate-forme circulaire centrale, plongé dans la pénombre, et auquel sont masqués le haut et le bas de la toile ainsi que la source lumineuse. L'ensemble doit « procurer aux observateurs les sensations qu'ils éprouveraient sur les lieux mêmes. »

<sup>2</sup> Cette influence s'est également étendue à la littérature, avec la « littérature panoramique » identifiée par Walter Benjamin : « [...] quand l'écrivain s'était rendu au marché, il regardait autour de lui comme dans un panorama. Un genre littéraire particulier a conservé ses premières tentatives pour s'orienter. C'est une littérature panoramique. Ce n'est pas un hasard si le *Livre des Cent-et-un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le Diable à Paris*, *La Grande Ville* jouissent des faveurs de la capitale en même temps que les panoramas. Ces livres sont faits d'une série d'esquisses dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, tandis que la richesse de leur information joue pour ainsi dire le rôle de la vaste perspective qui se déploie à l'arrière-plan. » (W. Benjamin : *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, préface et traduction de Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 55 ; cité par S. Le Men : « La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine" de Balzac et "Les français peints par eux-mêmes" », in *L'Année balzacienne*, 2002/1-1, n° 3, p. 80.) L'investigation psychologique de Proust, ou de son héros Marcel, lorsqu'elle porte sur la recherche des types psychologiques ou des lois générales, se fonde ainsi sur une tradition rendue populaire dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Les historiens culturalistes font remarquer, en effet, qu'avant d'être un concept sociologique, le type social est une construction romanesque ou une image : « Ce qu'on appelle "type" est [...] d'abord une gravure sur bois représentant une figure isolée en pied, particularisée par son costume et divers accessoires, qui accompagne les textes des physiologies sociales. La plus célèbre de ces physiologies est le recueil *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842), qui comporte cinq recueils sur Paris, trois sur la province, et qui prétend "sonder" toutes les classes sociales. » (Rioux et Sirinelli (dir.) : *Histoire culturelle de la France*, Paris, Seuil, 1998, vol. 3, *Lumières et libertés*, p. 295.) L'objectif de Proust est, sans doute, à la fois plus ciblé et plus général : plus ciblé, en ce qu'il donne la priorité à la psychologie plutôt qu'à la physiologie ou à la physiognomonie, et plus général en ce qu'il s'appuie, naturellement, sur tout l'arrière-plan de savoirs positifs que supposent les progrès de la psychologie expérimentale.

<sup>3</sup> Ambrière (dir.), *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup>...*, op. cit.

Du côté de la science, pendant plus de deux siècles les *Principia* de Newton<sup>1</sup>, dont la structure est fondée sur les idées d'espace et de temps absolus, ont constitué la base de la physique classique. Selon Newton, « le temps absolu, vrai & mathématique, sans relation à rien d'extérieur, coule uniformément, & s'appelle durée »<sup>2</sup> ; cela implique qu'il y a un temps absolu qui est le même pour tous les corps, pour tous les observateurs, pour tous les mouvements. Il s'agit d'un temps abstrait, mathématique, dont Newton savait ne pouvoir trouver la réalisation concrète nulle part dans la nature. Il avait néanmoins besoin de cette hypothèse pour fonder ses *Principes mathématiques*. Corrélativement à l'idée de temps absolu, il énonce les thèses de la simultanéité absolue, et de l'espace absolu. Celui-ci est également une construction abstraite mathématique, permettant d'établir l'existence des lieux relatifs qui serviront à déterminer le mouvement des corps. Chez Newton, espace absolu et lieux relatifs *ne font qu'un*, le relatif renvoyant à l'absolu.<sup>3</sup>

Or, à la fin du XIXe siècle, Henri Poincaré a été amené au cours de ses recherches à réfuter les deux notions de temps et d'espace absolus. Il n'y a pas d'espace absolu, affirme-t-il au cours d'une de ses conférences, « et nous ne concevons que des mouvements relatifs », bien qu'on énonce « le plus souvent les faits mécaniques comme s'il y avait un espace absolu auquel on pourrait les rapporter. »<sup>4</sup> Alors que pour Newton l'espace absolu devait servir de référence pour définir les lieux relatifs qui déterminent le mouvement, pour Poincaré, il n'y a plus que des lieux relatifs définis l'un par rapport à l'autre. Aucun moyen ne permettra de savoir qui, des objets ou de l'observateur, se déplace réellement. Le mathématicien explicitera ce point au cours d'une autre de ses conférences :

Je suppose un observateur qui se déplace vers la droite ; tout se passe pour lui *comme s'il* était au repos, les objets qui l'entourent se déplaçant vers la gauche : aucun moyen ne permet de savoir si les objets se déplacent réellement, si l'observateur est immobile ou en mouvement. [...] Le passager sur le bateau croit voir le rivage du fleuve se déplacer, tandis

---

<sup>1</sup> *Philosophiae naturalis principia mathematica* ou *Principes mathématiques de la philosophie naturelle* (1687).

<sup>2</sup> Cité par J. Eisenstaedt : *Avant Einstein : relativité, lumière, gravitation*, Paris, Seuil, 2005, p. 22.

<sup>3</sup> Ibid. Voir notamment p. 20-27.

<sup>4</sup> La conférence de Poincaré a eu lieu en août 1900. Elle sera reproduite dans son ouvrage majeur, *La Science et l'hypothèse*, publié en 1902. Voir *La Science et l'hypothèse* [1902], Paris, Flammarion, 1989, p. 111.

qu'il est doucement entraîné par le mouvement du navire. Examinée de plus près, cette notion acquiert une importance capitale ; on n'a aucun moyen de trancher la question, aucune expérience ne peut mettre en défaut le principe ; il n'y a pas d'espace absolu, *tous les déplacements que nous pouvons observer sont des déplacements relatifs*. Ces considérations [sont] familières aux philosophes [...].<sup>1</sup>

« Aucun moyen ne permet de savoir si les objets se déplacent », ou si c'est l'observateur qui est mouvement ; Marcel, à Balbec, verra ainsi les « bleuets hésitants » suivre sa voiture ou venir piquer devant lui, dans l'herbe, leur étoile bleue : « plusieurs s'enhardissaient jusqu'à venir se poser au bord de la route [...] »<sup>2</sup>. Plus tard, en automobile, il verra les maisons accourir « en tenant serrés contre elles leur vigne ou leur rosier », il verra aussi les sapins de La Raspelière courir « dans tous les sens pour [...] éviter » leur automobile<sup>3</sup>. Tout se passe comme si Marcel jouait avec délectation à brouiller les points de vue avec, pour résultat final, cette évidence que l'observateur et l'espace ne peuvent plus être définis que l'un par rapport à l'autre. Il n'est pas nécessaire que Proust ait assisté aux conférences de Poincaré, qu'il nomme d'ailleurs dans les pages de la *Recherche*<sup>4</sup>, ou qu'il ait lu ses ouvrages de vulgarisation dans le détail, pour être familiarisé avec sa pensée. En effet, par le biais de la sœur du savant, Aline, qui a épousé Émile Boutroux, Poincaré s'est trouvé introduit dans le cercle culturel de l'éminent philosophe, à un moment où les discussions allaient bon train autour de la conception d'une nouvelle philosophie des sciences<sup>5</sup>. D'une part, l'admiration de Proust pour Émile Boutroux ne s'est jamais démentie comme cela s'était passé, par exemple, avec Alphonse Darlu<sup>6</sup> ; d'autre part, les idées du cercle Boutroux, tout comme les conceptions philosophiques de Poincaré, étaient largement relayées par la presse de

---

<sup>1</sup> « La mécanique nouvelle », conférence donnée au congrès de Lille en 1909, in H. Poincaré : *La Mécanique nouvelle* [1924], Sceaux, Éditions Jacques Gabay, 1989, p. 1-17. Pour l'extrait, voir p. 4-5 (nous soulignons). Voir également H. Poincaré : *La Science et l'hypothèse*, op. cit., chap. VII : « Le mouvement relatif et le mouvement absolu ».

<sup>2</sup> II, 71.

<sup>3</sup> III, 386.

<sup>4</sup> II, 414.

<sup>5</sup> Voir P. Galison : *L'Empire du temps. Les horloges d'Einstein et les cartes de Poincaré*, Paris, Robert Laffont, 2005, op. cit., p. 48, 72 ; et Brenner, *Les Origines...*, op. cit., p. 5. Voir aussi M. Proust : *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 337 : dans le questionnaire « Proust par lui-même », il cite Boutroux parmi ses « héros dans la vie réelle » ; voir aussi I, 1367, où on trouvera des informations sur les cours de Boutroux que Proust a suivis à la Sorbonne.

<sup>6</sup> Bouillaguet et Rogers (dir.) : *Dictionnaire...*, op. cit., p. 284-285.

l'époque, spécialisée ou non, et avaient contribué à alimenter les vifs débats qui tournaient, à l'époque, autour des notions d'espace et de temps<sup>1</sup>.

Afin de mieux comprendre la portée du renouvellement de l'espace visuel apporté par les nouveaux moyens de transports comme l'automobile, il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'un tel renouvellement avait déjà pris place au XVI<sup>e</sup> siècle : nous en avons pour témoins les créations des artisans, inventeurs des « théâtres de machines », qui s'adonnaient, à travers leurs constructions, à la spéculation pure, mi-ludique, mi-didactique, et parfois même philosophique<sup>2</sup> : « Les hommes, en apprenant à construire des machines, ont appris à structurer l'espace selon d'autres normes, aussi bien tactiles que visuelles ou mentales. »<sup>3</sup> Dans ces théâtres construits, les dimensions de l'univers ont des qualités nouvelles qui ne tiennent pas seulement à l'utilisation de la perspective, mais à une « nouvelle sensibilité » qui les rapproche énormément des planches de l'*Encyclopédie* de Diderot<sup>4</sup>. Or la même situation, ou presque, se présente à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle avec les nouveaux moyens de transport : les inventions de la technique modifient la perception de l'espace et le rapport qu'entretiennent les lieux ou les objets les uns aux autres, et la science en rend compte avec l'élaboration d'une épistémologie adéquate. Que doivent au juste la formulation de Poincaré et l'esthétique de Proust aux nouvelles inventions techniques, ou à ce théâtre de machines moderne qu'est le panorama, le diorama de Daguerre ou le Stéréorama de Francovitch et Gadan ? Aucune réponse n'est certaine, si ce n'est qu'à cette période charnière, la science, la technique et la philosophie ont constitué une triple médiation culturelle, et ont fonctionné à la manière de sources d'inspiration réciproques<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Dans le domaine de la science, ce sont les expériences de Poincaré autour de 1900 et, en partie, sa réinterprétation du « temps local » de Lorentz, qui mettaient l'accent sur le lien étroit qui existait entre l'espace et le temps (voir Galison, *L'Empire du temps...*, op. cit., p.180-191 : « Le temps éthéré »). Temps et espace sont également au cœur des discussions des philosophes et des anthropologues. Lévy-Bruhl, par exemple, suscite de nombreux débats en parlant, à propos des fonctions mentales dans les sociétés inférieures, de la « multiprésence des individus » et de « leur localisation simultanée en plusieurs endroits différents. » (L. Lévy-Bruhl : *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* [1910], cité par P. Bergman, *Modernolatry et Simultanéità*, Uppsala, Svenska Bokförlaget/Bonniers, 1962, p. VIII-XI.) Pour l'espace et le temps des écrivains, des philosophes et des musiciens au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, voir Papon, *Le Temps des ruptures*, op. cit., p. 31-68.

<sup>2</sup> P. Thuillier : « Au commencement ... », art. cité., p. 49-51.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Il est intéressant de noter que c'est également la conclusion à laquelle parvient P. Galison dans *L'Empire du Temps* (op. cit.), lorsqu'il montre que l'épistémologie de Poincaré dérive à la fois de son bagage de

Pour Marcel, une découverte est d'autant plus importante qu'elle contribue à l'élaboration de son épistémologie, celle-ci ayant pour but implicite (ou inconscient) de déboucher sur l'écriture. La thèse du mouvement relatif se trouve à la source de deux points essentiels de l'esthétique du narrateur : la relativité des points de vue, et le refus des « dislocations organiques »<sup>1</sup>. Par cette expression bizarre, Proust désigne en fait la mémoire romantique et ses « pèlerinages » sur les lieux qui sont censés raviver les souvenirs<sup>2</sup>. Marcel découvrira aux différentes étapes de son exploration « la contradiction que c'est de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire »<sup>3</sup>, alors que c'est uniquement en lui-même qu'il peut les trouver. Si, comme nous venons de le voir, la question de la mémoire involontaire se ramène à une question de simultanéité, celle-ci ne peut pas être réalisée par le déplacement physique. Se retrouver sur les lieux de l'événement passé n'implique nullement que l'on parvienne à « se donner le spectacle véridique » du sentiment qui est mort en nous. En revanche, la mémoire du corps, des perceptions, des sensations, peut réaliser le miracle de la simultanéité en éveillant une impression passée. Ainsi par analogie avec le principe de la relativité du mouvement qui laisse penser que l'observateur se tient immobile pendant que le paysage se déplace autour de lui, s'élabore progressivement dans l'esprit du narrateur une poétique du chercheur immobile, où les paysages et les lieux anciens seraient transportés par les sensations et les impressions de la mémoire involontaire pour être amenés jusqu'à lui.

---

polytechnicien, de membre actif du Bureau des longitudes, et de sa proximité avec le cercle philosophique de Boutroux. Voir notamment les p. 192-201 : « Une triple conjonction ». Pour les rapports de Poincaré avec Boutroux, voir p. 48 et 72.

<sup>1</sup> II, 390. La relativité des points de vue est examinée ci-dessous, p. 424 et ss.

<sup>2</sup> Voir J.-Y. et M. Tadié : *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2004, p. 168 : « La mémoire romantique [...] s'incarne d'abord dans le thème du retour. Revenir sur les lieux où nous avons vécu autrefois est un moyen de retrouver des souvenirs de la période passée, notamment des souvenirs d'enfance. Mais si ces lieux permettent de retrouver le contexte d'antan, ils sont vides de vie. »

<sup>3</sup> I, 419

## Chapitre 5

### *Le temps de l'expérience*

Au cours de l'analyse de l'épisode de Martinville nous avons abordé la question de la vitesse et du mouvement, mais bien peu celle des clochers en tant que tels. Bien que ces œuvres du génie architectural présentent, dans les petites églises de province, une forme bien modeste comparée aux magnifiques flèches des cathédrales, elles partagent avec leurs grandes sœurs les mêmes fonctions esthétiques et pratiques.

Lorsque au moment de l'hypermnésie « tout Combray » sort de la tasse de thé de Marcel, le village, dont l'image se présente aussitôt à son esprit à la manière d'une vue panoramique, est entièrement résumé par son église :

Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer [...], ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains [...]<sup>1</sup>.

Déplacement métonymique, dont l'explication est donnée quelques pages plus loin : « On reconnaissait le clocher de Saint-Hilaire *de bien loin*, inscrivant sa figure inoubliable à l'horizon où Combray *n'apparaissait pas encore* »<sup>2</sup> ; le village n'est qu'une église, l'église n'est qu'un clocher : la synecdoque vient doubler la métonymie, ménageant ainsi au clocher une entrée en scène digne d'une vedette. Le clocher se justifie par sa fonction d'orientation : il indique l'église qui indique la ville « aux lointains ». Ce « doigt de Dieu » levé vers le ciel est avant tout un « point de repère »<sup>3</sup> qui doit être vu de loin au moment où l'église bat le rappel des fidèles. Mais c'est aussi un point de repère providentiel pour le voyageur égaré, bien avant l'invention du chemin de fer et de ses destinations fixes. Mme de Sévigné racontait dans une de ses lettres l'anecdote d'Emmanuel de Coulanges qui, parti avec un petit groupe à la recherche de la chânaie de Madame de Chelles, s'était retrouvé perdu « au milieu de quatre chemins

---

<sup>1</sup> I, 47.

<sup>2</sup> I, 62. Nous soulignons.

<sup>3</sup> I, 38, 62.



sans savoir lequel prendre », et qui, après être allé à l’aventure, n’avait retrouvé sa route que grâce au clocher de Saint-Denis<sup>1</sup>.

Point de repère spatial, géographique, le clocher est aussi un point de repère dans les souvenirs désordonnés, réveillés par l’arôme de la madeleine trempée dans le thé, lorsqu’ils se bousculent tous à la fois au seuil de la conscience de Marcel. Le clocher qui inaugure la séquence de Combray est une figure épistémique, un point de repère métaphorique qui oriente le narrateur dans le labyrinthe des souvenirs et amorce la recherche d’autres points de repère investis de la même fonction : les sensations et les impressions vraies qui, bien qu’invisibles, sont pourtant présentes ; de la même manière en somme que, derrière l’église « là où on ne le voyait pas, tout semblait ordonné par rapport au clocher surgi ici ou là entre les maisons »<sup>2</sup>.

### 5.1- Temps cyclique et temps subjectif

Si Proust choisit de placer l’ouverture de Combray sous le signe des clochers, celui de Saint-Hilaire et ceux de Martinville, c’est sans doute parce que ces constructions relèvent de deux isotopies différentes, qui jouent toutes deux un rôle de premier plan dans la *Recherche*. En tant qu’œuvre architecturale, le clocher appartient à l’isotopie de l’espace ; mais en tant qu’il scande avec sa cloche le rythme des heures, des cycles de la liturgie ou des phases de la vie – baptêmes, mariages, enterrements – le clocher appartient à l’isotopie du temps. De plus, par sa connotation mythico-religieuse il revêt une dimension symbolique qui colore implicitement les « premiers temps » de « Combray ».

De fait, dans *Du côté de chez Swann*, le récit se déroule sur la toile de fond d’un temps cyclique, rendu sur le plan narratif par l’emploi fréquent de l’itératif<sup>3</sup>. C’est l’histoire d’une enfance et d’une adolescence où les années se répètent presque à l’identique, hormis quelques événements remarquables comme la mort de la tante Léonie, la découverte de Montjouvain ou la promenade du côté de Martinville. L’harmonie de ce temps cyclique avec le temps liturgique et le temps cosmologique est

---

<sup>1</sup> Cité par Studeny, in *L’Invention...*, op. cit., p. 46.

<sup>2</sup> I, 64.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, p. 50.

accentuée par le rythme des saisons, et du fait des départs annuels pour Combray « la dernière semaine avant Pâques ». À Combray même, les semaines, elles aussi, se répètent à l'identique avec leur « samedi asymétrique » et leur messe dominicale. Les journées y sont distribuées d'une manière plus ou moins rigoureuse selon le temps qu'il fait, car celui-ci détermine de quel « côté » aura lieu la promenade du jour : Méséglise si le ciel était couvert, ou Guermantes s'il faisait uniformément beau ; quant aux nuits, c'est toujours le même drame du déshabillage et du baiser maternel qui recommence. Ce temps cyclique, fortement marqué par l'espace, les saisons et le temps atmosphérique, commence à organiser, à partir d'une certaine période et à Paris même, la plupart des rêveries du héros : l'alternance des températures hivernales et printanières suscite ainsi chez lui tantôt le désir des naufrages et des tempêtes au large des côtes normandes, tantôt le désir d'un printemps lumineux au cœur de la campagne toscane<sup>1</sup>. Le temps de l'enfance et de l'adolescence s'égrène ainsi au rythme des saisons et de années, tandis que la proximité – spatiale, spirituelle et historique – de l'église de Combray « pérennise un temps des origines, qui se réfère au temps sacré, au Grand Temps des mythologues »<sup>2</sup>. L'ancrage dans le temps cyclique porte en filigrane le désir de se maintenir dans la permanence de l'ordre établi ; il figure symboliquement la tendance à la procrastination du héros qui, chaque soir, abolissait mentalement la journée écoulée et perdue<sup>3</sup>.

Outre cette symbolique latente, le clocher présente aussi l'image d'un objet complexe appartenant à la fois aux isotopies du temps et de l'espace ; les historiens n'ont pas manqué de relever cette double référence. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que dans les villes l'horloge municipale se met à remplacer peu à peu la cloche de la paroisse, dans les villages, le marquage de l'espace et du temps par l'organisation religieuse reste sensible :

---

<sup>1</sup> I, 379 : « [...] j'aurais pu [...] si mes parents me l'avaient permis, [...] arriver à Balbec quand le petit jour se lèverait sur la mer furieuse [...]. Mais à l'approche des vacances de Pâques, quand mes parents m'eurent promis de me les faire passer une fois dans le nord de l'Italie, voilà qu'à ces rêves de tempête dont j'avais été rempli tout entier, [...] se substituait en moi le rêve contraire du printemps le plus diapré [...], qui couvrait déjà de lys et d'anémones les champs de Fiesole et éblouissait Florence de fonds d'or pareils à ceux de l'Angelico. [...] L'alternance des images avait amené en moi un changement de front du désir [...]. »

<sup>2</sup> Crubellier, *Histoire culturelle...*, op. cit., p. 68-69.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, p. 30 note 1.

Nous percevons mal aujourd’hui le pouvoir d’injonction des cloches dans une campagne silencieuse, sinon à travers les évocations de Chateaubriand ou de Lamartine. La cloche définit un territoire, elle définit aussi la mesure du temps. La paroisse, c’est l’espace où la cloche est entendue, et chaque cloche bat le temps à son rythme propre qui différencie chaque communauté. Le rythme quotidien, variable selon les lieux, varie aussi selon les saisons pour accompagner le mouvement du soleil [...]. Seule la définition de l’heure légale uniforme en 1891 met fin à la variété des scansions [...]<sup>1</sup>

Dans l’épisode de Combray, la présence quasi ubiquitaire du clocher de Saint-Hilaire est investie d’une mission narrative, puisque les scansions rythmiques et régulières permettent au héros de prendre conscience d’un temps hétérogène, qui ne s’écoule pas pour lui au même rythme que les heures égrenées par le clocher :

Et à chaque heure il me semblait que c’était quelques instants seulement auparavant que la précédente avait sonné [...]. Quelquefois même cette heure prématurée sonnait deux coups de plus que la dernière ; il y en avait donc une que je n’avais pas entendue, quelque chose qui n’avait pas eu lieu pour moi [...].<sup>2</sup>

En ponctuant les heures de lecture estivale, le clocher offre au héros la possibilité de confronter sa propre évaluation de l’écoulement du temps à l’heure non pas officielle – car il n’y avait pas encore *une* heure unique – mais à l’heure locale, c’est-à-dire celle du village ; et, comme le suggère Marcel, les deux étaient rarement en accord. Ainsi, dès les premières pages de la *Recherche* se met en place une multiplicité des temps : un temps subjectif, vécu par le héros, doublé d’un temps « local » scandé par le clocher du village, mais que l’on devine différent du temps « officiel », celui de l’Observatoire de Paris. Le temps devait sembler d’autant plus hétérogène au jeune héros que celui-ci, familier des gares de Paris et de Combray, était régulièrement confronté aux complications horaires qui, à l’époque, étaient le lot de tous les voyageurs de province. En effet, avant « l’heure légale uniforme », les gares devaient afficher en permanence trois heures différentes : l’heure locale, l’heure de Paris dans la salle d’attente et, sur les quais, une heure qui retardait de trois à cinq minutes sur les autres pour donner aux voyageurs une marge d’erreur et éviter les contestations<sup>3</sup>. Ainsi la gare, en déclinant à sa

<sup>1</sup> J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli (dir.) : *Histoire culturelle de la France*, vol. 3, op. cit., p. 331-332.

<sup>2</sup> I, 87.

<sup>3</sup> Galison, *L’Empire...*, op. cit., p. 87.

manière le lien entre l'espace et le temps, se présente comme la contrepartie profane ou séculière du clocher ; c'est d'ailleurs une « opération mystérieuse » qui s'accomplit dans ces « lieux spéciaux » que sont les gares, précise Marcel<sup>1</sup>. Il reste qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la question de l'unification horaire était devenue un impératif pour une population qui commençait à utiliser les chemins de fer de façon massive. Mais avant que de songer à imposer une heure unique sur la totalité du territoire français, il fallait d'abord résoudre le problème de la synchronisation des horloges à Paris même. Les deux problèmes techniques relatifs au temps, sa synchronisation d'abord puis son unification, ont occupé les ingénieurs jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; ils ont propulsé la question du temps sur le devant de la scène culturelle et scientifique. Le thème du temps était devenu la grande affaire du temps, mais aussi une source de réflexion féconde pour les écrivains et les artistes, comme pour les savants et les philosophes.

## 5.2- Triple médiation

Pour les écrivains et les artistes le thème du temps prend, sous l'impulsion du courant futuriste, la forme de la triade mouvement – vitesse – simultanéité, triade compacte où chacun des termes renvoie à l'autre et, finalement, à l'isotopie du temps<sup>2</sup>. Cette conception explique que l'on puisse lire l'épisode de Martinville comme étant une expérience du mouvement et de la simultanéité, cette dernière étant conçue comme un des effets induits de la vitesse. Dans la littérature futuriste et « moderniste » du début du XX<sup>e</sup> siècle, la déclinaison de cette triade était fréquente, comme il ressort des travaux de P. Bergman. En peinture, la réflexion sur le temps se traduisait par des recherches sur les différentes manières d'exprimer soit l'instant, comme chez les impressionnistes, soit le mouvement comme chez les futuristes, soit la simultanéité des plans, comme chez les cubistes. Plusieurs doctrines esthétiques étaient mises à contribution pour simuler le temps ou les différentes phases d'un mouvement, qu'il s'agisse de la doctrine futuriste

---

<sup>1</sup> II, 5.

<sup>2</sup> C'est en partie la thèse de P. Bergman dans *Modernolatria et Simultanéité*, op. cit. Voir également E. Klein : *Les tactiques de Chronos*, Paris, Flammarion, 2004, p. 26 : « De fait, le même mot [temps] englobe confusément trois concepts distincts, la simultanéité, la succession et la durée, et permet ainsi de dire tout à la fois le changement, l'évolution, la répétition, le devenir, l'usure, le vieillissement, peut-être même la mort. »

de la pénétration des plans, ou de la transposition et de la remise au goût du jour d'une esthétique médiévale, dans laquelle des plans simultanés d'une même action étaient juxtaposés sur une seule toile<sup>1</sup>.

Pour les savants le concept de temps se rattachait, depuis Galilée et Newton à la mécanique classique, qui lui a donné sa formulation mathématique, avant que la science relativement récente de la chaleur, la thermodynamique, en renouvelle la définition ; peu après, la physique quantique et les recherches sur l'optique révèlent des vitesses insoupçonnées, et sans commune mesure avec la conception mécaniste fondée sur le paradigme newtonien. Ces vitesses différentes, et parfois vertigineuses, que l'on trouve toutes dans la nature (vitesse de rotation d'un astre ou vitesse d'une particule) ont sans doute exercé une fascination trouble et diffuse auprès des artistes et des écrivains ; Ribot avait sans doute raison de parler des nouvelles voies ouvertes à l'imagination par la culture scientifique. Pour Proust, par exemple, la double nature de la lumière (onde ou particule)<sup>2</sup> et sa vitesse, sont à rapprocher de la nature duplice d'Albertine et de l'impossibilité de brider le mouvement de celles qui, comme elle, se présentent comme des « êtres de fuite ». En elles-mêmes, que sont ces jeunes filles ? s'interroge Marcel. Impossible de le savoir vraiment car pour cela, il faudrait les « immobiliser » – et comment immobiliser un « rayon successif » ? – au lieu de se contenter de les voir passer devant soi « toujours autres » :

[...] il faudrait [...] ne plus vous aimer, pour vous fixer ne plus connaître votre interminable et toujours déconcertante arrivée, ô jeunes filles, ô *rayon successif* dans le tourbillon où nous palpitions de vous voir reparaître en ne vous reconnaissant qu'à peine, *dans la vitesse vertigineuse de la lumière*. Cette vitesse, nous l'ignorerions peut-être et tout nous semblerait immobile, si un attrait sexuel ne nous faisait courir vers vous, *gouttes d'or toujours dissemblables* et qui dépassent toujours notre attente. À chaque fois, une jeune fille

---

<sup>1</sup> Bergman, *Modernolatria...*, op. cit., notamment l'Introduction, p. 1-34, la section intitulée « Simultanéité », p. 1547-207, et celle intitulée « Sous le signe de la simultanété », p. 263-278. Par exemple, Henri Ghéon disait de Monet qu'il peignait « dans le temps », alors que les autres peintres peignaient « dans l'espace » (p. 178). Ce qu'Apollinaire appelait « la quatrième dimension des futuristes » était une tendance à représenter la durée sous forme de mouvement (p. 180). Sur la doctrine de la pénétration des plans, voir p. 165-166. Sur la transposition de l'esthétique médiévale de la simultanété des plans, voir p. 175. La toile de Hans Memling (1433-1494) sur le martyr du Christ, où toutes les étapes du chemin de croix sont représentées simultanément, est un bon exemple de la représentation de plans simultanés.

<sup>2</sup> Le débat sur la nature de la lumière date du XVII<sup>e</sup> siècle, Newton la considérant comme une particule et Huygens comme une onde.

ressemble si peu à ce qu'elle était à la fois précédente (...), que *la stabilité de nature que nous lui prêtons n'est que fictive* [...].<sup>1</sup>

Dans la terminologie proustienne, le « rayon successif » renvoie probablement à la nature « instable » de la lumière qui se comporte tantôt en onde, tantôt en particule, ce qui induit la comparaison avec les jeunes filles : la stabilité de nature que nous prêtons à l'une comme aux autres ne serait ainsi que « fictive ». Mais l'expression de Proust peut également renvoyer aux « franges d'interférence » mises en évidence par le physicien anglais Thomas Young. En 1801, celui-ci a eu l'idée de percer deux fentes dans la paroi d'une chambre noire ; il découvre alors que la zone de superposition des deux halos contient des bandes plus brillantes qui alternent avec des bandes sombres dépourvues de toute luminosité. Il réalise alors qu'une description purement corpusculaire de la lumière ne pourra jamais rendre compte de ce phénomène, et qu'il ne s'explique, au contraire, que si la lumière est une onde<sup>2</sup>.

C'est en partie par le biais de la vitesse que le temps redevient sujet de réflexion : pour les techniciens et les ingénieurs, occupés à construire des automobiles, des locomotives ou des lignes télégraphiques ; pour les savants occupés à calculer des trajectoires de particules, ou à déterminer la simultanéité à distance de deux signaux en vue de l'établissement des longitudes ; pour les artistes ou les écrivains qui rendent compte de l'anamorphose des perspectives ou des distances, ou même pour les simples voyageurs qui doivent organiser leur itinéraire. D'une manière générale, en ce qui concerne la diffusion du thème du temps dans le champ culturel, les médiations de la science et de la technique ont été déterminantes.

Le temps et la physique, depuis Galilée, ont toujours eu partie liée ; le savant était en effet parvenu à déterminer le statut qu'il fallait accorder au temps pour rendre possible la mesure du mouvement et fonder une véritable science de la dynamique<sup>3</sup>. Par la suite, Newton formule ses hypothèses et ses équations en supposant, nous l'avons vu, un « temps absolu, vrai & mathématique ». Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le temps sera

---

<sup>1</sup> III, 573. Nous soulignons.

<sup>2</sup> T. X. Thuan : *Voyage au cœur de la lumière*, Paris, Gallimard (coll. Découvertes), 2008, p. 36-51. Ce n'est qu'en 1920 que Niels Bohr érige la dualité de la lumière onde/particule en « principe de complémentarité », énonçant que les deux descriptions ne s'excluent pas, mais se complètent.

<sup>3</sup> Ce qui ne veut pas dire que la physique est *la* science du temps. Voir Klein, *Les Tactiques...*, op. cit., p. 12-13.

également présent au cœur de la physique avec le développement de la science de la chaleur, la thermodynamique. Enfin, avec l'essor technique des transports et des communications, le temps de déplacement et le temps de circulation de l'information se trouvent prodigieusement accélérés. Il semble, du reste, que même pour la science les vitesses soient en train de s'accélérer. Henri Poincaré en rend compte dans une conférence tournant autour de la « Mécanique nouvelle », titre par lequel il désigne ce que nous appelons aujourd'hui la physique quantique, qui était alors à ses balbutiements. Poincaré a notamment insisté sur les vitesses proprement ahurissantes atteintes par les particules de radium, obligeant les physiciens à reconsidérer leur conception du monde fondée sur, et en fonction de la mécanique newtonienne. Nous assistons sans doute à la naissance d'une « mécanique nouvelle », dit prudemment Poincaré, ignorant encore si la mécanique quantique était appelée à supplanter la mécanique classique ou si elle existerait de concert avec elle. C'est avec l'humour qui lui est coutumier qu'il présente les nouvelles vitesses auxquelles sont confrontés les savants, mêlant les registres de la science « dure » et des inventions techniques :

Or, sous le rapport de la vitesse, on a fait depuis quelque temps des progrès considérables. Vous croyez peut-être que je veux faire allusion aux merveilles de l'automobilisme ; eh bien, pas du tout ; les automobiles font quelquefois du 100 à l'heure, mais, au point de vue qui nous occupe, c'est une vraie vitesse d'escargot. Depuis longtemps, nous avons mieux que cela, nous avons les corps célestes [...]. Malheureusement, c'est encore insuffisant. Je ne parle pas non plus de nos pauvres boulets de canon qui ne font même pas 1 km par seconde. Seulement, depuis quelque temps, nous avons une artillerie dont les projectiles sont beaucoup plus rapides. Je veux parler du radium. On a découvert que les effets étonnants de ce corps sont dus à ce qu'il émet dans tous les sens des particules extraordinairement ténues qui constituent un véritable bombardement.[...]

[Leur] vitesse initiale est le dixième ou le tiers de celle de la lumière, 30 000 km ou 100 000 km par seconde ; elle laisse donc loin derrière elle celle des planètes les plus rapides et elle commence à être assez grande pour que les divergences entre la mécanique ancienne et la mécanique nouvelle puissent être mises en évidence.<sup>1</sup>

L'exemple de Poincaré est emblématique de la triple médiation culturelle qui alimentait à son époque la problématique du temps ; comme membre, puis directeur du Bureau des longitudes, il abordait le temps du point de vue technique (la mesure des longitudes, la mesure de la terre et la synchronisation des signaux à distance), comme mathématicien

---

<sup>1</sup> Poincaré, *La Mécanique...*, op. cit., p. 3.

et physicien, il l'envisageait du point de vue purement scientifique, comme épistémologue enfin, il avait été amené à réfléchir suite à son expérience sur le terrain, au statut qu'il convient d'accorder au temps<sup>1</sup>. De quelque façon qu'on l'aborde, la question du temps, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, renvoie aux trois grandes médiations culturelles : littérature et peinture, science et technique et, enfin, philosophie. Elle intéresse notre propos car elle rend manifeste le lien qui existe entre l'espace et le temps, lien qui se trouve lui-même à la source de la conception, prégnante à cette époque, d'un temps spatialisé.

### 5.3- Une poétique du temps relatif

En France, dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, la question du temps se ramenait à un problème technique consistant dans l'instauration de l'heure unique, uniforme, sur tout le territoire. L'heure unique devait en retour permettre de synchroniser de manière efficace les itinéraires des chemins de fer, à l'échelle nationale d'abord puis, après le choix d'un méridien de référence, à l'échelle planétaire<sup>2</sup>. Il s'agissait en bout de ligne de redessiner le planisphère en fonction des critères d'espace *et* de temps. L'unification horaire était difficile à réaliser car les ingénieurs butaient contre un problème technique majeur. Les nombreuses horloges de Paris étaient toutes réglées sur l'horloge centrale (celle de l'Observatoire) dont elles recevaient un signal pneumatique à intervalles réguliers. Le signal mettait environ 15 secondes pour être acheminé sous les rues de Paris, résultant en un décalage des horloges entre elles et par rapport à celle de

---

<sup>1</sup> Le rôle de premier plan joué par la figure illustre de Poincaré dans le contexte culturel de la fin du siècle, comme savant et comme philosophe, a été étudié en détail par P. Galison dans l'ouvrage cité, *L'Empire du temps*. Poincaré a été membre du Bureau des longitudes de 1893 à 1912, date de sa mort, et il en assumera la présidence à trois reprises. La manière de déterminer la longitude est un excellent exemple du lien étroit qui existe entre le temps et l'espace (voir p. 89-90). En 1889 a germé l'idée de réviser la mesure de l'arc méridien de Quito, dans le cadre d'une détermination de la forme de la Terre, que Newton avait déclarée enflée à l'équateur et aplatie aux pôles (p. 173-174). Poincaré suivait les progrès de la mission pas à pas depuis Paris. Il a fallu huit ans de combat à l'équipe française à Quito pour mesurer le temps et l'espace qui permettraient de déterminer la forme de la Terre et de cartographier correctement la planète (p. 175-180). On trouvera plus de détails sur la mission pour Quito, en rapport avec la *Recherche*, ci-dessous, p. 440 et ss.

<sup>2</sup> Les enjeux militaires étaient également de la partie ; la défaite de 1871 avait en effet montré que les chemins de fer avaient été un facteur décisif dans la supériorité stratégique et militaire de von Moltke. Or, celui-ci avait passé un demi-siècle à démontrer à ses compatriotes le rôle vital des voies ferrées dans le déploiement des forces militaires (Galison, *L'Empire...*, op. cit., p. 142).



l'Observatoire<sup>1</sup>. Mais l'exigence de précision horaire ne cessant de croître avec les progrès techniques, ce décalage imposé par le délai de transmission était devenu inacceptable. Les ingénieurs installèrent alors un contrepoids destiné à retarder le cliquet d'impulsion sur chacune des horloges, *en fonction de sa distance* du centre. La solution trouvée était donc fondée sur un artifice technique qui prenait en compte le temps (d'acheminement du signal) et la distance (qui sépare l'horloge de l'Observatoire).

Mais mesurer du temps avec des intervalles d'espace, n'est-ce pas en somme ce que réalise toute horloge, avec ses aiguilles qui se déplacent sur un cadran ? Mieux encore, disent les philosophes bergsoniens, c'est notre expérience du monde, c'est le savoir du sens commun, qui fondent la conception d'un temps spatialisé. C'est ce qu'explique en détail Édouard Le Roy dans une série d'articles parus dans la *Revue de métaphysique et de morale* sous le titre de « Science et philosophie »<sup>2</sup>. Le Roy était agrégé de mathématiques et docteur en sciences lorsqu'il opéra un étonnant tournant vers la philosophie. Ami de Bergson, il lui succèda à l'Académie française en 1945. Avec Henri Poincaré qu'il admirait, bien que celui-ci lui reprochât souvent de verser dans le nominalisme scientifique, il contribua au renouveau de la philosophie des sciences et, par ses nombreux articles, diffusa les pensées de Bergson et de Poincaré auprès du grand public.

Comme Bergson, Le Roy pense que le point de départ de tout savoir, le premier degré de la connaissance, est celui de la connaissance commune, vulgaire, qui tend à façonner notre esprit en fonction des intérêts pratiques orientés vers l'action. Or, nos sens servent d'abord à définir des frontières, des « centres disjoints » en vue de faciliter notre action sur le monde et notre saisie de la réalité extérieure. En d'autres termes, c'est la faiblesse de nos sens, combinée à des intérêts pratiques, qui nous pousse à opérer dans la matière un morcellement en corps distincts. De même, la faiblesse de notre esprit nous incite à opérer des catégorisations et des abstractions destinées à faciliter l'apprentissage et la mémorisation. La thèse défendue ici par Le Roy après Bergson est,

---

<sup>1</sup> Pour le problème de la synchronisation des horloges et celui de l'unification horaire, voir *ibid.*, chap. 3 et 4. Pour le passage résumé ici, voir p. 83.

<sup>2</sup> E. Le Roy : « Science et philosophie (1). Le sens commun », « Science et philosophie (2). L'organisation scientifique », « Science et philosophie (3). L'intuition philosophique », *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, respectivement sept. 1899, p. 375-425 ; nov. 1899, p. 504-562 ; sept. 1900, p. 37-72. Le Roy affirme lui-même situer sa théorie de la connaissance dans le sillage de Bergson (voir sept. 1899, p. 378).

on l'aura deviné, celle de la *continuité* indivise et mouvante du primitif par opposition au « morcelage » (l'expression est de Le Roy) et à la dislocation de la matière que nous effectuons en une sorte de coordination utilitaire, que ce soit du point de vue sensible ou du point de vue intellectuel et psychologique. À cause de la prégnance du « principe de spatialisation », poursuit Le Roy, nous sommes amenés, par mimétisme, à attribuer au temps les mêmes caractères qu'à l'espace ; nous le concevons ainsi comme une dimension de l'espace sans nature propre, une collection d'instantanés qui se succèdent à l'identique et que nous saisissons en une suite juxtaposée de moments disjoints plutôt qu'en une durée continue<sup>1</sup>.

Pour le narrateur de la *Recherche*, ce sont les distances qui figurent le mieux l'évidence du temps spatialisé ; les distances, énonce Marcel, « ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui. »<sup>2</sup> Par conséquent la vitesse, qui réduit considérablement les distances, peut donner l'idée de proximité ou de simultanéité des plans : « [...] un village qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées. »<sup>3</sup> Mais la distance parcourue par les aiguilles de l'horloge, ou celle qui est dévorée par les roues d'une automobile, n'est pas toujours en accord avec la distance que nous devons parcourir au fil des jours, précise Marcel :

[...] dans notre vie les jours ne sont pas égaux. Pour parcourir les jours, les natures un peu nerveuses, comme était la mienne, disposent, comme les voitures automobiles, de « vitesses » différentes. Il y a des jours montueux et malaisés qu'on met un temps infini à gravir et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train en chantant.<sup>4</sup>

Par ailleurs, en décrivant l'église de Combray comme une construction qui occupe « un espace à quatre dimensions »<sup>5</sup>, le héros ne fait qu'entériner la conception d'un temps spatialisé, tout en étirant l'isotopie du temps dans la direction du temps historique. Or, contrairement à une idée fort répandue, la conception du temps comme quatrième dimension de l'espace relève d'un lieu commun, de la physique classique comme de

<sup>1</sup> Nous ne proposons ici qu'un rapide aperçu du premier article de Le Roy : « Science et philosophie (1). Le sens commun ».

<sup>2</sup> III, 385.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> I, 383.

<sup>5</sup> I, 60.

l'intelligence pratique<sup>1</sup> ; la confusion autour de sa nouveauté vient de ce que d'Alembert, bien qu'il en ait parlé dans un article de l'*Encyclopédie*, ne considérait cette « quatrième dimension » que comme un jeu de l'esprit<sup>2</sup>. Mais au moment où Proust rédige son œuvre, les recherches philosophiques de Bergson avaient rétabli l'idée commune d'un temps étalé au sol comme un morceau d'espace, alors que Poincaré proposait pour sa part une définition qui relativisait la nature du temps et réfutait la conception newtonienne d'un « temps absolu »<sup>3</sup>. En définitive, la gare comme le clocher induisent par leur présence même – et selon des modalités différentes – cette « quatrième dimension » du temps. Ils répondent à la définition que propose M. Bakhtine du « chronotope » :

Le processus qui a permis à la littérature de prendre conscience du temps et de l'espace historiques réels et de l'homme historique vrai qui s'y révèle, a été complexe et intermittent. On assimilait certains aspects du temps et de l'espace, accessibles à tel stade historique de l'évolution humaine, et l'on élaborait dans les méthodes, des genres correspondants, des procédés pour refléter et traiter dans l'art littéraire des côtés connus de la réalité.

Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. [...] [Le chronotope] exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace).<sup>4</sup>

Bakhtine précise incidemment que le terme « chronotope », bien qu'emprunté à Einstein, est employé dans le champ littéraire de manière métaphorique. Mais bien plus

---

<sup>1</sup> « S'il est une idée reçue dont il faut se libérer, c'est bien celle de la « quatrième » dimension qu'introduirait la relativité, un poncif sur lequel trop d'auteurs ont abusivement glosé aux frais des lecteurs. Il n'y a rien là d'extraordinaire ni même de nouveau. Le lieu de tout événement de l'espace est parfaitement défini par les trois coordonnées de ce lieu dans un système de coordonnées cartésien. Dans votre bureau, la place de chaque objet est précisément définie par trois coordonnées. Sur la Terre, deux coordonnées suffisent, puisqu'il ne s'agit que d'une surface (approximativement sphérique) et le lieu où se trouve tel village est précisément défini par sa longitude et sa latitude. Mais, si le lieu est ainsi défini, le moment où tel événement se passe doit l'être aussi : Untel est né à tel endroit et à tel moment. D'où les quatre « dimensions » indépendantes, trois d'espace et le temps ; en fait les quatre coordonnées de tout événement de l'univers. » Voir Eisenstaedt, *Avant Einstein...*, op. cit., p. 30.

<sup>2</sup> Eisenstaedt (ibid.) cite d'Alembert : « J'ai dit plus haut qu'il n'était pas possible de concevoir plus de trois dimensions. Un homme d'esprit de ma connaissance croit que l'on pourroit cependant regarder la durée comme une quatrième dimension, & que le produit du temps par la solidité soit en quelque manière un produit de quatre dimensions ; cette idée peut être contestée, mais elle a, ce me semble, quelque mérite, quand ce ne seroit que celui de la nouveauté. »

<sup>3</sup> La conférence de Poincaré dans laquelle il expose sa conception du temps, « La mesure du temps » a eu lieu en 1898 et était conçue en fonction du grand public. Voir Galison, *L'Empire...*, op. cit., p. 116, 181. La conférence a été reprise dans *La Science et l'Hypothèse*, op. cit., p. 111.

<sup>4</sup> M. Bakhtine : *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1987, p. 237.

importante dans sa définition est l'idée qui désigne le chronotope dans le récit comme une alerte destinée au lecteur, le prévenant en quelque sorte que les isotopies du temps et de l'espace sont ici mises en jeu, et qu'elles sont représentées en terme d'« indissolubilité ». Pour le narrateur qui adhère à la conception d'un temps spatialisé fait de moments successifs, où les différents « moi » meurent et ressuscitent tout autres<sup>1</sup>, la question cruciale se présentera dès lors en terme de disjonction : retrouver le « temps pur », c'est retrouver l'essence d'un temps que n'aurait pas corrompu l'impératif de l'espace, de ses dimensions, de ses fonctions.

Que devient, à cette étape de l'exploration, l'épistémologie de l'observateur développée par Marcel ? Il est possible de dire qu'elle contribue à l'élaboration progressive d'un réseau spatio-temporel qui ouvre des voies de communication entre les espaces géographiques et les temporalités qui leur sont associées. À la manière du clocher de Saint-Hilaire, « qui donnait à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration », le réseau qui se dessine progressivement, d'abord lâche tissage semé de trous, est appelé à organiser en fin de compte tout le « riche réseau de souvenirs »<sup>2</sup>, à travers lequel le narrateur pourra voyager à son aise. Marcel ressent intuitivement ce pouvoir d'injonction du clocher et sa force organisatrice, et les restitue par une suite d'anaphores juxtaposées qui, en dessinant les lignes du réseau, finissent par converger vers un point central, l'église et sa flèche :

*Qu'on le vît à cinq heures, quand on allait chercher les lettres à la poste [...] ; que si, au contraire, [...] on suivît des yeux cette ligne redevenue basse après la descente de [l']autre versant en sachant qu'il faudrait tourner à la deuxième rue après le clocher ; soit qu'encore, poussant plus loin, [...] on le vît obliquement [...] ; ou que, des bords de la Vivonne, l'abside [...] musculeusement ramassée et remontée par la perspective semblât jaillir de l'effort que le clocher faisait pour lancer sa flèche au cœur du ciel ; c'était toujours à lui qu'il fallait revenir, toujours lui qui dominait tout, sommant les maisons d'un pinacle inattendu, levé devant moi comme le doigt de Dieu [...].*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Voir, par exemple, II, 32 : « [...] la mort fragmentaire et successive telle qu'elle s'insère dans toute la durée de notre vie, détachant de nous à chaque moment des lambeaux de nous-mêmes sur la mortification desquels des cellules nouvelles se multiplieront. »

<sup>2</sup> I, 64 et IV, 607.

<sup>3</sup> I, 65-66. Nous soulignons.

Point focal pour l'observateur et base d'observation à la fois : les points de vue *du* clocher et *sur* le clocher se conjuguent et se complètent. Modulant son aspect au gré de l'intensité lumineuse des heures de la journée, le clocher projette aussi son ombre comme un cadran solaire, et capte le regard de l'observateur à la recherche de l'heure et du temps qu'il fait<sup>1</sup> ; mais à son tour il s'hypertrophie en regard lorsqu'il veille sur le village et le tient serré « autour de sa haute mante sombre [...] comme une pastoure ses brebis »<sup>2</sup>, sans jamais cesser de battre le rythme des jours et des saisons, ceux de la nature comme ceux de la vie. Ce jeu des regards figure le déplacement des points de vue qui s'instaure autour du clocher, à la fois « flèche » pour indiquer et être vu(e) de loin, et « beffroi » pour guetter et voir au loin. Marcel, en observateur, y lit sa première leçon. Il apprend peu à peu à se déprendre de l'idée d'espace absolu et de point de vue absolu, en même temps qu'il apprend à lire le rythme des heures divergentes, sur le cadran de l'horloge comme sur son propre « cadran intérieur »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> I, 64.

<sup>2</sup> I, 47.

<sup>3</sup> IV, 564.

***Obstacle fécond (1) : De la « réalité des choses »***

***au « point de vue sur les choses »***

Au moment où Marcel se rend enfin à Balbec, il possède quelques idées préconçues sur les étapes de son exploration : la première sera réservée à la petite église de style « presque » persan, qui le déçoit finalement ; pourtant, Marcel pense – sans trop vouloir y croire – que sa déception vient peut-être de son « incapacité de savoir regarder »<sup>1</sup>. En quoi le « regard » esthétique diffère-t-il du regard scientifique, ou du regard commun sur les choses ? Pourquoi son épistémologie avait-elle été favorablement façonnée par l'exploration de l'espace et pourquoi bute-t-elle soudain sur l'expérience esthétique ? Marcel avait appris à observer et à accepter – provisoirement peut-être – les petites apories : celles d'un espace et d'un mouvement qui échappent aux formulations simplificatrices, celles d'un temps doté de multiples facettes. Il se doute maintenant qu'il lui reste à apprendre à « regarder ».

**6.1- « L'inépuisable torrent des belles apparences »**

Avant d'explorer l'église proprement dite, le héros s'en était construit une image précise à l'aide de photographies, et de moulages représentant les Apôtres et la Vierge, qu'il avait pu admirer au musée du Trocadéro. Par ailleurs, il pensait trouver une petite église isolée, au bord de la mer, alors que dans la réalité, elle se trouvait plantée au milieu d'un village rien moins que pittoresque, à plus de cinq lieues du Balbec-Plage convoité. Le « regard » du héros est donc conditionné par la représentation qu'il s'était préalablement faite de l'église, représentation elle-même conditionnée par la médiation culturelle (moulages, photographies) et par les ouï-dire (Swann, Legrandin). Dans le schéma narratif de la *Recherche*, une des fonctions de la médiation est, rappelons-le, de faire savoir au héros dans quelle direction porter son exploration ou sa quête de savoirs ;

---

<sup>1</sup> II, 21.

mais elle crée en même temps une sorte d'effet pervers qui fait croire à Marcel à l'objectivité de la représentation ; en toute logique, celle-ci ne peut être qu'une sorte de *mimesis* de la réalité, au même titre que les photographies et les moulages du Trocadéro :

[...] mon esprit qui avait dressé la Vierge du porche *hors des reproductions que j'en avais eues sous les yeux*, inaccessible aux vicissitudes qui pouvaient menacer celles-ci, intacte si on les détruisait, idéale, ayant une *valeur universelle*, s'étonnait de voir la statue qu'il avait mille fois sculptée réduite maintenant à sa propre apparence de pierre [...].<sup>1</sup>

Confrontée à la réalité, la représentation s'effondre ; et confrontée à la représentation, la réalité perd sa densité. Plutôt que d'être un reflet fidèle de la réalité, la représentation ne serait-elle, au contraire, qu'une espèce de voile occultant la vérité du monde extérieur ? Elle serait en cela plus proche de la Maya indienne, que Marcel reconnaît sans doute dans une phrase énigmatique de Bergotte sur « l'inépuisable torrent des belles apparences »<sup>2</sup>. En effet, l'expression est empruntée au poème éponyme de Leconte de Lisle, « La Maya », (*Poèmes tragiques*), et elle était citée sans altérations dans *Jean Santeuil*<sup>3</sup> :

*La vie antique est faite inépuisablement*

*Du tourbillon sans fin des apparences vaines.*<sup>4</sup>

<sup>1</sup> II, 20. Voir aussi I, 378 : « On me mena voir des reproductions des plus célèbres statues de Balbec [...] et de joie ma respiration s'arrêtait dans ma poitrine quand je pensais que je pourrais les voir se modeler en relief sur le brouillard éternel et salé. Alors, par les soirs orageux et doux de février, le vent [...] mêlait en moi le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer. »

<sup>2</sup> I, 93.

<sup>3</sup> I, 1147, note 2 de la p. 93. Voir également Proust : *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 237.

<sup>4</sup> Voici le texte complet du poème de Leconte de Lisle :

#### La Maya

Maya ! Maya ! Torrent des mobiles chimères,  
Tu fais jaillir du cœur de l'homme universel  
Les brèves voluptés et les haines amères,  
Le monde obscur des sens et la splendeur du ciel ;  
Mais qu'est-ce que le cœur des hommes éphémères,  
Ô Maya ! Sinon toi, le mirage immortel ?  
Les siècles écoulés, les minutes prochaines,  
S'abîment dans ton ombre, en un même moment,  
Avec nos cris, nos pleurs et le sang de nos veines :

En sanskrit, le mot Maya signifie illusion ou magie. Dans les systèmes philosophiques indiens, la Maya représente le pouvoir divin par lequel l'Être suprême (brahman) peut faire apparaître et disparaître ce qu'il veut. C'est par la philosophie de Schopenhauer que l'idée de Maya pénètre la pensée occidentale. Elle est rendue responsable, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, de l'illusion qu'elle produit : celui qui s'en tient au phénomène est ainsi prisonnier du voile de Maya<sup>1</sup>. Mais même du seul point de vue de la philosophie occidentale, l'idée est ancienne et son origine peut être rapportée à l'aphorisme d'Héraclite : « la Nature aime à se voiler »<sup>2</sup>.

Dans la *Recherche*, la Maya apparaît comme une arme à double tranchant. D'une part, elle confronte impitoyablement le rêve nourri d'illusions à une image prosaïque de la réalité, en détruisant du même coup la poésie de la croyance. Ainsi, la magnifique sculpture de la Vierge de Balbec s'avère être « une petite vieille de pierre dont [Marcel] pouvait mesurer la hauteur et compter les rides »<sup>3</sup> ; suivant la même logique, l'apparition de Mme de Guermantes dans l'église de Combray est suivie pour Marcel d'une grande déception : la personne qu'il peut voir n'est pas « substantiellement » la duchesse de Guermantes car tout, dans son apparence, trahit « un certain type féminin, qui comprenait aussi des femmes de médecins et de commerçants »<sup>4</sup>. Le narrateur débusque l'artifice de la représentation en révélant qu'il n'avait jamais pris garde, quand il pensait à la duchesse, qu'il se la « représentai[t] avec les couleurs d'une tapisserie ou d'un vitrail, dans un autre siècle, d'une autre matière que le reste des personnes vivantes. »<sup>5</sup>

---

Éclair, rêve sinistre, éternité qui ment,  
La Vie antique est faite inépuisablement  
Du tourbillon sans fin des apparences vaines.

<sup>1</sup> Voir *Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., p. 1039, art. « Maya ».

<sup>2</sup> P. Hadot a suivi le développement culturel et les transformations de cette métaphore au fil des siècles dans l'ouvrage cité, *Le Voile d'Isis*.

<sup>3</sup> II, 21.

<sup>4</sup> I, 172. Précisons, cependant, que le processus de la déception est aussi complexe que les fonctions de la Maya (ou de l'illusion). Ainsi, en ce qui concerne Mme de Guermantes, l'imagination prendra le relais de la représentation primitive et comblera le fossé de la déception, jusqu'au moment où Marcel aura définitivement levé le voile et cessé d'être amoureux de la duchesse.

<sup>5</sup> Ibid.



Mais d'autre part, la Maya assure une fonction sociale, et même biologique ; c'est ce qu'affirme Proust, du moins, lorsqu'il parle d'une des femmes fantasmatiques qui hantent la *Recherche*, Mme de Stermaria, symbole de toutes les femmes désirées, poursuivies et jamais atteintes :

Car il me semblait que je ne l'aurais vraiment possédée que là, quand j'aurais traversé ces lieux qui l'enveloppaient de tant de souvenirs – voile que mon désir voulait arracher et de ceux que la nature interpose entre la femme et quelques êtres (dans la même intention qui lui fait, pour tous, mettre l'acte de la reproduction entre eux et le plus vif plaisir, et pour les insectes, placer devant le nectar le pollen qu'ils doivent emporter) afin que trompés par l'illusion de la posséder ainsi plus entière ils soient forcés de s'emparer d'abord des paysages au milieu desquels elle vit et qui, plus utiles pour leur imagination que le plaisir sensuel, n'eussent pas suffi pourtant, sans lui, à les attirer.<sup>1</sup>

Le voile, figuré dans cet exemple par le paysage qui enveloppe la femme désirée à la manière d'un écrin, est l'illusion qui attire Marcel en excitant son imagination. Car l'imagination, en s'ancrant à un espace bien défini qui serait l'emblème de la femme désirée, se nourrit de l'illusion que la possession du premier parachèvera la possession de la seconde. Le narrateur met ainsi en place les éléments décisifs du drame de la possession (ou de l'impossession<sup>2</sup>) qu'il vivra avec Albertine : celle-ci, impossible à réduire par l'imagination à un espace et à un temps bien délimités, se révélera du même coup insaisissable. Par ailleurs, Proust attribue à l'illusion la même finalité biologique que le plaisir dans la reproduction, ou que la collecte du nectar dans la pollinisation. Ainsi, dans le règne humain, la fonction de la Maya serait tout aussi bien psychologique (elle parle à l'imagination), que sociale (elle tisse le lien entre les êtres) ou biologique

<sup>1</sup> II, 50.

<sup>2</sup> L'expression « drame de l'impossession » qui désigne le conflit de l'amour et de la jalousie dans l'univers proustien est empruntée à Étienne Klein : « Théories cherchant origine du temps désespérément », in *1<sup>ère</sup> Journée de la philosophie à l'Unesco. Table ronde thématique : Les origines de la création : « regards croisés du philosophe et du scientifique »*, 2004, article disponible en ligne, URL : [http://portal.unesco.org/shs/fr/ev.php-URL\\_ID=5947&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/shs/fr/ev.php-URL_ID=5947&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html), p. 34. Klein voit avec justesse que le drame de la jalousie est lié au temps : « Ce n'est [...] pas un hasard si Marcel Proust a analysé avec la même acuité le rapport au temps d'une part, le rapport à l'être aimé d'autre part. Ne sont-ils pas semblablement structurés ? La jalousie amoureuse, du fait qu'elle ne vient pas seulement de ce que l'être aimé ne soit pas à soi, mais aussi qu'il ne soit pas appréhendable en soi [comme le temps n'est pas appréhendable], exprime elle aussi un drame de l'impossession. Le cœur ne possédant jamais ce qu'il ne peut qu'aimer, nous ne connaissons jamais l'autre qu'en nous-mêmes, avec comme seul scalpel notre propre imagination (pour reprendre les mots de Proust). » L'espace et le temps propres à l'être aimé, en demeurant insaisissables, conduiront à la belle définition de l'amour proustien comme étant « l'espace et le temps rendus sensibles au cœur » (III, 887).

(elle assure la perpétuation de l'espèce). La thèse implicite qui s'en dégage est que le processus de l'amour chez les humains est infiniment plus complexe que dans le règne animal, bien qu'il réponde aux mêmes lois, et qu'il se nourrit – mais meurt aussi, parfois – de l'illusion et de la représentation.

Marcel découvre donc qu'une bonne dose de « croyance » se trouve mêlée à la représentation, comme en témoigne la conviction que l'église se trouvait au bord de la mer. Mais le clocher, qu'il s'était « représenté comme recevant à sa base la dernière écume des vagues soulevées », se dresse en réalité près de l'embranchement de deux lignes de tramway et d'un café portant « en lettres d'or » la mention « Billard »<sup>1</sup>. La déception est telle que ce n'est plus, comme l'imaginait Marcel, l'église qui prête son prestige au nom de la ville et qui lui impose, comme un moule, « les mêmes ciselures, et [le] même style », mais c'est la petite ville prosaïque, avec « un tramway, un café, [...et] la succursale du Comptoir d'escompte », qui transfère sa vulgarité déplaisante au nom autrefois prestigieux de Balbec, et à son église<sup>2</sup>. En attribuant aux lieux, aux êtres ou aux objets des propriétés labiles, « transférables » d'un système à un autre, Marcel révèle l'ampleur de son inexpérience : son parcours est une « recherche » en cours, qui n'hésite pas à emprunter toutes les voies de la culture, comme ici celles de la philosophie et de la biologie, pour arriver par d'incessantes corrections à une formulation adéquate du monde et de la nature humaine.

## 6.2- « Quand on croit à la réalité des choses »

L'expérience de l'église de Balbec n'est pas la première déception esthétique de Marcel. La situation s'était présentée presque à l'identique au moment où le héros avait enfin reçu l'autorisation d'assister à la représentation de la Berma au théâtre. L'anticipation qu'il ressentait alors ne se réduisait pas à l'expérience du seul plaisir artistique, mais concernait plutôt la découverte de « vérités appartenant à un monde plus réel que celui où [il] vivai[t] »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> II, 19.

<sup>2</sup> II, 19, 21.

<sup>3</sup> II, 434.

Deux postulats fondent l'expérience de Marcel. Le premier est l'idée que la vérité appartient à la sphère de l'objet et qu'il suffirait d'atteindre cet objet pour s'approprier cette vérité convoitée. C'était, réduite à ses grandes lignes, la conception de la science classique fondée sur un réalisme simpliste, pour laquelle les lois reflètent la vérité du monde ; pour laquelle aussi l'identité du réel et du fait scientifique ne fait aucun doute puisque notre connaissance atteint la vraie réalité. Cette attitude, naturelle à l'esprit humain, est généralement la conception de l'opinion commune :

[...] l'opinion vulgaire est très simple et très grosse : *elle croit à l'identité du réel et du fait*. Préoccupée d'une concordance à établir entre les choses et la pensée, on se représente ordinairement le fait comme un morceau de la nature détaché à l'emporte-pièce. Les faits, imagine-t-on, ressemblent à des pierres curieuses, cachées en des recoins obscurs [...], qui surgissent d'un coup toutes fabriquées devant les yeux dès qu'on a su les découvrir. De là l'idée banale qu'il n'y a qu'à *constater* les faits.<sup>1</sup>

Ce réalisme naïf consiste dans l'identification que nous faisons spontanément entre nos représentations et la matière réelle des choses. Suivant cette logique, Marcel croira avoir accompli un pas inestimable dans la conquête de la vérité rien qu'en allant visiter les lieux décrits dans ses lectures favorites<sup>2</sup> ou en allant observer la Berma dans le rôle de Phèdre. Il ne fait aucun doute pour lui que la découverte de la « réalité » confirmera l'authenticité de la représentation. Son périple exploratoire est donc motivé par un souci de validation. La conception de ce que Proust définit comme « la vérité conçue comme extérieure » est développée dans « Sur la lecture », qu'il écrit en guise de Préface à sa traduction de *Sésame et les Lys*. Le rôle de la lecture devient dangereux, affirme-t-il, quand la vérité commence à nous apparaître « comme une chose matérielle, déposée entre les feuillets des livres comme un miel tout préparé par les autres et que nous n'avons qu'à prendre la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques et de déguster ensuite [...] »<sup>3</sup> C'est le défaut auquel le jeune Marcel de la *Recherche* se laisse aller lorsqu'il s'imprègne de l'idée d'une situation ou d'un lieu à travers leurs modèles livresques, ou à travers les conversations scolaires, familiales ou pseudo-mondaines de Combray.

<sup>1</sup> Le Roy, « Science et philosophie (2) », art. cité, p. 515. Italiques de l'auteur.

<sup>2</sup> I, 85.

<sup>3</sup> J. Ruskin, M. Proust : *Sésame et les Lys*, précédé de *Sur la lecture*, Paris, Éditions Complexe, 1987, p. 73.

Parallèlement à la croyance qu'une conjonction avec l'objet constituera *de facto* une conjonction avec la vérité qu'il recèle, Marcel postule que le monde de la représentation théâtrale est, pour lui, plus *réel* que le monde dans lequel il vit, sans doute parce qu'il l'assimile à la sphère de la « représentation » proprement dite. L'identité de la représentation au théâtre et de la représentation comme acte de l'esprit s'explique du fait que la première est perçue comme la matérialisation objective de la seconde, ce qui l'investit de la fonction quasi sacerdotale du *dévoilement* de la vérité :

Cachée comme le Saint des Saints sous le rideau qui me la dérobait [...] la divine Beauté que devait me révéler le jeu de la Berma [...] trônait au fond de mon esprit, de mon esprit dont mes parents sévères et légers allaient décider s'il enfermerait ou non, et pour jamais, les perfections de la Déesse dévoilée à cette même place où se dressait sa forme invisible.<sup>1</sup>

La « forme invisible » de la Berma en Déesse voilée annonce la matérialisation prochaine d'une vérité abstraite. On serait tenté de parler de l'actrice comme d'une *incarnation* de la vérité, si le concept même ne paraissait contradictoire avec le registre de la religion hébraïque évoqué par le « Saint des Saints », c'est-à-dire le lieu le plus saint du Temple de Salomon<sup>2</sup>. Du reste, le registre religieux ou mythologique ne fait que mettre en relief la nature de la croyance de Marcel, ou de ce qu'il prend comme postulat : il s'agit d'une foi impossible à justifier par la raison ou l'empirisme. Quant à la poétique du dévoilement, elle chevauche les deux registres, théâtral et religieux. Le premier, pour des raisons évidentes, puisque les spectateurs attendent le lever du rideau ; le second à cause de l'architecture particulière du Temple de Salomon qui est invoqué dans la métaphore employée par Marcel. Dans cet édifice, en effet, le lieu représentant le Saint des Saints était précédé d'une autre salle qui était séparée de lui par un voile suspendu à quatre colonnes d'acacia revêtu d'or. Le voile qui donnait accès au Saint des Saints en masquait l'intérieur, et seul le grand prêtre pouvait y pénétrer une fois l'an.<sup>3</sup> D'un autre côté, le jeu entre le visible et l'invisible, le mélange des registres profane et

---

<sup>1</sup> I, 435.

<sup>2</sup> « Incarnation » est un terme théologique qui n'appartient pas, à vrai dire, au vocabulaire biblique, mais qui définit le mystère sur lequel est fondée toute la religion chrétienne, celui du « Fils de Dieu » (donc Dieu lui-même) qui s'est fait homme. Voir A.-M. Gerard : *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 541, art. « Incarnation ».

<sup>3</sup> Ibid., p. 254, art. « Debir ». Le Debir est un mot qui signifie « retiré », « à l'écart », d'où, au sens second, mystérieux ou même sacré, qui désigne par extension le Saint des Saints.

religieux, l'allusion à la déesse qui doit laisser choir ses voiles pour révéler la vérité, renvoient implicitement à l'aphorisme d'Héraclite. Au cours de ses multiples déclinaisons culturelles, la métaphore de « la Nature qui aime à se cacher » n'a guère tardé à être interprétée de manière allégorique. La nature a donc commencé à être représentée sous l'aspect d'une déesse, souvent voilée, comme l'Artémis d'Éphèse pour les Grecs ou Isis pour les Égyptiens. La tendance à la personnification de la Nature a reculé au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, mais la métaphore latente qui en est issue (lever le voile de la vérité, la vérité toute nue, etc.) est restée vivace<sup>1</sup>. À cause du caractère sacré de la « déesse nature », la découverte de la vérité avait d'abord été réservée aux seuls initiés et avait, du fait même, revêtu un aspect sacerdotal. Mais Proust, avec la métaphore du lieu le plus saint empruntée au judaïsme, fait de l'initiation une affaire à caractère encore plus privé, puisqu'une seule et unique personne peut pénétrer dans le Saint des Saints. Dans le cas qui nous occupe, cette personne est la Berma elle-même, détentrice de la vérité ultime. La découverte de la vérité est ainsi surdéterminée par les registres mythologiques et religieux, mais cette inflation même paraît suspecte du fait qu'elle confine à l'hyperbole : sous la « foi » naïve de Marcel affleure le jugement critique, et sans doute ironique, du narrateur.

Transposée non plus au théâtre mais sur le plan des relations amoureuses, la métaphore héraclitéenne investit la femme aimée (et trompeuse) du rôle de la déesse, tandis que le mensonge qu'elle exhibe pour se protéger lui sert de « voile sacré » derrière lequel, pourtant, il reste possible d'entrevoir la réalité :

[...Swann] pensait que, livrée à elle-même, Odette produirait peut-être quelque mensonge qui serait un faible indice de la vérité ; elle parlait [...] ; il recueillait avec une piété avide et douloureuse ces mots qu'elle lui disait et qu'il sentait (justement parce qu'elle la cachait derrière eux tout en lui parlant) garder vaguement, comme le voile sacré, l'empreinte, dessiner l'incertain modelé, de cette réalité infiniment précieuse et hélas ! introuvable [...]<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 239, et p. 149 : « ...au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les œuvres artistiques, commandées souvent par les savants eux-mêmes, la nature a continué d'être personnalisée. Paradoxalement, [...] c'est précisément aux frontispices des manuels scientifiques de la science nouvelle [issue du mécanisme] qu'apparaîtra la Nature personnifiée sous les traits de la déesse égyptienne Isis, et, par ailleurs, l'Isis-Nature sera l'objet d'un véritable culte à l'époque révolutionnaire et romantique. » La représentation personnifiée de la Nature figurait, par exemple, sur la page de dédicace à Goethe du livre d'Alexander von Humboldt, *Essai sur la géographie des plantes*, et au frontispice de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

<sup>2</sup> I, 274.

Le rôle thématique d'Odette en être de fuite drapé de mensonge préfigure celui d'Albertine, et laisse pressentir que la vérité des individus est parfois plus difficile à découvrir que celle de la nature. D'une manière générale l'isotopie du dévoilement qui figure dans plusieurs champs culturels à la fois paraît motivée par la recherche d'une vérité que Marcel suppose directement accessible, mais que l'expérience prouvera de plus en plus problématique. Il est sans doute heureux, du point de vue de la formation esthétique et intellectuelle du héros, que le premier contact avec le théâtre se soit soldé par un échec ; si l'expérience avait répondu à ses attentes et avait validé l'idée d'une « vérité conçue comme extérieure », elle aurait sans doute neutralisé chez Marcel « la cruelle inquiétude du chercheur »<sup>1</sup>, et aurait conduit le narrateur – mais y aurait-il eu un « narrateur » ? – à formuler une épistémologie un peu courte.

Dans une autre perspective le théâtre, en tant que représentation vivante, propose du temps une expérience bien différente de celle de la lecture. De fait, la succession ininterrompue du jeu selon un rythme imposé par les acteurs ne laisse pas au héros le temps de fixer son impression esthétique. Marcel commet alors deux erreurs. La première consiste à tenir, avant un vers qu'il savait remarquable, son « attention tout installée et mise au point » ; néanmoins, il ne peut s'empêcher de trouver trop « brève » la « durée » de chaque mot et de chaque geste<sup>2</sup>. Son désir de scruter les détails l'empêche de saisir la nature de la représentation théâtrale qui est un flux ininterrompu, requérant une attention globale et synthétique. Marcel, au contraire, n'a pu en percevoir qu'une suite de paroles juxtaposées en une sorte de « mélodie uniforme » :

Quant à la déclaration à Hippolyte [...], [la Berma] aurait certainement des intonations plus surprenantes que celles que chez moi, en lisant, j'avais tâché d'imaginer ; mais [...] elle passa au rabot d'une mélodie uniforme toute la tirade [...]; d'ailleurs, elle la débita tellement vite que ce fut seulement quand elle fut arrivée au dernier vers que mon esprit prit conscience de la monotonie voulue qu'elle avait imposée aux premiers.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> I, 437.

<sup>2</sup> I, 441.

<sup>3</sup> Ibid.

L'expérience du théâtre est un exercice de coordination perceptive et intellectuelle qui nécessite souplesse et disponibilité d'esprit. Mais le modèle d'interprétation que Marcel avait assimilé tel un canevas, que la Berma devait ensuite porter à son plus haut degré de perfection, entre en conflit avec la réalité de la représentation théâtrale. Tout se passe alors comme s'il s'effectuait un brouillage entre les différentes perceptions sollicitées simultanément, rendant impossible toute tentative de coordination ou de synthèse.

La deuxième erreur de Marcel consiste à avoir confondu les deux dimensions, spatiale et temporelle : il croit, en effet, que son infirmité esthétique vient de ce qu'il est trop éloigné de la scène, alors que ce qui est vraiment en cause est sa capacité d'adaptation au temps ou au rythme du spectacle ; Marcel, en bref, confond *mieux voir* et *mieux percevoir*. Espérant pallier l'incohérence qu'il détecte au niveau de l'interprétation par l'amplification du sens de la vue, il demande à sa grand-mère de lui prêter sa lorgnette. Mal lui en a pris, car il est encore plus désorienté ; la réalité, qu'il voit tantôt avec, tantôt sans la lorgnette, lui apparaît maintenant dédoublée. De ces deux réalités, une seule est authentique – mais laquelle ? – tandis que l'autre n'est qu'une « image » factice. La confusion atteint son comble lorsque l'outil technologique – la lorgnette – finit par faire douter Marcel de ses propres sens, c'est-à-dire de l'efficacité perceptive de cet instrument de vision complexe qu'est l'œil humain :

Je dis à ma grand-mère que je ne voyais pas bien, elle me passa sa lorgnette. Seulement, *quand on croit à la réalité des choses*, user d'un moyen artificiel pour se les faire montrer n'équivaut pas tout à fait à se sentir près d'elles. Je pensais que ce n'était plus la Berma que je voyais, mais son image dans le verre grossissant. Je reposai la lorgnette ; mais peut-être l'image que recevait mon œil, diminuée par l'éloignement, n'était pas plus exacte ; *laquelle des deux Berma était la vraie ?*<sup>1</sup>

Pourtant, au moment où il était entré dans la salle de spectacle, Marcel avait été heureusement surpris par sa disposition architecturale « qui est comme le symbole de toute perception », et grâce à laquelle « chacun se sent le centre du théâtre »<sup>2</sup>. Doutant maintenant de l'acuité de ses sens, Marcel révisé son jugement : il existe bien un point de vue privilégié, mais il en est éloigné. Tentant de pallier ce défaut par un artifice visuel, la lorgnette, il ne se trouve guère plus avancé car il pense que l'instrument

---

<sup>1</sup> Ibid. Nous soulignons.

<sup>2</sup> I, 438.

optique a corrompu toute l'expérience : l'« image » de la Berma à travers le verre grossissant n'avait plus grand-chose à voir avec la réalité.

Le « réalisme » conçu par Marcel, qui n'admet pas qu'un objet s'interpose entre le regard de l'observateur et le phénomène observé, s'apparente à un préjugé caractéristique des premiers temps du positivisme. Certains naturalistes ont en effet hésité à utiliser le microscope ou d'autres instruments optiques parce qu'ils craignaient que ceux-ci ne troublent la vision exacte des choses : « Microscope et télescope ne servent qu'à ahurir la saine raison »<sup>1</sup>, a écrit Goethe. Les positivistes refusent également l'emploi du microscope et du télescope parce qu'ils sont convaincus qu'un instrument, quel qu'il soit, déforme la réalité<sup>2</sup>. Dans un premier temps, Marcel jeune chercheur est lui aussi nourri de préjugés envers les instruments optiques ; cependant, dans sa maturité, il se transforme jusqu'à devenir l'apologiste de ces étranges praticiens que sont les oculistes, allant même jusqu'à leur comparer le génie artistique le plus original<sup>3</sup> ; enfin, dans le récit qu'il produit en guise de démonstration, la métaphore optique devient une figure épistémique dominante qui se déploie sur plusieurs registres thématiques (psychologique, sociologique, artistique). Chacune des expériences de Marcel contribuera ainsi à rectifier la croyance erronée en un point de vue unique, en une vérité

<sup>1</sup> Cité par Hadot, in *Le Voile...*, op. cit., p. 160.

<sup>2</sup> C. Allègre : *Dictionnaire amoureux de la science*, Paris, Plon/Fayard, 2005, p. 820-821, art. « Positivisme ». L'auteur n'est pas tendre envers le positivisme et ses principaux représentants, Auguste Comte, Ernest Renan et Marcellin Berthelot, qu'il qualifie d'ailleurs de zélotes. « Las ! Ils ont piétiné, foulé au pied, massacré l'esprit même de la science. Jugez un peu. Jugez plutôt. Ils refusent l'emploi du microscope pour les biologistes, car un instrument déforme la réalité ; pour la même raison, ils refusent le télescope pour les astronomes. Ils refusent aussi l'atome – Marcellin Berthelot, puissant ministre de l'Instruction publique puis président de l'Académie des sciences, va interdire le mot atome et son usage dans les cercles scientifiques pendant vingt ans [...]. Ils refusent le calcul des probabilités, car la nature ne peut être incertaine. Méprisant les sciences d'observation, Auguste Comte place tout en bas de son classement des sciences celles de la nature, car elles ne sont basées que sur l'observation. En haut de la pyramide, les mathématiques sont la seule science véritable. [...] Quant à Renan, il prône la « religion de la science » avec ses prêtres, ses grands prêtres, ses rites, ses livres sacrés, le dogme : bref, une démarche en tout point contraire à la science. Lorsqu'on parle de scientisme, c'est à cette clique qu'il faut se référer... » Allègre conclut son article en soutenant que le dogmatisme est l'antithèse de l'esprit scientifique et qu'il avait essayé en vain, lorsqu'il était ministre, de faire enlever la statue d'Auguste Comte de la place de la Sorbonne. La description d'Allègre, succincte et précise, va à l'essentiel et peut servir à montrer la différence qu'il y a entre l'esprit positif – et même positiviste – qui prévalait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le positivisme scientifique qui était celui d'Auguste Comte.

<sup>3</sup> II, 623 : « Pour réussir à être ainsi reconnu, le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : "Maintenant regardez." »



conçue comme extérieure ou en une réalité qui se livre à l'observation sans résistance aucune.

### **6.3- « La sagesse est un point de vue sur les choses »**

Aux erreurs de jeunesse qui se rapportent à la croyance dans « la réalité des choses » et dans une « vérité conçue comme extérieure », il convient d'ajouter une conception de l'amour basée sur le même principe :

Mais à l'époque où j'aimais Gilberte, je croyais encore que l'Amour existait réellement en dehors de nous ; que, en permettant tout au plus que nous écartions les obstacles, il offrait ses bonheurs dans un ordre auquel on n'était pas libre de rien changer [...]<sup>1</sup>

La majuscule employée pour l'« Amour » révèle qu'il s'agit d'une notion abstraite qui donne forme à la représentation. Mais comme pour la Vierge de Balbec, le décalage entre la réalité et l'idée qu'on s'en est faite tend à inhiber l'action en créant des situations ambiguës. Par exemple, avant chaque rencontre, Marcel se prépare de Gilberte une image mentale qui finit par ne jamais correspondre à la réalité que lui présente la jeune fille. Désorienté, le héros essaie de retrouver en lui « l'image urgente et égarée » afin de s'enhardir et de déclarer enfin son amour, mais ne parvient en fin de compte qu'à balbutier des « propos aimables et insignifiants »<sup>2</sup>. Du reste, la personne de Gilberte s'est progressivement matérialisée dans la vie du héros à partir de représentations diverses, telles son statut particulier d'amie de Bergotte, sa beauté, dont Marcel avait entendu parler<sup>3</sup>, ou son attitude énigmatique lorsqu'il l'avait entrevue dans son jardin<sup>4</sup>. Elle lui semble plus réelle lorsqu'il entend son nom, « Gilberte », prononcé une première fois comme un talisman<sup>5</sup>, puis une deuxième fois comme un « projectile »<sup>6</sup>. Cependant, Gilberte semble ne jamais devoir accéder au statut d'individu réel : aussitôt établi le contact entre elle et le héros, celui-ci la soumet à un processus de déréalisation

---

<sup>1</sup> I, 393.

<sup>2</sup> I, 394.

<sup>3</sup> I, 98.

<sup>4</sup> I, 139.

<sup>5</sup> I, 140.

<sup>6</sup> I, 387.

qui paraît lui faire suivre le chemin inverse de celui qu'elle avait mis tant de temps à traverser, avant de devenir pour lui la Gilberte en chair et en os. Ainsi l'objectivation des êtres les soumet à une dichotomie qui les rend insaisissables et qui marque les relations du sceau de l'incommunicabilité. « Toute impression est double »<sup>1</sup> pense Marcel, mais pas seulement toute impression ; tout être aussi est double et ce, indépendamment du fait qu'il soit ou non marqué d'une duplicité native. Tout être est double parce que nous le soumettons à la tyrannie de la représentation et que celle-ci ne se conforme jamais à la vérité de la personne qui vit sous nos yeux. Plus encore, nous tendons instinctivement à occulter la réalité par la représentation puisque c'est celle-ci qui répond à nos désirs. En définitive, l'emprise de la personne aimée peut être telle qu'elle provoque un renversement des valeurs de base : alors que Marcel était d'abord persuadé que l'amitié de Bergotte pour Gilberte Swann revêtait la jeune fille d'un prestige inégalable<sup>2</sup>, il commence maintenant à aimer l'écrivain à cause de Gilberte<sup>3</sup>. Enfin, à défaut de pouvoir vraiment connaître la personne et ses motivations intimes, il reste peut-être possible d'inférer à partir de ses actions précédentes ce que seront ses actions futures :

[...] si nous pouvons désirer que les actions d'une personne qui nous a peiné jusqu'ici n'aient pas été sincères, il y a dans leur suite une clarté contre quoi notre désir ne peut rien et à laquelle, plutôt qu'à lui, nous devons demander quelles seront ses actions de demain.<sup>4</sup>

Le simple raisonnement inductif qui, à partir d'observations bien menées permet de formuler des prévisions, peut venir à bout de la représentation irrationnelle ; Marcel réalise ainsi que « dans [son] amitié avec Gilberte, c'est [lui] seul qui aimai[t] »<sup>5</sup>. Cette découverte, pourtant, ne lui apprend rien sur la nature des relations entre individus, pas plus qu'elle ne le renseigne sur la nature de la représentation et, plus important, sur le moyen d'agir sur elle, si un tel moyen existe toutefois.

Il appartiendra à Elstir de tirer pour Marcel les conséquences de sa première éducation amoureuse, en lui apprenant que ce qui convient le mieux aux natures

---

<sup>1</sup> IV, 470.

<sup>2</sup> I, 98.

<sup>3</sup> I, 402-403.

<sup>4</sup> I, 404.

<sup>5</sup> I, 405.

rêveuses comme celle qu'il avoue être la sienne, c'est « plus de rêve, mais tout le rêve »<sup>1</sup> ; non pas pour s'abîmer dans une vie contemplative et stérile, mais pour que l'esprit apprenne à identifier les « mille apparences » dont la nature demeure insaisissable, et qui resteront causes de souffrances, tant que l'on n'aura pas appris à les connaître :

[...] quand un esprit est porté au rêve, il ne faut pas l'en tenir écarté, le lui rationner, Tant que vous détournerez votre esprit de ses rêves, il ne les connaîtra pas ; vous serez le jouet de mille apparences parce que vous n'en aurez pas compris la nature. Si un peu de rêve est dangereux, ce qui en guérit, ce n'est pas moins de rêve, mais plus de rêve, mais tout le rêve. Il importe qu'on connaisse entièrement ses rêves pour n'en plus souffrir [...]<sup>2</sup>

Mais cette étape seule ne suffit pas ; elle doit déboucher sur la « séparation du rêve et de la vie » prônée par Elstir :

[...] il y a une certaine séparation du rêve et de la vie qu'il est si souvent utile de faire que je me demande si on ne devrait pas à tout hasard la pratiquer préventivement comme certains chirurgiens prétendent qu'il faudrait, pour éviter la possibilité d'une appendicite future, enlever l'appendice chez tous les enfants.<sup>3</sup>

L'analogie employée par Elstir – une intervention chirurgicale – suggère qu'il s'agit d'un processus qui n'est pas exempt de souffrance, et qui ne se justifie que par l'effet bénéfique et permanent qu'il aura à long terme sur le « patient ». Et si Elstir s'abstient de révéler la manière dont il faut s'y prendre pour y arriver, Marcel est suffisamment perspicace pour tirer ses propres conclusions : l'exploration de l'œuvre du peintre se révèle plus instructive qu'un long discours et le héros réalise qu'il faut creuser la représentation, ses « rêves » et ses « mille apparences », jusqu'à parvenir à la véritable vision intérieure ; celle-ci, parce qu'elle est authentique, se prête à la traduction en œuvre d'art. En digne héritier de Socrate, Elstir pratique un art de la maïeutique qui, par des allusions couplées à une démonstration de son art *in situ*, incite le héros à découvrir et à approfondir les vérités qu'il porte en lui, plutôt que celles, chimériques, qu'il croit voir dans le monde extérieur. C'est en cela également qu'Elstir campe, dans le schéma

---

<sup>1</sup> II, 199.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

narratif, une authentique figure de destinataire : il révèle au héros où se situe le manque à combler et lui fait savoir dans quelle direction il doit mener sa quête.

C'est en effet par l'observation critique des œuvres du peintre que Marcel découvre une vérité capitale, dont l'essentiel tient – pour l'instant – dans une confrontation entre l'art et la science :

[...] on di[t] avec raison qu'il n'y a pas de progrès, pas de découvertes en art, mais seulement dans les sciences, et que chaque artiste recommençant pour son compte un effort individuel ne peut y être aidé ni entravé par les efforts de tout autre [...]<sup>1</sup>

La question soulevée par Proust concerne la transmission du savoir et du savoir-faire d'une génération à l'autre. Concernant la science et la technique, cette transmission ne fait aucun doute : les connaissances et les efforts des générations successives garantissent le progrès. Le plus souvent, le savant est « aidé » par la connaissance accumulée et peut démarrer ses recherches à partir du point où avait abouti la génération précédente ; mais parfois, il se trouve confronté à un obstacle, et les conclusions de ses prédécesseurs tendent plutôt à « entraver » la poursuite du progrès. La prise de conscience de la science comme procédant d'une œuvre lente et collective de l'humanité est apparue dès l'Antiquité<sup>2</sup>. À l'aube de la science moderne, le savant et philosophe Francis Bacon contemporain de Galilée, donne forme à cette idée en incluant, dans une formulation condensée et éloquente, les deux principaux acteurs du progrès : d'un côté le Temps, qui constitue l'autorité ultime, et de l'autre, le traditionnel argument d'autorité des Anciens, qui ne vaut que dans la mesure où il peut être dépassé :

Quant aux autorités, il faut beaucoup de pusillanimité pour leur accorder infiniment et nier ses droits à l'autorité des autorités, à l'auteur de toute autorité, je veux dire le Temps. C'est à juste titre qu'on dit : « la Vérité fille du Temps », et non de l'Autorité.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> I, 194.

<sup>2</sup> Voir Hadot, *Le Voile*, op. cit. p. 181-183. L'importance, pour le progrès des connaissances, de l'effort des générations successives, était un argument que les platoniciens dogmatiques opposaient aux platoniciens probabilistes. Sénèque, pour sa part, exprime le ferme espoir que les efforts des générations futures feront progresser la science, assurant que les Anciens nous ont laissé, non pas des découvertes définitives, mais des pistes de recherche. La tâche – immense – qui reste à accomplir incombe à l'humanité tout entière car une vie d'homme ne saurait y suffire. Hadot conclut que dans cette perspective, « c'est l'histoire de l'humanité qui apparaît comme une longue initiation, qui se transmet par des héritages successifs. »

<sup>3</sup> Cité par Hadot, *ibid.* p. 186.

C'est en effet par la répudiation de l'argument d'autorité que Galilée, par exemple, pose les bases de la physique moderne. Jusque-là, la conception aristotélicienne, qui faisait la distinction entre le monde local (« sublunaire »), supposé imparfait et corruptible, et le monde lointain (celui des astres), supposé parfait et incorruptible, était dominante. L'aristotélisme considérait donc que notre monde, situé en dessous de la frontière de la Lune, relevait d'une physique différente que le monde « parfait » des astres. À partir de ses découvertes, Galilée unifie les deux domaines et les intègre tous deux au domaine du connaissable, soumettant ainsi les hypothèses astronomiques aux mêmes principes que ceux de la physique du monde sublunaire, et sonnait du même coup le glas de la science aristotélicienne. Le règne irénique de la science galiléenne, puis newtonienne, se poursuivra jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire jusqu'au moment où l'on commence à réaliser pleinement les implications épistémologiques de la science du feu, la thermodynamique. Le spectre d'une crise de la physique se profile alors à l'horizon et préfigure la naissance de ce que Poincaré a appelé dans sa conférence « la mécanique nouvelle », qui sera pour nous la physique quantique<sup>1</sup>. En somme, le dogme formulé par Bacon à l'aube des Temps modernes n'a cessé de trouver confirmation : la Vérité est fille du Temps en ce qu'elle procède de la longue quête des générations et non de l'autorité des Anciens qui, bien souvent, doit être répudiée pour permettre le progrès.

Mais tel n'est pas le cas pour l'artiste, qui doit « recommen[er] pour son compte un effort individuel » afin de mettre au jour sa vision originale du monde ; si donc le « Temps », pour la découverte des lois de la nature, se mesure en termes de générations et de quête collective, il ne peut se mesurer pour l'artiste qu'à l'échelle de la vie individuelle et de la quête personnelle. À cause de ce caractère privé de la recherche, l'aspirant artiste ne peut être ni « aidé » ni « entravé » dans sa démarche « par tout autre » ; aides et obstacles seront donc intériorisés en fonction de la progression et du développement de la vision de chacun. Il existe pourtant une analogie importante entre le savant et l'artiste. De fait, en art comme en sciences, il reste toujours possible de s'engager dans une voie sans issue ; le dépassement des obstacles est alors conçu comme une condition nécessaire à l'épanouissement du génie. À toutes les étapes de sa

---

<sup>1</sup> Voir ci-dessus, p. 75.

recherche, le narrateur se trouve confronté à des obstacles qui entraînent des rectifications et imposent des explorations supplémentaires. Proust met en scène cette configuration épistémologique à travers la « cruelle inquiétude du chercheur », ou à travers la notion d'« obstacle fécond », qui comportent tous deux une analogie étonnante avec l'« obstacle épistémologique » défini par Bachelard<sup>1</sup>. Le philosophe pense, en effet, qu'une hypothèse scientifique ne peut pas être féconde si elle ne se heurte à aucune contradiction :

De même, une expérience qui ne rectifie aucune erreur, qui est platement vraie, sans débat, à quoi sert-elle ? [...] L'expérience immédiate et usuelle garde toujours une sorte de caractère tautologique, elle se développe dans le règne des mots et des définitions ; elle manque précisément de cette perspective d'erreurs rectifiées qui caractérise [...] la pensée scientifique. [...]

Quand on cherche les conditions psychologiques des progrès de la science, on arrive bientôt à cette conviction que c'est en termes d'obstacles qu'il faut poser le problème de la connaissance scientifique. [...] Dans l'acte même de connaître [...] apparaissent, par une sorte de nécessité fonctionnelle, des lenteurs et des troubles. C'est là que nous montrerons des causes de stagnation et même de régression, c'est là que nous décèlerons des causes d'inertie que nous appellerons des obstacles épistémologiques.<sup>2</sup>

En regard de la définition de Bachelard, il nous devient possible de confirmer que le statut de sujet connaissant que Proust confère à son personnage est bien celui d'un savant-chercheur en quête d'une épistémologie. Même lorsqu'il s'agira, chez Marcel, d'une expérience immédiate – comme celle de la sensation, de l'impression ou de la mémoire involontaire – celle-ci sera irréductible à son caractère tautologique précisément parce que le héros se refusera à la développer d'abord dans le règne des mots et des définitions. Le réel, écrit Bachelard, « n'est jamais "ce qu'on pourrait croire" mais il est toujours ce qu'on aurait dû penser » : c'est en effet en « revenant sur un passé d'erreurs [qu']on trouve la vérité en un véritable repentir intellectuel »<sup>3</sup>. Le narrateur proustien, en privilégiant la narration différée – ou narration ultérieure – à la narration simultanée ou immédiate se donne effectivement la possibilité de revenir sur un passé d'erreurs, de détruire des connaissances mal faites et de surmonter ce qui, « dans l'esprit

---

<sup>1</sup> G. Bachelard : *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 2004, p. 15 et ss.

<sup>2</sup> Ibid., p. 13, 15.

<sup>3</sup> Ibid., p. 15.

même, fait obstacle à la spiritualisation. »<sup>1</sup> La spiritualisation, en revanche, se révélera impossible pour quelqu'un qui, comme Swann, ne parvient jamais à surmonter sa paresse d'esprit congénitale<sup>2</sup>. L'attitude du chercheur est une manière d'être de tous les instants ; pour peu que l'esprit se rende aux notions acquises ou aux « définitions », pour peu qu'il se laisse aller à la stagnation, il s'expose à la régression irréversible. Ce sera le cas d'Elstir vieillissant, dont l'œuvre ne reflète plus aucune vision originale :

Et ainsi la beauté de la vie, mot en quelque sorte dépourvu de signification, stade situé en deçà de l'art et auquel j'avais vu s'arrêter Swann, était celui où par ralentissement du génie créateur, idolâtrie des formes qui l'avaient favorisé, désir du moindre effort, devait un jour rétrograder peu à peu un Elstir.<sup>3</sup>

En somme, Marcel arrive dans l'atelier d'Elstir muni d'une épistémologie fortement façonnée par les médiations culturelles : il se pose en observateur qui « croit à la réalité des choses » et « qui ne voit les choses que du dehors » ; en naturaliste ou en positiviste nostalgique, il écarte toute forme d'instrument qui pourrait s'interposer entre lui et l'observation directe de la nature ; enfin, son expérience passée avec Gilberte le laisse convaincu que « l'Amour » existe « réellement en dehors de nous ». Elstir pourfend cette épistémologie simpliste : d'une part, les choses n'existent pas hors de nous, l'amour trouve sa source dans nos « rêves » qui se jouent de nous et nous font souffrir tant que nous ne les avons pas identifiés ; d'autre part, la sagesse, tout comme l'amour, ne peut pas être « reçue » du dehors, aucune autorité n'est habilitée à l'octroyer pour la simple raison qu'elle ne peut pas être transmise comme un savoir ; elle doit, en revanche, être conquise au prix d'une recherche et d'un effort personnels assidus.

Connaître ses rêves et ses représentations, c'est apprendre à se connaître soi-même et à connaître le milieu social dans lequel on évolue. À Balbec, Marcel amorce un nouveau tournant dans sa vie : il rencontre Albertine et la petite bande, il fait la connaissance de Mme de Villeparisis et de Robert de Saint-Loup qui l'introduiront dans le cercle de la duchesse de Guermantes qu'il avait cherché à intégrer en vain.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> I, 246.

<sup>3</sup> II, 207.

L'épistémologie de l'observateur s'enrichira alors d'une épistémologie de l'homme social. Après le paradigme de l'exploration, c'est le paradigme de la communication qui sera mis en examen par Marcel, après qu'Elstir l'eut averti d'être toujours attentif à son propre « point de vue sur les choses ».



## **II- Paradigme de la Communication :**

### **« Les cadrans intérieurs »**

Au cours de son exploration de l'espace, Marcel était fortement influencé par les « médiations culturelles » : les conversations, les photographies, la formation scolaire et les lectures. Bien que celles-ci continuent à se montrer agissantes, les médiations que révèle l'exploration de la nature humaine relèveront, le plus souvent, de déterminations individuelles. Découvrir la nature de ces déterminations est la tâche à laquelle s'emploie le héros, par le biais de ses relations avec les personnes et les groupes sociaux qu'il côtoie. L'épistémologie de l'observateur avait été façonnée par la triple médiation de la science, de la philosophie et de la littérature. Quels savoirs seront-ils invoqués pour l'exploration de la nature humaine et la formulation d'une épistémologie de « l'homme social » ?

Marcel sait d'expérience qu'il est difficile, sinon impossible, de communiquer ou de faire partager ses émotions aux autres, aussi proches soient-ils, car celles-ci « ne se produisent pas simultanément, dans un ordre préétabli, chez tous les hommes. »<sup>1</sup> Cependant, sans une forme de communication, même imparfaite, aucune vie sociale ne serait envisageable. Son premier souci sera donc de démonter les rouages de la société pour découvrir le lien invisible qui en fait un système quasi autonome doté d'une cohésion interne. En cultivant des relations mondaines et en sacrifiant aux contraintes de l'amitié, Marcel se fait un expérimentateur du champ social dans le but ultime d'en comprendre le fonctionnement et d'en dégager les lois.

Parallèlement à l'apprentissage social et mondain, Marcel trouve aussi l'occasion de parfaire son apprentissage sentimental. L'expérience amoureuse l'incite à s'interroger sur les déterminations qui motivent le choix des personnes vers lesquelles nous porte notre désir. Il se souviendra notamment des injonctions d'Elstir sur la nécessité de connaître nos rêves pour ne plus en souffrir. Nos relations mondaines, comme nos rapports amoureux, ne seraient-ils donc fondés que sur le malentendu d'une

---

<sup>1</sup> I, 154.

« perpétuelle erreur » qui donne « ses mille formes [...] à l'univers social, à l'univers sentimental, à l'univers historique »<sup>1</sup> ? Par ailleurs, d'une étape de l'exploration à l'autre, découvre Marcel, d'un ordre de la nature à l'autre, ce sont les mêmes lois que l'on retrouve, regroupées sous la législation universelle du déterminisme et de la causalité. Du macrocosme au microcosme et inversement, les lois n'obéissent qu'à une différence de degré ou d'échelle.

Cette correspondance des lois du macrocosme au microcosme autorise une lecture hardie de l'épisode de la guerre dans la *Recherche*. Celle-ci est envisagée dans un premier temps comme une démonstration de la correspondance des lois entre les divers ordres sociaux, qu'il s'agisse d'une querelle entre amoureux ou d'un conflit entre nations. Mais dans un deuxième temps, ces mêmes lois sont invoquées pour une interprétation toute personnelle et toute intériorisée du « Paris de la guerre », interprétation qui prélude à l'étape exploratoire décisive : celle qui mène Marcel de la découverte de la nature à la découverte de la vie intérieure.

---

<sup>1</sup> IV, 153.

## ***Une épistémologie de « l'homme social »***

L'expression « homme social » apparaît dans les brouillons du *Côté de Guermantes* ; Proust y définissait l'homme social comme un « montreur de vues prises par d'autres »<sup>1</sup> ; dans le texte définitif, « l'homme social » est remplacé par une expression plus précise et plus juste en regard de la « démonstration » proustienne, l'« âme mondaine » ; la définition se fait aussi plus explicite : « doués d'une âme mondaine, écrit Proust, nous ne voulons plus recevoir notre vie que des autres »<sup>2</sup>. Alors que l'exploration de la nature ou de l'espace passait en priorité par des médiations culturelles, la progression dans le milieu des relations sociales et amoureuses révèle une médiation de nature différente, qui peut prendre plusieurs formes mais passe toujours par la figure de l'autre.

### **7.1- Petite épistémologie de l'amour**

Gilberte n'est pas désirable uniquement à cause de son amitié avec Bergotte mais aussi à cause du prestige que Marcel prête à sa famille – et surtout à son père, Charles Swann – prestige accru par l'impossibilité qu'ont les deux familles de se fréquenter, et que le héros interprète à tort comme étant une question de « hiérarchie sociale »<sup>3</sup>. Dans son étude sociologique sur les *Lois de l'imitation*, Gabriel de Tarde soulève cette question du prestige dont semblent jouir certaines personnes à l'échelle d'un groupe restreint, d'une société ou d'une nation. Il compare l'autorité exercée par ces hommes « souverainement impérieux et affirmatifs » sur leurs semblables à celle du magnétiseur qui, pour être cru et obéi par le magnétisé, n'a nul besoin de mentir ou de terroriser. L'un comme l'autre, conclut-il règnent par leur *prestige*<sup>4</sup>. Il précise, cependant, qu'il

---

<sup>1</sup> II, 1256, Esquisse XXXII. Nous soulignons.

<sup>2</sup> II, 836. Nous soulignons.

<sup>3</sup> I, 98. Naturellement, c'est l'éthique familiale qui interdit à la mère du héros la fréquentation de Mme Swann. Sur le prestige de Charles Swann aux yeux de Marcel, voir IV, 418 : « C'était ma croyance en Bergotte, en Swann qui m'avait fait aimer Gilberte [...] ».

<sup>4</sup> G. de Tarde : *Les lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1890, p. 86.

doit y avoir chez le magnétisé une certaine « force potentielle de *croyance et de désir* [...] et que cette force aspire à s'actualiser », car on ne peut avoir du prestige sur quelqu'un que dans la mesure où « l'on répond à son besoin d'affirmer ou de vouloir *quelque chose d'actuel.* »<sup>1</sup> Le prestige du « magnétiseur », ou de celui que Tarde désigne par le syntagme « grand homme », se fonde donc sur le rapport de proximité qu'il entretient avec l'objet désiré par le sujet. Détenteur principal de l'objet, il détient aussi le privilège d'en autoriser ou d'en barrer l'accès au sujet, ce qui ne fait qu'accroître encore son pouvoir.

On pourrait s'interroger sur le statut spécial – le *prestige* – dont jouit le personnage de Swann aux yeux du héros. Il faut probablement en chercher l'origine dans le drame du coucher. Swann est celui qui vient s'interposer entre le sujet (Marcel) et l'objet désiré (le baiser maternel, qui n'est pas accordé lorsqu'il y a des invités). Aux yeux de l'enfant, son pouvoir est donc immense, supérieur même à celui du père, puisque ce dernier finit par céder en autorisant la mère à rester auprès de son fils. Plus tard, aux yeux de Marcel adolescent, le pouvoir de Swann s'accroît du fait qu'il s'interpose à nouveau, en tant que père de Gilberte, entre le sujet et l'objet désiré<sup>2</sup>. Dans les deux configurations que nous venons de décrire, le personnage de Swann correspond au personnage du « magnétiseur » présenté par Tarde.

Cette même structure du désir a été étudiée par René Girard, mais suivant une approche anthropologique plutôt que sociologique<sup>3</sup>. L'analyse de Girard s'articule autour d'une figure centrale à laquelle il attribue les mêmes fonctions que Tarde à son magnétiseur. Il donne à cette figure le nom de « médiateur », ou de « médiation » dans le cas où il ne s'agit pas d'une personne mais d'une représentation ou d'une « vision du monde ». Pour Girard, l'individu a renoncé à sa prérogative fondamentale, celle de choisir les objets de son désir, de la même manière que Don Quichotte avait renoncé à faire ses propres choix en laissant son modèle, Amadis de Gaule, les lui dicter. Le point commun entre Tarde et Girard est l'imitation<sup>4</sup> ; pour le premier, elle est le fondement de toute société, pour le second, elle constitue le ressort psychologique de l'homme

---

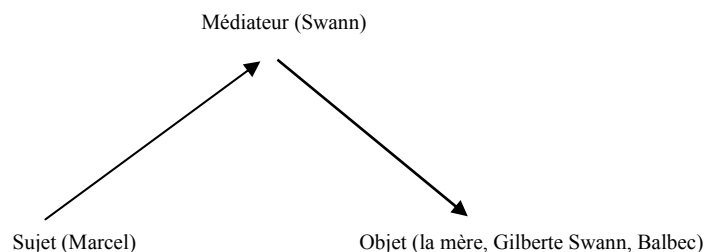
<sup>1</sup> Ibid., p. 87. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Voir I, 399-400 pour les détails des sentiments de Marcel à l'égard de Charles Swann.

<sup>3</sup> R. Girard : *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Hachette (coll. Pluriel), 1997.

<sup>4</sup> Précisons toutefois que Girard ne mentionne pas Tarde dans son ouvrage.

désirant. Tarde fonde le pouvoir du magnétiseur ou du « grand homme » sur le fait que celui-ci possède du prestige, et qu'il est perçu comme détenant un certain pouvoir sur l'objet désiré ; à la limite, son prestige seul suffit à faire désirer l'objet qu'il désigne. Girard précise pour sa part que le prestige du médiateur déclenche chez le sujet un désir mimétique portant sur l'objet. En d'autres termes, le sujet désire l'objet de la même manière que le médiateur désire ce même objet. Le médiateur est donc l'initiateur d'un désir dit triangulaire parce qu'il passe justement par la figure d'un tiers avant de rejoindre son objet.<sup>1</sup>



Les deux écrivains mettent en amont du processus un élément clé : la fascination. Pour Tarde, le magnétisé imite *inconsciemment* le magnétiseur, la force de sa croyance et de son désir entraînant chez lui une « imitation par *fascination*, véritable névrose, sorte de *polarisation* inconsciente de l'amour et de la foi »<sup>2</sup>. De même, Girard rattache le désir triangulaire de nature imitative, à l'existence d'un élément de fascination envers le médiateur<sup>3</sup>. Ainsi, lorsque le médiateur est une personne physique jouissant d'un prestige incalculable, comme l'est Swann aux yeux du jeune Marcel, l'élan du sujet se porte non seulement vers l'objet mais aussi vers le médiateur lui-même, qu'il cherche (inconsciemment) à imiter. Amoureux de Gilberte, Marcel désire ardemment se rapprocher de Swann et lui écrit une lettre où il se présente, croit-il, sous un jour favorable, avec pour tout résultat de renforcer l'hostilité de ce dernier à son égard<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Girard, *Mensonge romantique...*, op. cit., p. 15-67.

<sup>2</sup> *Les lois de l'imitation*, op. cit., p. 87-88. Tarde cite à l'appui Maudsley, pour qui le « somnambule » agit suivant « une *imitation inconsciente* de l'attitude et de l'expression de la personne dont *il copie instinctivement et avec exactitude* les contractions musculaires », c'est-à-dire le magnétiseur. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>3</sup> *Mensonge romantique...*, op. cit., p. 26, 29.

<sup>4</sup> I, 482-485 ; Marcel parle de sa « vénération » pour Swann.

Mais il arrive que le médiateur ne soit pas une personne réelle. La médiation s'effectue alors par le biais de l'un des nombreux « dogmes » philosophiques, scientifiques ou esthétiques, qui au fil des âges ont jalonné le parcours d'une société ou d'une nation donnée, et continuent encore à le faire<sup>1</sup>. À la limite, la médiation devient purement interne et ne dépend plus que de la représentation individuelle. Tel penchant inexplicable, écrit Proust, que certains hommes trahissent pour des écuyères par exemple, « qui dira à quel rêve durable et inconscient il est lié »<sup>2</sup> ? Rachel est perçue différemment par Marcel et par Saint-Loup car pour le premier, elle est associée à une maison de passe tandis que pour le second, elle est médiatisée par le théâtre, qui illumine toute sa personne : « [...] nous ne la voyions pas du même côté du mystère »<sup>3</sup>, conclut Proust ; et, de fait, le désir qui passe par un médiateur ou une représentation ne cesse d'être mystérieux car on trouve à sa source l'*illusion*, « la puissance de l'imagination humaine »<sup>4</sup>, ce qu'Elstir désigne justement par ces rêves dont on ne connaît pas la nature et qui, pour cette raison même, nous maintiennent captifs de leurs mirages.

Au cours du séjour à Balbec, quels sont les facteurs qui ont orienté le désir de Marcel vers la collectivité de la petite bande ? Quelles sont les médiations, ou les représentations, qui l'ont poussé à choisir, parmi toutes les jeunes filles, la plus sportive, la plus libre, la plus fuyante et, en un mot, la plus insaisissable ?

### Explorer la terra incognita

Lorsque Marcel aperçoit pour la première fois les cinq ou six fillettes de la petite bande, son attention est immédiatement mise en éveil par « l'aspect et les façons » singulières qu'elles affichent et qui les distinguent de toutes les personnes peuplant Balbec : comme une bande de mouettes, elles semblent exécuter sur la plage une promenade au but qui demeure « obscur » aux autres baigneurs dont elles ne semblent

---

<sup>1</sup> Girard, *Mensonge romantique...*, op. cit., p. 30. Girard renvoie à toutes les « visions du monde » se déclinant en -isme : subjectivismes, objectivismes, romantismes, scientismes, etc.

<sup>2</sup> IV, 418.

<sup>3</sup> II, 458. Il faut naturellement distinguer entre le désir d'un public anonyme pour la prostituée, et le désir du public de théâtre pour l'actrice, désir socialement valorisé car il dérive de la médiation de l'art.

<sup>4</sup> Ibid.

même pas remarquer l'existence<sup>1</sup>. Dès cette première rencontre sont énoncés les éléments constitutifs de l'imaginaire de Marcel : l'attrait pour la nouveauté – les jeunes filles sont différentes de toutes les personnes qu'on avait coutume de voir ; et l'attrait pour le mystère – leurs motivations demeurent « obscures » et appellent donc de la part de l'observateur une élucidation et un effort d'imagination. En amont de l'expérience amoureuse ou érotique anticipée par Marcel figurent en priorité l'attitude et la démarche de l'explorateur désirant pénétrer dans un *autre* monde. À une époque où la cartographie de la terre a été complétée et où il ne demeure plus sur les mappemondes de zones « inconnues » figurées par des créatures fantastiques<sup>2</sup>, le seul territoire encore inexploré est celui qui touche à l'Homme, à sa physiologie et à sa psychologie, à ses relations avec les autres.

L'élément de nouveauté est l'un des principaux attraits de l'exploration ; c'est également celui qui est le plus apte à susciter la fascination du sujet. Tarde fait remarquer à ce sujet que le dépaysement produit souvent un tel effet. Un Japonais, par exemple, voyageant en Europe ou un rural débarqué à Paris, « sont frappés de stupeur comparable à l'état cataleptique »<sup>3</sup> :

Leur attention, à force de s'attacher à tout ce qu'ils voient et entendent, surtout aux actions des êtres humains qui les entourent, se détache absolument de tout ce qu'ils ont vu et entendu jusqu'alors, même des actes et des pensées de leur vie passé. [...] Dans cet état singulier d'attention exclusive et forte, d'imagination forte et passive, ces êtres stupéfiés et enfiévrés subissent invinciblement le *charme* magique de leur nouveau milieu ; *ils croient tout ce qu'ils voient croire, ils font tout ce qu'ils voient faire.*<sup>4</sup>

Or, l'élément de nouveauté caractérise l'entité que Marcel nomme la « petite bande », et c'est la raison pour laquelle le héros ne parvient pas tout d'abord à se décider en faveur de l'une ou de l'autre des jeunes filles. Son désir se porte indifféremment sur chacune d'elles et sur toutes parce qu'il est fonction du groupe pris comme « petit monde à part[,] animé d'une vie commune » :

---

<sup>1</sup> II, 146.

<sup>2</sup> Les territoires inconnus étaient une inépuisable source de mythes que les cartographes retranscrivaient sur leurs mappemondes au moyen de formules ou de dessins fantastiques. Par exemple, ils écrivaient : *hic sunt dracones* (« ici il y a des dragons), ou dessinaient des créatures fabuleuses à la place des zones encore inexplorées. (Source : Wikipédia).

<sup>3</sup> Tarde, *Les Lois...*, op. cit., p. 94.

<sup>4</sup> Ibid. Nous soulignons.

[...] j'eusse pénétré en devenant l'ami de l'une d'elles – comme un païen raffiné ou un chrétien scrupuleux chez les barbares – dans une société rajeunissante où régnaient la santé, l'inconscience, la volupté, la cruauté, l'ini intellectualité et la joie.<sup>1</sup>

L'exploration d'un monde nouveau et d'un nouveau mode de vie est comparable, pour Marcel, à la découverte d'une *terra incognita*. Ce qui le séduit chez les jeunes filles, outre leurs manières très libres, est le mouvement qui les caractérise. Le héros, pour qui l'idée d'exercice physique consiste à aller lire au jardin<sup>2</sup>, est captivé par la grâce et l'agilité avec laquelle elles se déplacent. Elles sont les premiers modèles de l'« être de fuite », dont Marcel brossera plus tard le portrait avec Albertine, car elles évoquent déjà pour lui l'idée de cette « fugacité des êtres qui ne sont pas connus de nous »<sup>3</sup> mais dont la proximité constitue une promesse d'initiation à une vie inconnue. En les observant, Marcel découvre une gamme de sentiments et de sensations qu'il n'avait pas encore eu l'occasion d'éprouver : le mépris authentique qu'elles manifestent à l'égard de tout ce qui n'est pas leur groupe ; l'impudence redoutable avec laquelle elles avancent sur la digue sans jamais dévier à l'approche des autres passants ; l'audace qui les fait franchir les obstacles les plus variés y compris les gens étalés sur la plage, en leur sautant par-dessus corps ; l'impitoyable cruauté qui les fait proférer des commentaires ironiques ou des sarcasmes du genre : « C'pauvre vieux, i m'fait d'la peine, il a l'air à moitié crevé »<sup>4</sup> ; tout cela est nouveau pour Marcel et lui donne la certitude que leur amitié le remplirait d'ivresse :

[...] je n'avais rien vu d'aussi beau, imprégné d'autant d'inconnu, aussi inestimablement précieux, aussi vraisemblablement inaccessible.<sup>5</sup>

« Vraisemblablement inaccessible » : l'oxymore exprime la tension entre l'idée de l'insaisissable et la possibilité de son appropriation<sup>6</sup>. Pénétrer dans ce petit monde à part

<sup>1</sup> II, 186.

<sup>2</sup> I, 82: « [...] ma grand-mère [...] venait me supplier de sortir. Et ne voulant pas renoncer à ma lecture, j'allais du moins la continuer au jardin [...] ».

<sup>3</sup> II, 153-154. Pour les « êtres de fuite », voir III, 599-600.

<sup>4</sup> II, 150.

<sup>5</sup> II, 155.

<sup>6</sup> Il est intéressant de noter que la tournure employée par Proust, qui consiste dans l'union d'un adverbe en contradiction avec l'un des aspects de l'adjectif ou du participe qu'il modifie, est typique du langage



fait de vitalité et de petites transgressions éthiques signifie pour Marcel imiter les manières et l'attitude de la petite bande, en devenir un élément, s'en *imbiber*<sup>1</sup> jusqu'à changer sa propre nature ; mais pour le jeune homme qu'il est, aux nerfs et à la santé fragiles, cela signifie surtout échapper au déterminisme de la physiologie et de l'hérédité<sup>2</sup>.

Proust insiste longtemps sur le caractère homogène du groupe formé, chacune des fillettes pouvant se vanter d'avoir des qualités différentes, mais toutes agissant à l'unisson suivant un mouvement harmonieux. L'impression d'unité est renforcée par l'égalité souplesse et l'élégance physique qu'elles arborent fièrement, et qui trahit chez chacune d'entre elles la même nature hardie, frivole et dure<sup>3</sup>, comme si elles avaient volontairement exclu tout élément pouvant dépareiller leur perfection. Voyant ses représentations mobilisées toutes à la fois par le cortège de la petite bande, Marcel ne peut les décrire qu'en mélangeant, dans une longue période, les registres esthétique, littéraire, magique, scientifique et religieux<sup>4</sup> :

Et cependant, la supposition que je pourrais un jour être l'ami de telle ou telle de ces jeunes filles, que ces yeux dont les regards inconnus me frappaient parfois en jouant sur moi sans le savoir comme un effet de soleil sur un mur, [...]

La séquence débute par la formulation d'une hypothèse, l'amitié possible, mais dont la portée logique est amoindrie par la mention de l'effet optique à caractère ludique, « effet de soleil sur un mur », figurant l'indifférence des jeunes filles ;

[...] pourraient jamais par une alchimie miraculeuse laisser transpénétrer entre leurs parcelles ineffables l'idée de mon existence, quelque amitié pour ma personne, [...]

---

mondain du XVIIIe siècle (Morier, *Dictionnaire de poétique...*, op. cit., p. 830, art. « oxymore ») Faut-il y voir une médiation culturelle de plus, à l'œuvre chez le narrateur proustien ? Par ailleurs, Morier note que dans un passage poétique, l'oxymore tend à la fusion des contraires, mais dans un autre contexte, il arrive souvent que l'oxymore dénonce un travers ou un ridicule ; il devient alors un auxiliaire de l'ironie. Dans le passage qui nous intéresse, l'ironie provient du regard rétrospectif du narrateur sur les désirs de son moi ancien, qu'il regarde avec indulgence, sans doute, mais sans aucune complaisance.

<sup>1</sup> II, 152-153.

<sup>2</sup> Girard, *Mensonge romantique...* (op. cit., p. 16, 77), précise que le modèle du désir mimétique était initialement l'imitation de Jésus-Christ, au terme de laquelle le sujet attendait une métamorphose de sa personne ; ce modèle originel s'est perverti avec la mort ou la négation de Dieu, mais la croyance en une transformation a subsisté.

<sup>3</sup> II, 148.

<sup>4</sup> Les citations qui suivent sont extraites de I, 153.

L'allusion à l'alchimie introduit le registre de la magie ou de la pseudo science, et fait bonne compagnie avec le flou métaphysique des « parcelles ineffables » et le néologisme « transpénétrer », qui renvoient tous deux à l'homogénéité du groupe scellé par la perfection de ses qualités uniques ;

[...] que moi-même je pourrais un jour prendre place entre elles, [...]

Il s'agit du second terme de l'hypothèse développée à la manière d'une argumentation scientifique ;

[...] dans la théorie qu'elles déroulaient le long de la mer, [...]

Le vocabulaire employé est volontairement ambigu ; la polysémie du mot « théorie » fait osciller l'argumentaire entre le registre littéraire soutenu, qui renvoie à l'Antiquité et prépare l'image de la « frise » qui va suivre<sup>1</sup>, et le registre scientifique qui paraît être la suite logique de l'hypothèse exposée antérieurement ;

[...]cette supposition me paraissait enfermer en elle une contradiction aussi insoluble,[...]

Tentative de raisonnement logique, qui se heurte au principe de non-contradiction ;

[...] que si devant quelque frise antique ou quelque fresque figurant un cortège, [...]

Cette portion de phrase et la précédente jouent sur la double signification du mot théorie et renvoient, l'une au registre littéraire, l'autre au registre scientifique ;

[...] j'avais cru possible, moi spectateur, de prendre place, aimé d'elles, entre les divines processionnaires.

---

<sup>1</sup> Théorie : du grec *théôria*, procession. Dans l'Antiquité, ambassade solennelle envoyée dans une ville. Registre litt. : long défilé de personnes, de véhicules. (Source : *Dictionnaire Larousse*). Le *Robert historique* (Rey (dir.), op. cit., p. 2115, art. « théorie ») donne la même origine pour les deux acceptions du terme, littéraire et scientifique, cette dernière comme dérivé, ayant commencé à être admis à partir de Platon avec le sens de « contemplation, considération ».

Hiatus infranchissable, renforcé par les appositions symétriques (spectateur/processionnaires), par l'apparition du registre religieux figurant l'idéal inaccessible (divines), et l'évocation redondante des jeunes filles évoquant leur figure complexe et innombrable, où « elles » et « les divines processionnaires » renvoient au même thème. Ce court développement produit un effet de tension où la représentation de Marcel se trouve polarisée entre une tentation logique et une tentation magique, une rêverie antiquisante et un raisonnement scientifique, une séduction esthétique et un désir métaphysique. Mais il en ressort surtout la passivité quasi impuissante du héros, simple spectateur, hypnotisé par la *représentation* (dans les deux acceptions complémentaires étudiées ci-dessus<sup>1</sup>) qui s'offre à ses yeux et à son imagination, et par les multiples possibilités – hélas ! toutes théoriques – qu'elle pourrait lui offrir. La petite bande figure en somme la transposition sur le plan concret des fantasmes culturels de Marcel, leur traduction en substance, leur *incorporation*, au même titre que le héros parlera lors de l'affaiblissement de son amour pour Albertine de « réincorporer » en elle « la plage et le déferlement du flot »<sup>2</sup>.

Marcel, physiquement et nerveusement « de plus en plus souffrant »<sup>3</sup>, est fasciné par l'énergie et la vitalité qui se dégagent des corps de ces jeunes filles éduqués par la pratique du sport<sup>4</sup> ; fasciné aussi par la parfaite maîtrise de gestes qui leur faisait exécuter « exactement les mouvements qu'elles voulaient, dans une pleine indépendance de leurs membres », à la manière d'excellentes valseuses<sup>5</sup>, faisant paraître les mouvements des autres promeneurs gauches et désordonnés, presque ridicules. Marcel, à qui on avait autrefois interdit d'assister à un spectacle de la Berma à cause de sa faiblesse nerveuse et de sa sensibilité malade, Marcel dont on doit préparer les voyages longtemps à l'avance et qui a de la difficulté à se séparer de sa mère, Marcel enfin sur qui la grand-mère doit constamment veiller, allant jusqu'à établir avec lui un code d'appel d'urgence sur la cloison mitoyenne de leurs chambres d'hôtel, Marcel entrevoit à travers les « divines processionnaires » la possibilité de s'initier à une vie

<sup>1</sup> La représentation mentale et la représentation scénique. Voir ci-dessus, p. 88.

<sup>2</sup> Voir II, 647-8 (CG II) : « Si après un long temps de vie commune je devais finir par ne plus voir en Albertine qu'une femme ordinaire, quelque intrigue d'elle avec un être qu'elle eût aimé à Balbec eût peut-être suffi pour réincorporer en elle et amalgamer la plage et le déferlement du flot. »

<sup>3</sup> II, 146.

<sup>4</sup> II, 149.

<sup>5</sup> II, 147.

dont il ne paraissait même pas soupçonner l'existence tant sa formation et son éducation l'avaient imprégné de désirs exclusivement « intellectuels » :

[...] tel Méphistophélès surgissant devant Faust, apparurent au bout de l'avenue – comme une simple *objectivation irréaliste et diabolique du tempérament opposé au mien*, de la vitalité quasi barbare et cruelle dont était si dépourvue ma faiblesse, mon excès de sensibilité douloureuse et d'intellectualité – quelques taches de l'essence impossible à confondre avec rien d'autre [...] des jeunes filles [...].<sup>1</sup>

Le désir « collectif » de Marcel pour la petite bande est en somme le désir d'explorer l'autre monde représenté par l'« objectivation irréaliste et diabolique du tempérament opposé au [s]ien ». Or, parmi toutes les jeunes filles disponibles, Albertine est celle qui semble pousser à son extrême limite l'opposition de caractères entre elle et le héros.

#### Portrait d'Albertine en Hermès

Albertine est le parangon de toutes les qualités « collectives » qui ont séduit Marcel dans le groupe des jeunes filles. S'il était une figure mythologique qui devait la représenter emblématiquement, ce serait Hermès. Grâce à sa bicyclette, elle partage avec le dieu des voyageurs et messager de Zeus son étonnante mobilité. Même le mauvais temps ne la décourage pas : comme Hermès, ce coureur infatigable, Albertine est « l'infatigable errante des jours pluvieux »<sup>2</sup>. Sa bicyclette la dote d'ailleurs de l'un des attributs du dieu voyageur, les ailes, qu'elle porte non aux sandales mais aux épaules telle une fière Victoire, lorsque le vent s'engouffre dans son caoutchouc. De plus, à cause de l'autonomie et de l'impression de vitesse que confère la « petite reine » aux bicyclistes, ce mode de déplacement était souvent rapproché du vol dans l'imaginaire populaire. L'affiche publicitaire a d'ailleurs exploité cet imaginaire de la vitesse et de la liberté, qui s'est développé auprès d'un public fait aussi bien d'hommes sportifs que de jeunes filles, en dotant les vélos ou les bicyclistes d'ailes figurant le vol. Les fabricants de cycle ne sont pas en reste et donnent souvent à leurs vélos des noms évoquant le vol, comme « La Guêpe » ou « l'Hirondelle ». *Voici des ailes* est le titre d'un roman de

---

<sup>1</sup> II, 210. Nous soulignons.

<sup>2</sup> III, 259.

Maurice Leblanc au ton parodique, dédié à la bicyclette et à l'impression d'ivresse qu'elle procure :

Nous avons des ailes, Madeleine ! N'est-ce pas que vous avez comme moi cette vision affolante que l'homme a des ailes maintenant ? Voici des ailes que le destin nous offre ! Voici des ailes pour nous éloigner de la terre, pour nous moquer du monde et de ses méchancetés [...] Vous qui enviez les oiseaux libres, vous qui cherchez des dieux derrière les nuages [...] voici, à portée de votre main, voici des ailes pour assouvir votre idéal.<sup>1</sup>

Certes l'engouement pour la vitesse, comme nous l'avons fait remarquer à propos de la promenade de Marcel dans la voiture du docteur Percepied, a précédé l'invention des moyens de transport performants. Toutefois, la fascination de la bicyclette diffère en ceci que l'homme y crée sa propre vitesse en ayant recours à sa seule force musculaire. La pratique du vélo lutte donc contre l'obsession contemporaine de la décadence, et devient rapidement le symbole du « progrès moral et matériel, moyen privilégié de régénérer l'homme par l'exercice physique »<sup>2</sup>. Albertine à bicyclette telle un centaure ailé projette l'idéal d'une énergie physique et psychologique, cette dernière se manifestant aussi par son impudence et son audace langagière ; « objectivation diabolique du tempérament opposé » à celui de Marcel, elle rayonne en somme d'une vitalité dont lui-même est dépourvu, sa faiblesse congénitale le condamnant à rester définitivement aptère. Du reste, lorsque Marcel commence à bien connaître Andrée, il s'aperçoit qu'il n'est plus attiré par elle, car « [...] elle était trop intellectuelle, trop nerveuse, trop malade, trop semblable à [lui]. »<sup>3</sup>

L'impudence et la ruse sont deux autres caractéristiques qu'Albertine partage avec Hermès. La tradition rapporte que le jour même où il naquit, Hermès vola les cinquante vaches du troupeau d'Apollon en prenant garde de *dissimuler ses empreintes*, avant de revenir se coucher dans son berceau !<sup>4</sup> Sommé par son père Zeus de restituer ses larcins, il lui raconta d'in vraisemblables histoires pour se disculper car, « dieu de la parole » par excellence, Hermès est aussi le « patron des négociateurs »<sup>5</sup>. Finalement, il parvint à charmer Apollon en jouant de la lyre et à faire oublier ses turpitudes en lui

<sup>1</sup> M. Leblanc : *Voici des ailes* [1898], Paris, Phébus, 1999, p. 87.

<sup>2</sup> E. Weber : *Fin de siècle. La France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1986, p. 243.

<sup>3</sup> II, 295.

<sup>4</sup> R. Jacquenod : *Nouveau dictionnaire de la mythologie*, Paris, Marabout, p. 322.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 323.

offrant l'instrument en échange. Albertine, à cause des goûts gomorrhéens que Marcel réprouve chez elle, apprend à dissimuler les traces de ses vagabondages et à négocier son indépendance. Le héros, par exemple, la confie à la bonne garde du chauffeur le temps d'une promenade à Versailles, mais elle trouve moyen de manœuvrer avec ce dernier pour recouvrer sa liberté, tout en faisant à Marcel un compte rendu mensonger de son court séjour<sup>1</sup>. Marcel se sent débordé par la duplicité d'Albertine, au point qu'il ne trouve que la métaphore guerrière qui puisse décrire une vie « organisée comme des fortifications de campagne » (de celles qu'on appelle « camouflées » de surcroît), et disposant simultanément de « cinq ou six lignes de repli », de sorte qu'elle parvient toujours à s'échapper sans coup férir<sup>2</sup>. Comme Hermès avec Apollon, Albertine aussi charme le héros lorsque, entre deux disputes, elle lui joue ses airs favoris au pianola.

Enfin, Hermès était aussi le dieu des éphèbes et le père d'Hermaphrodite<sup>3</sup>, deux indices qui pointent en direction de l'ambiguïté sexuelle d'Albertine. Celle-ci, adepte de tous les sports – « j'adore tous les sports », confie-t-elle à Marcel<sup>4</sup> – refuse de les pratiquer en robe de soie, comme les jeunes d'Ambresac qui, pour cette raison, encourent ses sarcasmes<sup>5</sup>. Au demeurant, la pratique de la bicyclette imposait aux jeunes filles le port de la « culotte » car les premiers modèles étaient tous équipés de la tringle horizontale qui paraissait les destiner aux hommes, ce qui ancrant dans l'imaginaire populaire l'idée que la bicycliste constituait un troisième sexe<sup>6</sup>. Proust ne donne pas de détails sur la tenue vestimentaire d'Albertine ; cependant, lorsque Marcel la croise pour la seconde fois et qu'il croit la reconnaître grâce à son polo baissé sur la tête, il précise qu'« il était peu probable qu'il y eût à Balbec une seconde jeune fille de visage [...] si semblable et qui dans son accoutrement réunît les mêmes particularités. »<sup>7</sup> La mention des clubs de golf, de la bicyclette et du polo, de l'accoutrement particulier, des « termes

---

<sup>1</sup> III, 640 et ss.

<sup>2</sup> III, 131.

<sup>3</sup> Jacquenod, *Nouveau dictionnaire...*, op. cit., p. 323. Rappelons que les éphèbes étaient de jeunes et beaux champions des luttes et des concours gymniques.

<sup>4</sup> II, 231.

<sup>5</sup> II, 239.

<sup>6</sup> Voir II, 1416, la note 1 de la p. 146. L'expression est attribuée à une actrice de l'Odéon, Mlle Wanda de Boucza, tandis que Sarah Bernhardt n'hésite pas, pour sa part, à déclarer que les jeunes filles et les jeunes femmes « qui s'en vont dévorant l'espace renoncent pour une part notable à la vie intérieure, à la vie de famille ».

<sup>7</sup> II, 185-186.

d'argot si voyous » qu'elle échange avec ses camarades<sup>1</sup>, tout la désigne comme la candidate idéale à ce troisième sexe qui, parce qu'il est caractérisé par une vitalité conquérante, paraît plus troublant que la traditionnelle figure de travesti. Figure à laquelle, d'ailleurs, Marcel est également confronté lorsqu'il découvre dans l'atelier d'Elstir un portrait de « Miss Sacripant » en tenue d'homme, dans lequel il reconnaît Odette alors jeune débutante dans le (demi-)monde.

### Le procès de la jalousie

Pour Marcel, l'exploration géographique consiste à découvrir le « mystère » caché derrière les noms évocateurs<sup>2</sup> ; l'exploration de la nature humaine procède de la même logique et consiste à lever le voile du « mystère » entourant les êtres. Or, le mystère de l'Albertine énergique, conquérante et mobile s'agrandit, avec la découverte de son homosexualité possible, d'une dimension insoupçonnée. Corrélativement, la jalousie de Marcel s'agrandit en proportion de l'extension des limites de cette *terra incognita*. Posséder Albertine devient une entreprise impossible qui laisse le héros avec une soif inextinguible, cette même soif qu'il avait ressentie à la perspective d'entrer dans le monde de la petite bande :

[...] la soif – pareille à celle dont brûle une terre altérée – d'une vie que mon âme, parce qu'elle n'en avait jamais reçu jusqu'ici une seule goutte, absorberait d'autant plus avidement, à longs traits, dans une plus parfaite imbibition.<sup>3</sup>

La vie inconnue dont rêve Marcel, pour des raisons d'éducation ou de santé, lui demeure à jamais inaccessible autrement que par la médiation de l'*autre*. Albertine est tout autant l'objet désiré que le médiateur qui donne accès à ce monde imaginaire façonné par la représentation. La « parfaite imbibition » qui est le but de la connaissance et de la possession, et au terme de laquelle le sujet attend une transformation de sa personne, résume tout le drame de l'amoureux proustien. Platon en avait déjà donné le modèle

<sup>1</sup> II, 151.

<sup>2</sup> Voir III, 493. Parlant de Balbec, qu'il commence à bien connaître, Marcel rapporte : « Ainsi ce n'était pas seulement les noms des lieux de ce pays qui avaient perdu leur mystère du début, mais ces lieux eux-mêmes. » Dans une sorte d'aide-mémoire au deuxième séjour à Balbec, Proust écrit : « D'abord je montre que j'étais venu la première fois y chercher l'inconnu [...] ». Voir III, 1075, Esquisse XVII.

<sup>3</sup> II, 152-153.

dans *Le Banquet*. Au moment où Socrate arrive au symposium, le poète Agathon s'empresse de l'installer à côté de lui : « Installe-toi près de moi afin qu'à ton contact, je me régale, moi aussi, de la trouvaille de sagesse, car tu l'as faite, la chose est claire, cette trouvaille [...] et tu l'as avec toi. »<sup>1</sup> Socrate fustige alors la naïveté du poète : « Quelle bonne affaire ce serait, si la sagesse était une chose telle que celui de nous qui en est plus plein, elle coulât dans celui qui en est vide, à condition que nous soyons en contact l'un avec l'autre. »<sup>2</sup> Formule qu'Elstir-Socrate reprend à son compte lorsqu'il révèle à Marcel qu'on ne peut recevoir la sagesse des *autres*, et qu'il faut la découvrir par soi-même. Mais Marcel est encore sous l'emprise de la fascination, et ce qu'il désire au-delà de la personne d'Albertine est la promesse de l'inconnu qui, pour le moment, lui tient lieu de « sagesse ».

Absorber la vie de l'autre jusqu'à s'en imbiber complètement conduit cependant à l'impasse amoureuse. L'*autre*, qui devait être objet de l'amour et du désir, n'est plus que le moyen, le *médiateur*, qui donne accès à cette vie *autre* qui nous laisse assoiffés comme une terre brûlante : « variation d'une croyance » et « néant de l'amour », écrit Proust...<sup>3</sup> Comment pourrait-il en être autrement lorsque la représentation donne l'illusion de l'amour, lorsqu'on croit désirer un objet et que ce que l'on désire en fait c'est *l'au-delà de l'objet*, la représentation qui le médiatise ?

Proust décrit ce processus lorsqu'il révèle que sa croyance en Bergotte (médiateur) lui avait d'abord fait aimer Gilberte (objet) ; mais qu'ensuite, c'est à cause de Gilberte (médiateur) qu'il aimait Bergotte (objet). Dans la première configuration, Bergotte-médiateur est décrit comme un « vieillard infiniment sage et presque *divin* »<sup>4</sup>. Or, l'attribut de la divinité est l'inaccessibilité : on ne peut qu'aspirer au divin, on ne peut pas l'atteindre ou le toucher. Bergotte revêtait donc un caractère « divin », tout comme Marcel éprouvait de la « vénération » pour le père de Gilberte. Lorsque Gilberte devient à son tour *inaccessible* en se brouillant avec Marcel, elle supplante Bergotte dans la fonction de médiation et le héros se met à aimer l'écrivain, qu'il connaît désormais, à *cause d'elle*. Cette « variation de la croyance » qui fait toujours désirer

<sup>1</sup> Cité par A. Giroux: « Socrate-Éros, éducateur », in C. Gauthier et D. Jeffrey (dir.) : *Enseigner et séduire*, Sainte-Foix, Presses de l'Université Laval, 1999, p. 151.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> II, 213.

<sup>4</sup> I, 402-403. Nous soulignons.



l'insaisissable procède de la nature même du désir triangulaire qui, selon Girard, est un désir *métaphysique*<sup>1</sup>. Car en réalité, il se substitue au désir pour une transcendance qui a été retirée d'un monde où priment désormais la raison et la science positive, un monde que les sociologues qualifient de « désenchanté ». Pour Proust aussi la science, en dépit de ses innombrables vertus, a désenchanté le monde en l'amputant définitivement de son fonds mythique et fabuleux :

Les géographes, les archéologues nous conduisent bien dans l'île de Calypso, exhument bien le palais de Minos. Seulement Calypso n'est plus qu'une femme, Minos qu'un roi sans rien de divin. Même les qualités et les défauts que l'histoire nous enseigne alors avoir été l'apanage de ces personnes fort réelles, diffèrent souvent beaucoup de ceux que nous avons prêtés aux êtres fabuleux qui portaient le même nom.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Girard, *Mensonge romantique...*, op. cit., p. 71 et ss.

<sup>2</sup> II, 301. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles commence à poindre l'idée d'un désenchantement du monde dans plusieurs sphères de la culture. L'expression « désenchantement du monde » apparaît sous la plume du sociologue allemand Max Weber, dans son ouvrage sur *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, publié en 1904-1905 (réédité chez Flammarion (coll. Champs) en 2002). Plusieurs facteurs peuvent être à la source de ce désenchantement. Pour Weber, il s'agit en priorité des principes du luthérianisme, qui ont conduit à une attitude « absolument négative [...] à l'égard de tous les éléments de la culture et de la religiosité subjective qui relevaient de la sensibilité et du sentiment – parce qu'ils n'étaient d'aucune utilité pour accéder au salut et encourageaient les illusions sentimentales, la superstition et l'idolâtrie de la créature – » ; ces mêmes principes ont fini par conduire au « rejet fondamental de toute culture des sens en général. » Faisant remarquer que l'abandon de la « magie comme instrument de salut » ne fut pas poussé aussi loin « dans la piété catholique que dans la religiosité puritaine (et avant elle dans le seul judaïsme) », il constate comme conséquence l'individualisme désillusionné et teinté de pessimisme qui caractérise les institutions des peuples qui ont connu un passé puritain, ainsi qu'une rationalisation croissante qui a fini par conduire au « désenchantement du monde » (éd. citée, p. 166-168 et 190-192). D'une manière générale, le tournant du siècle a connu un processus de sécularisation qui, couplé aux ambitions scientifiques, a favorisé les progrès de la rationalisation et du « désenchantement » du monde. Cependant, la crise des savoirs proprement scientifiques ayant ébranlé la foi dans la science et dans sa méthode expérimentale – nous reviendrons sur ce point – on assiste à une recrudescence du sacré non plus conçu sur le modèle de la médiation entre l'humain et le divin au sein d'une religion, mais s'investissant plutôt dans de nouvelles formes sécularisées. Des religiosités nouvelles se mettent alors en place, notamment de nature esthétique. Ce mouvement spontané s'accompagne de la promotion de la notion d'« expérience vécue » inspirée des analyses de William James dans *The Varieties of religious experience* (1902). La traduction française de l'ouvrage de James comporte une Introduction rédigée par Émile Boutroux, dans laquelle il attire l'attention sur la distinction nécessaire entre l'« expérimentation » scientifique et l'« expérience » conçue par James : la première consiste à constater froidement une chose qui se passe en dehors de nous et peut, par conséquent, se trouver marquée par une objectivité trompeuse ; la seconde, du fait qu'elle consiste à sentir en soi, vivre soi-même telle ou telle manière d'être, ne peut qu'être authentique. Le problème soulevé par cette distinction est, de toute évidence, celui de la nature strictement subjective de l'expérience vécue. Voir à ce sujet N. Arambasin : « L'expérience des savoirs au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : transferts du sacré entre sciences, religion et critique esthétique », in D. Minary, éd. : *Savoirs et littérature I*, Université de Franche-Comté, série Littérature et Histoire des pays de langues européennes, vol. 49, 1997, p. 41-67. En particulier, il intéresse notre propos de savoir si le canevas fondé sur un transfert du sacré entre science, religion et esthétique suffit à expliquer la quête esthétique du narrateur proustien. En d'autres termes, Marcel effectue-t-il dans le *Temps retrouvé* une « conversion » esthétique au même titre que certains contemporains de Proust ont effectué des conversions au catholicisme ? La

Pour le narrateur de la *Recherche*, ce n'est pas seulement Dieu qui est mort, ce sont aussi *les dieux*, réduits par le progrès des sciences humaines à de simples indicateurs de mythes. Par conséquent, le rêveur assoiffé de divinité, ou de « mystère », pour reprendre le terme cher à Proust, se trouve constamment être à la recherche d'un médiateur qui puisse évoquer analogiquement le besoin de transcendance, et à la recherche d'un objet qui, par son inaccessibilité et sa fugacité incarne les qualités du médiateur « divin ». Suivant cette logique, la femme inaccessible est pour Marcel la femme idéale :

Variation d'une croyance, néant de l'amour aussi lequel, préexistant et mobile, s'arrête à l'image d'une femme simplement parce que cette femme sera presque impossible à atteindre.<sup>1</sup>

Mais il existe un autre facteur qui fait de l'insaisissable et du fugace un objet hautement valorisé. Marcel l'a expérimenté à plusieurs reprises : la possession de l'objet finit par en épuiser les qualités. Tout se passe, en somme, comme pour la tasse de thé à la madeleine au début de la *Recherche* : une gorgée envahit le héros d'un « plaisir délicieux » ; mais une seconde gorgée ne lui apporte rien de plus que la première et une troisième, moins encore que la seconde : « il est temps que je m'arrête, pense Marcel, la vertu du breuvage semble diminuer. »<sup>2</sup> De même, la « vertu » des objets, qualité réelle ou imaginaire dont ils sont investis, semble diminuer ou disparaître à mesure que s'affermir l'acte de possession. Marcel connaît bien ce phénomène, qu'il désigne par l'alternance des « joies arbitraires » et des « déceptions futures »<sup>3</sup>, et dont nous avons vu un exemple avec la petite église de Balbec : la réalité ne se révèle jamais aussi riche ni aussi colorée que l'imagination, le rêve ou la simple représentation.

L'objet donc deviendra d'autant plus précieux et désiré qu'il se fait fuyant et inaccessible. Avec Gilberte, avec Albertine ou même avec Mme de Guermantes, Marcel ne fera que « poursuivre des fantômes, des êtres dont la réalité pour une bonne part était

---

réponse dépend pour une bonne part du statut que Marcel, arrivé au terme de son parcours, confèrera à la science. Nous verrons également que la notion même d'expérience vécue est portée par Proust à un degré d'achèvement tel qu'elle se trouvera dépasser naturellement la sphère de la stricte subjectivité.

<sup>1</sup> II, 213.

<sup>2</sup> I, 44-45.

<sup>3</sup> I, 380.

dans [s]on imagination »<sup>1</sup>, des êtres qu'il ne pourra jamais réellement atteindre. Auprès d'Albertine séquestrée, Marcel s'ennuie et s'efforce d'évoquer son portrait en « victoire ailée » pour retrouver un peu du charme qui était le sien à Balbec, lorsqu'elle faisait partie des « divines processionnaires »<sup>2</sup> défilant sur fond de mer « immémoriale » ; mais qu'aussitôt survienne un événement éveillant la jalousie du héros, voilà celui-ci à nouveau prisonnier du « mystère » que déploie la jeune fille autour de sa personne, parce qu'elle devient à nouveau insaisissable. « Les déesses ne peuvent être dépouillées de leurs vêtements parce que leurs attributs sont leurs substances », écrit Santayana<sup>3</sup>. C'est notre croyance qui confère « au vêtement d'une femme une particularité individuelle, une irréductible essence »<sup>4</sup>, renchérit Proust. Or, la duplicité et la fugacité *sont* les vêtements de l'Albertine-Hermès, et le désir contradictoire de Marcel de tour à tour l'en dépouiller pour l'en revêtir à nouveau, révèle l'aporie du drame vécu par le jaloux.

C'est ainsi que le pendule de l'amour oscille au rythme de la jalousie, allant alternativement du désir de possession le plus douloureux à l'indifférence la plus morbide. La jalousie, en rendant l'objet insaisissable, a le pouvoir inégalé de perpétuer indéfiniment le désir : « [...] unie aux sens et à l'imagination qui les exalte, la jalousie [...] maintient [une] femme en équilibre auprès de nous par une attraction compensée aussi puissante que la loi de la gravitation. »<sup>5</sup>

Au fil du temps, Albertine n'est plus perçue qu'à travers ces « mystérieuses ombres » qui la modèlent, plus encore même, qui deviennent ses attributs, et lui confèrent le « puissant relief »<sup>6</sup> et la profondeur inquiétante de l'inconnu. Lorsque Marcel se trouve pris au piège de son enfermement avec elle, et qu'il refuse de lui manifester son amour de crainte qu'elle ne s'aperçoive de l'ascendant qu'elle exerce sur lui, il substituera au désir sexuel un désir de *savoir*, un désir de pure connaissance. Hadot rappelle qu'il existe un rapport traditionnel entre les deux actes, sexuel et

---

<sup>1</sup> III, 401.

<sup>2</sup> II, 153.

<sup>3</sup> Santayana, *Soliloquies in England*, Londres, 1937, p. 241. Cité par Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 11.

<sup>4</sup> II, 680.

<sup>5</sup> III, 672.

<sup>6</sup> III, 577.

cognitif, et que l'on a souvent assimilé la connaissance au dévoilement du corps féminin et à la possession sexuelle<sup>1</sup>. Il renvoie à Sartre qui, dans *L'Être et le Néant*, résume ces représentations ou ces métaphores, par un « complexe d'Actéon » :

On arrache les voiles de la nature, on la dévoile : toute recherche comprend toujours l'idée d'une nudité qu'on met à l'air en écartant les obstacles qui la couvrent, comme Actéon écarte les branches pour mieux voir Diane au bain. Et d'ailleurs la connaissance est une chasse. Bacon la nomme la chasse de Pan. Le savant est le chasseur qui surprend une nudité blanche et qui la viole de son regard.<sup>2</sup>

L'attitude de Marcel découvrant l'espace géographique et la nature de Balbec ou de Combray n'est guère différente, en somme, de l'attitude de Marcel cherchant à découvrir la nature humaine. L'ascèse sexuelle qu'il s'impose auprès d'Albertine prisonnière trouve son exutoire dans l'attitude positive du savant chercheur, dont toute la volonté se trouve mobilisée par son objet de connaissance<sup>3</sup>. Mais comment connaître le fuyant et l'insaisissable ? Marcel s'aperçoit qu'il est déjà difficile de définir l'essence des individus, mobiles et protéiformes par nature ; s'agissant d'une personne dotée d'une fugacité et d'une duplicité natives, comme Albertine, tout effort paraît vain. Chaque image arrêtée dans notre esprit tend à supplanter une image ancienne, et attend d'être remplacée par une image prochaine. Comme pour la Berma vue autrefois à travers la lorgnette, Marcel est en droit de se demander laquelle de ces images est la vraie.



Figure 2 : Louis-Ernest Barrias, *La Nature se dévoilant à la science* (1899), sculpture, Musée d'Orsay, Paris.

<sup>1</sup> Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 297.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Sur le thème de l'ascèse du héros lorsqu'il est sujet désirant, voir Girard, *Mensonge romantique...*, op. cit., p. 185-199. Manifester du désir pour l'objet met généralement le sujet dans une position de faiblesse où il se montre justement esclave de son désir et du besoin qu'il entraîne. Par conséquent, pour rester « maître » d'Albertine, Marcel doit dissimuler son désir. Comme on sait, il n'y parvient pas toujours, ce qui entraînera l'échec de toute sa stratégie sentimentale et le départ d'Albertine.

Une voie, pourtant, semble s'ouvrir devant le chercheur : puisque la découverte de la vérité de la nature et celle de la vérité des êtres procèdent de la même logique, pourquoi ne suivraient-elles pas la même démarche ?

Dans un cas comme dans l'autre, le seul moyen de lever le voile est d'adopter l'attitude de l'explorateur et du savant, qui consiste à soumettre l'objet étudié à la « procédure judiciaire »<sup>1</sup>. Kant avait défini cette démarche en expliquant que la raison doit se comporter à l'égard de la nature « comme un juge en fonctions, qui force les témoins à répondre aux questions qu'il leur pose »<sup>2</sup>. Le naturaliste Georges Cuvier prône la même attitude :

L'observateur écoute la Nature, l'expérimentateur la soumet à un interrogatoire et la force à se dévoiler.<sup>3</sup>

Zola, dans « Le Roman expérimental », cite quant à lui Claude Bernard qui écrit que « l'expérimentateur est le juge d'instruction de la nature », et renchérit : « Nous autres romanciers, nous sommes les juges d'instruction des hommes et de leurs passions. »<sup>4</sup> Le concept de procédure judiciaire a ainsi migré de la philosophie à la science, puis à la littérature et enfin à la psychologie. Ce transfert a été rendu possible par la notion même de loi, dont l'histoire est significative. Ribot, par exemple, en rappelle l'origine dans son essai sur *L'Évolution des idées générales*<sup>5</sup>. Aujourd'hui, écrit Ribot, le mot « loi » est d'un emploi courant dans toutes les sciences, et a même son acception la plus rigoureuse dans les sciences mathématiques et physico-chimiques ; mais il n'en a pas toujours été ainsi :

Dans l'Antiquité, le terme est employé presque exclusivement dans un sens social, juridique, moral. Le concept de loi naturelle considérée comme une sorte de règle, de police, ne s'est formé et établi que très lentement. Copernic et Kepler se servent du mot "hypothèse". Galilée appelle les lois fondamentales de la nature des "axiomes" et celles qui en dérivent des "théorèmes". [...] L'extension du mot loi est due vraisemblablement au besoin d'établir une

---

<sup>1</sup> P. Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 107-109.

<sup>2</sup> Ibid., p. 108.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Zola, *Écrits...*, op. cit., p. 247.

<sup>5</sup> Ribot : *L'Évolution des idées générales* [1879], Paris, Félix Alcan, 1897, p. 221-222.

distinction tranchée entre les axiomes purement abstraits des mathématiques et les principes auxquels on attribue une valeur objective, une existence dans la nature.<sup>1</sup>

La procédure judiciaire est celle que Marcel choisit d'adopter avant même d'avoir pris contact avec Albertine :

Depuis que j'avais vu Albertine, j'avais fait chaque jour à son sujet des milliers de réflexions, j'avais poursuivi [...] tout un entretien intérieur où je la faisais questionner, répondre, penser, agir [...].<sup>2</sup>

C'est la procédure à laquelle Swann soumet Odette au moment où il la torture de questions pour savoir si elle avait eu des relations avec des femmes<sup>3</sup>, et celle à laquelle Marcel soumet Albertine après avoir appris qu'elle connaissait l'amie de Mlle Vinteuil. C'est aussi l'attitude dans laquelle il s'embourbe avec une opiniâtreté féroce, même après la mort d'Albertine, en faisant mener à son sujet une enquête minutieuse destinée à reconstituer les moindres faits et gestes de la jeune fille. La procédure judiciaire est donc employée aussi bien par le savant que par l'amoureux jaloux, dans le but de découvrir la vérité de la nature ou celle de la femme aimée ; mais elle a ceci de pervers qu'elle ancre chez eux la conviction d'agir suivant l'autorité « légale » de la science. Si donc cette conviction neutralise éventuellement les problèmes qui se présentent du point de vue de l'éthique, elle entraîne quand même chez le narrateur une culpabilité qui, nous le verrons, agira au niveau de son subconscient<sup>4</sup>. Le besoin de savoir, la fugacité des êtres, le mystère qui les entoure, constituent une triade infernale qui, par le biais de la représentation, s'adresse aux deux facultés opposées de l'imagination et de la raison. Celles-ci peuvent difficilement collaborer à la recherche de la vérité humaine : c'est que, contrairement à la nature, l'individu dispose de plusieurs « lignes de repli », et d'une arme redoutable, le mensonge. Pourtant, le mensonge lui aussi touche aux deux côtés de la représentation, celui de l'imagination et celui de la raison. D'une part, il est indirectement un outil cognitif car il incite à « entrer plus avant dans la connaissance de la nature humaine »<sup>5</sup>. Le mensonge, écrit Proust, « crée en face de l'intellectuel sensible,

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> II, 213.

<sup>3</sup> I, 56-60.

<sup>4</sup> Voir ci-dessous, p. 337 et ss.

<sup>5</sup> III, 652.

un univers tout en profondeurs que sa jalousie voudrait sonder et qui ne sont pas sans intéresser son intelligence. »<sup>1</sup> Mais d'autre part, le mensonge mobilise l'imagination en déployant devant elle l'éventail du « monde des possibles »<sup>2</sup>. En bref, le mensonge *incorpore* l'inconnu à l'être humain en faisant de lui un objet de connaissance hautement désirable. Chacune de nos représentations comporte alors, « comme dans ces tableaux de Pieter De Hooch qu'approfondit le cadre étroit d'une porte »<sup>3</sup>, un accès vers un autre monde possible, pensé rationnellement ou seulement imaginé.

À l'extrême limite, cet autre monde peut demeurer à jamais une *terra incognita* étrangère et hostile dans la mesure où, dans certains cas, la réalité dépassera toujours les capacités du savoir et celles de l'imagination. Ainsi, Marcel a beau clamer que la jalousie, est une « soif de savoir »<sup>4</sup> ; mais savoir qu'Albertine est liée avec Mlle Vinteuil et son amie ne peut rien lui apprendre de substantiel ni sur l'action à entreprendre, ni sur la direction où doivent s'engager ses éventuelles recherches. Si Saint-Loup, par exemple, avait été son rival, Marcel aurait pu essayer de l'emporter sur lui, idée qui n'est même pas *concevable* s'agissant d'une rivale :



Figure 3 : Pieter de Hooch, *L'armoire à linge* (1663), huile sur toile, Rijksmuseum, Amsterdam.

<sup>1</sup> III, 435.

<sup>2</sup> III, 533 : « [...] par nature le monde des possibles m'a toujours été plus ouvert que celui de la contingence réelle. »

<sup>3</sup> I, 215.

<sup>4</sup> III, 593.

Mais ici le rival n'était pas semblable à moi, ses armes étaient différentes, je ne pouvais pas lutter sur le même terrain, donner à Albertine les mêmes plaisirs, ni même les concevoir exactement.<sup>1</sup>

Ce qui fait d'Albertine l'« être de fuite » par excellence est l'impossibilité pour Marcel d'imaginer, de *concevoir* les représentations qui la font agir, et donc de circonscrire son être, sa personne, dans les limites des références connues. Avec cet objet rétif à la connaissance ultime, Marcel se trouve réduit à toujours chercher sans jamais trouver. La fugacité des êtres devient alors ce qui met l'imagination « dans cet état de poursuite où rien [ne l']arrête plus »<sup>2</sup>. Albertine est cet objet de savoir qui déclenche une recherche *infinie* « où la tâche est à recommencer sans cesse, comme celle des Danaïdes, comme celle d'Ixion. »<sup>3</sup> Voilà pourquoi la révélation d'Albertine connaissant l'amie de Mlle Vinteuil a été le Sésame qui l'a définitivement enclose dans le cœur d'explorateur de Marcel<sup>4</sup>.

Les quelques caractères communs que nous avons pu découvrir entre le personnage d'Albertine et la figure mythique d'Hermès sont chez la jeune fille autant d'indices qui pointent en direction de la modernité : la pratique du sport, mode récente aussi bien chez les femmes que chez les hommes<sup>5</sup> ; l'attrait pour les dernières nouveautés technologiques (bicyclette, automobile, yacht) ; l'énergie et la vitalité, qui s'opposent à l'image de la femme « domestique », exclusivement dédiée à la vie de famille, et à l'archétype de l'« Ève sédentaire » qui revient hanter le héros de manière épisodique<sup>6</sup>. Marcel, qui était venu à Balbec avec l'idée d'y trouver le pays des Cimmériens, la nature antique et la mer immémoriale, se voit confronté au problème d'une modernité qui envahit aussi bien l'architecture urbaine que le paysage marin.

---

<sup>1</sup> III, 505.

<sup>2</sup> I, 154.

<sup>3</sup> III, 657.

<sup>4</sup> III, 512.

<sup>5</sup> Voir Weber, *Fin de siècle...*, op. cit., chap. 11: « Altior, citior, fortior ». qui traite du développement des sports en France, en retard par rapport à ses voisins britannique et allemand. Rappelons toutefois que Pierre de Coubertin, qui a revivifié les Jeux olympiques, débute sa campagne de promotion de sport scolaire dès 1887. En 1896, les premiers Jeux olympiques ont lieu à Athènes. En 1900, ils ont lieu à Paris avec, en première, la participation des femmes.

<sup>6</sup> II, 641. Marcel se compare à un « Adam frileux en quête d'une Ève sédentaire ».



## 7.2- Épistémologie de l'homme « moderne »

L'adjectif « moderne » qualifie « un art ou une science dans l'état auquel l'ont porté les découvertes récentes »<sup>1</sup>. L'art d'un Elstir, débarrassé de sa première manière japonisante<sup>2</sup>, la musique d'un Vinteuil qui se déploie sur un « clavier incommensurable »<sup>3</sup>, l'art intériorisé d'une Berma qui crée ce qu'elle interprète<sup>4</sup>, sont autant de manifestations d'art « moderne ». La science elle-même contribue à renouveler le regard porté sur le monde, surtout à l'heure de la deuxième révolution industrielle où elle présente au public plusieurs formes d'inventions et d'améliorations techniques.

### Thèmes modernistes

Pour étudier la littérature de la modernité entre 1880 et 1930, Jacques Nathan retient trois thèmes principaux<sup>5</sup> : le métal (c'est-à-dire le monde industriel et la révolution des transports), la vitesse (l'esthétique du mouvement, le dynamisme et l'énergie), et le chèque (représentant toutes les valeurs liées au capital) ; ces thèmes, affirme-t-il sont toujours regroupés au sein d'une même œuvre, compte tenu de leurs développements concomitants. Proust, quant à lui, qualifiera son époque de « votive, émotive et locomotive »<sup>6</sup>, d'« époque de hâte »<sup>7</sup> ou encore de « siècle de la vapeur, du suffrage universel et de la bicyclette »<sup>8</sup>. Quant au thème du capital, il y est fait allusion plusieurs fois dans la *Recherche*, notamment lorsque le père du Narrateur consulte M. de Norpois pour placer les titres que Marcel, encore mineur, vient d'hériter de tante Léonie<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Rey (dir.), *Robert historique...*, op. cit., p. 1258.

<sup>2</sup> II, 336 : « [...] depuis mes visites chez Elstir, c'est sur certaines tapisseries, sur certains tableaux modernes, que j'avais reporté [m]a foi intérieure [...] » ; pour la première manière d'Elstir, empreinte de mythologie et de japonisme, voir II, 191.

<sup>3</sup> I, 342.

<sup>4</sup> II, 348-349.

<sup>5</sup> *La Littérature du métal...*, op. cit.

<sup>6</sup> *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 202.

<sup>7</sup> II, 814 et III, 888-9.

<sup>8</sup> *Jean Santeuil*, op. cit., p. 63-64.

<sup>9</sup> I, 454.

Proust a suivi avec intérêt les développements de la technique à son époque, mais il a également examiné, avec un œil critique, des inventions relativement « anciennes », comme le chemin de fer et la photographie. La *Recherche* foisonne d'objets en tous genres, microscopes, télescopes, automobiles, avions, bicyclettes, locomotives, gramophones, théâtrophones, téléphones, éclairage électrique, en bref, tout ce que Nathan rapporte aux isotopies du métal et de la vitesse. La mise en scène par Proust de ces inventions techniques confère indirectement au récit une dimension collective, qui semble lui manquer par ailleurs. En effet, l'aube du XX<sup>e</sup> siècle marque l'entrée de la France dans « l'ère des masses »<sup>1</sup>, alors que l'intérêt épistémologique du narrateur de la *Recherche* se porte en priorité sur les groupes sociaux restreints et sur leurs interactions réciproques. C'est à peine s'il mentionne de manière fugitive le « flot montant de la démocratie »<sup>2</sup> à l'occasion du déménagement de sa famille dans un appartement qui dépend de l'hôtel de Guermantes, cette préoccupation étant vite supplantée dans son esprit par les perspectives qu'offre la proximité inespérée avec la duchesse. Bien que l'expression « flot montant » employée par Proust comporte l'idée d'explosion démographique, l'âge des foules (ou des masses) a été plutôt induit par le rapide développement urbain, à l'heure où la deuxième révolution industrielle, fondée sur l'innovation de l'électricité et du moteur à explosion, commençait à dépeupler les campagnes en faveur des villes<sup>3</sup>. Ce phénomène est illustré dans la *Recherche* par la salle à manger de Balbec qui, toute illuminée à la tombée du jour, ressemble à un aquarium où les dîneurs, suggère Proust, risquent fort de servir d'appât à la population misérable massée derrière les vitres et attirée, comme un essaim de lucioles, par un éclairage violent qui fend l'obscurité de manière presque indécente<sup>4</sup>.

Le développement de l'urbanisme à cette époque ne se limite pas aux villes détenant le monopole de l'activité commerciale et industrielle. Le tournant du siècle étant aussi l'époque où de plus en plus de gens accèdent aux loisirs et aux passe-temps réservés jusqu'alors à une étroite minorité, il s'ensuit une prodigieuse multiplication des

---

<sup>1</sup> C'est justement le titre du quatrième volume de l'*Histoire culturelle de la France* (sous la direction de Rioux et Sirinelli, Paris, Seuil, 1998).

<sup>2</sup> II, 316.

<sup>3</sup> J.-L. Clément : *Les Assises intellectuelles de la République. Philosophies de l'État 1880-1914*, Paris, La Boutique de l'Histoire éditions, 2006, p. 58.

<sup>4</sup> II, 41-42.

stations thermales et estivales s'accompagnant de l'édification de riches villas, car les eaux et l'air de la mer étaient réputés guérir tous les maux, depuis la dépression jusqu'aux névroses<sup>1</sup>. Ces villas, hélas, n'étaient pas toujours du meilleur goût. Pour Marcel, qui espérait admirer des chefs-d'œuvre d'architecture, ces constructions modernes dénotent la vulgarité. La déception qu'il avait ressentie devant la petite église de Balbec, qu'il croyait campée dans un décor maritime et qu'il découvre flanquée d'un « Billard », se renouvelle lorsqu'il se rend à la villa d'Elstir et que se découvre à ses yeux la « laideur citadine » de toute cette portion du village :

La chaleur du jour m'obligea à prendre le tramway qui passait par la rue de la Plage, et je m'efforçais, pour penser que j'étais dans l'antique royaume des Cimmériens, dans la patrie peut-être du roi Mark ou sur l'emplacement de la forêt de Brocéliande, de ne pas regarder le luxe de pacotille des constructions qui se développaient devant moi et entre lesquelles la villa d'Elstir était peut-être la plus somptueusement laide [...].<sup>2</sup>

Les compagnies ferroviaires participent également à l'essor des lieux de villégiature en construisant des lignes spéciales qui relient les stations balnéaires qu'elles voulaient développer<sup>3</sup>. Marcel peut ainsi promettre à Robert de Saint-Loup, parti rejoindre sa garnison à Doncières, d'aller le voir plusieurs fois par semaine<sup>4</sup>. Lors du deuxième séjour à Balbec, le train et la gare deviennent des lieux de sociabilité parallèles au salon de Mme Verdurin à la Raspelière<sup>5</sup>. Enfin, le « tortillard »<sup>6</sup> porte si bien son nom que son itinéraire s'entortille autour des différentes localités, et évoque pour Marcel les souvenirs qui se rattachent à chacune d'elles : Incarville et son Casino où a eu lieu la danse d'Albertine et d'Andrée, Maineville et les déboires du trio Charlus-Morel-prince de Guermantes ; Grattevast où Marcel a rencontré le comte de Crécy, etc.<sup>7</sup> En somme, grâce au chemin de fer, les plaisirs de la sociabilité que Marcel trouve à Balbec sont tels qu'il songe de plus en plus à rompre avec Albertine pour pouvoir s'adonner entièrement à la vie mondaine.

<sup>1</sup> Voir Weber, *Fin de siècle...*, op. cit., chap. 9 : « Curistes et touristes ».

<sup>2</sup> II, 190. Notons l'emploi, à nouveau, de la tournure adverbe + adjectif pour l'oxymore « somptueusement laide ».

<sup>3</sup> Weber, *Fin de siècle...*, op. cit., chap. 9 : « Curistes et touristes ».

<sup>4</sup> II, 221.

<sup>5</sup> III, 493 et ss.

<sup>6</sup> III, 180.

<sup>7</sup> Incarville : III, 190-191 ; Maineville : III, 464 et ss. ; Grattevast : III, 468.

## Axiologie et positionnement

À cette thématique narrative du « moderne » qui adhère au contexte historique et culturel du récit, il faut adjoindre une mise en œuvre axiologique, qui se déploie entre les pôles d'une réflexion philosophique et d'une critique cinglante. En effet, bien que le terme « moderne » soit déjà galvaudé à l'époque de Proust, il continue à comporter une certaine charge polémique et à faire des remous par le biais de ses dérivés, dont on remarque qu'ils sont souvent connotés péjorativement. L'emploi de « moderniste » est attesté depuis 1769, pour désigner le partisan de ce qui est moderne<sup>1</sup>. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il est employé en parlant d'un peintre qui prétend innover un genre, et adjectivé avec le sens de « relatif aux temps modernes ». Une *Revue moderniste* a vu le jour en 1884<sup>2</sup> avec, pour programme, de rendre compte de la « marche progressive des arts » qui, aujourd'hui, ne fait plus aucun doute, car ceux-ci, comme toutes choses, « obéissent à la grande loi de l'évolution universelle » : ils se développent, par conséquent, en même temps que les sensations, qui « deviennent plus subtiles », et les sentiments, qui « deviennent plus complexes »<sup>3</sup>. Alléguant des sources philosophiques « modernes » (Kant, Schopenhauer, Spencer), la *Revue* refuse « le vieux concept du beau absolu », mais aussi les idées religieuses et morales qui, comme d'autres préjugés, « limit[ent] le domaine de nos facultés »<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Rey (dir.), *Robert historique...*, op. cit., p. 1258.

<sup>2</sup> Publiée à Marseille, puis à Paris, de 1884 à 1886, sans nom d'éditeur, accessible à partir de Gallica, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France, URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb328608087/description>.

<sup>3</sup> Article de présentation figurant dans le premier numéro de la *Revue moderniste*, intitulé « Le modernisme », p. 3-6.

<sup>4</sup> Ibid. La *Revue moderniste* prétend en outre s'adresser exclusivement aux artistes du fait que « les temples de l'art moderne demeureront à jamais clos au peuple. – Ses idoles sont de massives figures inhabilement sculptées, de grossières images barbarement peintes. » (Ibid.) Le mouvement moderniste tendait ainsi à créer une communauté d'initiés dont le but était, suivant la formule de Flaubert, de promouvoir « l'art pour l'art ». Par ailleurs, la *Revue* se fonde sur un postulat évolutionniste suivant lequel « aux phénomènes de dégénérescence ou de dissolution notés sur un point répond un accroissement de vitalité constaté ailleurs. – L'histoire le prouve. » (ibid., p. 3). L'idée d'une évolution littéraire ou artistique pensée selon un modèle organique est inspirée de Brunetière (Compagnon, *La Troisième république...*, op. cit., p. 176-177), et reflétée dans la *Recherche* par la mention des théories et des écoles qui, « comme les microbes et les globules, s'entre-dévorent et assurent, par leur lutte, la continuité de la vie. » (III, 210).

Dans la *Recherche*, « moderniste » est rarissime ; on le trouve chez Marcel qui qualifie ainsi les goûts culturels de Saint-Loup, avec un ton légèrement ironique<sup>1</sup>. « Modernité » avait été relevé pour la première fois chez Balzac (1823) pour désigner ce qui est moderne en littérature et en art, annonçant le culte esthétique de cette notion, de Baudelaire (*Le Peintre de la vie moderne*) à Walter Benjamin. Enfin, « modernisme » est courant depuis 1879 et exprime, avec une nuance critique, l'idée de la « manie du moderne ». Au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, le terme « modernisme » désigne en particulier un système philosophico-théologique né de la volonté d'appliquer les méthodes de la critique positive aux sciences religieuses<sup>2</sup>.

Plusieurs passages de la *Recherche* renvoient à la problématique de la modernité, soit que Proust insère une réflexion sur le progrès en art, soit qu'il soulève la question par le biais du discours de ses personnages, soit enfin qu'il l'illustre dans une situation narrative. Par exemple, l'opéra de Debussy *Pelléas et Mélisande*, composé à partir du drame en cinq actes de Maeterlinck et joué pour la première fois en 1902, offre l'occasion d'un commentaire indirect sur les manifestations du modernisme au cœur de la société mondaine. Proust livre par ailleurs son admiration pour cette œuvre, ingénieuse du point de vue de l'invention musicale, et dont il a suivi la retransmission grâce à son abonnement au théâtrophone. Mais pour les béotiens qui peuplent la société mondaine, l'opéra de Debussy reste incompris. Tel hobereau, par exemple, vague parent des Cambremer, n'envisage la modernité que sous l'angle des « nouveautés » à aller voir, « ignorant du point de vue esthétique jusqu'à ne pas se douter qu[e ces nouveautés] pouvaient [...] constituer parfois une "nouveau" dans l'histoire de l'art » ; il met d'ailleurs en garde le héros contre ce « spectacle [qui] n'est pas fameux », et lui en recommande chaleureusement un autre, médiocre, censé lui garantir une « bonne soirée »<sup>3</sup>. L'opéra de Debussy est également incompris des mondains pédants qui, contrairement aux premiers, embrassent par principe et sans discernement tout ce qui est moderne et rejettent systématiquement ce qui date d'hier. Tel est le cas, par exemple, de

---

<sup>1</sup> II, 92.

<sup>2</sup> L'encyclique *Pascendi* de Pie X officialise le sens essentiellement théologique de « modernisme » tout en tentant de dégager les contradictions de cette approche avec la foi catholique. (N. Vivier (dir.), *Dictionnaire de la France...*, op. cit., p. 170.) L'ouvrage de J. Fontaine sur *La Synthèse du modernisme* (Paris, P. Lethielleux, 1912) donne une idée de l'ampleur du conflit suscité par un mouvement qui touche aussi bien les domaines exégétique, philosophique et théologique que le domaine sociologique.

<sup>3</sup> III, 472.

la jeune Mme de Cambremer-Legrandin, qui se déclare « férue » de *Pelléas* mais qui n'a que mépris pour Chopin. Marcel trouve plaisant de la railler, en flattant doucement « son goût de modernisme »<sup>1</sup>. L'opéra de Debussy n'a pas reçu un accueil favorable auprès du public, et rares sont les critiques contemporains qui ont eu la clairvoyance de le déclarer comme une « nouveauté » devant faire date dans l'histoire de la musique. L'œuvre est devenue prétexte à railleries : à travers elle, on épinglait « tous ceux qui professaient, sur le mode décadent, la religion de la musique "snob" et de l'énervement des sens », ceux-là mêmes qu'on a affublés du nom de « pelléastes »<sup>2</sup>. Aux antipodes d'une Mme de Cambremer-Legrandin, on trouve une Mme de Guermantes qui, quoique curieuse elle aussi de nouveauté, assume néanmoins son « côté terrien et quasi paysan », et ne cherche pas à le « gâter d'un badigeon moderne »<sup>3</sup>.

Outre sa portée sociale et culturelle, le moderne constitue un enjeu spécifiquement mondain ; il est en effet de bon ton de se montrer « avancé » et toujours plus « à gauche », mais en art seulement, précise Proust<sup>4</sup>. En fustigeant la musique d'un Chopin, Mme de Cambremer-Legrandin croit obéir à un *diktat* mondain qui avait fait tomber en disgrâce le musicien polonais. Or, Marcel avec sa pénétration psychologique habituelle, comprend que les goûts musicaux de la jeune femme ne sont que de serviles copies des goûts qu'elle croit être à la mode ; de plus, ses informations étant purement livresques, elle n'est pas tenue au courant des idées récentes qui circulent dans les « causeries de "jeunes" »<sup>5</sup>, et qui ont fait regagner aux *Nocturnes* les faveurs du public. Le héros se fait donc un devoir de le lui annoncer, étant ainsi assuré que désormais la jeune femme « n'écouterait plus Chopin qu'avec respect et même avec plaisir. »<sup>6</sup> L'exemple donné par Proust est surtout destiné à montrer que l'enjeu de la « nouveauté », emblème du moderne, ne se limite pas à la découverte d'une œuvre ou d'un artiste encore inconnus. En tant que phénomène de mode, la nouveauté consiste aussi à réhabiliter des œuvres anciennes ou à remettre au goût du jour des artistes oubliés ; auquel cas, l'importance n'est plus mise sur le jugement ou l'appréciation

---

<sup>1</sup> III, 206-208.

<sup>2</sup> J.-J. Lévêque : *Les Années de la Belle Époque, 1890-1914*, Paris, ACR Édition, 1991, p. 174.

<sup>3</sup> III, 544.

<sup>4</sup> III, 210.

<sup>5</sup> III, 212.

<sup>6</sup> Ibid.

esthétiques mais sur l'aptitude à déclencher ou à suivre des modes, en suscitant l'intérêt des « imitateurs » restés à la traîne comme c'est le cas, ici, de la jeune Mme de Cambremer-Legrandin.

Même la très distinguée duchesse de Guermantes n'échappe pas à la tyrannie du moderne et au mimétisme mondain ; elle professe le culte du nouveau en affirmant que « chaque fois que quelqu'un regarde les choses d'une façon un peu nouvelle » personne n'y comprend rien, et qu' « il faut au moins quarante ans pour qu[e les gens] arrivent à distinguer. »<sup>1</sup> Mais ce que la duchesse ne révèle pas à propos de sa théorie qui, bientôt, fera le tour de toutes les coteries, c'est qu'elle l'a empruntée au héros, qui « avait justement émis devant elle une idée analogue »<sup>2</sup>. Bloch agira de même en truffant ses articles d'idées empruntées à Marcel. Mais il prend la précaution d'élaborer parallèlement une stratégie supposée lui donner un alibi rétrospectif. Ainsi, chaque fois que Marcel lui esquisse quelque chose qu'il trouve bien, il révèle avoir déjà écrit là-dessus un article qu'il s'empresserait de lui lire : « Il n'aurait pas pu me le lire encore » précise le narrateur, « mais il allait l'écrire le soir même »<sup>3</sup>. Le mimétisme constitue donc la véritable loi de genèse des milieux mondains, et entraîne souvent la lutte pour l'appropriation de l'idée neuve qui fera de son initiateur ou initiatrice la personne à imiter plutôt que celle qui imite. Le « moderne », à cause de la masse de nouveauté qu'il met en circulation et des spéculations qu'il autorise, est un enjeu décisif tant pour les « reines » des salons que pour les critiques, éventuels maîtres à penser et chefs de file. Ce phénomène a été identifié par Tarde, qui lui donne le nom de magnétisations en *cascade*. Pour le sociologue, ceux qui finissent par devenir *exemplaires* le deviennent par imitation :

Supposez un somnambule qui pousse l'imitation de son médium jusqu'à devenir médium lui-même et magnétiser un tiers, lequel à son tour l'imitera, et ainsi de suite. N'est-ce pas là la

---

<sup>1</sup> II, 811.

<sup>2</sup> Ibid. La duchesse, comme on le voit, n'est à l'abri ni du snobisme, ni de l'orgueil : en effet, elle succombe au mimétisme en « empruntant » à Marcel sa théorie, pour s'en déclarer ensuite l'initiatrice. Plus ironiquement, elle est elle-même la preuve vivante de cette même théorie. Lorsque Rachel, devant se produire chez elle, choisit une pièce de Maeterlinck, *Les Sept Princesses*, la duchesse considère cette œuvre comme une « ineptie » (II, 546) ; cependant, bien des années plus tard, elle déclarera, au contraire, avoir tout de suite trouvé cette pièce « admirable » (IV, 590).

<sup>3</sup> IV, 611.

vie sociale ? Cette cascade de magnétisations successives et enchaînées est la règle ; la magnétisation mutuelle, dont je parlais tout-à-l'heure, n'est que l'exception.<sup>1</sup>

C'est ainsi, explique Tarde, qu'une personne jouissant ordinairement d'un certain prestige donne une impulsion, « bientôt suivie par des milliers de gens qui l[a] copient en tout et pour tout et lui empruntent même son prestige, en vertu duquel ils agissent sur des millions d'hommes inférieurs. »<sup>2</sup>. Rapportée au milieu strictement mondain, la loi générale de Tarde définit le mécanisme du snobisme, générateur de désirs inavoués, comme intégrer tel milieu dont on est exclu ou s'approprier telle idée nouvelle. Le snobisme entraîne également des rivalités et des conflits stériles entre les « reines » et les prêtresses qui gouvernent ou officient dans ces cénacles, tout en suscitant des vanités et des élans d'amour-propre qui, selon Marcel, étouffent la personnalité.

Pour Proust, l'essence du moderne réside dans la « nouveauté » qui crée des rapports que l'on n'a pas l'habitude de voir et qui, pour cette raison même, peuvent lasser au début ; toutefois cela ne doit en rien affecter l'entreprise de « renouvellement du monde » que nous proposent les artistes et les écrivains authentiques<sup>3</sup>. Mais ceux-ci, craignant justement de provoquer, au mieux, cette lassitude auprès du public et, au pire, l'incompréhension et le rejet, doivent « lancer » leur œuvre assez loin dans le temps, là où elle a quelque chance d'être comprise<sup>4</sup>. Par conséquent, l'œuvre doit elle-même créer sa propre postérité en se déployant dans un environnement favorable<sup>5</sup>. Le septuor « posthume » de Vinteuil, exhumé et remis au net par l'amie de Mlle Vinteuil plusieurs années après la mort du musicien, n'est pas découvert par une quelconque « postérité », mais par un public de « contemporains » qui aura bénéficié d'une plus grande maturité artistique, car ayant davantage pratiqué l'esthétique du « nouveau ». Il est probable que Proust pense implicitement à l'accueil houleux qui a été réservé à la première de *Pelléas et Mélisande*, et au temps qu'il fallu pour que cet opéra atypique soit reconnu comme un chef-d'œuvre original. On pense également à l'œuvre de Proust lui-même, qui apporte la

---

<sup>1</sup> Tarde, *Les Lois...*, op. cit., p. 94.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> II, 623-624.

<sup>4</sup> I, 522-523.

<sup>5</sup> Ibid.



vérification à cette théorie. L'écrivain a sans doute « lancé » trop près son premier volume, resté incompris d'une bonne partie du public<sup>1</sup> ; en revanche, le dernier volume, publié cinq ans après sa mort et ayant, comme le septuor de Vinteuil, nécessité des « mises au net » de la part des éditeurs, a été lancé assez loin pour que le public commence à entrevoir les rapports nouveaux que l'écrivain y présente. Toutefois, ce n'est qu'au fil des éditions successives que l'ampleur de l'œuvre sera effectivement découverte et sa portée correctement évaluée.

Pierre Papon, qui a examiné les origines culturelles et scientifiques du XXI<sup>e</sup> siècle rassemble tout ce qui comporte l'indice du nouveau en termes d'inventions, de découvertes, de création, sous le substantif du « Neuf », qu'il définit ainsi :

Les manifestations du Neuf sont multiples : concepts scientifiques, théories, réalisations techniques, œuvres artistiques ou littéraires, modes de vie ou d'organisation sociale. L'acte de la découverte ou de l'invention va dévoiler une facette inédite de la réalité, déconstruire des connaissances et des savoir-faire pour en proposer d'autres plus opérationnels. Le Neuf, quand il est révolutionnaire, est un nouveau regard posé sur le monde, dont il nous fait découvrir les dimensions scientifiques, techniques ou esthétiques insoupçonnées jusqu'alors.<sup>2</sup>

Notre rapport à la modernité dépendra donc de la manière dont nous définissons notre rapport au « nouveau regard » que l'artiste, le chercheur ou le savant, posent sur le monde et qu'ils proposent à notre appréciation. Proust évoque aussi la dimension révolutionnaire du neuf ; cependant, il précise que cette qualité révolutionnaire tend à être neutralisée par les effets du temps, à la suite d'une assimilation qui réduit l'abîme entre l'ancien et le nouveau, et ramène progressivement l'inconnu au connu. Il reste qu'au moment où l'œuvre est créée, l'indice du neuf peut y être tellement élevé que l'opinion la rejette spontanément. Pour cette raison, il reste difficile d'évaluer les œuvres récentes à l'aune du seul critère du neuf, et l'erreur de jugement reste fréquente, même chez les bons critiques ; car on peut avoir eu du génie, argumente Proust, et ne pas avoir cru à l'avenir des chemins de fer ou des avions<sup>3</sup>. Mais l'idée importante réside dans l'effet relativisant ou uniformisant du temps, effet qui demeure certain quand bien même

---

<sup>1</sup> Voir IV, 618 : « Bientôt je pus montrer quelques esquisses, personne n'y comprit rien. »

<sup>2</sup> Papon, *Le Temps des ruptures...*, op. cit., p. 15.

<sup>3</sup> I, 522-523.

on ne pourrait en prévoir toutes les variables en ce qui concerne les œuvres prises dans leur individualité :

Sans doute, il est aisé de s'imaginer dans une illusion analogue à celle qui uniformise toutes choses à l'horizon, que toutes les révolutions qui ont eu lieu jusqu'ici dans la peinture ou la musique respectaient tout de même certaines règles et que ce qui est immédiatement devant nous, impressionnisme, recherche de la dissonance, emploi exclusif de la gamme chinoise, cubisme, futurisme, diffère outrageusement de ce qui a précédé. C'est que ce qui a précédé on le considère sans tenir compte qu'une longue assimilation l'a converti pour nous en une matière variée sans doute, mais somme toute homogène, où Hugo voisine avec Molière.<sup>1</sup>

Ce n'est pas seulement l'impressionnisme, le cubisme le futurisme ou la gamme chinoise qui diffèrent outrageusement de ce qui les a précédés ; même Hugo, plaide Proust, diffère outrageusement de Molière, et ce n'est que l'habitude acquise des œuvres qui, à la longue, leur confère une proximité « culturelle » qu'ils sont loin d'avoir eue en réalité. Cet effet relativisant que le temps fait subir au neuf, l'affaiblissant, l'affadissant pour le faire tenir dans les canons de la culture traditionnelle (ou de la *doxa*), tend à neutraliser l'originalité des œuvres. Il procède d'une illusion *uniformisante* qui, si l'on parvient à s'en débarrasser, permet de retrouver à propos des productions artistiques ce que Proust appelle pour les personnes la « perspective *déformante* du temps »<sup>2</sup> : celle-ci pose constamment le rapport entre le présent et le passé en termes de différences et d'analogies entre le nouveau et l'ancien et rend possible, du fait même, l'actualisation du passé, tel qu'il était, dans le présent. Pour les œuvres, comme pour les êtres, la perspective déformante du temps procède de la mémoire ou de l'imaginaire, qui « intercale » l'hier, personnel ou historique, « dans notre aujourd'hui » dont « il interrompt [...] l'empire » :

Que de fois, dans *La Divine Comédie*, dans Shakespeare, j'ai eu cette impression d'avoir devant moi, inséré dans l'heure présente, actuel, un peu du passé, cette impression de rêve qu'on ressent à Venise sur la Piazzetta, devant ses deux colonnes de granit gris et rose [...], [qui] continuent à attarder au milieu de nous leurs jours du XII<sup>e</sup> siècle qu'elles intercalent

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Voir IV, 504, où apparaissent les expressions « vue optique » et « perspective déformante ». La perspective déformante du temps, ou la vue optique des années, est celle qui doit révéler « les images successives » qui séparent le passé du présent, c'est-à-dire l'entre-deux que l'on ne perçoit pas habituellement et qui, pour Proust, procède d'une synthèse issue de la confrontation des deux états séparés dans le temps, et qui fait apparaître les personnes dans leur vérité. Voir ci-dessous, p. 139-140, ce que doit l'épistémologie de la « vue optique » à l'esthétique simultanée développée par les futuristes.

dans notre aujourd'hui. [...] Autour des colonnes roses, jaillies vers leurs larges chapiteaux, les jours actuels se pressent et bourdonnent. Mais, interposées entre eux, elles les écartent, réservant de toute leur mince épaisseur la place inviolable du Passé : – du Passé familièrement surgi au milieu du présent [...], là, au milieu de nous, approché, coudoyé, palpé, immobile, au soleil.<sup>1</sup>

La question du rapport entre le nouveau et l'ancien dans les arts et la littérature amène la délicate question du progrès dans ces deux disciplines : est-il même justifié d'y parler de progrès, au même titre que pour les inventions techniques et la recherche scientifique ? La « modernité » de Giotto, par exemple, incite Proust à comparer les anges de l'Arena à des aviateurs virtuoses<sup>2</sup> ; comment dans ce cas peut-on prétendre que Manet, en dépit de son *Olympia* (dont personne ne s'étonne plus aujourd'hui, précise Oriane<sup>3</sup>), puisse être en progrès par rapport au peintre italien ? À bien des égards, « l'art n'est pas plus avancé qu'au temps d'Homère »<sup>4</sup>, qui reste, par exemple, aussi actuel que Dostoïevski. Mais d'un autre côté, le critère du Neuf, puisqu'il s'accompagne obligatoirement d'un renouvellement du monde, aussi bien dans les sciences que dans les arts, est un indice qui porte à confirmer l'idée que le progrès embrasse, à des degrés divers, l'une et l'autre discipline :

Et j'arrivais à me demander s'il y avait quelque vérité en cette distinction que nous faisons toujours entre l'art, qui n'est pas plus avancé qu'au temps d'Homère, et la science aux progrès continus. Peut-être l'art ressemblait-il au contraire en cela à la science ; chaque nouvel écrivain original me semblait en progrès sur celui qui l'avait précédé ; et qui me disait que dans vingt ans, quand je saurais accompagner sans fatigue le nouveau d'aujourd'hui, un autre ne surviendrait pas, devant qui l'actuel filerait rejoindre Bergotte ?<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> M. Proust, *Sur la lecture*, in *Sésame et les Lys*, op. cit., p. 96-97. L'action d'« intercaler » prend chez Proust le statut d'une figure épistémique qui joue à plusieurs niveaux. Du point de vue de l'acte d'écriture, l'opération consiste à intercaler des notes ou des développements avec, pour résultat final, une quantité de « paperoles » qu'il fallait s'ingénier à faire tenir en place (voir Bouillaguet et Rogers (dir.), *Dictionnaire...*, op. cit., p. 718, pour la manière dont fonctionnent les paperoles dans les Cahiers de Proust). L'action physique qui consiste à intercaler ou interpoler des feuillets a peut-être inspiré à Proust sa transposition narrative en métaphore de l'interpolation. Par exemple, que dans une saison se trouve égaré un jour appartenant à une autre, et Proust parlera d'un « feuillet détaché d'un autre chapitre, dans le calendrier interpolé du Bonheur » (I, 379 ; voir aussi III, 623, où « il y avait, interpolé dans l'hiver, un jour de printemps). Pour un aperçu sur la poétique de l'interpolation dans la *Recherche*, voir l'article cité, « L'objet technique... », in Pierssens, Schuerwegen et Salvador (dir.), *Savoirs de Proust*, op. cit., p. 49-52 : « Interpolations, ou du bon usage des "temps" ».

<sup>2</sup> IV, 227.

<sup>3</sup> II, 812.

<sup>4</sup> II, 624.

<sup>5</sup> Ibid.

La conclusion – provisoire – de Marcel est que le progrès, en art comme en sciences, est un regard nouveau posé sur le monde. Seule l’illusion « uniformisante » du temps recouvre d’un vernis d’homogénéité les œuvres séparées par les siècles. Mais ces œuvres, dans le fond demeurent essentiellement originales : il n’y a, pour s’en apercevoir, qu’à les replacer dans la « perspective déformante » du temps qui, à la manière d’une « vue optique des années »<sup>1</sup> peut les restituer à leur vérité. C’est à dessein que nous avons employé l’expression de la « vue optique des années » qui, chez Proust, exprime le rapport qui existe entre le présent et le passé : en effet, il existe une analogie troublante entre l’action négative du temps sur les œuvres originales, telle que la décrit le narrateur, et l’action dissolvante qu’il découvrira à l’habitude qui affaiblit insensiblement la mémoire et affadit jusqu’aux souvenirs les plus significatifs. Dans la *Recherche*, tout se passe comme si la première découverte devait préparer la seconde, les vérités découvertes dans le monde pavant ainsi la voie à celles qui seront découvertes au cours de l’exploration de la vie intérieure. La vie intellectuelle, écrit le narrateur, « progresse en nous insensiblement », et les vérités qui se révèlent soudain à nous, « nous en préparions depuis longtemps la découverte ; mais c’était sans le savoir »<sup>2</sup>. Bien des découvertes se trouveront ainsi converger de manière inattendue vers la révélation finale d’une théorie esthétique et d’une vision du monde où le Temps prendra sa place d’acteur principal.

### Convergences futuristes

Le thème de la modernité dans la *Recherche* recoupe toute une littérature qui, comme nous l’avons signalé, regroupe les trois isotopies de la vitesse, du métal et du chèque. Ce sont les deux premières qui retiendront l’attention de l’italien Marinetti au moment où il décide de publier son *Manifeste Futuriste* en 1909. Pour lancer son mouvement, Marinetti choisit Paris en tant que lieu où se trouvent concentrés les principaux artisans du moderne, mais aussi à cause du rayonnement culturel de la capitale française qui lui faisait escompter un impact immédiat et une vive réaction du public. Il publie donc son texte en français, dans *Le Figaro*, et mène peu après une

---

<sup>1</sup> IV, 504.

<sup>2</sup> I, 181.

enquête auprès des poètes de tous les pays du monde – au rang desquels Proust ne figure pas – pour connaître leurs opinions. Celles-ci seront mitigées.<sup>1</sup> On sait par ailleurs que l'année 1908 a constitué chez Proust un tournant décisif pour la gestation de la *Recherche*<sup>2</sup>, dans laquelle le futurisme est tout juste mentionné<sup>3</sup>. Il est probable que l'intérêt de Proust pour les manifestations de la modernité recoupe quelques-uns des procédés sur lesquels les futuristes ont apposé leur marque. Du reste, une fois débarrassé de son extrémisme marinettien, le futurisme se confond volontiers avec les thèmes du « modernisme » en général. Il faut se rappeler que Marinetti a adopté dans son manifeste un parti pris délibéré d'exagération afin de choquer la bourgeoisie italienne engluée dans le quiétisme de ses traditions. Énumérons rapidement les 11 points essentiels qui fondent son Manifeste :

- 1- l'amour du danger ;
- 2- un parti pris délibéré de courage, d'audace et de révolte ;
- 3- l'exaltation du « mouvement agressif », « la gifle et le coup de poing » ;
- 4- la splendeur de la vitesse, née des progrès de la technique ;
- 5- la promotion de l'image nouvelle de l'homme d'action, « l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la terre » ;
- 6- le poète doit être un tel homme d'action ;
- 7- le chef-d'œuvre doit être « agressif » ;
- 8- la mort du Temps et de l'Espace tels que les conçoit la culture traditionnelle, auxquels les futuristes substituent l'absolu de « l'éternelle *vitesse* omniprésente » ;
- 9- la glorification de la guerre, du militarisme et du patriotisme ; le « mépris de la femme »<sup>4</sup> ;

---

<sup>1</sup> Pour tout ce qui a trait au futurisme, l'ouvrage de référence, sauf indication contraire, est le recueil de textes marinettiens rassemblés et préfacés par Giovanni Lista dans F. T. Marinetti : *Le Futurisme* (préface de G. Lista), Lausanne, L'Âge d'homme, 1980.

<sup>2</sup> Voir, par exemple, Fraisse, *Proust au miroir...*, op. cit., p. 409, qui précise qu'en 1908 a surgi l'idée de la *Recherche*, cristallisant ainsi le fruit de toutes les expériences littéraires antérieures.

<sup>3</sup> I, 522-523.

<sup>4</sup> Marinetti se dépêchera de préciser qu'il s'agit du mépris de la femme telle qu'elle est représentée dans la littérature de D'Annunzio, c'est-à-dire de la femme « réservoir d'amour » et de volupté, la femme-poison, la femme-bibelot tragique, la femme fragile obsédante et fatale. Mais comme il combat, dans la clause suivante, l'idée du féminisme, on ne peut que s'interroger sur le rôle thématique qu'il compte attribuer à la femme dans son système.

10- la nécessité de démolir musées et bibliothèques – vestiges du passé – et de combattre moralisme et féminisme ;

11- l'exaltation des thèmes de la métropole, de la foule, de la poétique industrielle et de tous les moyens de transport modernes, de la locomotive à l'aéroplane.<sup>1</sup>

Nous avons vu, dans la première partie, ce que les notions de vitesse et de simultanéité devaient aux recherches futuristes. L'Albertine moderne, conquérante, ubiquitaire et dévoreuse d'espace, emprunte quelques-uns de ses traits à l'esthétique futuriste. Même Saint-Loup, par certains aspects, connote la dynamique propre à l'idéologie du mouvement impulsé par Marinetti. Dès sa première apparition sur la plage de Balbec, le jeune marquis incarne la vigueur, l'énergie et la vitalité ; il est décrit, dans son costume impeccable, traversant rapidement la place à la poursuite de son monocle. Aux yeux du Narrateur, une bonne part de son prestige vient de ce que la presse a rapporté qu'il avait servi de témoin, lors d'un duel, au jeune duc d'Uzès :

Ce jeune homme [Robert de Saint-Loup] qui avait l'air d'un aristocrate et d'un sportsman dédaigneux n'avait d'estime et de curiosité que pour les choses de l'esprit, surtout pour ces manifestations modernistes de la littérature et de l'art qui semblaient si ridicules à sa tante ; il était imbu, d'autre part, de ce qu'elle appelait les déclamations socialistes, rempli du plus profond mépris pour sa caste et passait des heures à étudier Nietzsche et Proudhon. C'était un de ces « intellectuels » [...] soucieux seulement de haute pensée.<sup>2</sup>

Sportsman accompli, amateur de modernisme, « intellectuel » avant l'heure, Saint-Loup, découvre Marcel, est aussi homme d'action et dreyfusard (au grand dam de sa tante), et non pas « soucieux seulement de haute pensée ». Par ailleurs, P. Bergman voit dans Nietzsche et dans sa conception visionnaire du surhomme le modèle philosophique de l'homme moderne<sup>3</sup>. Comme Albertine ou la petite bande, Saint-Loup possède aux yeux du héros le prestige immense de détenir « une vie différente de celle des autres hommes »<sup>4</sup>. Plus tard, lorsqu'ils seront liés, le marquis étonnera plus d'une fois son ami. L'épisode de la gifle assenée par Saint-Loup à un journaliste insolent, la scène de

<sup>1</sup> Pour le texte intégral, voir Marinetti, *Le Futurisme*, op. cit., p. 152-153.

<sup>2</sup> II, 92. Les annotateurs précisent que dans cet emploi, le mot « intellectuel » constituait presque un néologisme. Voir I, 1385 note 1 de la p. 92.

<sup>3</sup> Bergman, *Modernolatry...*, op. cit., p. 4.

<sup>4</sup> II, 88.

pugilat avec un importun qui devait sans doute lui tenir des propos inconvenants<sup>1</sup>, concentrent l'idéal futuriste du « mouvement agressif », de « la gifle et du coup de poing » prônés par Marinetti. Par la promptitude de ses réactions et la vigueur de ses prises de position, Saint-Loup répond à la description de l'homme d'action marinettien « qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la terre ». D'un autre côté, le mouvement précis et rapide qui domine la scène d'agression révèle chez Proust une esthétique de l'énergie cinétique, proche de celle des futuristes : avant même d'avoir réalisé ce qui se passait, Marcel aperçoit « des corps ovoïdes prendre avec une rapidité vertigineuse toutes les positions qui leur permettaient de composer [...] une instable constellation. » Il s'agit, naturellement, des poings de Saint-Loup qui, lancés comme par une fronde et « multipliés par leur vitesse », semblaient être « au moins au nombre de sept »<sup>2</sup>.

De fait, une des préoccupations majeures des futuristes concernait l'actualisation des virtualités cinétiques de l'objet. Peintres et écrivains se sont penchés sur la question de la représentation du mouvement, avec des réponses plus ou moins heureuses. Ils ont notamment remis au goût du jour une esthétique « simultanéiste » qui a bénéficié des débats et des recherches de l'époque sur les théories de « temps » et de « durée »<sup>3</sup>. Une partie de la psychologie « expérimentale » mise en œuvre par Marcel est tributaire de ce simultanésisme. Lorsqu'il se trouve aux prises avec l'énigme que constitue pour lui la connaissance d'une personne qui présente à chaque fois un aspect différent, le héros tente de « recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être »<sup>4</sup> ; afin d'y parvenir, il accélère « prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration » qui d'ordinaire sont présentés successivement dans le temps, afin d'en obtenir une image quasi simultanée. On se souvient que l'exploration de l'espace avait déjà permis à Marcel de recréer, grâce au mouvement et à la vitesse, une simultanéité des plans géographiques, rendant ainsi possible la conquête d'une vision panoramique qu'il ne pouvait obtenir à partir d'un point de vue fixe. C'est cette même vision panoramique, faite d'une sorte de simultanéité recomposée des différentes facettes d'une individualité, que Marcel

---

<sup>1</sup> II, 477, 480.

<sup>2</sup> II, 480.

<sup>3</sup> Voir Bergman, *ModernolatRIA...*, op. cit., « Préface », p. VIII.

<sup>4</sup> II, 659-660.

actualise chaque fois qu'il cherche à déceler la vérité d'une personne. Ainsi, sur le point d'embrasser Albertine, ce sont « dix Albertine » que perçoit le héros<sup>1</sup>. En ce sens, il est sans doute approprié de parler chez Proust, parallèlement aux deux mémoires qu'il représente dans son récit, de la conception toute nouvelle d'une « mémoire cinétique » qui permettrait de recréer expérimentalement les multiples facettes que nous offre un individu au cours du temps. Il est remarquable que Marcel procède à un transfert de notions, de concepts, d'expériences, d'un champ de découvertes à un autre, de l'exploration de l'espace à l'exploration psychologique, et donne ainsi à son expérience globale une forme d'unité épistémologique qui, tout en lui donnant une base solide, lui confère sa validité.

Enfin, comme un des traits qui font la richesse de la *Recherche* consiste dans la mise en abyme des thèmes qui se répondent d'un volume à l'autre, d'une séquence à l'autre, il serait intéressant de remarquer, à propos de l'esthétique de la simultanéité, que Proust l'avait déjà mise en œuvre dans *Un amour de Swann* à propos du sourire d'Odette, en citant Watteau comme source d'inspiration :

Une fois seul, [Swann] revoyait [l]e sourire [d'Odette], celui qu'elle avait eu la veille, un autre dont elle l'avait accueilli telle ou telle fois, celui qui avait été sa réponse, en voiture, quand il lui avait demandé s'il lui était désagréable en redressant les catleyas ; et la vie d'Odette pendant le reste du temps, comme il n'en connaissait rien, lui apparaissait, avec son fond neutre et sans couleurs semblable à ces feuilles d'études de Watteau, où on voit çà et là, à toutes les places, dans tous les sens, dessinés aux trois crayons sur le papier chamois, d'innombrables sourires.<sup>2</sup>



Figure 4 : Watteau, Trois crayons sur papier gris-jaune (détail). Ancienne collection Jullienne, Musée du petit-Palais, Paris.

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> I, 236.



L'exaltation de la vitesse et du mouvement trouve dans l'invention de l'automobile qui multiplie les possibilités humaines une source d'inspiration inépuisable. Un des chantres du futurisme, Mario Morasso, écrit dans *La nouvelle arme : la machine* :

On a dit au sujet de la *Victoire de Samothrace*, ailée et décapitée, trônant en haut du grand escalier du Louvre, qu'elle enferme le vent dans les plis de sa robe, et que l'attitude de son corps révèle l'élan d'une course facile et joyeuse ; eh bien, la comparaison n'a rien d'irrévérencieux, le monstre de fer, quand il secoue et trépigne sous l'effet du battement irrité de son moteur, constitue de la même manière une magnifique révélation de force virtuelle et montre de façon évidente la vitesse folle dont il est capable.<sup>1</sup>

On sait que c'est sur sa bicyclette qu'Albertine, « Victoire ailée », « enferme le vent dans les plis » de son caoutchouc (et non « de sa robe »). Mais Proust aborde aussi le thème de l'énergie motrice figurée par l'automobile, sans toutefois aller jusqu'à affirmer, comme Marinetti, qu'« une automobile rugissante [...] est plus belle que la *Victoire de Samothrace* »<sup>2</sup>. Dans les brouillons de la *Recherche*, Montargis, le futur Saint-Loup, avait pour attribut une automobile qui lui donnait « l'air de figurer dans une composition glorifiant la Science moderne au service du sentiment »<sup>3</sup>. Dans l'une des séquences, il emmène le héros au restaurant dans son automobile. Marcel sent alors la « puissance » de l'engin se communiquer à lui simplement parce qu'il lui permettait d'atteindre des amis lointains, et des villes désirées distantes les unes des autres : « Ce qu'il y avait de plus enivrant dans cette joie, écrit Proust, je le retrouvais en écoutant le ronflement de la machine, en me sentant déplacé par ses beautés »<sup>4</sup>. Pour les futuristes, la machine ne représentait pas seulement un paradigme esthétique. Son point de départ était un dynamisme qui considérait le modèle factuel de la machine comme l'image concrète d'une pulsion vitale. La joie enivrante qu'éprouve Marcel au contact de la machine provient des deux éléments toujours combinés dans le machinisme futuriste : l'énergétisme – figuré par le bruit du moteur, et l'esthétisme fonctionnel. Il s'agit bien d'exalter « la beauté mécanique », mais cette mécanique est d'autant plus belle que l'esthétique répond directement à l'utilité. Du reste, rappelle G. Lista, cette idée courait

<sup>1</sup> Cité par G. Lista, in Marinetti, *Le Futurisme*, op. cit., p. 39.

<sup>2</sup> Ibid., p. 40

<sup>3</sup> II, 1103, Esquisse XII.

<sup>4</sup> II, 1223, Esquisse XXX.

déjà depuis 1902, donc bien avant la publication du Manifeste marinettien, grâce à l'architecte allemand Hermann Muthesius, missionnaire de l'esthétique quotidienne, qui a formulé le concept d'antitradition lié à la machine, conférant ainsi à celle-ci « le rôle de véritable éminence grise de toute l'épistémologie de ce siècle »<sup>1</sup>.

### Synthèse et dépassement du paradigme moderniste

Il est difficile de déterminer s'il y a eu un rapport ou un lien direct entre Proust et Marinetti, ou entre Proust et les représentants du futurisme en France. La portée du mouvement en France est, du reste, ambiguë, et Proust ne fait que le mentionner rapidement dans la *Recherche*<sup>2</sup>. Selon Jacques Nathan, les futuristes, en France, « étonnent sans convaincre ». D'après Giovanni Lista, c'est en France que le futurisme de Marinetti a rencontré le plus d'échos (surtout en raison des manifestes), depuis *Vers l'Avenir* de Jean Azaïs jusqu'à *L'Antitradition futuriste* d'Apollinaire. Ce dernier, pourtant, finira par prendre ses distances avec le mouvement.

De fait, une simple convergence thématique ne suffit pas à établir une filiation entre Proust et le mouvement futuriste. Dans la préface qu'il consacre au recueil de textes de Marinetti, Giovanni Lista présente le futurisme comme « une révolte extensive, exerçant sa contestation sous des formes nouvelles, telle l'action sociopolitique concrètement menée au sein du corps social. » Le futurisme marinettien évoluera effectivement jusqu'à se constituer en parti politique. Il se présente, par ailleurs, comme une vision du monde globale (*Weltanschauung*), incarnée par une révolution culturelle qui va investir, de l'art à la politique, presque tous les champs de l'activité humaine. Le futurisme, affirme Lista, est un mouvement indissociable de la triade art-vie-action<sup>3</sup>. En outre, l'antitradition futuriste se présente comme négation et rejet de tout ce qui vient du passé. Le dixième point du Manifeste clame « la nécessité de démolir musées et bibliothèques », et les attaques de Marinetti portent volontiers contre « ce déplorable

<sup>1</sup> Marinetti, *Le Futurisme*, op. cit., p. 33-34.

<sup>2</sup> Voir cependant N. Savy : « Jeune roman, jeune peinture », in Tadié (dir.) *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, Paris, Gallimard – Bibliothèque de France – Réunion des musées nationaux, 1999, pp. 55-65. L'auteur renvoie à une allusion de Proust figurant dans un pastiche de Cocteau qui daterait de 1915, où Marinetti et le futurisme sont mentionnés « dans un champ où se croisent le néoclassicisme, la guerre et le ridicule. »

<sup>3</sup> Marinetti, *Le Futurisme*, op. cit., p. 11-16.

Ruskin » sur lequel, d'ailleurs, il écrit un article portant ce titre<sup>1</sup>. Tout l'esprit de l'avant-garde futuriste s'appuie sur le postulat de la création *éphémère*. Marinetti ridiculise « la passion des choses éternelles » et « le désir du chef-d'œuvre immortel », et affirme : « À la conception de l'impérissable et de l'immortel, nous opposons, en art, celle du devenir, du périssable, du transitoire et de l'éphémère »<sup>2</sup>. Il est vrai que Proust imagine qu'il bâtit son œuvre comme une robe en référence, sans doute, à l'assemblage d'étoffes extrêmement complexe des robes de Fortuny ; néanmoins, il manifeste son « dur désir de durer » en émettant l'hypothèse que son Livre pourrait être comme une cathédrale, comme une église peuplée de fidèles ou, le cas échéant, comme un monument druidique, infréquenté peut-être mais néanmoins présent, et pouvant donc à tout moment être redécouvert<sup>3</sup>. Au demeurant, on imagine mal le chancre des « églises abandonnées » et des cathédrales délaissées embrasser une telle poétique de rejet envers tout ce qui constitue l'héritage du passé, comme le stipule la dixième clause du Manifeste marinettien.

Quant à ce que G. Lista appelle « la composante la plus terroriste et la plus contradictoire du futurisme », elle a trait à la conception de la guerre comme « hygiène du monde »<sup>4</sup>. Cette conception ne constitue nullement chez Marinetti une formule métaphorique ; André Breton a pu la définir comme étant simplement le « goût de la guerre pour la guerre »<sup>5</sup> par-delà, donc, tout nationalisme ou tout esprit de sacrifice du soldat qui se rapporterait à la tradition spirituelle d'une nation. Dans le manifeste *La Guerre et le futurisme*, Marinetti finalise toute la recherche esthétique du futurisme en fonction de la guerre qui venait d'éclater en Europe : « Le futurisme dynamique et agressif se réalise pleinement aujourd'hui dans la grande guerre mondiale qui, seul, la prévient et la glorifie avant qu'elle n'éclate. La guerre actuelle est le plus beau poème futuriste jamais apparu. »<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 93-100.

<sup>2</sup> Ibid., p. 47-48.

<sup>3</sup> IV, 618. « Le dur désir de durer » est le titre d'un recueil de poèmes de P. Éluard (1946).

<sup>4</sup> Marinetti, *Le Futurisme*, op. cit., p. 103-104,

<sup>5</sup> Cité par Lista, *ibid.*, p. 57.

<sup>6</sup> Ibid., p. 58. Nous étudions la guerre dans *Le Temps retrouvé* à la fin de cette section, p. 194 et ss.

Il est vrai que Proust, contrairement à l'idée qu'on s'en fait généralement, peut effectivement répondre à la description du poète-homme d'action, dont le modèle est consigné dans le sixième point du manifeste de Marinetti, car il ne cessera de clamer dans sa Correspondance, à propos de la *Recherche*, qu'il produit « une œuvre de force »<sup>1</sup>. Par ailleurs, s'il reste possible de voir des convergences thématiques entre le futurisme et le traitement de la « modernité » dans la *Recherche*, il reste que dans son esprit comme dans sa mise en œuvre structurelle et narrative, l'œuvre de Proust constitue une négation véhémente de la philosophie marinettienne. Radicalement monologique, cette dernière ne conçoit la modernité que comme un « perpétuel devenir » qui abolit le Temps, et donc la tradition culturelle. De plus, la vitesse y étant érigée en dogme absolu suivant la logique d'une technologie en progrès constant, la vision du monde proposée par le futurisme pourrait fort bien être assimilée à ce « défilé cinématographique », que Proust fustige dans son roman à cause de son côté réducteur<sup>2</sup>.

Enfin, d'une manière générale, la représentation des inventions techniques dans le récit proustien répond à une stratégie narrative qui cible volontiers la confrontation de l'ancien et du nouveau, du traditionnel et du moderne, sans qu'aucun des deux termes du binôme ne soit indexé négativement par rapport à l'autre. Le téléphone, par exemple, reste pour Proust un objet ambigu, une « planchette magique »<sup>3</sup>, opérée par les « Vierges Vigilantes », les « Danaïdes de l'invisible », les « ironiques Furies », les « anges gardiens », enfin, qui surveillent les portes par lesquelles les absents « surgissent à nos côtés »<sup>4</sup>. L'aéroplane est investi du même imaginaire mythologique, et lorsque le Narrateur sur son cheval l'aperçoit dans le ciel, il qualifie cette rencontre de « mythique » et compare l'engin à un « demi-dieu »<sup>5</sup>. L'automobile n'autorise pas

---

<sup>1</sup> Voir I, 1051, l'Introduction à *Du côté de chez Swann* : Proust insiste sur le fait que son roman n'a rien à voir avec *Les Plaisirs et les jours*. Il exprime ses craintes d'être jugé trop « subtil » dans l'interview qu'il accorde à Élie-Joseph Bois, et qui doit être publiée dans *Le Temps*. Les mêmes appréhensions apparaîtront dans certaines lettres à Robert de Flers et à Gaston Calmette. À ce dernier, il écrit, notamment : « Si vous faisiez faire un écho je souhaiterais que les épithètes "fin", "délicat" n'y figurent pas plus que le rappel des *Plaisirs et les Jours*. Ceci est une œuvre de force, du moins c'est son ambition. » Proust sera finalement mécontent de l'interview : « [...] ce que j'ai dit [a] été terriblement mutilé », affirme-t-il à René Blum le 17 novembre.

<sup>2</sup> IV, 461.

<sup>3</sup> La « planchette magique », par exemple, renferme tout un imaginaire de la création et du Temps qui a été étudié par M. Pierssens dans l'article cité, « Proust et la planchette magique ».

<sup>4</sup> II, 432.

<sup>5</sup> III, 417.

seulement les déplacements. Elle est un véritable instrument de découverte, doublement orienté : vers l'espace extérieur, puisqu'elle permet de s'approprier les distances (le rapport de l'espace au temps), et vers l'univers intérieur, puisqu'en découvrant le monde à travers une nouvelle perception, le Narrateur enrichit son expérience intime<sup>1</sup>. Parfois, l'objet technique est présenté comme ayant régressé à un état d'évolution antérieur : ainsi, le Narrateur se représente le train qui doit l'emporter vers Venise comme un « laboratoire charbonneux », puis comme une « chambre magique qui se chargeait d'opérer la transmutation tout autour d'elle »<sup>2</sup>. Loin de soumettre sa vision du monde et sa stratégie romanesque au seul impératif moderniste et technologique, Proust dépasse le paradigme futuriste par une recherche constante qui, au fil des pages, se traduit par la lente et patiente élaboration d'une épistémologie inclusive des innombrables facettes de la culture présente et passée. L'exemple du thème de la machine peut aider à comprendre de quelle manière se pose la question des convergences et des dépassements futuristes dans la *Recherche*.

Pour cela, il y a lieu de revenir sur le fait que le trait dominant de l'esthétique futuriste de la machine ne met pas uniquement l'accent sur la beauté *mécanique* de l'engin. À partir du moment où la machine est assumée en tant que manifestation d'énergie vitale et en tant que productrice de sensations du même ordre, ce n'est plus le paradigme du mécanisme classique<sup>3</sup> qui est invoqué pour lier analogiquement les deux ordres de pulsions (machine/être humain), mais le paradigme énergétique qui procède à la fois des récents progrès de la thermodynamique et de ceux de la biologie. Proust exprime cet effet de « puissance » qui migre de la machine au passager lorsqu'il écrit que « le tressautement et le ronflement de la voiture » lui « redonnaient cette puissance »

---

<sup>1</sup> I, 384-385. Pour plus de détails sur la mise en œuvre narrative des inventions techniques et sur leur portée quant à l'imaginaire proustien, voir l'article cité, « L'objet technique dans *À la recherche du temps perdu* », in Pierssens, Schuerwegen et Salvador (dir.) : *Savoirs de Proust*.

<sup>2</sup> I, 384-385.

<sup>3</sup> Bien que l'on trouve des formes antiques de mécanisme, comme l'atomisme de Démocrite et celui d'Épicure, c'est surtout à partir du développement de la physique moderne et des sciences de la nature que la doctrine commence à se répandre ; autrement dit, une fois de plus, à partir des travaux de Galilée et de Newton. L'hypothèse mécaniste ne faisait aucun doute quant à la nature inanimée ; mais il appartiendra à Descartes d'étendre aux êtres vivants une forme de mécanisme biologique, sans toutefois l'appliquer à l'homme. Plus tard, avec La Mettrie, l'image de l'homme-machine prend pied dans l'imaginaire scientifique et philosophique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ; il est à noter toutefois que cette conception suppose souvent, comme c'était le cas avec la conception de l'univers-horloge, l'existence d'un Dieu créateur. Avec les philosophes idéalistes, le mécanisme commence à être contesté avec virulence. (*Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., p. 1043, art. « mécanisme ».)

qu'il s'était sentie à Rivebelle<sup>1</sup>. À la fin de *La Prisonnière* Marcel, las de l'esclavage réciproque induit par l'enfermement d'Albertine, sent toute son énergie se réveiller à la seule odeur de pétrole d'une automobile, qu'il décrit d'ailleurs comme une irrésistible pulsion vitale chargée de puissance sexuelle :

[...] une odeur qui était comme un symbole de bondissement et de puissance et qui renouvelait le désir que j'avais eu à Balbec de [...] faire l'amour dans des lieux nouveaux avec une femme inconnue. Odeur qu'accompagnait à tout moment l'appel des trompes d'automobiles qui passaient, sur lequel j'adaptais des paroles comme sur une sonnerie militaire : « Parisien, lève-toi, lève-toi, viens déjeuner à la campagne et faire du canot dans la rivière, à l'ombre sous les arbres, avec une belle fille, lève-toi, lève-toi. »<sup>2</sup>

Proust dépasse ainsi l'esprit futuriste par la mise en œuvre d'une modernité irréductible au point de vue monologique énoncé dans le Manifeste marinettien, et parvient à développer autour de l'isotopie de l'énergétisme une vision originale.

L'énergétisme était perçu par ses défenseurs comme un concept pouvant se substituer au paradigme newtonien de la physique classique et au mécanisme qui en était issu ; par ailleurs, il se proposait d'offrir en ce qui concerne le règne du vivant une alternative scientifique à la notion plutôt vague de vitalisme<sup>3</sup>. Le débat s'ouvre entre physiciens mécanistes et antimécanistes (ou énergétistes) peu après la reformulation du second principe de la thermodynamique par Rudolf Clausius en 1850. Le physicien autrichien Ernst Mach affirme ainsi dans *La mécanique* (1883) qu'« il n'existe pas de phénomène purement mécanique » ; qu'à tout mouvement sont, dans la réalité, « toujours liées des variations thermiques, magnétiques, électriques et chimiques » ; et qu'enfin, inversement, ces mêmes circonstances peuvent à leur tour déterminer un mouvement : « les phénomènes purement mécaniques sont donc des abstractions

---

<sup>1</sup> II, 1223, Esquisse XXX.

<sup>2</sup> III, 912-913.

<sup>3</sup> Le vitalisme est une doctrine biologique selon laquelle les êtres vivants aussi simples soient-ils sont distincts des entités non vivantes par la possession d'une « force vitale » (ou « principe vital ») non réductible à des lois physiques et chimiques. Les vitalistes voient une discontinuité brutale et insurmontable entre le monde vivant et celui des objets matériels. Sans aller jusqu'à dénier toute valeur aux recherches scientifiques sur les cellules ou les organismes, ils pensent que de telles études n'amèneront jamais à la compréhension de la nature ultime de la vie. Les vitalistes n'attribuent pas nécessairement la force vitale à l'action d'un créateur divin, bien que le vitalisme soit compatible avec de telles vues. (*Encarta 2003*, op. cit., art. « vitalisme ».)

intentionnelles ou forcées », conclut-il.<sup>1</sup> En France, les idées de Mach trouvent un écho favorable, surtout auprès du philosophe et chimiste français Pierre Duhem qui, dans *Le mixte et la combinaison chimique* (1902), propose même de rebâtir la physique entière (mécanique comprise) sur base de la thermodynamique, dont il parle comme étant la « doctrine reine [...] de laquelle doivent découler les diverses disciplines qui constituent la Physique. »<sup>2</sup>

Dans la *Recherche*, la métaphore énergétique ne sert pas uniquement à figurer la pulsion sexuelle ou l'énergie physique et morale, ce qui la situerait, somme toute, dans les limites du paradigme futuriste. Au contraire, chez Proust elle exprime souvent le processus des émotions mêmes. Celui-ci écrivait dans ses brouillons :

Deux ou trois fois déjà des ondes s'étaient ainsi déplacées en moi et l'amour latent qu'on porte en soi avait eu la velléité de se mettre en marche vers Albertine. Mais comme un moteur qui ronfle sur lui-même sans produire de mouvement il avait fini par s'arrêter. Un dernier mouvement allait déterminer la mise en marche.<sup>3</sup>

Dans la version définitive, où Proust allège généralement son brouillon, la métaphore est plus allusive : le héros sent son amour « frémir sur place et ses dernières rumeurs » s'éteindre avant même qu'il se fût mis en marche<sup>4</sup>.

Par ailleurs, conçue comme pulsion vitale, la métaphore énergétique tend à supplanter, dans la *Recherche*, la notion de vitalisme. En même temps, elle détermine une forme nouvelle de mécanisme, qui s'oppose radicalement au mécanisme classique dont le modèle factuel, aussi bien pour l'être humain que pour l'univers, était représenté par la métaphore de l'horloge<sup>5</sup>. Ce modèle supposait, comme nous l'avons vu, un Dieu Horloger, constructeur et garant du bon fonctionnement de la mécanique universelle et humaine. Pour la première, la gravitation tenait lieu de loi universelle ; pour la seconde, le vitalisme tenait lieu de force motrice ou vitale. Il est possible de définir ce vitalisme, tel qu'il se répercute dans l'imaginaire populaire, comme un certain capital de vitalité

---

<sup>1</sup> Cité in Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 341-342, art. « énergétique ». Nous nous inspirons de cet article pour l'historique de l'énergétisme.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> III, 1079, Esquisse XVII.

<sup>4</sup> III, 194.

<sup>5</sup> Ce « mécanisme nouveau » est étudié plus en détails ci-dessous, dans la section intitulée « Un mécanisme nouveau », p. 181 et ss.

reçu à la naissance qu'il s'agit d'entretenir jusqu'à son épuisement (la mort). C'est une telle croyance qui sous-tend, par exemple, la détermination de la grand-mère de Marcel à sortir se promener dans le jardin de Combray par tous les temps, fût-ce par une pluie battante, « de son petit pas enthousiaste et saccadé, réglé sur les mouvements divers qu'excitaient dans son âme l'ivresse de l'orage, [et] la puissance de l'hygiène »<sup>1</sup> ; cette même croyance aussi qui l'incite à enjoindre Marcel d'abandonner ses lectures pour aller prendre le grand air<sup>2</sup>. Le héros quant à lui fait intervenir une conception plus moderne lorsqu'il pose l'équation du bien-être en termes de forces et de travail accompli :

[...] le bien-être résultant pour nous beaucoup moins de notre bonne santé que de l'excédent inemployé de nos forces, nous pouvons y atteindre, tout aussi bien qu'en augmentant celles-ci, en restreignant notre activité. Celle dont je débordais et que je maintenais en puissance dans mon lit, me faisait tressauter, intérieurement bondir, comme une machine qui, empêchée de changer de place, tourne sur elle-même.<sup>3</sup>

À d'autres moments, Marcel parle d'une « énergie » qu'il sentait « dans [s]a tête, à la fois physique et mentale comme un mouvement musculaire et une initiative spirituelle »<sup>4</sup>.

Dans l'emploi de ses métaphores, Proust module le sémantisme lié au concept d'énergie suivant la gamme des acceptions différentes apparues au fil de l'évolution historique du substantif. Celui-ci, au début du XIX<sup>e</sup> siècle (1829), signifiait couramment « vitalité physique » ; suite à l'élaboration de la thermodynamique et aux travaux de Hertz et de Maxwell, il désigne les caractéristiques que possède un système capable de

<sup>1</sup> I, 11.

<sup>2</sup> Voir I, 82: « Mais ma grand-mère, même si le temps trop chaud s'était gâté, si un orage ou seulement un grain était survenu, venait me supplier de sortir. » On ne peut s'empêcher de penser que l'enthousiasme de la grand-mère pour le déchaînement des éléments procède d'une conception personnelle de l'expérience du sublime. Dans les brouillons, Proust avait explicitement mentionné ce goût particulier, survivance peut-être d'un certain romantisme que Marcel partagerait avec elle. Voir III, 1135 (Esquisse XI) : « Ainsi, avec cette *familière sublimité* qui émouvait tant ma grand-mère devant toutes les simples manifestations de nature et d'art au-dessus desquelles on sentait un indice, *un coefficient d'incalculable grandeur*, on sentait dans la netteté si voisine du petit *bourdonnement de guêpe de l'aéroplane* [...] toute la pureté, toute la douceur, toute la *hauteur accessible* du ciel d'été *amical et vertigineux* qu'il avait traversé. » Les passages que nous avons soulignés sont autant d'oxymores qui, par l'effet de tension qu'ils produisent entre le familier et l'accessible d'une part, l'incalculable et le vertigineux de l'autre, relèvent d'une esthétique du sublime.

<sup>3</sup> III, 536.

<sup>4</sup> III, 538.



produire un travail (1890), comme en atteste la description de l'amour de Marcel qui « frémi[t] sur place ». Cette dernière acception donne ensuite « énergie physique », produite industriellement, « énergie musculaire » et, en physiologie (1903) « énergie chimique potentielle de l'être vivant »<sup>1</sup> ; c'est cette dernière définition que Marcel traduit sous la forme d'une équation entre la restriction de l'activité et l'augmentation du potentiel inemployé des forces physiques et psychiques. Confrontée à la métaphore de l'horloge employée jusque-là pour figurer la mécanique humaine et celle des planètes, la métaphore de la machine thermique fait apparaître une différence de taille : dans le premier cas, il est nécessaire de recourir à une rationalité extérieure qui explique et garantisse le bon fonctionnement du mécanisme, alors que dans le second le recours à une transcendance quelconque n'est plus de mise, puisqu'il s'agit de systèmes en interaction qui fonctionnent suivant la théorie des échanges thermiques, ou thermodynamique. Le Prométhée moderne, en offrant aux hommes non seulement le feu mais toute la *science* de la chaleur a, du même coup, tué Zeus, le dieu auquel il avait dérobé ce savoir.

Ainsi, le champ conceptuel ouvert par la science de la chaleur depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle n'a cessé de s'élargir ; et ce qui était à l'origine un problème technique et économique concernant l'amélioration des « machines à feu » et la construction des locomotives finit par servir de matrice pour la description de systèmes allant de la poignée d'atomes à l'ensemble de l'univers, en passant par l'être humain<sup>2</sup>. L'imagination et la pensée, écrit Proust, « peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en marche. »<sup>3</sup> Voilà posée une des constantes de l'épistémologie proustienne de la création : la source d'inspiration de l'artiste, l'élément *moteur*, est purement interne. Nous ne sommes pas comme des bâtiments, dira encore Proust, « à qui on peut ajouter des pierres du dehors, mais comme des arbres qui tirent de leur propre sève le nœud suivant de leur tige, l'étage supérieur de leur frondaison. »<sup>4</sup> Dès lors qu'il s'agit d'art, de littérature, la seule médiation souhaitable est celle de la vision *intérieure*, celle de l'individu et du matériau de sa

<sup>1</sup> Rey (dir.), *Robert historique...*, op. cit. p. 690.

<sup>2</sup> N. Witkowski (dir.) : *Dictionnaire culturel des sciences*, Paris, Seuil, 2001, p. 137-138.

<sup>3</sup> IV, 487.

<sup>4</sup> II, 260.

propre vie, et non plus celle de l'*autre*, ami, amante ou médiation culturelle. Le processus de création est conçu suivant le modèle de la machine thermique, c'est-à-dire à la manière d'un *système* qui ne requiert pour son fonctionnement aucune idée de transcendance, de rationalité ou d'inspiration extérieure.

Proust dépasse ainsi le paradigme futuriste lié à l'énergétisme, et construit une épistémologie du processus de création artistique et littéraire, à l'aide du principe de conservation ou de conversion de l'énergie<sup>1</sup> : « Avec la conservation d'énergie que possède tout ce qui est physique, écrit-il dans *Albertine disparue*, la souffrance n'a même pas besoin des leçons de la mémoire »<sup>2</sup>. Mais que faire de ce capital de souffrance *conservé*, si ce n'est le soumettre à un processus de *conversion* qui, d'une force destructrice, le transformera en outil de création ? C'est ainsi que pour Proust, « les idées sont des succédanés de chagrins ; au moment où ceux-ci se changent en idées, ils perdent une partie de leur action nocive sur notre cœur »<sup>3</sup>. Proust invoque dans la suite du passage un principe fondamental de la thermodynamique, à savoir que la transformation de l'énergie thermique en énergie mécanique ne peut en aucun cas être totale : une partie au moins doit être restituée sous forme de chaleur, mais une chaleur moins chaude que celle dont on est parti<sup>4</sup>. Proust détourne ce principe au profit de son épistémologie et allègue qu'au cours de la conversion, l'énergie dissipée n'est pas tout à fait perdue du fait qu'elle est restituée sous forme de joie : « la transformation elle-même dégage subitement de la joie »<sup>5</sup>, précise-t-il. Quant au processus de conversion proprement dit, il n'est possible, naturellement, que parce que les lois de la physique certifient que « les forces peuvent se transformer en d'autres forces »<sup>6</sup> :

---

<sup>1</sup> Il s'agit en fait du premier principe de la thermodynamique, dont la « découverte » et la formulation ont été ultérieures à la formulation de ce qu'on connaît sous le nom de deuxième principe qui, quant à lui, définit l'entropie d'un système.

<sup>2</sup> IV, 107.

<sup>3</sup> IV, 485.

<sup>4</sup> Witkowski, op. cit., p. 137.

<sup>5</sup> IV, 485.

<sup>6</sup> Ibid. Faisons remarquer toutefois que là où Proust écrit « force », il faut plutôt lire « énergie », les deux concepts ayant été longtemps pris l'un pour l'autre. Mais au moment où Proust rédige son texte, les deux notions n'étaient plus interchangeables ; leur dissociation était devenue nécessaire, tout autant que la rectification de chacun d'eux pris séparément, suite aux formulations de plus en plus précises auxquelles donnait lieu la thermodynamique. Voir à ce propos Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 343, art. « énergie ».

Mais puisque les forces peuvent se transformer en d'autres forces, puisque l'ardeur qui dure devient lumière et que l'électricité de la foudre peut photographier, puisque notre sourde douleur au cœur peut élever au-dessus d'elle, comme un pavillon, la permanence visible d'une image à chaque nouveau chagrin, acceptons le mal physique qu'il nous donne pour la connaissance spirituelle qu'il nous apporte [...]¹.

Bien que conservation et conversion de l'énergie ne se confondent pas, c'est le nombre croissant de ce qu'on a appelé conversions qui a rendu possible la « découverte » de l'énergie et la formulation de la loi de conservation. L'invention de la pile de Volta en 1800 en est un exemple : un phénomène chimique est converti en phénomène électrique. L'électrolyse, phénomène inverse, est un autre exemple : la conversion d'un phénomène électrique en phénomène chimique. En 1820, Oersted avait montré qu'un phénomène magnétique pouvait produire du mouvement, donc servir à faire tourner un moteur. En 1831, Faraday démontra qu'il était possible de convertir du mouvement en courant électrique. L'invention de la photographie, conversion d'un phénomène lumineux en un phénomène chimique, peut être également citée. Sans oublier, bien sûr, la conversion de chaleur en mouvement, donc « en puissance motrice » comme l'on disait, telle qu'elle s'effectue dans une machine à vapeur.<sup>2</sup> Dans l'épistémologie proustienne de la création, suivant le principe de conservation de l'énergie, tout ce qui se « détache » de la personne de l'artiste créateur se retrouve sous une forme sublimée dans son œuvre :

[...] laissons se désagréger notre corps, puisque chaque nouvelle parcelle qui s'en détache vient, cette fois lumineuse et lisible, pour la compléter au prix de souffrances dont d'autres plus doués n'ont pas besoin, pour la rendre plus solide au fur et à mesure que les émotions effritent notre vie, s'ajouter à notre œuvre.<sup>3</sup>

On sent bien que la métaphore, fidèle au principe de l'entropie, doit aboutir au point où aucun échange ou transfert ne sera plus possible, c'est-à-dire à la mort. Précisons, pour conclure ce point, que Proust aurait tout aussi bien pu s'inspirer des travaux de Claude Bernard pour formuler son épistémologie de la création. Celui-ci, suite à sa découverte sur la fonction glycogénique du foie, forme le concept de « milieu intérieur » qui lui permet d'affirmer que les lois ordinaires de la physique et de la chimie s'appliquent au

---

<sup>1</sup> IV, 485.

<sup>2</sup> Voir Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 345, art. « énergie ».

<sup>3</sup> IV, 485.

vivant, quoique dans des conditions spécifiques ; il rejette alors toute idée de « principe vital » ou de « force » mystérieuse et donne une double définition de la vie : « la vie c'est la mort », et « la vie c'est la création » ; autrement dit, la création au prix de la mort<sup>1</sup>. C'est métaphoriquement le « milieu intérieur » qui devient la source de création de Marcel, et non plus une quelconque inspiration extérieure qui lui viendrait sous forme d'un sujet philosophique, digne de figurer dans une œuvre de génie à « valeur intellectuelle » ; et conformément aux lois de la biologie et de la thermodynamique, la création ne pourra se faire pour lui qu'au prix de la mort.

La physique moderne, en s'enrichissant des récentes découvertes de la thermodynamique, n'a pas pour autant rejeté le paradigme newtonien. Comme nous l'avons vu, le débat était ouvert et le restera jusqu'à l'établissement du cadre conceptuel de la physique quantique. Si Proust a donc recours au paradigme énergétiste, il ne s'empêche pas pour autant de boire à la source mère de la physique, la mécanique classique, comme nous le verrons au cours du périple mondain qu'il réserve à son narrateur.<sup>2</sup>

### **7.3- Épistémologie de « l'âme mondaine »**

Avant de faire officiellement son entrée dans le monde, Marcel avoue n'avoir « aucune notion sur la hiérarchie sociale »<sup>3</sup>. Il reviendra au « Côté de Guermantes » de combler ce manque essentiel. Marcel se lance donc dans l'exploration de la société avec pour but avoué d'acquérir un certain savoir-faire ou savoir-vivre. Entre le moment où il guette dans ses promenades les apparitions de la duchesse et celui où, devenu indifférent à son égard, il se voit invité par elle, il commence à comprendre que les mécanismes « d'attraction » qui régissent les relations sociales ne sont pas tellement différents de ceux de l'amour : tous deux sont soumis au désir, cette loi qui à la manière de la gravitation pour les planètes, préside à la formation des cosmogonies sociales comme des relations amoureuses. La vie mondaine, pense Marcel, « n'est qu'un reflet insignifiant de ce qui se passe en amour [et] la meilleure manière qu'on vous recherche,

<sup>1</sup> Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 988, art. « vitalisme et mécanisme ».

<sup>2</sup> Ci-dessous, chapitre 8 : « Triple médiation », p. 158 et ss.

<sup>3</sup> I, 98.

c'est de se refuser. »<sup>1</sup> Rompues à cette discipline, les « étoiles véritables du monde » y apparaissent de moins en moins tandis que les femmes « toutes récentes dans le monde, ne laissent pas d'y briller, pour ainsi dire partout à la fois. »<sup>2</sup> L'art mondain est, comme toute forme d'art, strictement codifié et celui qui saura le décrypter aura également l'insigne honneur d'être admis dans le cercle convoité. La petite anecdote que consigne Marcel à ce propos mérite d'être citée dans sa totalité :

Je commençai à comprendre l'exacte valeur du langage parlé ou muet de l'amabilité aristocratique [...].<sup>3</sup>

Il s'agit, naturellement, du *code* à déchiffrer. En d'autres termes, l'amabilité doit être interprétée comme un simple vernis de surface derrière lequel il faut savoir lire le véritable message. Mais poursuivons :

Je reçus du reste à peu de temps de là *une leçon* qui acheva de m'enseigner, avec la plus parfaite exactitude, l'extension et les limites de certaines formes de l'amabilité aristocratique.

Le terme employé pour désigner l'événement, « leçon », montre clairement qu'il s'agit d'une expérience didactique au terme de laquelle le sujet se verra décerner une sanction relativement à la qualité de sa prestation.

C'était à une matinée donnée par la duchesse de Montmorency pour la reine d'Angleterre ; il y eut une espèce de petit cortège pour aller au buffet et en tête marchait la souveraine ayant à son bras le duc de Guermantes. J'arrivai à ce moment-là. De sa main libre, le duc me fit au moins à quarante mètres de distance mille signes d'appel et d'amitié et qui avaient l'air de vouloir dire que je pouvais m'approcher sans crainte [...].

La modélisation « qui avaient l'air de vouloir dire » est à noter : elle comporte tout l'implicite de la leçon, à savoir l'hypocrisie et le cynisme des gens du monde qui se retranchent derrière des signes convenus d'amabilité pour signifier exactement le contraire de leur intention.

---

<sup>1</sup> III, 872.

<sup>2</sup> III, 60.

<sup>3</sup> Tout ce passage est tiré de III, 62-63. Les italiques, lorsqu'ils existent, sont de nous.

*Mais moi qui commençais à me perfectionner dans le langage des cours, au lieu de me rapprocher même d'un seul pas, à mes quarante mètres de distance je m'inclinai profondément, mais sans sourire, comme j'aurais fait devant quelqu'un que j'aurais à peine connu, puis continuai mon chemin en sens opposé. J'aurais pu écrire un chef-d'œuvre, les Guermantes m'en eussent moins fait d'honneur que de ce salut. [...] On ne cessa de trouver à ce salut toutes les qualités, sans mentionner qu'il avait été discret, et on ne cessa pas non plus de me faire des compliments dont je compris qu'ils étaient encore moins une récompense pour le passé qu'une indication pour l'avenir [...].<sup>1</sup>*

Ayant passé l'épreuve qualificative, le candidat se voit décerner une récompense en même temps que l'adoubement tant attendu qui lui ouvre tout grand les portes du sanctuaire des Guermantes. Cette anecdote est moins une explication des us et coutumes qu'une démonstration rigoureuse. En effet le code adopté, bien que ne se fondant sur rien de tangible, de raisonnable ou de logique si ce n'est l'impératif de la discrétion qui n'est jamais mentionné, impose néanmoins parmi tous les membres du groupe le respect d'une même attitude mimétique, sous peine d'excommunication définitive<sup>2</sup>.

Le héros, toujours à l'affût des correspondances entre le fait social et le fait sentimental finit par y découvrir les même lois : plus le désir est fort, moins il doit se manifester. Suivant cette logique Marcel, pourtant géôlier d'Albertine, affiche envers

---

<sup>1</sup> Ibid. C'est, naturellement, à Robert de Saint-Loup que le narrateur doit son éducation mondaine. À Doncières, Marcel avait rencontré le marquis dans la rue, mais celui-ci ne lui avait rendu qu'un salut impersonnel et distant. Marcel réalise alors que l'éducation du jeune homme l'avait rompu « à un certain nombre de dissimulations de bienséance et que, comme un parfait comédien, il pouvait [...] jouer l'un après l'autre des rôles différents. » (II, 474). Si les rôles thématiques de Saint-Loup sont le plus souvent dictés par des « dissimulations de bienséance », ils ne s'y réduisent pas, comme le révèle la découverte de la duplicité du jeune marquis. En effet, le narrateur surprend une conversation entre le valet de pied de la duchesse et Saint-Loup, dans laquelle ce dernier apprenait au domestique la manière dont il devait s'y prendre pour faire renvoyer un des valets qui travaillaient chez les Guermantes : « Je restai muet de stupéfaction », révèle le narrateur, « je l'avais toujours considéré comme un être si bon, si pitoyable aux malheureux que cela me faisait l'effet comme s'il récitait un rôle de Satan [...]. » (IV, 53). Il est intéressant de remarquer que les historiens de la culture ont cherché à expliquer les retournements d'attitudes chez les individus en évitant d'avoir recours à l'idée péjorative de duplicité ou d'hypocrisie. Ils proposent d'employer à ce propos le terme d'« occasionnalisme », par référence à la doctrine philosophique des derniers cartésiens tels Malebranche. Mais ils en adaptent le sens au comportement social de l'individu qui, somme toute, a rarement des réactions fixes dans toutes les circonstances. P. Burke, par exemple, propose de définir l'occasionnalisme comme étant le fait qu'en des occasions différentes ou des situations différentes, et en présence de différentes personnes, le même individu se comportera tout simplement de manière différente. (*What is Cultural History ?*, op. cit., p. 94-96.)

<sup>2</sup> Cette scène fait partie des séquences de la *Recherche* étudiées par Genette dans la perspective du « langage indirect » (G. Genette, *Figures II* [1969], Paris, Seuil, 1979, p. 254). Du point de vue de la vie mondaine, le langage indirect – ici doublement indirect puisqu'il s'agit d'un langage des signes – suppose que l'on doit maîtriser à la fois l'art du chiffre et celui du décodage ou de la traduction immédiate. Genette donne comme autre exemple significatif du langage indirect la « négociation » qui a lieu entre le marquis de Norpois et le prince de Faffenheim à propos de la candidature de ce dernier à l'Académie des Sciences morales et politiques, candidature qu'il enlève, du reste, au père de Marcel qui n'avait, quant à lui, rien à offrir en retour à Norpois, donc rien à « négocier » (ibid., p. 256-258).

elle une indifférence étudiée ; seul le sommeil de la jeune fille autorise quelquefois une proximité et même une intimité apaisantes<sup>1</sup>. Il en est de même dans les salons où le désir pour les salons rivaux ne doit jamais être montré, car il révélerait en fait la volonté d'imitation et d'émulation dont l'*autre* est l'inspirateur. Mme Verdurin, craignant les « ennuyeux » qui risquent d'attirer ses « fidèles » et de hâter la désagrégation de son propre salon, est jalouse des amitiés de Swann dans le milieu mondain. La disgrâce de celui-ci commence du jour où il avoue être reçu à l'Élysée<sup>2</sup> ; les portes du salon Verdurin lui seront définitivement fermées peu après que Forcheville, son rival auprès d'Odette, eut fait des révélations sur ses fréquentations aristocratiques<sup>3</sup>. Plus tard, Charlus admis dans « le petit noyau » à cause de Morel, souffre la même disgrâce lorsque la Patronne prend conscience que c'est un Guermantes et surtout, lorsqu'il s'arroge le droit de lui voler la vedette au cours de la soirée musicale qu'il organise en l'honneur du talent de son protégé<sup>4</sup>. Mais le Temps, que Proust met brillamment en scène, révèle au grand jour les mécanismes cachés des jalousies et des rivalités des salons : Mme Verdurin renie tout ce qu'elle a été en devenant princesse de Guermantes. En devenant Mlle de Forcheville, Gilberte aussi renie ses origines sémitiques. L'ambassadrice de Turquie médite sans cesse de la duchesse de Guermantes et de son salon mais ne tarit plus d'éloges du jour où elle s'y trouve conviée<sup>5</sup>. Les exemples abondent, et s'il est un aphorisme que l'on peut détourner au profit de la démonstration proustienne c'est bien celui de Bacon affirmant que « la Vérité est fille du Temps »<sup>6</sup>.

Les lois de la rivalité entre salons imposent donc d'imiter l'autre tout en se gardant bien de montrer qu'on l'imite. Les mêmes lois prévalent pour les groupes occasionnels qui se forment au gré des circonstances, comme c'est le cas, par exemple, pour le « tour de digue » à Balbec :

C'était l'heure où dames et messieurs venaient tous les jours faire leur tour de digue. Tous ces gens [...] faisaient semblant de ne pas voir pour faire croire qu'ils ne se souciaient pas

<sup>1</sup> III, 578-580. Sur l'ascèse du héros, voir également ci-dessus, p. 120 note 3.

<sup>2</sup> I, 213.

<sup>3</sup> I, 254.

<sup>4</sup> III, 813-824.

<sup>5</sup> III, 60.

<sup>6</sup> Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 186.

d'elles, mais regardant à la dérobée, pour ne pas risquer de les heurter, les personnes qui marchaient à leurs côtés ou venaient en sens inverse, butaient au contraire contre elles, s'accrochaient à elles, parce qu'ils avaient été réciproquement de leur part l'objet de la même *attention secrète*, cachée sous le même *dédain apparent* [...].<sup>1</sup>

Attention secrète et dédain apparent : lorsqu'il est impossible de rivaliser d'initiative avec l'autre, on s'arrange pour faire croire qu'on ne se soucie guère de lui, ou qu'on est occupé ailleurs, pour ne pas montrer qu'on l'imite ou qu'on désire l'imiter. Ainsi, les garden-party que donne le beau-frère de Legrandin le dimanche dépeuplent le Grand Hôtel de Balbec, bien que seuls un ou deux habitants y soient invités ; mais les autres, « pour ne pas avoir l'air de ne pas l'être, choisissaient ce jour-là pour faire une excursion éloignée. »<sup>2</sup>

Cet impératif mimétique ne fonctionne pas uniquement d'un groupe à l'autre, d'un salon à l'autre. Imposé comme règle à l'intérieur d'une même coterie, il est plus sournois et ses effets d'autant plus pernicieux. Pour le salon Verdurin, par exemple, il tient lieu de loi « nécessaire et suffisante », et il est d'ailleurs significatif que Proust le situe à l'incipit d'*Un amour de Swann* : « Pour faire partie du "petit noyau" [...] une condition était suffisante mais elle était nécessaire : il fallait adhérer tacitement à un Credo » dicté le plus souvent par la Patronne elle-même<sup>3</sup>. Que l'on en soit dupe ou pas, l'imitation devient la « loi morale » imposée dans chaque coterie au novice qui désire en faire partie :

En entrant dans toute réunion mondaine, quand on est jeune, on meurt à soi-même, on devient un homme différent, tout salon étant un nouvel univers où, subissant la loi d'une autre perspective morale, on darde son attention, comme si elles devaient nous importer à jamais, sur des personnes, des danses, des parties de cartes, que l'on aura oubliées le lendemain.<sup>4</sup>

Tout se passe comme si Proust faisait subir à la doctrine du mimétisme de Tarde une restriction focale qui, en en concentrant la portée sur les salons, en amplifie du même

---

<sup>1</sup> II, 146-147. Nous soulignons.

<sup>2</sup> II, 43.

<sup>3</sup> I, 183.

<sup>4</sup> II, 226.



coup les effets pervers : snobisme, orgueil (Proust parlera d' « amour-propre » et « d'esprit d'imitation »<sup>1</sup>) et vanité sont les uniques préoccupations du mondain.

Si Proust juge aussi sévèrement les salons, c'est sans doute parce qu'il les rend responsables de la mécanique infernale qui exige que l'on s'adonne de manière irréfléchie à des désirs insignifiants, pour les renier aussitôt afin d'en adopter d'autres dès le lendemain. À chaque nouveau salon, c'est une nouvelle « perspective morale » à laquelle il faut se plier, et l'on devient à chaque fois *un homme différent* ; dans la terminologie proustienne, cette idée renvoie à la série de morts et de résurrections du moi suivant les désirs qui l'assujettissent. Chaque nouveau désir entraîne l'apparition d'un nouveau moi, d'une identité nouvelle, parce que la loi des salons impose que l'on *meure à soi-même*, c'est-à-dire au seul moi véritable et permanent enfoui sous les couches successives des identités factices. L'unique moyen de briser le cycle négatif des réincarnations mondaines est de suivre une voie exactement inverse à celle tracée par les salons, c'est d'entreprendre un « voyage de découvertes dans les profondeurs » suivant une « loi de développement purement interne »<sup>2</sup>. Du reste, la vie mondaine n'est pas seule en cause, découvre Marcel ; l'amitié elle aussi est « une abdication de soi »<sup>3</sup>, et quel que soit par ailleurs l'intérêt des conversations, elles nous font vivre détourné de nous-même. En somme, que ce soit dans la vie mondaine, au théâtre, en voyage ou en amour, c'est toujours la Maya, la grande illusion cosmique, à laquelle se laisse prendre quiconque « n'a pas encore reconnu la nature de ses facultés d'imagination »<sup>4</sup>. C'est bien l'injonction pressante d'Elstir qui se profile derrière l'exploration sociale de Marcel.

La loi des salons, les lois de l'amour, sont des désirs médiatisés par l'*autre*. Mais pour organiser ses découvertes en un système de lois cohérentes, Marcel s'appuie sur des médiations culturelles, celles notamment que lui offrent les sciences : la physique, les sciences naturelles et la psychologie.

---

<sup>1</sup> IV, 474.

<sup>2</sup> II, 260.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> II, 792.

## Chapitre 8

### ***Triple médiation***

Dans la *Recherche*, l'univers social est souvent envisagé comme un « système cosmique » qui suppose un observateur « astronome qui calcule les orbites et dégage les lois. »<sup>1</sup> L'exploration géographique nous avait permis, dans la première partie, de faire ressortir deux figures épistémiques accompagnant la trame narrative : la métaphore de la navigation et du naufrage, et la métaphore de la Maya ou de la représentation. En observateur du champ social et en scrutateur de l'âme humaine, Marcel découvre que les lois de la séduction et de l'attraction pour les êtres et les groupes sociaux sont analogues à celles de la gravitation universelle pour les planètes ; toutefois, il n'abandonne pas le regard pénétrant du naturaliste qu'il avait appris à développer au cours de son exploration de l'espace. La principale figure épistémique qui accompagne cette portion de la recherche sera donc celle du psychologue *expérimentaliste*, qui fonde sa démarche sur le modèle scientifique de la mécanique céleste et des sciences naturelles.

#### **8.1- Le narrateur astronome**

Dans la *Recherche*, les métaphores appartenant à l'isotopie de l'astronomie ou de la mécanique céleste sont le plus souvent corrélées aux rapports sociaux ou amoureux. L'exemple qui illustre le mieux l'attitude du narrateur-astronome est figuré par la symbolique des « tables astrales », décrites dans la séquence du dîner à Rivebelle dans la deuxième partie de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Les nombreuses tables rondes décrites par Marcel sont autant de planètes, et la « calme harmonie »<sup>2</sup> qui s'en dégage renvoie implicitement à l'harmonie de la musique des sphères, doctrine d'après laquelle les distances entre les planètes correspondent à des intervalles musicaux<sup>3</sup>. De plus, en

---

<sup>1</sup> L'expression est empruntée à R. Girard, *Mensonge romantique...*, op. cit., p. 242.

<sup>2</sup> II, 167.

<sup>3</sup> Il s'agit à l'origine d'une théorie pythagoricienne véhiculée par toute la tradition antique et qui a, par la suite, connu beaucoup de variantes. Platon, par exemple, en donne une interprétation dans son *Timée*. Avec Boèce, qui reprend la théorie dans son *Traité de la musique*, la représentation de l'univers comme une harmonie musicale a imprégné tout le Moyen Âge.

évoquant à propos des tables-planètes les « tableaux allégoriques d'autrefois »<sup>1</sup>, Proust achève de faire basculer la métaphore du côté de l'astrologie moyenâgeuse et de la physique pré-galiléenne. Mais en même temps, il annonce l'allégorie de la cosmologie sociale qu'il est lui-même en train de mettre en place.

Qu'est-ce qui détermine « la loi de [l]a circulation vertigineuse et réglée »<sup>2</sup> entre les éléments de cet univers ? C'est le désir, suggère Proust, qui transforme de simples groupes de personnes en un système organisé ayant ses lois propres. En effet, il existe entre ces astres « une force d'attraction irrésistible » qui s'exerce par les regards croisés, puisqu'« à chaque table les dîneurs n'avaient d'yeux que pour les tables où ils n'étaient pas »<sup>3</sup> ; chaque petit monde en apparence autonome dépend en réalité de tous les autres qu'il observe, et qui l'observent en retour, tissant ainsi la trame invisible des envies, des jalousies et des rivalités secrètes qui commandent la valse des planètes autour de leurs étoiles. Il n'y a pas que la révolution incessante des servants innombrables qui puisse être qualifiée de « circulation vertigineuse et réglée », suggère Proust ; la ronde effrénée des sollicitations secrètes et des indifférences étudiées est, elle aussi, strictement réglée. Et s'il fait quand même parler son héros de « l'harmonie de ces tables astrales », ce n'est que par antiphrase, afin de mieux faire ressortir les craquelures de ce faux vernis duquel Marcel est encore dupe, le bien-être de l'ivresse aidant<sup>4</sup>. Les convives de ces petits mondes sont « retenus dans une cohésion parfaite autour de leur propre table », jusqu'au moment où une « force attractive » supérieure en détache quelques « corpuscules » ; alors ceux-ci, déviant de leur trajectoire initiale, se retrouvent satellisés par le « dîner rival »<sup>5</sup>. Mais satellisés pour un instant seulement car le snobisme impose de montrer que l'on est sollicité ailleurs : « Il faut que je me sauve retrouver M. X dont je suis ce soir l'invité »<sup>6</sup>, annonce le mondain craignant d'être pris en flagrant délit d'oisiveté.

Mais comme Marcel est encore ébloui par ses premiers pas dans la vie mondaine, c'est sous le voile de poésie qui nimbe Rivebelle qu'il faut chercher les valeurs négatives qui tiennent lieu de lois dans le milieu mondain. Ainsi, pour suggérer

---

<sup>1</sup> II, 168.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> II, 169.

<sup>5</sup> II, 171.

<sup>6</sup> Ibid.

la dissonance effective et le caractère factice de cette « calme harmonie », le héros a recours au glissement métonymique qui fait porter les valeurs perverses non plus sur les convives et leurs révolutions, mais sur le décor musical. Ce ne sont là qu'arrangements de valse, opérettes allemandes, chansons de cafés-concerts, motifs certes « grisants », mais qui proposent leur charme à la manière d'une cocotte, d'une allure « capricieuse ou canaille »<sup>1</sup>, avec en prime leur cortège de cruauté et de jalousies qui tranchent abruptement avec l'harmonie (supposée) des sphères. Et lorsque Marcel se laisse prendre à cette tromperie de l'harmonie socio-musicale, en avouant qu'il aurait « quitté [s]es parents pour suivre le motif [musical] dans le monde singulier qu'il construisait dans l'invisible », il dénonce en réalité ces lois cachées de la société dont la puissance est telle qu'elles occultent les valeurs les plus fondamentales ; elles attirent, et maintiennent les orbites en équilibre, mais elles sont, comme cette musique purement décorative, dépourvues de « tout sentiment désintéressé de la beauté, [de] tout reflet de l'intelligence »<sup>2</sup>. Grisé, séduit, flatté par cet univers et ses lois régies par des désirs et des désirs concurrents, Marcel est bientôt conquis. Il est conquis en dépit de la trahison qui s'y profile et qui lui rend acceptable le reniement des êtres chers, du moment qu'il lui permet continuer à sacrifier aux illusions qui le font sentir « tout d'un coup plus séduisant, plus puissant ou plus riche »<sup>3</sup>.

L'analogie des tables de Rivebelle avec la « voûte céleste conçue selon la science du Moyen Âge »<sup>4</sup> prend alors tout son sens : elle renvoie à une physique périmée au regard de la mécanique moderne comme est dépassé, pour le narrateur qui s'en souvient, le stade de la séduction et de l'attrait mondains auxquels s'attachait son moi de jadis. En mettant en place les éléments d'une physique moyenâgeuse, Proust pense sans doute à la distinction aristotélicienne entre le monde céleste conçu comme parfait, et le monde « sublunaire » essentiellement corruptible : le premier est le domaine presque inaccessible de la société mondaine, le second celui des simples postulants qui, comme Marcel, aspirent à graviter dans l'orbe merveilleux de ces déités d'un soir. Mais les tables astrales renvoient également au caractère métaphysique du

---

<sup>1</sup> II, 169.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> II, 168.

désir, qui porte dans sa totalité sur l'appropriation d'un idéal fortement médiatisé par la représentation. La même configuration se retrouvera dans la séquence réservée à la baignoire des Guermantes, où la perfection du monde céleste sera remplacée par la mise en scène des divinités aquatiques. Dans les deux cas, la figure de Robert de Saint-Loup est indispensable : c'est lui, en effet, qui campe le rôle du médiateur à cause de sa proximité avec l'objet du désir (la société mondaine dans un cas et la duchesse de Guermantes dans l'autre). En étudiant la nature du désir métaphysique, René Girard a également révélé le visage de nos nouveaux dieux : ce ne sont que des hommes, mais des hommes qui ont quelque chose à faire désirer aux autres hommes<sup>1</sup>.

À une échelle plus restreinte, un groupe social se distinguant par des caractères particuliers possède une cosmogonie en propre. Par exemple, au début de *Sodome et Gomorrhe*, Proust présente une sorte de récit mi-scientifique et mi-mythique sur « l'apparition des hommes-femmes, descendants de ceux des habitants de Sodome qui furent épargnés par le feu du ciel »<sup>2</sup>. Les femmes du côté de Gomorrhe ne sont pas en reste. Elles ont des regards « si géométriquement lumineux qu'on pensait [...] à quelque constellation » : la raison en est que c'est par ces « signes astraux enflammant toute une partie de l'atmosphère, que Gomorrhe dispersée » tend à rassembler ses membres<sup>3</sup>. En réduisant encore l'échelle, les femmes du monde deviennent elles-mêmes des étoiles<sup>4</sup> à l'origine de tout un système, ou des planètes dont il est difficile, rétrospectivement, d'imaginer l'évolution :

[...] il y avait plusieurs duchesses de Guermantes, comme il y avait eu depuis la dame en rose, plusieurs madame Swann, séparées par l'éther incolore des années, et de l'une à l'autre

<sup>1</sup> Girard, *Mensonge romantique...*, op. cit., p. 69-99, chap. II : « Les hommes seront des dieux les uns pour les autres ».

<sup>2</sup> III, p. 16 et ss.

<sup>3</sup> III, 244, 245. L'expression « géométriquement lumineux » renvoie dans la terminologie proustienne à la « géométrie des esprits », qu'il mentionne dans une lettre d'octobre 1911 à Maurice Barrès (citée par Fraisse, *Proust au miroir...*, p. 193). Cette géométrie des esprits, explique Fraisse, consiste en une « coïncidence de facettes entre deux personnes en affinité », phénomène que Proust élève au rang de véritable théorème psychologique (ibid., p. 194). Ainsi, en parlant à propos des femmes de Gomorrhe de leurs regards « si géométriquement lumineux », Proust veut sans doute renvoyer à l'affinité qui les lie et qui prend racine dans leurs goûts communs, faisant ainsi coïncider leurs esprits tout comme coïncideraient deux figures géométriques identiques. Cette coïncidence des esprits serait si forte et si distinctive qu'elle leur servirait de signe de reconnaissance.

<sup>4</sup> III, 60.

desquelles je ne pouvais pas plus sauter que si j'avais eu à quitter une planète pour aller dans une autre planète que l'éther en sépare.<sup>1</sup>

La loi commune à tous ces « astres » est, bien sûr, celle de l'attraction, directe ou à distance, volontaire ou inconsciente. Car tout ces petits mondes s'imaginent, sinon libres, du moins autonomes, et s'amuse parfois à effectuer des combinaisons sociales à la manière de « conjonctions » astrales, ignorant le plus souvent qu'ils ne font que subir l'influence occulte des autres mondes :

« [...] nous comptons inviter la princesse avec les Cottard, dit [...] Mme Swann [à Mme Bontemps], mon mari croit que cette conjonction pourra donner quelque chose d'amusant », car si elle avait gardé du « petit noyau » certaines habitudes chères à Mme Verdurin [...], en revanche, elle employait certaines expressions – comme « conjonction » – chères au milieu Guermantes duquel elle subissait ainsi à distance et à son insu comme la mer le fait pour la lune, l'attraction, sans pourtant se rapprocher sensiblement de lui.<sup>2</sup>

Pour l'individu comme pour le groupe, la même loi d'attraction est invoquée. Rachel, même absente, continue à régir les actes de Saint-Loup, « comme ces astres qui nous gouvernent par leur attraction, même pendant les heures où ils ne sont pas visibles à nos yeux »<sup>3</sup>. Swann modifie ses relations depuis qu'il est avec Odette, « le centre de gravité de sa vie s'étant déplacé »<sup>4</sup>. Et lorsqu'il se demande, dans l'un de ses rares éclairs de lucidité, si son amour obéit « à des lois immuables et naturelles » et s'il finira un jour par se désintéresser d'Odette, c'est par analogie avec la trajectoire de la lune qui, suivant son cycle naturel, finit par décliner à l'horizon<sup>5</sup>. Lorsque Marcel rencontre Albertine poussant sa bicyclette entourée de ses amies, il manifeste le désir de se faire remarquer d'elles. Il se demande s'il a pu capter l'attention de « la brune aux grosses joues » : leur regards se sont croisés, mais l'avait-elle seulement « vu » ? « Et si elle m'avait vu, enchaîne-t-il, du sein de quel univers me distinguait-elle ? »<sup>6</sup> À la limite et l'imagination aidant, un individu suffit à créer un monde nouveau, comme ce sera le cas avec

---

<sup>1</sup> IV, 568.

<sup>2</sup> I, 512-513. Nous soulignons.

<sup>3</sup> II, 473.

<sup>4</sup> I, 510.

<sup>5</sup> I, 235.

<sup>6</sup> II, 151-152.

Albertine. Une fois définie la loi de genèse des cosmogonies sociales, la reproductibilité ne pose plus problème à quelque échelle que ce soit.

Ainsi, en abandonnant la cosmogonie aristotélicienne pour établir ses analogies sur base de la physique moderne, le narrateur suggère qu'il adopte désormais un point de vue critique dans lequel la science joue le rôle d'un discours d'autorité. L'intérêt de la révolution galiléenne, nous l'avons vu, consiste à avoir montré l'unité des lois naturelles. Par la correspondance que Galilée établit entre le monde « céleste », le macrocosme, et le monde terrestre, notre microcosme, la formulation de lois universelles est devenue possible :

La différence entre le statut des objets célestes et le statut des objets terrestres est abolie. Les astres ne sont plus des êtres divins. Astronomie et physique se rejoignent. Il s'agit désormais de chercher à expliquer les phénomènes physiques, qu'ils soient célestes ou terrestres [...], par des modèles mathématiques vérifiables empiriquement, que l'observation et l'expérience pourront confirmer.<sup>1</sup>

Proust aurait ainsi choisi de corréler ses métaphores à la physique pré- ou post-galiléenne, selon que son héros est dupe ou non de l'illusion mondaine. En ce sens, le recours à la physique pré-galiléenne signale, dans la *Recherche*, une épistémologie encore soumise à « perspective morale » du groupe et ne pouvant, par conséquent, qu'être empreinte d'éléments subjectifs. Dans le second cas, le recours aux métaphores empruntées à la physique post-galiléenne est signe d'une observation distanciée et annonce le regard critique du narrateur porté sur l'univers social comme sur son moi ancien. Les objets célestes représentés par les étoiles mondaines ne sont plus alors des êtres divins et inaccessibles, mais des objets soumis aux lois universelles, de simples illusions de la représentation.

En somme, la « force d'attraction » se présente comme la loi sociale universelle qui gouverne les rapports entre les personnes (ce sont les « magnétisations réciproques » dont parle Tarde) et les collectivités (les « magnétisations en cascade »). Jalouses amoureuses et rivalités mondaines le prouvent : la mécanique sociale est aussi rigoureusement réglée que la mécanique céleste, et l'unité des lois permet de passer de l'échelle du couple d'individus, d'amis ou d'amants, à celle de la collectivité. Sans

---

<sup>1</sup> P. Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 174.

doute négative si on la considère du point de vue axiologique, cette force d'attraction constitue néanmoins la quintessence de la trame sociale puisqu'elle régit la communication entre les êtres.

La révolution galiléenne s'était opérée par l'abolition des frontières entre les mondes céleste et terrestre et par l'application de « modèles mathématiques vérifiables » ; au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où émergent les sciences de l'homme (sociologie, psychologie...) et les sciences du vivant (biologie), cette même garantie épistémologique sera invoquée par les savants et les philosophes pour leurs nouvelles disciplines. Les méthodes des sciences humaines seront ainsi calquées sur le modèle empirique et mathématique de la science régnante, la physique, et sur le modèle expérimental des sciences naturelles.

## 8.2- Lois psychologiques et lois naturelles

Dans son enquête sur les origines culturelles et scientifiques du XXI<sup>e</sup> siècle, P. Papon insiste sur ce qu'il appelle « la mathématisation du réel »<sup>1</sup>, tendance qui n'a cessé de croître depuis Galilée et Newton. D'une manière générale, explique-t-il, la recherche scientifique a voulu élargir le champ d'application des méthodes des sciences physiques et de la modélisation mathématique en les transposant à la biologie et aux sciences sociales. Cette opération de transposition se fonde d'une part sur l'unité des lois naturelles, et d'autre part sur la correspondance entre le macrocosme, défini par les lois de la physique, et le microcosme, entendu comme le règne du vivant. Manquant du recul nécessaire au jugement critique, les nouvelles méthodes ont parfois basculé dans « l'approche réductionniste et mécanicienne » des sciences du vivant et de la société, « en utilisant l'arsenal mathématique qui avait permis aux sciences physiques de mener avec succès leur entreprise de description du réel. »<sup>2</sup> Plus près de Proust chronologiquement, Théodule Ribot s'est également aperçu des « succès et des mirages de la mathématisation du réel » (l'expression est de P. Papon) ; il les dénonce d'ailleurs, mais sans parvenir à libérer sa propre démarche de l'approche

---

<sup>1</sup> P. Papon, *Le Temps des ruptures...*, op. cit., p. 131-133.

<sup>2</sup> Ibid.



réductionniste<sup>1</sup>. Dans son ouvrage consacré à *L'Évolution des idées générales*, Ribot fait remarquer que dans le domaine des lois empiriques, on trouve des procédés qui essaient d'imiter la détermination quantitative : tracés graphiques, courbes, statistiques, pourcentages, etc. Mais « le plus souvent, cela ne procure qu'une précision illusoire, un trompe-l'œil »<sup>2</sup>. Néanmoins, la psychologie n'a pu aspirer à une certaine scientificité et n'a pu mériter son titre « expérimental » qu'à partir du moment où on a pu lui appliquer des moyens de mesure et de quantification : le versant expérimental de la psychologie demeure étroitement lié à la physiologie, même s'il ne s'y réduit pas. Proust lui-même ne résiste pas à la tentation du réductionnisme lorsqu'il compare le *corps* d'Albertine à une table de logarithmes, alors même que c'est tout l'*être* de la jeune fille qui se révèle aussi insaisissable et fuyant que le temps :

Et en voyant ce corps insignifiant couché là, je me demandais quelle table de logarithmes il constituait pour que toutes les actions auxquelles il avait pu être mêlé [...] pussent me causer, étendues à l'infini de tous les points qu'il avait occupés dans l'espace et dans le temps [...] des angoisses si douloureuses [...].<sup>3</sup>

En rapprochant la physiologie et la table de logarithmes Proust invoque implicitement une des plus célèbres lois de la psychologie expérimentale, formulée en 1850 par le physicien et psychologue allemand Fechner, selon laquelle « la grandeur subjective d'une sensation se mesure par le logarithme de la grandeur physique de l'excitation-stimulation. »<sup>4</sup>. La loi de Fechner a été exposée en détails par Ribot dans son ouvrage sur la psychologie allemande : « C'est le résultat de [ses] recherches que Fechner a

---

<sup>1</sup> Le réductionnisme en biologie consiste à affirmer que toutes les caractéristiques des organismes vivants sont d'ordre physico-chimique et peuvent donc être complètement décrites grâce à des concepts de la physique et de la chimie. Cette thèse, le plus souvent apparentée au mécanisme, est contestée par le vitalisme qui affirme l'autonomie des concepts et des phénomènes biologiques. En psychologie, la question du réductionnisme se pose dans le cadre des conceptions du rapport du corps et de l'esprit. Ainsi, le monisme matérialiste (qui affirme l'unité corps/âme) consiste à affirmer que tous les phénomènes psychiques sont fondamentalement de nature biologique ou physico-chimique. (Doron et Parot (dir.), *Dictionnaire de psychologie*, op. cit., p. 610.)

<sup>2</sup> Ribot : *L'Évolution...*, op. cit., p. 226-227.

<sup>3</sup> III, 862.

<sup>4</sup> *Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., p. 568, art. « Fechner ».

exprimé sous une forme concise, dans cette formule fameuse, qui porte le nom de loi psychophysique : *La sensation croît comme le logarithme de l'excitation.* »<sup>1</sup>

Mais il est vrai que la question du degré de scientificité qu'il convient d'accorder aux diverses branches de la psychologie demeure controversée. Depuis que la physique a montré aux autres sciences la voie à suivre, le concept de loi a fait corps avec celui d'approche scientifique ; et qui dit loi dit aussi détermination quantitative. Ribot explique pourquoi l'idée de loi nous est nécessaire : sa valeur est essentiellement pratique, affirme-t-il, « puisque la connaissance des lois nous permet d'agir sur les choses alors que leur ignorance nous fait échouer. »<sup>2</sup> Il ne faut pas sous-estimer ce qu'a de rassurant pour nous un univers déterministe et strictement régi par des lois naturelles. En tant qu'elles manifestent des régularités, ces lois nous permettent de comprendre les phénomènes et donnent cohérence à notre monde. Lorsque Marcel s'aperçoit que son amour pour Gilberte ne se conforme pas aux lois de sa propre conception des relations amoureuses, il se trouve aussi désemparé que s'il avait été plongé dans un univers acausal :

Devant les pensées, les actions d'une femme que nous aimons, nous sommes aussi désorientés que le pouvaiant être devant les phénomènes de la nature, les premiers physiciens (avant que la science fût constituée et eût mis un peu de lumière dans l'inconnu). Ou pis encore comme un être pour l'esprit de qui le principe de causalité existerait à peine, un être qui ne serait pas capable d'établir un lien entre un phénomène et un autre et devant qui le spectacle du monde serait incertain comme un rêve.<sup>3</sup>

Le but des lois naturelles est donc de donner un sens aux phénomènes qui nous entourent et d'établir des liens ou des rapports entre eux. Elles sont, dit encore Ribot, des formes élaborées de notre « conception machinale de la régularité ». À un stade primitif d'abstraction, elles reposent sur un procédé d'assimilation quasi passive d'images génériques ; ce sont alors des « simulacres de lois, reposant sur une pure association, sur l'habitude pratique, sur l'attente irréfléchie d'une récurrence plusieurs

---

<sup>1</sup> Th. Ribot : *La Psychologie allemande contemporaine (école expérimentale)*, Paris, Germer-Baillière, 1879, chap. VI : « Fechner et la psychophysique », p. 155-214. Pour le passage cité, voir p. 195. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>2</sup> *L'Évolution des idées...*, op. cit., p. 220.

<sup>3</sup> I, 576.

fois perçue. »<sup>1</sup> C'est à l'aide de telles lois élémentaires que le jeune Marcel commence à organiser son univers. Par exemple, c'est par le processus que Ribot nomme « l'habitude pratique » qu'il isole l'un de l'autre les « deux côtés » de Combray, sans parvenir à voir entre eux la moindre possibilité de communication, ni spatiale, ni sociale. D'une part, les promenades récurrentes de l'enfance les dissociaient irrévocablement en assignant à chaque côté un itinéraire qui ne recoupait jamais l'autre, et d'autre part, l'éthique familiale avait érigé des frontières infranchissables entre les classes sociales<sup>2</sup>. De même à Balbec, « l'astronomie du passionné » que développe Marcel repose sur ce que Ribot a défini comme « l'attente [...] d'une récurrence plusieurs fois perçue » : le héros recueille par ses « observations patientes » des informations sur « les mouvements en apparence irréguliers » de la petite bande, tout en espérant que ses « prévisions ne seront pas trompées » et qu'elles lui permettront de « dégager les lois » ordonnant la réapparition périodique des jeunes filles<sup>3</sup>. Inutile de préciser que ces lois basées sur l'habitude pratique et la récurrence plus ou moins régulière des phénomènes restent sujettes à caution : les « deux côtés », bien sûr, se révéleront avoir toujours été reliés ; quant à l'apparition des jeunes filles, elle reste fantaisiste en dépit des calculs de Marcel :

Me rappelant que je ne les avais pas vues le même jour qu'aujourd'hui, je me disais qu'elles ne viendraient pas, qu'il était inutile de rester sur la plage. Et justement je les apercevais. En revanche, un jour où, autant que j'avais pu supposer que des lois réglaient le retour de ces constellations, j'avais calculé devoir être un jour faste, elles ne revenaient pas.<sup>4</sup>

À côté de ces lois forgées soit par l'habitude soit par l'esprit ludique – car il est invraisemblable que Marcel songe sérieusement à découvrir les « lois » qui ordonnent les déplacements des jeunes filles – on trouve dans la *Recherche* une démarche appuyée à une épistémologie plus solide et fondée sur le couple induction/déduction. Comme

---

<sup>1</sup> *L'Évolution des idées...*, op. cit., p. 221. On notera l'affinité de la conception de Ribot avec le mécanisme, étroitement apparenté au réductionnisme. En psychologie, le mécanisme définit l'apprentissage comme l'acquisition d'habitudes, et les habitudes comme successions de mouvements.

<sup>2</sup> On se rappelle, en effet, que les tantes Céline et Flora ne pouvaient pas concevoir, par exemple, que Swann, leur voisin à Combray, pût fréquenter le grand monde. Et lorsque l'évidence infirmait cette croyance, elles pratiquaient une sorte de déni qui les maintenait dans l'ignorance volontaire de toute information contrevenant à leur conception du monde. Voir I, 18-19.

<sup>3</sup> II, 188.

<sup>4</sup> Ibid.

c'est le cas pour la science, cette démarche a pour but principal de rendre possible la prévision et passe nécessairement par la généralisation. Or, pour généraliser, il est indispensable de procéder à une opération d'abstraction, ce qui est parfois difficile lorsqu'on est soi-même profondément impliqué dans le phénomène qu'on étudie. Ainsi, Swann parvient à formuler des « prévisions » à propos des sentiments de Marcel pour Gilberte, que Marcel lui-même s'avère incapable de faire :

Je ne pouvais partager [les] prévisions [de Swann], car je n'avais pas réussi à abstraire de moi-même mon amour, à le faire entrer dans la généralité des autres et à en supputer expérimentalement les conséquences.<sup>1</sup>

Avec Albertine, l'attitude épistémologique de Marcel évolue considérablement. Après avoir été confronté pendant un certain temps à la duplicité de la jeune fille, il se rend compte qu'elle « ne racontait jamais de faits pouvant lui faire du tort, mais d'autres qui ne pouvaient s'expliquer que par les premiers »<sup>2</sup> : comme Marcel a pu établir la nature mensongère d'Albertine (par induction), il se trouve par la suite en mesure de déduire la vérité à partir de cette « théorie » du mensonge. Le processus est néanmoins compliqué et Marcel n'y parvient pas d'emblée. Albertine a longtemps été pour lui une personne maniant avec adresse le dédain et la ruse,

[...] cet être fuyant, prudent et fourbe, dont la présence se prolongeait de tant de rendez-vous qu'elle était habile à dissimuler, qui la faisaient aimer parce qu'ils faisaient souffrir, que, sous sa froideur avec les autres et ses réponses banales, on sentait le rendez-vous de la veille et celui du lendemain [...].<sup>3</sup>

Il aura donc fallu à Marcel formuler des hypothèses et explorer plusieurs des pistes concédées par Albertine, et qui ne se sont pas toutes révélées fructueuses, avant de pouvoir déduire la loi psychologique du « menteur ». Le physicien procède de la même façon lorsqu'il s'aperçoit de l'insuffisance de la démarche par induction – celle-ci menant rarement aux concepts fondamentaux de la physique – et qui trouve nécessaire

---

<sup>1</sup> I, 483.

<sup>2</sup> III, 483. Voir également III, 852-853 : « Je comprenais aussi que les paroles d'Albertine quand on l'interrogeait ne contenaient jamais un atome de vérité, que la vérité, elle ne la laissait échapper que malgré elle, comme un brusque mélange qui se faisait en elle, entre les faits qu'elle était jusque-là décidée à cacher et la croyance qu'on en avait eu connaissance. »

<sup>3</sup> III, 873.

de la compléter par une démarche déductive. Einstein, par exemple, l'a bien mis en évidence, lorsqu'il a affirmé que la pensée logique est nécessairement déductive, et qu'elle est basée sur des concepts hypothétiques et des axiomes<sup>1</sup>. De fait, lorsque la théorie est bien formulée, l'étape de l'observation nécessaire à l'induction peut être omise, et il est possible de passer directement à l'opération de déduction :

Aussi est-il inutile d'observer les mœurs, puisqu'on peut les déduire des lois psychologiques.<sup>2</sup>

Et enfin, ce qui vaut pour la collectivité au niveau des mœurs vaut aussi pour la psychologie de l'individu, tout comme les lois du macrocosme sont en rapport avec celles du microcosme : ayant fini par bien connaître Albertine, Marcel conclut que ses « fautes [...] sont bien plus aisées, comme les lois astronomiques, à dégager par le raisonnement qu'à observer, qu'à surprendre dans la réalité. »<sup>3</sup> En somme, le psychologue, comme le physicien, ne peut faire l'économie d'une démarche déductive.

Faut-il voir dans la détermination de Marcel à explorer la nature d'Albertine un simple goût morbide pour la souffrance et l'auto-flagellation ? Certainement pas, car en un sens, être confronté au mensonge et à la douleur qu'il entraîne demeure préférable à l'incertitude de l'univers acausal où l'avait plongé son amour pour Gilberte : dans le premier cas existe au moins le fait rassurant de *savoir*. Marcel va donc modeler suivant cette logique du savoir sa quête incessante de la vérité des êtres et des choses, quel qu'en soit le prix affectif. Albertine s'est révélée, en l'occurrence, être un sujet de prédilection à cause de sa nature duplice, portée d'une part au mensonge et d'autre part à l'homosexualité.

### 8.3- Le narrateur naturaliste

À la recherche d'un appui épistémologique solide pour affermir sa propre légitimité, la psychologie se tourne vers le modèle des sciences naturelles dans lequel

<sup>1</sup> Voir Papon, *Le Temps des ruptures...*, op. cit., p. 17-19.

<sup>2</sup> I, 505.

<sup>3</sup> III, 633.

l'observation tient le premier rôle. Les pionniers de la psychologie scientifique ont souvent effectué un rapprochement entre les deux disciplines, et ont établi une analogie entre la démarche du naturaliste et celle du psychologue. Dans son ouvrage sur la psychologie allemande, Ribot insiste sur ce point qui fait toute la différence avec les méthodes psychologiques antérieures. Cette démarche, fait-il remarquer, caractérise « le principal représentant de la psychologie expérimentale en Allemagne », W. M. Wundt<sup>1</sup>. En plus d'avoir jeté les bases expérimentales et théoriques de la psychologie scientifique, Wundt a créé en 1879, à Leipzig, le tout premier laboratoire de psychologie expérimentale de l'histoire de la psychologie scientifique, et ses théories ont influencé les psychologues européens et américains pendant au moins deux générations<sup>2</sup>. Wundt affirme sans détours que la psychologie doit être traitée comme une science naturelle<sup>3</sup>. Il fait également ressortir les insuffisances des « systèmes spéculatifs antérieurs » basés sur l'observation intérieure (introspection), sans toutefois leur nier toute légitimité ; il estime seulement qu'ils ne peuvent fournir que des descriptions, alors que l'ambition de la psychologie scientifique est de proposer des explications. Tout comme le naturaliste part toujours de l'observation des phénomènes que la nature lui offre immédiatement, le psychologue doit de même partir des faits de conscience<sup>4</sup>.

Dans la *Recherche*, les innombrables métaphores appartenant à l'isotopie des sciences naturelles auront d'autant plus d'intérêt qu'elles présupposeront une analogie *épistémologique* entre la psychologie et la discipline scientifique qui, par excellence, se fonde sur l'observation et l'expérimentation. Sur le mode ludique ou poétique, ces métaphores se déclinent sous forme de zoomorphisme, ou par attribution à certaines personnes d'un caractère végétal. Le salon de la princesse de Guermantes, dans *Le*

<sup>1</sup> Ribot : *La Psychologie...*, op. cit., chap. VII : « Wundt et la psychologie physiologique », p. 215-297.

<sup>2</sup> Les éléments biographiques sont tirés de l'*Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., p. 1685.

<sup>3</sup> C'est également la thèse qu'Alfred Binet défend dans son *Introduction à la psychologie expérimentale* (Paris, Alcan, 1894, p. 146) : « La psychologie expérimentale est indépendante de la métaphysique, mais elle n'exclut aucune recherche de métaphysique. Elle ne suppose aucune solution particulière des grands problèmes de la vie et de l'âme ; elle n'a par elle-même aucune tendance spiritualiste, matérialiste ou moniste ; elle est une science naturelle, rien de plus. » Quant à Pierre Janet, il explique en quoi consiste la méthode de recherche des psychologues expérimentalistes au début de *L'Automatisme psychologique* (op. cit., p. 4) : « La méthode que nous avons essayé d'employer, sans prétendre aucunement y avoir réussi, est la méthode des sciences naturelles. Sans apporter d'avance sur ce problème aucune opinion préconçue, nous avons recueilli par l'observation les faits, c'est-à-dire les actions simples que nous voulions étudier ; nous n'avons formulé les hypothèses nécessaires qu'à propos de ces faits bien constatés et, autant que possible, nous avons vérifié par des expérimentations les conséquences de ces hypothèses. »

<sup>4</sup> Ribot, *La psychologie...*, op. cit., p. 217-220.

*Temps retrouvé*, se présente à la fois comme un insectarium et comme un zoo où on verrait des espèces étranges<sup>1</sup>. Dans la salle à manger-aquarium de Balbec, les convives sont comparés à des poissons ou à des mollusques<sup>2</sup>. Dans *Sodome et Gomorrhe*, certains des hôtes de la marquise de Cambremer ressemblent à des plantes, et telle femme à la figure ronde « comme certaines fleurs de la famille des renonculacées » transmet les mêmes caractères à son fils, ce qui aide à les classer tous deux dans une même « variété »<sup>3</sup>. Sur un mode plus sérieux, Marcel se fait expérimentateur ou, d'après le terme technique employé à l'époque pour les psychologues, expérimentaliste. Il voit ainsi dans les jeunes filles de la petite bande « un exemplaire [...] délicieux et en [...] parfait état » du bonheur que peut présenter la vie, tout à fait adéquat pour faire, « dans des conditions uniques [...] l'expérience de ce que nous offre de plus mystérieux la beauté [...] »<sup>4</sup>. En rappel, peut-être, aux premières expériences de la leçon de choses, Proust invoque les « lois de l'hydrostatique » pour expliquer la manière dont les images se succèdent ou se superposent dans notre esprit<sup>5</sup>.

Mais le parallèle entre la psychologie et les sciences naturelles comporte un implicite majeur, auquel Proust a sans doute attaché une grande importance : pour le naturaliste, il s'agit de découvrir, par l'observation, la *loi cachée* des phénomènes ; pour le psychologue, il s'agit de même de découvrir, au-delà de la conscience, les *mécanismes inconscients* qui la régissent. Ribot insiste longuement sur ce point dans le chapitre qu'il consacre à Wundt : « Partout la conscience suppose l'inconscient comme condition », écrit-il, et les recherches du psychologue allemand ont justement pour but de montrer que l'expérience est en psychologie le moyen essentiel pour aller des faits de conscience à « cet arrière-fond obscur où s'élabore la vie consciente »<sup>6</sup> :

[Ribot cite Wundt] « Le naturaliste part toujours de l'observation des phénomènes que la nature lui offre immédiatement : le psychologue doit de même partir des faits de conscience. Lorsque ensuite, par l'expérimentation, il résout les phénomènes psychologiques en leurs

---

<sup>1</sup> IV, 501 et ss.

<sup>2</sup> II, 41-42.

<sup>3</sup> III, 215-216.

<sup>4</sup> II, 155.

<sup>5</sup> II, 211.

<sup>6</sup> *La psychologie...*, op. cit., p. 220.

éléments simples, il jette ainsi un coup d'œil furtif sur ce mécanisme qui, dans les profondeurs inconscientes de l'âme, élabore les impulsions dérivées des impressions extérieures. C'est la même voie que le naturaliste choisit. Lorsque, partant de ces phénomènes embrouillés que lui livre l'observation, il remonte jusqu'aux lois qui les régissent, il ne fait rien autre chose que produire devant les yeux ce fond inconscient qui est sous les faits. Le processus situé au-delà de la conscience et d'où sort l'acte conscient est dans le même rapport avec celui-ci que la loi cachée l'est avec le phénomène, tel que nos sensations nous le donnent. »<sup>1</sup>

Nous comprenons de cette citation de Wundt que, pour le psychologue expérimentaliste, l'*inconscient* se définit par les mécanismes physiologiques (ou physico-chimiques) qui se trouvent à la base des sensations et des perceptions<sup>2</sup>. La psychologie expérimentale est donc, avant tout, une psychologie *physiologique* qui trouve dans la biologie sa garantie épistémologique. Sans solution de continuité, on passe du système nerveux à l'inconscient, de l'inconscient aux sensations et aux perceptions et, de celles-ci, à la représentation. Les sensations, écrit Ribot, sont la matière des représentations, ce sont ses « éléments constitutifs », et elle résulte de leur combinaison ; lorsque la représentation se rapporte à un objet réel, elle se résout en *perception* ; lorsqu'elle se rapporte à un objet simplement pensé, il s'agit soit d'une *conception imaginaire* soit, dans une forme d'abstraction plus élevée, d'un *concept*<sup>3</sup>.

Cette conception biologique de l'inconscient aura des implications importantes pour la quête cognitive du héros proustien. D'une part, celui-ci s'aperçoit que la psychologie des individus doit se concevoir en termes d'épaisseurs de sens à déchiffrer ; en effet, la communication verbale se voit prolongée de tout un arrière-plan de signes, de gestes, d'attitudes, de regards, de manifestations physiologiques, etc., qui trahissent eux-mêmes des automatismes inconscients. Il devient ainsi possible de lire la vraie nature d'une personne en dépit de ses paroles mensongères. D'autre part, l'arrière-plan physiologique qui sous-tend les manifestations psychologiques induit l'idée d'un devenir permanent, d'une évolution et d'une transformation du moi conçues sur le

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 220-221

<sup>2</sup> Cet inconscient n'a donc presque rien à voir avec celui qui sera défini, un peu plus tard, par la psychanalyse freudienne.

<sup>3</sup> *La psychologie...*, op. cit., p. 242. Rappelons que Ribot a étudié la formation des concepts dans l'ouvrage cité, *L'Évolution des idées générales*.



modèle du renouvellement cellulaire<sup>1</sup>. Cette dernière découverte alimentera chez Marcel l'idée des « moi juxtaposés »<sup>2</sup> ; par ailleurs, elle se présentera comme une des principales raisons qui inciteront le narrateur à élaborer une « psychologie dans le temps ».

---

<sup>1</sup> II, 32. La question sera étudiée en détails ci-dessous, p. 294-296.

<sup>2</sup> IV, 516.

### ***Marcel psychologue expérimentaliste***

La conception d'un inconscient biologique autorise la formulation de lois de l'inconscient dans tous les ordres du vivant. Elle renforce l'idée d'une unité de la science, et fait même apparaître l'idée d'un lien étroit qui existerait entre les différents ordres de la culture : le romancier ou l'épistémologue intéressés par les lois psychologiques sont renvoyés au modèle des sciences naturelles et des sciences expérimentales, tous deux régis par la formulation de lois déterministes. Par ailleurs, la conception d'un inconscient ancré dans la physiologie incite le narrateur à mettre en rapport direct les affects et les sentiments d'une part, et les affections pathologiques de l'autre. L'homme étant ainsi soumis aux lois déterministes de l'inconscient, il devient possible de formuler une nouvelle conception du mécanisme. Les métaphores empruntées aux sciences naturelles et expérimentales deviennent, chez le narrateur, les indices d'une démarche qui se fonde en priorité sur la méthode des psychologues expérimentalistes.

#### **9.1- Les lois de l'inconscient**

Les implications de la définition d'un inconscient organique sont primordiales pour le narrateur proustien. La conception biologique de l'inconscient valide rétrospectivement l'idée que les mêmes lois se répètent, non seulement du macrocosme au microcosme, mais aussi entre les différents règnes du vivant. Ce dernier principe tient chez Proust une place importante au point qu'il lui avait réservé une réflexion dans la scène de rencontre entre Charlus et Jupien<sup>1</sup>. Au moment de cette rencontre le héros,

---

<sup>1</sup> Le développement ne sera pas retenu dans la version définitive. Voir III, 1272, la note 3 de la p. 5 : « Dans *Sodome et Gomorrhe*, Proust supprime, en général, les considérations dogmatiques annonçant le dénouement du roman. » Il fallait que la découverte de la vocation soit absolument inattendue ; or, la variante *c* (III, 1269-1271), dont nous citons un extrait à la page suivante, comporte un développement précoce sur la manière dont opère l'inconscient, et sur le seul « livre » qui vaille la peine d'être écrit, et dans lequel il s'agit de « lever le voile de l'inconscient sur les lois qui dirig[ent] l'imagination [...] ». Par ailleurs, on pourrait se demander si les rapprochements opérés entre les règnes animal et humain dans la *Recherche* doivent quelque chose aux progrès de la psychologie comparée. Voir, par exemple, l'ouvrage

posté dans l'escalier pour guetter le retour des Guermantes, se trouvait dans l'état d'esprit du « botaniste » ; en effet, il était en train d'observer les orchidées de la duchesse, qui avaient fait l'objet d'un petit discours didactique lors d'une soirée antérieure<sup>1</sup>, tout en se laissant aller à une rêverie sur les ruses et les artifices déployés par la nature pour la fécondation de ces fleurs précieuses. C'est à la faveur de cette observation que Marcel formule explicitement l'analogie entre les règnes végétal et humain, la complétant par le règne animal aussitôt après l'apparition du fameux « bourdon » fécondateur :

[...] je pensais que toutes ces belles lois devraient nous incliner [...] à imaginer la fleur [...] <non> d'après les parties pensantes de nous-mêmes, mais au contraire d'après tout ce qui en nous obéit à des lois aussi touchantes, aussi belles, et qui ne se connaît pas, qui est entièrement <in>conscient, et que le physiologiste, le chimiste, n'arrivent à connaître que du dehors, étudiant l'évolution de nos organes, le rôle de nos sécrétions, l'autodéfense de nos cellules, comme ils étudieraient, aussi étrangères à eux-mêmes, les anthères d'une fleur dolichostylée [...].<sup>2</sup>

Dans ce passage, Proust énonce clairement la démarche de naturaliste du psychologue expérimentaliste : celui-ci étudie son objet du dehors en s'appuyant sur la physiologie, tout comme il étudierait les particularités d'une certaine fleur. Toutes nos actions, tous les faits mentaux qui les accompagnent ou les précèdent, suggère Proust, sont des manifestations de ces mêmes faits physiologiques ou biologiques ; ils prennent leur source dans les processus inconscients qui déterminent nos sensations et que l'observation patiente permet de déceler. En effet, la psychologie expérimentale voit dans la physiologie nerveuse l'origine des phénomènes mentaux et la condition qui rend possible leur explication<sup>3</sup>. Ceci vaut pour l'analogie explicite entre les règnes naturels établie par Proust ; quant à l'analogie implicite, il faut la lire dans l'étrange danse de séduction qui se déroule entre Charlus et Jupien : l'instinct sexuel procède d'une forme d'inconscient commune à tous les ordres du vivant. D'ailleurs, les hasards se bousculent

---

de H. Joly couronné par l'Académie des sciences morales et politiques sur la *Psychologie comparée. L'homme et l'animal*, Paris, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1877.

<sup>1</sup> III, 5. Pour la discussion antérieure, voir II, 805 et ss.

<sup>2</sup> III, 1269, variante *c* de la page 5. Les caractères compris entre les marques < > signalent les corrections des éditeurs.

<sup>3</sup> Ribot, *La psychologie...*, op. cit., p. 224.

et le baron croise un gros bourdon dans la cour, celui, peut-être, « attendu depuis si longtemps par l'orchidée »<sup>1</sup>.

Mais il existe une autre conséquence à cet inconscient, conséquence endogène, si l'on peut dire, au règne humain et à sa psychologie particulière. Du moment qu'il s'agit principalement de processus biologiques, cette forme d'inconscient existe chez chacun de nous, « et le premier imbécile venu, le plus sot, si nous nous en tenons à sa vie consciente, à sa pauvre pensée, devient le lieu d'une aussi grande infinité de lois merveilleuses et géniales, si nous le considérons [...] dans sa vie physiologique. »<sup>2</sup> C'est cette conception quasi biologique de l'inconscient, qui n'a presque rien de personnel ou d'individuel, qui autorise Marcel à rechercher et à élaborer la plupart de ses lois psychologiques, et qui lui fait conclure que certains défauts comme certaines qualités sont moins attachés à des individus particuliers que « préexistants, généraux, inévitables », les individus ne faisant que « passer dans leur lumière comme sous des solstices variés »<sup>3</sup>. Il y a lieu d'insister sur le fait que les phénomènes inconscients sont souvent ramenés à de purs réflexes *physiologiques*. Marcel, après sa dispute avec Albertine, est obsédé par l'idée que celle-ci ne parte définitivement sans crier gare, mais il essaie de se persuader que c'est son inconscient qui lui joue des tours. Or, l'analogie qu'il emploie pour décrire le phénomène lui donne une connotation biologique prononcée : « mon inconscient [...] pensait cela, comme c'était l'*inconscient* de ma grand-mère qui *palpitait* aux coups de sonnette alors qu'elle n'avait plus sa conscience. »<sup>4</sup> Enfin, lorsque Marcel arrive à un stade avancé de son exploration de la nature humaine, il se trouve en mesure de formuler sa théorie psychologique en fonction de la loi que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de *ceteris paribus* (i. e. toutes choses étant égales par ailleurs) :

[...] les lois psychologiques ont comme les lois physiques une certaine généralité. Et, si les conditions nécessaires sont les mêmes, un même regard éclaire des animaux humains différents, comme un même ciel matinal des lieux de la terre situés bien loin l'un de l'autre et qui ne se sont jamais vus.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> III, 8.

<sup>2</sup> III, 1270.

<sup>3</sup> IV, 548.

<sup>4</sup> III, 868. Nous soulignons.

<sup>5</sup> II, 523-524. Pour l'expression *ceteris paribus*, voir Nadeau, *Vocabulaire technique...*, op. cit., p. 53.

## 9.2- Affects et affections pathologiques

La conception d'une psychologie biologique incite Proust à traiter certains affects – à commencer par l'amour et la jalousie – comme de véritables pathologies. À propos du drame du coucher et de la privation du baiser maternel, il écrit dans une variante que l'angoisse « se constitue définitivement à titre de maladie chronique, dont la cause vraie est en nous, [et] qui se développe indépendamment du monde extérieur et y cherche seulement le moindre prétexte pour déclencher ses crises [...] »<sup>1</sup>. Au moment où Odette commence à faire la coquette en se refusant à Swann, celui-ci développe des séries de crises<sup>2</sup>. Proust le compare à un malade incompris de son médecin, à un morphinomane ou un tuberculeux dont « le vice et l'état morbide » pèsent « incurablement sur eux », qu'on ne peut plus priver de son vice pour l'un, auquel on ne peut plus ôter son mal pour l'autre<sup>3</sup>. Et pour montrer à quel point la souffrance amoureuse est intimement mêlée aux fonctions biologiques, Proust décrit l'amour de Swann comme ne faisant plus qu'un avec lui : « [...] on n'aurait pas pu l'arracher de lui sans le détruire lui-même à peu près tout entier : comme on dit en chirurgie, son amour n'était plus opérable. »<sup>4</sup> Mais la loi est réversible en ce sens que l'affection physique peut trouver son origine dans des affinités ou des « goûts » qu'auraient contractés nos organes, suggère Proust en jetant, peut-être involontairement, les jalons d'une médecine psychosomatique :

[...] certaines maladies du corps [...] qui tiennent d'un peu près au système nerveux, [sont] des espèces de goûts particuliers ou d'effrois particuliers contractés par nos organes, nos articulations qui se trouvent ainsi avoir pris pour certains climats une horreur [...] inexplicable [...].<sup>5</sup>

La psychologie expérimentale a pu se développer en France grâce à la progression du mouvement matérialiste chez les physiologistes et les philosophes. Cette

---

<sup>1</sup> I, 1111-1112, var. *a* de la p. 31.

<sup>2</sup> I, 302-303.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> IV, 418.

progression s'est poursuivie tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle à travers les figures marquantes de Comte, Taine et Ribot<sup>1</sup>, parallèlement au développement rival du spiritualisme cousinien et de ses épigones. À partir de Comte, la critique du spiritualisme devient grinçante. Comte refuse notamment toute scientificité à la psychologie d'introspection, celle des idéologues et des métaphysiciens de son temps. Selon lui, il n'y a que deux façons d'étudier l'esprit humain : d'une part le point de vue statique, qui consiste à étudier les fonctions du cerveau, ce qui réduit la psychologie à la physiologie ; et le point de vue dynamique, qui consiste à étudier l'esprit du dehors, dans ses œuvres et ses institutions<sup>2</sup>. La condamnation de la philosophie spiritualiste se poursuit avec Hippolyte Taine et Théodule Ribot. Dès 1860, le mouvement matérialiste avait commencé à gagner du terrain. Le matérialisme s'appuie d'une part sur les recherches de Helmholtz, qui avait réussi à mesurer l'influx nerveux et qui avait appliqué, en 1847, le principe de conservation de l'énergie aux êtres vivants<sup>3</sup> ; et d'autre part sur la thèse de la continuité physiologique ou continuité du système nerveux, défendue par Wundt. Dans l'ouvrage cité sur la psychologie allemande, Ribot explique que Wundt s'appuie sur les récents développements de la physiologie nerveuse pour considérer l'unité de la conscience comme étant son caractère le plus fondamental :

La base physiologique de l'unité de conscience, c'est la continuité du système nerveux, qui exclut la possibilité de plusieurs espèces de conscience. On ne peut pas admettre un organe déterminé de la conscience, au sens ordinaire de ce mot, car chaque région du système nerveux a son influence sur nos représentations et nos sentiments.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Voir l'étude détaillée de S. Nicolas : *Histoire de la psychologie française*, Paris, In Press Éditions, 2002. Le mouvement matérialiste est étudié en détails dans la section intitulée « Un mécanisme nouveau », dont nous empruntons le titre pour la section suivante de notre travail.

<sup>2</sup> P. Engel : « Le positivisme et la psychologie », in A. Despy Meyer et D. Devriese, éd. : *Positivismes, philosophie, sociologie, histoire, sciences*, Brepols, Bruxelles, 1999, p. 121-134. Notre étude, toutefois, se réfère à la version en ligne de l'article, URL :

<http://www.unige.ch/lettres/philo/enseignants/pe/Engel%201999%20Le%20positivisme%20et%20la%20psychologie.pdf> (page consultée le 14 avril 2008). Sur le même sujet, voir également Nicolas, *Histoire de la psychologie...*, op. cit., p. 88-93.

<sup>3</sup> Depuis Leibniz et sa définition du concept de « force vive » ou « force motrice », les physiciens étaient à la recherche d'une quantité qui se conserve au cours du mouvement, c'est-à-dire une grandeur qui garde la même valeur au cours d'un processus physique. Le présupposé était que *tout* processus physique s'explique en termes de figures et de mouvements. Avec la révolution industrielle, la « quantité » qui devait être conservée n'est plus la « force » de Leibniz mais l'énergie. Helmholtz, physiologiste, physicien théoricien et philosophe, a réuni la métaphysique leibnizienne à l'invention technique en établissant mathématiquement la loi de conservation. Voir Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 342-347, art. « énergie ». Sur les résonances culturelles de la loi de conservation, voir ci-dessus, p. 17.

<sup>4</sup>Ribot, *La psychologie...*, op. cit., p. 291.

À partir du système nerveux, l'acte de conscience procède de la combinaison de sensations élémentaires « inconscientes » qui accèdent au niveau conscient par une opération que Wundt définit comme étant une « synthèse psychique ». Ainsi, l'acte de juger n'est pas primitif : c'est un état conscient qui présuppose une série d'états inconscients, chaque forme supérieure de l'activité psychique étant une synthèse dont les formes inférieures sont les sensations (comprises comme faits physiologiques et processus nerveux) :

En sorte que les phénomènes complexes étant ramenés par l'analyse à des phénomènes de plus en plus simples, ceux-ci à la sensation, et la sensation au processus nerveux, nous arrivons ainsi à trouver la *loi cachée* de tous les phénomènes psychologiques, dans l'inconscient, *c'est-à-dire dans le domaine physiologique*.<sup>1</sup>

Rappelons que la « loi cachée » renvoie à la poétique du dévoilement (soulever le voile de la Nature pour connaître la vérité), propre à la démarche scientifique et surtout aux sciences expérimentales, puisque Wundt vise ici l'analogie spécifique avec les sciences naturelles. Proust partage le même postulat lorsqu'il parle de « lever le voile de l'inconscient sur les lois qui dirig[ent] l'imagination [...] ». <sup>2</sup> Proust, dans le projet de Préface qu'il rédige à *Contre Sainte-Beuve*, débute par cette phrase lapidaire : « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. » <sup>3</sup> Quant à son protagoniste, Marcel, il décidera d'adopter la « marche en sens contraire », qui consiste à « défaire » par l'art tout ce que nous tenons pour acquis, afin d'accéder, à partir du phénomène complexe, à la sensation simple, primitive <sup>4</sup>. C'est à cette condition seulement, croit-il, qu'il est possible de retrouver « ce qui a existé réellement » et qui « gît inconnu de nous » <sup>5</sup>. La référence à ce qui a existé *réellement* ne peut que renvoyer aux sensations, ou à ce que Proust nomme « une impression *matérielle* parce qu'elle est entrée par nos *sens* » <sup>6</sup>. Par certains aspects, l'inconscient dans la *Recherche* s'apparente aux « tropismes » définis

<sup>1</sup> Ibid., p. 234-236. Nous soulignons.

<sup>2</sup> III, 1270.

<sup>3</sup> *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 211. Proust poursuit en ces termes : « 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, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art. »

<sup>4</sup> IV, 474-475.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> IV, 457. Nous soulignons.

par la biologie. Le terme tropisme a d'ailleurs été substantivé en 1900 pour désigner « une réaction d'*orientation* causée par des agents chimiques ou physiques » par analogie avec les termes de géotropisme, héliotropisme, etc.<sup>1</sup> L'observation et la découverte des lois cachées devient donc possible par le biais des différents tropismes qui affleurent chez les individus et révèlent ainsi leur « orientation » : par cette voie, sans doute, le tropisme rejoint la représentation et lui confère un important arrière-plan biologique. Corrélativement, Marcel pressent que c'est en inversant ce schème et en allant dans le sens de la profondeur qu'il parviendra à la connaissance intime du moi.

### 9.3- Un mécanisme nouveau

L'insistance de Proust sur la sensation « matérielle » rappelle qu'une philosophie matérialiste s'est spontanément développée en France tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle en réaction au spiritualisme des métaphysiciens. Elle s'est propagée notamment chez les médecins et les physiologistes à partir des travaux de Franz Joseph Gall. La science impulsée par Gall, et que l'un des ses disciples baptise « phrénologie », est fondée sur le principe suivant lequel les caractères mentaux sont en relation avec la configuration du cortex. Certaines des facultés que Gall pense avoir découvertes dans le cerveau paraissent aujourd'hui fantaisistes, mais d'autres, comme la mémoire des mots ou le sens des couleurs sont reprises dans les théories neurologiques à la fin du XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Gall et ses disciples se trouvent avoir favorisé l'avènement d'une notion moderne – la notion de localisation cérébrale – par le biais d'une doctrine fondée sur des hypothèses fausses.<sup>2</sup> Après 1900, le débat sur les localisations cérébrales – généralement admises par la communauté scientifique en dépit de quelques résistances – porte entre autres sur « la répartition du traitement de l'information au sein des diverses régions du

---

<sup>1</sup> Source : Rey (dir.), *Robert historique*, op. cit., art. « tropisme ». Ce n'est toutefois que par extrapolation et au sens figuré que le terme a été employé dans le champ littéraire pour désigner relativement aux êtres humains les forces obscures qui le font agir. La première occurrence signalée remonte à Valéry, en 1924, ensuite à Nathalie Sarraute, qui en fait le titre de sa célèbre suite de textes, *Tropismes*, publiée pour la première fois en 1939.

<sup>2</sup> Voir Lecourt (dir.), op. cit., p. 575-580, art. « localisations cérébrales », où l'on trouvera un historique complet sur l'évolution de cette science. La théorie des localisations se développe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à partir, notamment, des travaux de Paul Broca sur l'aphasie.



cerveau. »<sup>1</sup> Lorsque Marcel parle des « deux côtés », séparés dans son esprit par une « démarcation [...] absolue », il y ajoute une référence physiologique au cerveau censée peut-être suggérer une théorie toute personnelle des localisations cérébrales : « je mettais entre eux, dit-il, [...] la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux »<sup>2</sup>. Dans les brouillons, Proust parlait du cerveau de « l'écrivain vieillissant », encore tout brillant d'intelligence mais cependant en proie à un commencement d'aphasie<sup>3</sup>, et émettait l'hypothèse que cette dernière serait due à une sorte d'« instinct inconscient du cerveau [qui] le pousse à réserver ses forces pour l'intuition, pour le souvenir des intuitions, et à laisser échapper les faits purement matériels. »<sup>4</sup>

Mais le débat sur les localisations cérébrales est de nature tout aussi idéologique que scientifique. Il se rapporte en priorité à la question de l'unité du moi, que les métaphysiciens faisaient correspondre à la rigoureuse unité de l'âme. Cette notion sera remplacée chez Wundt, nous l'avons vu, par celle de l'unité de conscience, dont la base physiologique est assurée par la continuité du système nerveux. Ribot, qui avait soutenu en 1873 la première thèse de doctorat de « psychologie scientifique » en France (*L'Hérédité psychologique*), se situe dans le sillage du physiologiste allemand. Pour Wundt, chaque région du système nerveux a son influence sur nos représentations et nos sentiments ; dans sa thèse, Ribot affirme que « tout phénomène psychique est inhérent à quelque organe ou à quelque tissu. »<sup>5</sup> En ramenant la question de l'unité de l'âme à celle de l'unité de conscience, la psychologie scientifique adoptait le point de vue réductionniste et prenait position contre ce qui constituait le principal enjeu du débat entre matérialistes et spiritualistes, la survie de l'âme<sup>6</sup>. La psychologie allemande a continué à se développer, en s'appuyant sur les progrès récents de la physiologie nerveuse, et en incluant dans son programme de nouvelles expériences destinées à

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> I, 133.

<sup>3</sup> III, 1270, var. c de la p. 5.

<sup>4</sup> Ibid. Proust, dans ce passage, inclut les pertes occasionnelles de la mémoire avec les troubles dus à l'aphasie.

<sup>5</sup> Th. Ribot : *L'Hérédité psychologique* [1873], Paris, Alcan, 1894, p. 395-396.

<sup>6</sup> Pour plus de détails sur le débat matérialisme/spiritualisme, voir l'article « localisations cérébrales » in Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 575-580, et Nicolas, *Histoire de la psychologie...*, op. cit., chap. III et IV, p. 77-118.

mesurer les sensations et les émotions. Les actions nerveuses, comme les actions musculaires, sont finalement réductibles à des actions mécaniques, et « tout ce groupe de faits s'explique par le mécanisme ».<sup>1</sup>

De fait, le mécanisme connaîtra une nouvelle vigueur avec les travaux de Claude Bernard faisant apparaître la notion de « milieu intérieur », avec ceux de Helmholtz appliquant la notion de conservation de l'énergie à l'être humain, et avec les progrès de la psychologie scientifique, qui débarrasse son programme de toute connotation métaphysique. Marcel, par exemple, parle des « rouages » et des « degrés matérialisés de [s]a joie », par analogie avec les cordes de l'ascenseur de l'hôtel de Balbec<sup>2</sup>. Dans *Un amour de Swann*, Proust décrit le « mécanisme » des crises successive que Swann doit endurer à cause d'Odette. Pour suggérer les différents rythmes de ronflement induits par les cycles du sommeil de tante Léonie, Marcel dit qu'elle « avait "changé de vitesse", comme on dit pour les automobiles »<sup>3</sup>. Dans un avant-texte, Proust expliquait que la supériorité de Charlus sur le reste de la famille Guermantes venait de « certaines conditions physiologiques », et, « sans doute du petit coup de pouce détraqueur [sic] qu'avait donné à sa machine nerveuse son homosexualité »<sup>4</sup>. Pour décrire sa grand-mère malade et clouée au fond de la voiture par la « force d'inertie », Marcel invoque cette « tension de forces que nous ne percevons pas, d'habitude, plus que nous ne percevons [...] la pression atmosphérique »<sup>5</sup>. La métaphore atmosphérique est à nouveau convoquée pour décrire, en termes mécanistes, les « croyances » responsables du processus des « joies arbitraires et déceptions futures » :

[...] je me promis de serrer un jour d'un peu plus près la nature de cette force invisible mais aussi puissante que les croyances, ou dans le monde physique que la pression atmosphérique, qui portait si haut les cités, les femmes, tant que je ne les connaissais pas, et qui se dérobaît sous elles dès que je les avais approchées, les faisait tomber aussitôt à plat sur le terre à terre de la plus triviale réalité.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Ribot, *La psychologie...*, p. 293.

<sup>2</sup> II, 284.

<sup>3</sup> I, 108.

<sup>4</sup> II, 954, Esquisse IV.

<sup>5</sup> II, 611.

<sup>6</sup> III, 677. Nous soulignons.

Dans *Les règles de la méthode sociologique* (1894), Durkheim proposait aussi de concevoir les déterminations sociales dont l'homme est l'objet sur le modèle de la pression atmosphérique à laquelle nos corps sont soumis. Selon lui, l'idée d'une pression « inconsciente » expliquerait la difficulté qu'il y a pour l'individu à constater empiriquement qu'il est déterminé<sup>1</sup>. Enfin, l'art a exprimé à sa manière le règne généralisé du mécanisme déterministe. On en trouve un exemple dans *Les Disques* de Fernand Léger, qui représentent la vie de la cité, comme celle des hommes, à la manière d'un engrenage.

Cette conception du mécanisme s'inspire du réductionnisme qui ne conçoit l'être humain que comme un assemblage de déterminations physico-chimiques. Cependant, le spiritualisme n'a jamais complètement disparu du paysage philosophique français. Au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, les discussions à propos des théories neurologiques se transforment en querelles métaphysiques, notamment avec Bergson qui refuse, contrairement aux physiologistes, de considérer le cerveau comme le dépositaire des souvenirs<sup>2</sup>. Grâce à « la "gloire" de Bergson »<sup>3</sup> à cette époque, on assiste effectivement à un renouveau du spiritualisme.

Une page de la *Recherche* fait écho à ce débat dont l'enjeu concerne l'immortalité de l'âme. Il s'agit de la scène où la grand-mère du héros, anticipant sa propre mort, se désole que son petit-fils ne puisse se résoudre à la séparation d'êtres chers et en souffre plus qu'il n'est raisonnable pour sa santé. Voulant la rassurer, Marcel lui tient ce qui semble être un faux discours sur l'immortalité de l'âme :

[...] je me mis à parler de philosophie, sur le ton le plus indifférent, en m'arrangeant cependant pour que ma grand-mère fit attention à mes paroles, je dis que c'était curieux, qu'après les dernières découvertes de la science le matérialisme semblait ruiné, et que le plus probable était encore l'éternité des âmes et leur future réunion.<sup>4</sup>

Proust ne donne aucune explication supplémentaire sur « les dernières découvertes de la science ». Cependant, dans *Matière et mémoire* (1896), Bergson s'est appuyé sur les

<sup>1</sup> Voir *Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., p. 1515-1516, art. « sociologie ».

<sup>2</sup> Voir Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 578, art. « localisations cérébrales ».

<sup>3</sup> C'est le titre d'un article portant sur l'exceptionnel rayonnement culturel de Bergson en France, publié par D. Combe dans *Études* 2004/4, Tome 401, p. 343-354.

<sup>4</sup> II, 87.

récentes recherches en biologie pour assurer que l'idée selon laquelle les souvenirs sont conservés sous forme de dispositifs cérébraux n'est pas confirmée par les données de la clinique neurologique. Pour lui, le cerveau n'a qu'un rôle secondaire : il prépare le cadre propice mais ne fournit pas le souvenir, qui reste d'essence spirituelle<sup>1</sup>. La question de l'immortalité de l'âme a sans doute préoccupé Proust, bien qu'il n'ait cessé de clamer son agnosticisme<sup>2</sup>. Il y a en tous cas pensé en ce qui concerne les personnages d'Albertine et de la grand-mère, mais toujours dans des contextes qui neutralisent la portée métaphysique du débat. Albertine morte, le héros avoue nourrir des « rêves d'occultisme [et] d'immortalité » non pas pour avoir le bonheur de revoir la jeune fille mais pour avoir l'occasion de la confronter à son vice et lui dire : « Je sais pour la blanchisseuse [...] »<sup>3</sup>. Le but poursuivi semble si dérisoire en regard de la gravité de l'enjeu que la question du sérieux de Marcel à ce sujet ne se pose même pas. Dans une variante du *Côté de chez Swann*, Proust proposait un argumentaire plus convaincant :

Sans doute la croyance que suppose le regret est en désaccord avec la conception scientifique d'une mort totale, mais ce désaccord n'est pas une objection moins forte contre la conception scientifique que contre la croyance. Peut-être le matérialisme et la doctrine de l'immortalité de l'âme sont-ils aussi différents tous deux de la réalité, que pourrait être par exemple, vis-à-vis de ce qui se passe dans un téléphone, les opinions de deux personnes d'un pays où l'on ne saurait pas ce que c'est que l'électricité [...].<sup>4</sup>

Dans un avant-texte, Proust allait plus loin encore, laissant entendre qu'il y aurait sans doute une « contradiction [...] entre certains de nos instincts et la doctrine de la mortalité complète »<sup>5</sup>. Il reste que la question est difficile à trancher et ni Proust, ni son héros, ne s'aventurent plus avant dans cette voie métaphysique.

Pourtant, l'insistance sur l'« impression matérielle [qui] est entrée par nos sens »<sup>6</sup> est aussitôt suivie de quelques mots qui en tempèrent la portée matérialiste et annoncent la possibilité d'un autre point de vue : cette impression matérielle, suggère Marcel, nous pouvons en « dégager l'esprit. »<sup>7</sup> Cette indication constituera une double

<sup>1</sup> Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 578, art. « localisations cérébrales ».

<sup>2</sup> Voir sur cette question Fraisse, *Proust au miroir...*, op. cit., p. 339-340 : « Proust et la foi religieuse ».

<sup>3</sup> IV, 110.

<sup>4</sup> I, 1134, variante a de la p. 64.

<sup>5</sup> I, 737, Esquisse XXVII. Voir aussi l'Esquisse XXVIII, p. 742.

<sup>6</sup> IV, 457.

<sup>7</sup> Ibid.

incitation : incitation à la réhabilitation de l'intelligence, puisque l'opération suppose le recours à la faculté d'abstraction et à l'esprit de synthèse ; et incitation à l'exploration d'une autre forme de connaissance que celle proposée par la psychologie physiologique, celle peut-être, que définirait une psychologie « pure » ou d'introspection. Ainsi, le capital épistémique de Marcel s'étoffe graduellement d'idées nouvelles et de nouvelles voies d'exploration possibles qui seront gardées en attente jusqu'au moment propice.

#### 9.4- « L'instantanéité d'une réaction chimique »

Outre le corollaire mécaniste que la psychologie physiologique s'annexe par le biais de son approche réductionniste, il convient de relever le rapprochement épistémologique qu'elle établit avec la chimie. Wundt, par exemple, partageait nos sens en « sens mécaniques », comme le toucher et l'ouïe, et en « sens chimiques », comme la vue, le goût ou l'odorat. Dans les sens mécaniques, rapporte Ribot, « il y a transmission directe du mouvement externe. Dans les [sens chimiques], l'excitation produit un fait d'une autre nature, probablement un mouvement chimique moléculaire. »<sup>1</sup> L'opération qui a trait à la représentation, par exemple, est de nature chimique, puisque les sensations qui constituent la matière de nos représentations sont elles-mêmes réduites à des processus physico-chimiques. Proust l'exprime à propos de l'évolution de l'image d'Albertine selon les modulations de son désir :

Ces *mélanges* charmants qu'une jeune fille fait avec une plage, avec la chevelure tressée d'une statue d'église, avec une estampe, avec tout ce à cause de quoi on aime en l'une d'elles, chaque fois qu'elle entre, un tableau charmant, ces mélanges ne sont pas très *stables*.<sup>2</sup>

Notons le rapprochement entre la métaphore chimique (le mélange stable ou non), et le sens de la vue que Wundt définit comme un sens « chimique », justement à cause de la complexité des facteurs qui entrent en jeu ; ces facteurs font intervenir l'action des diverses sensations lumineuses sur la rétine, et les « effets chimiques » qui en procèdent<sup>3</sup>. Dans le même ordre d'idées, Marcel est déçu par le premier baiser qu'il

<sup>1</sup> Ribot, *La psychologie...*, op. cit., p. 227-228.

<sup>2</sup> II, 647. Nous soulignons.

<sup>3</sup> Ribot, *La psychologie...*, op. cit., p. 228.

donne à Albertine, car il s'attendait à enfin « savoir le goût de la rose inconnue que sont les joues d'Albertine » ; mais au lieu de l'expérience (chimique) par le goûter il doit se contenter d'une expérience (mécanique) par le toucher<sup>1</sup>. En effet, cette « connaissance par les lèvres » s'avère imparfaite lorsque celles-ci substituent un sens à un autre, car alors, « les lèvres, faites pour amener au palais la saveur de ce qui les tente, doivent se contenter, sans comprendre leur erreur et sans avouer leur déception, de vaguer à la surface et de se heurter à la clôture de la joue impénétrable et désirée. »<sup>2</sup> Cette connaissance par les sens ou par les organes auxquels ils se rapportent laisse supposer chez Proust une adhésion à la doctrine du monisme matérialiste<sup>3</sup>. Une des Esquisses du *Temps retrouvé* reproduit un brouillon dans lequel Proust écrivait que pour s'étudier soi-même, il faut étudier l'*organe* qui nous fait éprouver le plaisir esthétique :

Or, ce qu'il y a de plus intéressant dans notre plaisir ce n'est pas l'objet lui-même, mais l'organe à qui cet objet fait éprouver ce plaisir, et *ce n'est que dans l'organe qu'on peut saisir la nature du plaisir*, il faut s'étudier soi-même. Les gens qui après avoir étudié à fond Beethoven passent à Bach peuvent continuer indéfiniment ainsi, ils se remplissent perpétuellement sans s'assouvir. Quelques malheureux particulièrement doués, mais cependant pas assez pour *passer de la sensation esthétique à la connaissance de soi-même*, ont cependant une espèce d'exaltation que la consommation des chefs-d'œuvre n'épuise pas [...] <sup>4</sup>

Par ailleurs, en affirmant que ce n'est que dans l'organe qu'on peut saisir la nature du plaisir, Proust défend les thèses de la psychologie scientifique suivant lesquelles les sensations premières (issues, rappelons-le, de processus physiologiques et nerveux) sont toujours corrélées à deux sentiments essentiels et contraires : le plaisir (la sensation agréable), et la douleur (la sensation désagréable), tout autre sentiment ayant tendance à se mouvoir entre ces deux pôles avec, pour centre neutre, l'indifférence.<sup>5</sup> Il est vrai que la connaissance par le sentiment reste douteuse, puisqu'on ne peut jamais savoir clairement comment il se produit. Néanmoins, si le sentiment ne peut jamais connaître la

---

<sup>1</sup> II, 259.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Pour une définition du monisme matérialiste, voir ci-dessus, p. 165, note 1.

<sup>4</sup> IV, 850, Esquisse XXXII. Nous soulignons.

<sup>5</sup> Ribot, *La psychologie...*, op. cit., p. 264-265.

vérité et ne fait que la pressentir, « il montre la route, il est le pionnier de la connaissance. »<sup>1</sup>

Comme des sensations aux actes psychologiques supérieurs, tels l'abstraction et la généralisation, ce sont toujours des processus physico-chimiques qui sont à l'œuvre, la tendance prononcée de Marcel à mettre en rapport la métaphore chimique et la psychologie se trouve parfaitement justifiée. Tout se passe comme si, pour le personnage proustien, la biologie était indissociable de la psychologie. Il arrive souvent que ces phénomènes d'origine physico-chimique s'extériorisent par des signes ou des gestes ; pour qui sait les interpréter, ils trahissent une vérité que le discours mensonger tente vainement d'occulter. Marcel parvient ainsi à lire la duplicité d'Albertine à certains signes qui démentent son discours rationnel, tel un « afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble »<sup>2</sup>, signes qui appellent de la part du héros une interprétation comparable au processus déductif que nous avons étudié plus haut<sup>3</sup>. Lorsque l'irritation est intense, elle résulte en une « cristallisation » des griefs dans la chair, en une « synthèse devenue visible » et dont il devient possible de « recueill[ir] le précieux résidu sur le visage de l'être aimé »<sup>4</sup>. Toujours dans le registre chimique, les paroles d'Albertine, affirme Marcel, « ne contenaient jamais un atome de vérité », celle-ci ne s'échappant qu'à l'insu de la jeune fille, « comme un brusque mélange qui se faisait en elle »<sup>5</sup>. Certaines prises de conscience sont si rapides qu'elles ont « l'instantanéité d'une réaction chimique »<sup>6</sup> ; l'esprit demeure « influençable [...] comme les éléments chimiques », et « le milieu qui le modifie si on l'y plonge, ce sont des circonstances, un cadre nouveau »<sup>7</sup>. Les mêmes processus sont à l'œuvre chez l'homme sain comme chez l'homme malade ; chez ce dernier, ils se font seulement plus fréquents et plus intenses. Ainsi, arrivé à un stade avancé de sa maladie, Swann montre un visage qui « n'est plus qu'une cornue où s'observent des réactions chimiques »<sup>8</sup>. Le

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 266.

<sup>2</sup> III, 596.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, p. 167-169.

<sup>4</sup> III, 850.

<sup>5</sup> III, 852.

<sup>6</sup> II, 200.

<sup>7</sup> II, 236.

<sup>8</sup> III, 98.

processus cognitif ne résulte pas uniquement de processus physico-chimiques, il en adopte même le mode de fonctionnement et produit ainsi un « mélange altérant », qui restitue les êtres à leur vérité en leur faisant perdre tantôt leurs défauts, tantôt leurs qualités<sup>1</sup>. Et, puisque psychologie et physiologie vont de pair, l'analyse psychologique est assimilée à un processus d'électrolyse :

Tel adverbe [...], jailli dans une conflagration par le rapprochement involontaire, parfois périlleux, de deux idées que l'interlocuteur n'exprimait pas, et duquel par telles méthodes d'analyse ou d'électrolyse appropriées, je pouvais les extraire, m'en disant plus qu'un discours. Albertine laissait parfois traîner dans ses propos tel ou tel de ces précieux amalgames que je me hâtais de « traiter » pour les transformer en idées claires.<sup>2</sup>

Enfin, Proust a sans doute lu la thèse de Ribot sur *L'Hérédité psychologique*, ou peut-être en a-t-il entendu parler, car il affirme le caractère héréditaire de l'égoïsme de Gilberte, qui tient à la fois de son père et de sa mère, ce qui ne veut pas dire que le sien propre soit décuplé pour autant par rapport à celui de ses géniteurs ; car une sorte de « chimie morale fixe ainsi et rend inoffensifs les éléments qui devenaient trop redoutables »<sup>3</sup>.

La métaphore chimique s'accorde particulièrement au rendu d'une conception des sentiments qui les réduit à des processus purement physiologiques. Swann, par exemple, à partir du « chimisme même de son mal », c'est-à-dire de son amour pour Odette, se met à « fabriquer » pour elle tour à tour de la jalousie, de la tendresse ou de la pitié<sup>4</sup>. Même processus avec Marcel, chez qui deux sentiments se combinent pour ne plus « faire (au sens chimique) qu'un corps nouveau », synthèse volatile pourtant, qui ne peut « durer que quelques instants. »<sup>5</sup> Nous avons vu l'angoisse fonctionner comme une affection pathologique<sup>6</sup>, la voici maintenant atténuée du fait que les souvenirs qui s'y rapportent sont « entrés dans ce second état chimique où ils ne causent plus d'anxieuse

---

<sup>1</sup> III, 188.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> IV, 15. Voir également Ribot, *L'Hérédité psychologique*, op. cit., chap. II, « Les lois de l'hérédité », p. 169-191. Rappelons que les mots « moral » et « psychologique » étaient interchangeables au tournant du siècle de sorte que la chimie morale dont parle Proust est une chimie psychologique ou mentale.

<sup>4</sup> I, 299. La métaphore était plus explicite dans les avant-textes : « Par la chimie naturelle de sa maladie amoureuse, comme il avait fait avec son amour de la jalousie maintenant il refabriquait du désir, de la tendresse, il cristallisait autour d'elle de la bonté [...] ». Voir I, 929, Esquisse LXXIV.

<sup>5</sup> III, 131.

<sup>6</sup> I, 1111-1112, var. *a* de la p. 31.



oppression au cœur, mais de la douceur »<sup>1</sup>. Ailleurs, Proust donne son nom scientifique d'*affinité* à la tendance qu'ont deux substances à s'unir (ici des « idées ») pour former une substance nouvelle, sorte de réactif qui fonctionne *a contrario* comme « agent de rupture » :

Cette idée était en elle-même absolument insuffisante pour détacher Morel de la [nièce de Jupien], et restant dans l'esprit de Morel, elle était prête le jour venu à se combiner avec d'autres idées ayant de l'affinité pour elle et capables, une fois le mélange réalisé, de devenir un puissant agent de rupture.<sup>2</sup>

La mémoire elle-même est un « laboratoire de chimie » où les souvenirs sont tantôt des « drogue[s] calmante[s] » et tantôt des « poison[s] dangereux »<sup>3</sup> écrit Proust, anticipant de plusieurs dizaines d'années sur la découverte des endorphines et des neuromédiateurs. Et lorsqu'il veut parler du sentiment de Saint-Loup pour lui, « détaché de tout lien matériel », sentiment « invisible, intangible » mais dont les effets sont bien réels, c'est à l'élément chimique impondérable par excellence que pense Proust, le phlogistique<sup>4</sup>. Enfin, il arrive parfois que le désordre et l'intensité des sentiments soient tels que les réactions chimiques s'affolent et forment une sorte de « précipité [...] où tout [est] indivisible »<sup>5</sup>.

Parallèlement à ces exemples relatifs à la physiologie, est mise à contribution toute une chimie de l'onomastique que Proust développe en rapport avec l'étymologie, rappelant que les facultés supérieures du jugement et de l'abstraction procèdent également de mécanismes physico-chimiques. S'il s'agit de restituer un nom dans son contexte réel, l'opération nécessite de véritables « malaxations chimiques »<sup>6</sup>. C'est toujours l'« affinité » qui préside aux unions entre les familles, mais Marcel se trompe parfois dans les combinaisons d'alliances qu'il recense, provoquant involontairement une « combinaison chimique instable », mais qui finit par se recomposer suivant ses

---

<sup>1</sup> IV, 139.

<sup>2</sup> III, 563. Proust a commenté *Les Affinités électives* de Goethe dans son article « Sur Goethe ». Voir *Essais et Articles*, p. 647-650.

<sup>3</sup> III, 892.

<sup>4</sup> II, 403.

<sup>5</sup> IV, 96.

<sup>6</sup> II, 719-720.

propres affinités une fois l'erreur corrigée<sup>1</sup>. Dans les brouillons, Proust écrivait tout simplement que la science étymologique est l'analyse chimique des noms<sup>2</sup>.

En vertu du rapport établi entre le microcosme et le macrocosme, Proust extrapole de la chimie physiologique à la chimie sociale. Celle-ci fonctionne principalement sous forme d'« atomes crochus »<sup>3</sup>, la version antique de Démocrite pour ce qui tient lieu d'affinités ; elle suit aussi le modèle des « affinités » proprement dites, ou celui des diverses combinaisons autorisées entre individus (les « conjonctions » déjà citées), ou encore celui des « cristallisations » et « décristallisations » consécutives. Lorsque Mme de Cambremer se réjouit de l'effet qu'aura sur ses invités la présence de M. de Charlus, elle a le « sourire du chimiste qui va mettre en rapport pour la première fois deux corps particulièrement importants. »<sup>4</sup> Le mariage de Saint-Loup avec Gilberte Swann est aussi inopiné qu'un « précipité chimique », mais a probablement dû se réaliser, pense Marcel, en substitut à « une combinaison différente qui a échoué »<sup>5</sup>. Pour signifier la rapidité avec laquelle se répandent les spéculations dans le milieu mondain, Swann parle de « génération spontanée de l'erreur »<sup>6</sup>. Lorsque le temps exerce sa chimie sur les hommes, il est responsable de leur vieillissement et les transforme en « têtes » grimées pour un quelconque bal masqué ; de même lorsque le temps « exerc[e] sa chimie sur la société », définie et organisée selon « certaines affinités », il lui fait subir « dans sa constitution intime et que [Marcel] avai[t] crue stable, une altération profonde »<sup>7</sup>. Enfin, les « cristallisations puis [l]es émiettements suivis de cristallisations nouvelles [qui] avaient lieu dans l'âme des êtres » contribuaient à former et à défaire périodiquement les « conglomérats de coteries »<sup>8</sup>.

\* \* \*

---

<sup>1</sup> II, 831.

<sup>2</sup> II, 1049-1050, Esquisse VII.

<sup>3</sup> I, 597.

<sup>4</sup> III, 479.

<sup>5</sup> IV, 242.

<sup>6</sup> III, 101.

<sup>7</sup> IV, 534.

<sup>8</sup> IV, 570.

L'exploration sociale et amoureuse de Marcel, pour enrichissante qu'elle soit, fait apparaître, comme un effet pervers et comme une loi incontournable, la difficulté de communication entre les êtres. À la source de cette difficulté se trouvent la nature duplice des individus qui les rend inconnaisables, la possibilité qu'a le langage de se plier à toutes les formes du mensonge et de la dissimulation et, enfin, l'illusion des représentations que l'on projette sans cesse sur autrui : « les cadrans intérieurs qui sont départis aux hommes ne sont pas tous réglés à la même heure »<sup>1</sup>, conclut Marcel. Est-ce à dire qu'un solipsisme absolu est le lot de quiconque refuse de se plier aux formes superficielles de la communication ? Il est, suggère le héros, une autre forme de communication entre les êtres, mais dont on ne peut prendre conscience que rétrospectivement, car elle se produit par le biais de l'interaction d'une vie sur une autre vie :

[...] cette longue plainte de l'âme qui croit vivre enfermée en elle-même n'est un monologue qu'en apparence, puisque les échos de la réalité la font dévier, et que telle vie est comme un essai de psychologie subjective spontanément poursuivi, mais qui fournit à quelque distance son « action » au roman purement réaliste, d'une autre réalité, d'une autre existence, dont à leur tour les péripéties viennent infléchir la courbe et changer la direction de l'essai psychologique.<sup>2</sup>

Un « essai de psychologie subjective spontanément poursuivi » par Marcel affecte d'une certaine manière le « roman purement réaliste » de l'existence d'Albertine, qui vient l'affecter en retour. Le résultat provoque souvent une « longue plainte de l'âme », néanmoins, cette souffrance, en autorisant la communication, fait échec au solipsisme et ouvre une brèche dans la « monade » que constitue chacun de nous. L'intersubjectivité peut ainsi pallier le défaut de communication, et même faire avancer la connaissance puisque, « pour se débarrasser de la douleur qu'on éprouve[...], on cherche à savoir non seulement ce qu[e la femme aimée] a fait, mais ce qu'elle ressentait en le faisant [...] alors, descendant de plus en plus avant, par la profondeur de la douleur on atteint au mystère, à l'essence. »<sup>3</sup>. Néanmoins, ni l'intersubjectivité, ni même la connaissance par la douleur, ne peuvent se substituer à la nécessité de trouver une forme d'expression

---

<sup>1</sup> IV, 564.

<sup>2</sup> IV, 82.

<sup>3</sup> IV, 107.

apte à transmettre aussi bien les pensées rationnelles que les impressions profondes ; ce rôle, on le sait, sera chez Proust réservé à l'art.

Par ailleurs, les progrès de la biologie, de la psychologie et de la sociologie ne proposent aucune solution quant à la connaissance de l'*individualité* de l'autre. En effet, la psychologie physiologique cible la recherche des lois générales, communes à tous les individus et constatables tout aussi bien chez l'homme de génie que chez l'imbécile, chez l'homme sain que chez l'homme atteint d'une affection pathologique ; chez ce dernier, ils sont seulement agrandis, comme passés sous une loupe ou un microscope. Mais que nous apprend-elle sur la nature de l'amour et de la jalousie ? La sociologie fait quant à elle ressortir le caractère mimétique qui fonde les relations mondaines ; soit que l'on se trouve malgré soi soumis à la perspective morale des salons, soit que l'on devienne à son tour un « montreur de vues prises par d'autres », un simple imitateur ou, comme dira Françoise du haut de sa sagesse populaire, un « copiateur ». La science elle-même résulte d'une longue quête collective où chaque nouveau savant procède à partir de ceux qui l'ont précédé. Le génie véritable, l'invention et la création, ne seraient-ils donc que des illusions résultant d'une exceptionnelle habileté technique, et dans lesquels ne résiderait aucune originalité propre ? La question reste ouverte à d'éventuelles explorations ultérieures.

Un parti pris positiviste a incité Marcel à entreprendre son exploration dans les limites d'une démarche quasi scientifique ; cette prémisse a permis en retour de révéler un élément fondamental pour qui cherche à affirmer son emprise sur le monde et sur la vie : l'unité des lois de la nature. Cette unité porte en elle la confirmation d'un monde harmonieux, cohérent, et, en quelque sorte rassurant – car décomposable en unités appréhendables – et ce, en dépit des déboires qu'on pourrait y expérimenter par ailleurs ; un monde, enfin, où les mêmes rapports se répètent du macrocosme au microcosme et qui, par cet aspect du moins, reste ouvert à notre entendement. Suivant ces lois, une guerre entre nations, par exemple, se présente comme la transposition à l'échelle mondiale d'un conflit entre deux personnes ou deux groupes sociaux.

Cependant, la manière particulière dont Marcel vit l'épisode de la guerre donnera à sa quête une impulsion nouvelle. Apparaît alors un autre rapport important qui, de la découverte de la nature et du monde *extérieur*, conduira le chercheur à la découverte de

la vie *intérieure*. C'est en vertu de ce dernier point, primordial dans l'épistémologie de la *Recherche*, que la séquence consacrée à la guerre constitue au fil du parcours de Marcel un « obstacle fécond », en termes proustiens ou, suivant la terminologie bachelardienne, un « obstacle épistémologique ».

***Obstacle fécond (2) :***

***« Le Paris de la Guerre » : la constellation et le croissant***

Bien que la parenthèse de 1914-1918 ait contribué à doubler le volume de la *Recherche*, qui passe de mille cinq cents à trois mille pages, Proust n'aborde la guerre dans son récit que de manière indirecte. Ce procédé le démarque d'ailleurs de l'abondante littérature de guerre qui a proliféré au cours de la décennie qui a suivi le déclenchement du conflit<sup>1</sup>. Certes, la guerre vue du *Temps retrouvé* ne prétend à aucun témoignage historique « réaliste » dans le sens que Proust attribue à la « littérature réaliste » dans le dernier volume de son œuvre monumentale ; néanmoins, Bernard Brun affirme que « c'est un tableau de la France qui est dressé », non du front mais de l'arrière, et cela suffit à justifier à ses yeux un parallèle avec *Les Croix de bois* de Dorgelès<sup>2</sup>. Cette remarque est d'autant plus vraie que les développements récents de l'histoire culturelle viennent confirmer l'intérêt d'approches nouvelles des grands événements, approches que, pour reprendre un terme cher au narrateur du *Temps retrouvé*, on pourrait qualifier de « transversales »<sup>3</sup>. C'est ainsi, par exemple, que l'on retrouve chez Proust un écho du processus de totalisation<sup>4</sup> de la guerre, à travers les discussions politiques du salon Verdurin, le témoignage verbal ou épistolaire de Saint-Loup ou de Gilberte, les discours contradictoires de Charlus, germanophile et défaitiste, ou de Norpois et Brichtot nationalistes et militaristes, et même à travers les fluctuations boursières dues à la spéculation.

---

<sup>1</sup> Voir M. Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 112-133, qui classe *Le Temps retrouvé* avec la « littérature de démobilisation ».

<sup>2</sup> B. Brun, Introduction au *Temps retrouvé*, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, p. 39.

<sup>3</sup> Voir, par exemple, Rioux et Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, op. cit., p. 7-17. L'article que nous citons dans la note suivante, « Violence et consentement... », constitue également un bon exemple de cette approche transversale de l'histoire. Pour les « transversales » dans la *Recherche*, voir IV, 309, 606.

<sup>4</sup> Les processus de totalisation et de mondialisation du premier conflit mondial ont été étudiés par S. Audouin-Rouzeau et A. Becker : « Violence et consentement : la "culture de guerre" du premier conflit mondial », in Rioux et Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, op. cit., pp. 251-271.

Mais dans « le Paris de la guerre »<sup>1</sup> décrit par Marcel, la mondialisation du conflit est également figurée par la guerre aérienne, fruit de la technologie et du progrès, comme par la présence des soldats des pays musulmans amis qui « coopèrent » avec la France. Pour Marcel, Paris bénéficie ainsi d'une double protection car la ville est placée aussi bien sous le signe des « constellations » d'avions que sous le « signe oriental du croissant »<sup>2</sup>. Sous le dais du ciel nocturne parisien, ainsi constellé de l'Orient à l'Occident, se déploie la quête de Marcel. À l'origine simple quête d'informations auprès de Mme Verdurin, nouvelle « reine » du Paris martial, elle se transforme peu à peu en quête cognitive et spirituelle ; ce qui était vécu comme un épisode tragique de l'histoire collective est transposé en rite d'initiation qui prépare la voie à l'introspection. La transposition s'effectue par le biais de l'imagination, non de cette imagination qui recouvre la réalité d'un voile d'illusion mais de celle qui, au contraire, dessille les yeux de l'intelligence et de l'esprit. Car l'imagination, pour Proust, est frappée d'une ambivalence qui en fait tantôt « l'inépuisable torrent des apparences vaines » et tantôt l'adjuvant irremplaçable qui rend possible une forme de connaissance autre que celle prônée par la science positive. « Plus Wagner est légendaire plus je le trouve humain, écrit Proust dans sa Correspondance, et le plus splendide *artifice de l'imagination* ne m'y semble que le langage symbolique et saisissant de *vérités morales*. »<sup>3</sup>

En se penchant sur la Correspondance de Proust, L. Fraisse signale chez l'épistolier une tendance marquée à la bipolarité, qui se développe au cours de l'année 1904.<sup>4</sup> On y retrouve souvent, précise-t-il, les thèmes groupés deux à deux suivant les rapports qu'ils entretiennent, comme l'art et la liberté, le style et la composition, le roman et la philosophie, etc. Il est cependant une forme de bipolarité propre au texte de la *Recherche* ; nous l'avons vu en ce qui concerne le binôme ancien/moderne ou réalité/représentation, par exemple. D'une manière générale, la bipolarité exprime une tension féconde qui appelle une résolution. Or, dans la séquence du *Temps retrouvé* consacrée à la guerre, la bipolarité se manifeste par un imaginaire qui s'articule autour des isotopies de l'Orient et de l'Occident. En outre, comme chacune de ces deux

<sup>1</sup> C'est par cette expression que Proust désigne dans ses notes de régie la séquence qu'il consacre à la guerre dans *Le Temps retrouvé*. Voir IV, 789, Esquisse XXII. Voir aussi IV, 301.

<sup>2</sup> IV, 337 et IV, 388.

<sup>3</sup> Voir I, 1242, la note 1 de la p. 344. Nous soulignons.

<sup>4</sup> Fraisse, *Proust au miroir...*, op. cit., p. 390.

instances est à son tour doublement polarisée, négativement et positivement, les éléments hétérogènes propres à cette séquence s'ordonnent suivant un schéma complexe, qui en révèle rétrospectivement l'unité.

### **10.1- Paysage minéral et prolifération organique : l'espace dégradé**

L'épisode du Paris de la guerre s'ouvre sur la métaphore organique de la génération spontanée qui, en un temps de manque et de pénurie, connote une prolifération indécente et vaine :

Comme par l'ensemencement d'une petite quantité de levure, en apparence de génération spontanée, des jeunes femmes allaient tout le jour coiffées de hauts turbans cylindriques [...]<sup>1</sup>

Selon l'ancienne théorie de la génération spontanée, certains êtres vivants microscopiques se reproduisent sous l'effet de facteurs physico-chimiques à partir de substances inorganiques. Dans ses prolongements philosophiques, la théorie devait rendre compte des origines de la vie. Elle laissait croire notamment que l'on pouvait passer soudainement de rien à un organisme complexe, toutes les étapes qui vont de ce rien à l'organisation étant passées sous silence<sup>2</sup>. L'analogie utilisée par Proust est donc censée décrire une mutation sociale inattendue qui s'est opérée en un temps très court et qui reste rétive aux explications logiques. De fait, ces dames à haut chapeau sont venues « on ne savait trop d'où », ce sont « des dames un peu récentes »<sup>3</sup>, écrit cyniquement Proust épinglant au passage « une des reines de ce Paris de la guerre », Mme Verdurin. Tout aussi inattendue que leur prolifération est la mutation des mœurs et des valeurs sociales impulsée par ces jeunes femmes, et que Proust rend par un artifice stylistique :

Quant à la charité, en pensant à toutes les misères nées de l'invasion, à tant de mutilés, il était bien naturel qu'elle fût obligée de se faire « plus ingénieuse encore », ce qui obligeait à passer la fin de l'après-midi dans les « thés » autour d'une table de bridge en commentant les

---

<sup>1</sup> IV, 301-302.

<sup>2</sup> Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...* op. cit., p. 451-452, art. « génération spontanée ». Après avoir donné lieu à de longs débats et à de multiples expériences, la théorie de la génération spontanée sera définitivement invalidée par les travaux de Pasteur. Le problème de la génération lui-même changera complètement de forme avec l'apparition de la théorie cellulaire.

<sup>3</sup> IV, 309.



nouvelles du « front », tandis qu'à la porte les attendaient leurs automobiles ayant sur le siège un beau militaire qui bavardait avec le chasseur, *les dames à haut turban*.<sup>1</sup>

La construction remarquable, qui rejette le thème « les dames à haut turban » en fin de phrase après l'énumération de ses prédicats ; l'emboîtement ironique de ce même thème dans celui de la « charité » avec lequel il n'a rien à voir, tout pointe en direction d'une dégradation des valeurs, figurée par la générosité pervertie et hypocrite des dames de cette nouvelle configuration sociale. L'attitude des jeunes femmes chapeautées est d'autant plus scandaleuse que les automobiles avaient été réquisitionnées dès le début de la guerre ; la crise de l'énergie n'ayant pas tardé à suivre, l'usage de ce moyen de transport par des particuliers était devenu problématique<sup>2</sup>. La nécessaire « ingéniosité » déployée par ces dames qui refusent de renoncer à leurs habitudes mondaines figure le début d'une dégradation qui finira par s'étendre à l'ensemble de la vie sociale. Mme Verdurin, par exemple, fustige ces nouvelles venues dans le monde, ignorantes des derniers critères en matière de mode, et qui arrivaient chez elle la première fois « avec des toilettes éclatantes » au lieu d'*imiter* la « tenue de guerre » qu'avaient adoptée les dames du Faubourg<sup>3</sup>. Même les lois de l'imitation, qu'il est difficile d'imaginer encore plus perverties, s'en trouvent dégradées : sous couvert d'appui moral aux combattants, ces dames imitent « par civisme » la tenue des soldats. Elles portent des tuniques droites, sombres et « très "guerre" », se chaussent « de hautes guêtres », et se parent de bijoux « évoquant les armées par leur thème »<sup>4</sup>. La bêtise des journaux de mode dénoncés par Proust va même jusqu'à emprunter aux analyses militaires leurs formules ; ainsi, les tenues de deuil sont « *mêlées de fierté* » et les plus sophistiquées d'entre elles « *autoris[ent] tous les espoirs* »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> IV, 303. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Voir Darmon, *Vivre à Paris...*, op. cit., p. 165-173. Du reste, le narrateur se perdra, en compagnie de Charlus, dans les méandres de la capitale et, ne trouvant pas de taxi pour rentrer, aboutira dans l'hôtel louche de Jupien.

<sup>3</sup> IV, 309.

<sup>4</sup> IV, 302.

<sup>5</sup> Ibid. Nos italiques indiquent les passages que Proust met lui-même entre guillemets pour signaler qu'il les emprunte aux journaux de mode de l'époque. P. Darmon (*Vivre à Paris...*, op. cit., p. 39) cite un extrait de *L'illustration* qui donne une idée de cette mode, où « les élégantes endossent des tuniques et des jaquettes à coupe militaire », et où « les bonnets de police ornés d'une grenade dorée, d'un galon et d'un gland d'or font une apparition remarquable ».

La dégradation de l'espace social est attribuée à la rapidité des mutations que Marcel y constate. En somme, la guerre agit comme un prodigieux accélérateur du Temps et préfigure les ultimes transformations du *Temps retrouvé*. À la base de ces transformations fulgurantes se trouve la loi psychologique générale de l'assimilation. Nous avons vu cette loi à l'œuvre en ce qui concerne l'uniformisation que le temps fait subir aux œuvres ; suivant le même processus, une idée nouvelle – telle que voir, par exemple, d'anciens dreyfusards trôner dans les salons comme à la Chambre – n'excite l'horreur que tant qu'elle n'est pas « assimilée » et « entourée d'éléments rassurants ». Grâce à ce processus d'assimilation progressive, M. Bontemps passe du clan des dreyfusards « antipatriotes » d'hier, au clan des « patriotes » d'aujourd'hui, que lui vaut sa qualité de co-auteur de la loi des trois ans ; de plus, il gagne au passage un « brevet de civisme » grâce à sa détermination à être un « jusqu'au-boutiste »<sup>1</sup>.

Mais dans ce Paris de l'arrière, les figures de la prolifération se manifestent également par une mise en œuvre verbale dynamique, soit par le biais des salons qui ne chôment jamais, soit par le relais de la presse qui fait retentir ses échos auprès d'un public d'autant plus avide d'événements qu'il est lui-même oisif. Les nouveaux penseurs sont, par exemple, un Norpois ou un Brichtot, qui se distinguent par leurs analyses conjoncturelles et leurs articles dans les journaux. Même Morel se transforme en journaliste mondain ; il publie des articles calomnieux à l'adresse du baron de Charlus en plagiant inconsciemment le style de Bergotte, ce qui pousse M. Verdurin à déclarer « que Voltaire même n'écrivait pas mieux »<sup>2</sup>. À ces réputations surfaites et aussi fantasques que les lois de la génération spontanée répond une autre figure de la prolifération sous les auspices de Mme Verdurin. Son ubiquité, quasi monstrueuse dans le Paris de la guerre, est relayée par des prothèses technologiques (la presse, le téléphone), organiques (Mme Bontemps, Morel), militaires (elle s'annexe le « G.Q.G. ») ou grammaticales (elle dit « nous » en parlant de la France)<sup>3</sup>. Et comme les lois de la guerre obéissent aux mêmes lois que les petites guéguerres claniques et mondaines, Mme Verdurin en profite pour mener la sienne plus efficacement que tout un état-major réuni. Elle réussit ainsi à discréditer victorieusement le baron de Charlus qu'elle qualifie

---

<sup>1</sup> IV, 305, 307.

<sup>2</sup> IV, 346-347.

<sup>3</sup> IV, 307.

d'« avant-guerre », celui-ci se trouvant désormais affublé d'une tare aussi honteuse qu'impardonnable aux yeux du monde, celle d'être « démodé »<sup>1</sup>.

À cet imaginaire de la prolifération organique répond un imaginaire contraire, celui du paysage minéral et de la pétrification, suscité par les destructions massives de la première guerre « technologique » de l'histoire. Ces destructions à grande échelle, dont on ne trouve la contrepartie que dans les grandes catastrophes naturelles, suggèrent au baron de Charlus l'analogie avec le mythe pompéien. Au moment où la ville antique

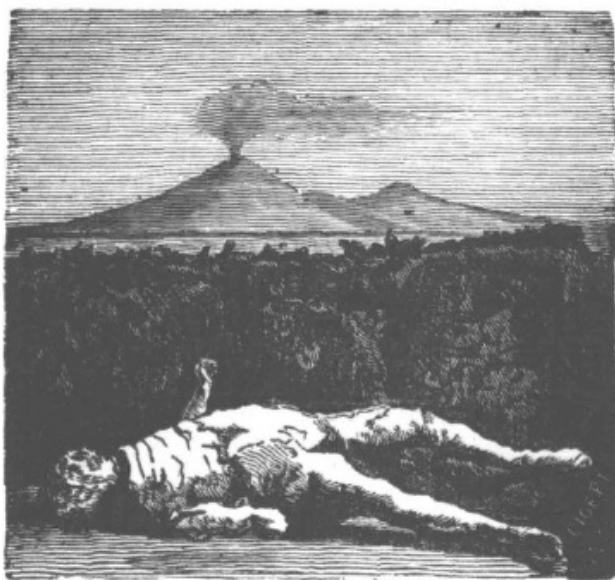


Figure 5 : Un des corps retrouvés et « reconstitués » par le directeur des fouilles Fiorelli en 1863. Extrait de E. Delaunay : *Une promenade à Pompéi*, Librairie pompéienne Scafati, 1877, p. 24.

avait été redécouverte quelque mille six cents ans après sa destruction, l'épaisse couche de cendre et de lapilli qui la recouvrait avait permis de la restituer à son état quasi originel. Plus encore, la « momification » des habitants qui n'avaient pas réussi à s'enfuir avait créé une gaine protectrice et un « moule », dans lequel les archéologues coulèrent du plâtre afin d'obtenir l'exacte représentation des corps<sup>2</sup>.

Or, c'est avec une pointe d'humour morbide que le baron de Charlus fait l'éloge anticipé d'une nouvelle statuaire, qui serait léguée aux générations futures par les efforts conjugués de l'art et de la technologie guerrière :

<sup>1</sup> IV, 345-346.

<sup>2</sup> Plusieurs ouvrages consacrés à Pompéi furent édités au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout dans la seconde moitié, à la suite des travaux de Fiorelli. Voir, par exemple, l'ouvrage de E. Delaunay : *Une promenade à Pompéi*, Librairie pompéienne Scafati, 1877, d'où est extraite notre illustration (disponible en ligne sur le site Gallica de la BNF : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108099w>). L'auteur raconte la découverte de Fiorelli en ces termes : « Le 5 février 1863, au moment où l'on déblayait une ruelle [...], le Commandeur Fiorelli, directeur des fouilles, fut averti que les ouvriers avaient rencontré une cavité au fond de laquelle apparaissaient des ossements. Inspiré par un trait de génie [...] Fiorelli arrêta les travaux, fit délayer du plâtre qu'on laissa couler dans cette cavité et dans deux autres qu'on avait observées plus loin. Lorsque ces cavités furent remplies et que le plâtre eut eu le temps de se durcir, on enleva avec précaution la croute de pierres ponces [...]. Et, ces matières enlevées, on eut sous les yeux quatre cadavres : plutôt des corps agonisants, des vivants qui vont mourir. » (p. 23).

Pour peu que la lave de quelque Vésuve allemand (leurs pièces de marine ne sont pas moins terribles qu'un volcan) vienne les surprendre à leur toilette et éternise leur geste en l'interrompant, les enfants s'instruiront plus tard en regardant dans des livres de classe illustrés Mme Molé qui allait mettre une dernière couche de fard avant d'aller dîner chez une belle-sœur, ou Sosthène de Guermantes qui finissait de peindre ses faux sourcils.<sup>1</sup>

L'argument scientifique qui sert de support à la rêverie lapidaire du baron de Charlus prend sa source dans l'industrie chimique, dont les efforts se sont portés, dès le début du conflit, sur la recherche de composés capables de produire des explosifs de plus en plus puissants. Des soldats en témoignent après la bataille de la Marne et rapportent l'aspect fantastique des cadavres allemands « sans blessure apparente, foudroyés par la mort et comme pétrifiés dans leur dernière posture [...] En fait, ces cadavres statufiés n'ont rien d'imaginaire. Ils sont l'effet du "vent d'obus", phénomène nouveau causé par la puissance des explosifs qui [...] épargnent l'enveloppe charnelle mais font imploser poumons et bronches »<sup>2</sup>. Dans l'antique Pompéi, les habitants les plus fortunés avaient réussi à s'échapper en emportant leurs affaires personnelles ; d'autres retournèrent après l'éruption et, au moyen de tunnels et de galeries qu'ils creusèrent, ils réussirent à récupérer les objets les plus précieux. Néanmoins, les magnifiques fresques qui ornent les demeures ainsi que la plupart des mosaïques ont pu être redécouvertes et exposées au public. Le baron de Charlus imagine de même que les « générations futures » découvriront les trésors artistiques abandonnés par les fuyards :

Quels documents pour l'histoire future, quand des gaz asphyxiants analogues à ceux qu'émettait le Vésuve et des écroulements comme ceux qui ensevelirent Pompéi garderont intactes toutes les demeures imprudentes qui n'ont pas fait encore filer pour Bayonne leurs tableaux et leurs statues !<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> IV, 385.

<sup>2</sup> Darmon, *Vivre à Paris...*, op. cit., p. 49. Sur les gaz asphyxiants, voir l'ouvrage collectif *Le Sabre et l'éprouvette. L'invention d'une science de guerre, 1914-1939*, Paris, éditions Agnès Viénot/Noesis, 2003 : « Maurice Javillier et Gabriel Bertrand : deux chimistes pastoriens dans l'Institut en guerre », pp. 75-87, et « La mobilisation de la recherche industrielle allemande au service de la guerre chimique, 1914-1916 », pp. 89-103. Ce dernier article montre que c'est par la conversion des industries chimiques destinées aux colorants textiles que s'est amorcée la recherche en explosifs puissants et en gaz asphyxiants. Proust n'avait donc pas tort en amorçant la description de son Paris de la guerre avec l'industrie de la mode...

<sup>3</sup> IV, 385.

C'est donc toute une théorie spéculative de l'espace parisien réduit en ville pétrifiée qui alimente l'imaginaire fantastique de Charlus. Du reste, ce vieux fantasme de pétrification, réactivé par les récents progrès techniques, se mêle à la fantasmagorie sado-masochiste du baron et appelle un autre mythe antique, celui du châtement divin subi par les villes de Sodome et Gomorrhe. Michel Serres dans *Statues* rappelle que Sodome et Gomorrhe s'effondrent sous une pluie de pierres et de feu<sup>1</sup> ; au demeurant, l'imaginaire de la lapidation est inscrit dans le prénom même du baron : Palamède, comme son héros éponyme, n'est-il pas faussement accusé par Mme Verdurin d'intelligence avec l'ennemi et outrageusement lapidé par son ancien protégé Morel<sup>2</sup> ? Le personnage de Charlus conjugue d'ailleurs symboliquement les deux pôles contradictoires de l'antique poésie d'un monde préindustriel – avec tout l'imaginaire médiéval auquel sa lignée le rattache – et de la force de frappe perverse de la technique moderne. Sous le Charlus « lapidé » sommeille l'être dont Marcel loue la « rare valeur intellectuelle », celui qui, même tombé en disgrâce aux yeux d'un Faubourg ingrat était resté « leur poète, celui qui avait su dégager de la mondanité ambiante une sorte de poésie où il entrait de l'histoire, de la beauté pittoresque, du comique, de la frivole élégance »<sup>3</sup>.

« Qu'est-ce qu'une statue ? » demande Michel Serres : « un *corps vivant* recouvert de pierres »<sup>4</sup>. Et de fait, c'est sa propre personne que le baron de Charlus désigne involontairement, pour en faire la cible de « quelque Vésuve allemand » chargé de composer, pour la postérité, une étrange et instructive statuaire.

Cependant, sous le Charlus-Palamède lapidé se cache un Prométhée pervers, « consentant » et cloué au « rocher de la pure matière »<sup>5</sup> ; un Prométhée dont les inventions « techniques » dévoyées, et mises en œuvre dans l'hôtel de Jupien, ne comportent, contrairement à celles du dieu voleur de feu, aucun bienfait pour

<sup>1</sup> M. Serres : *Statues. Le second livre des fondations*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1989, p. 314.

<sup>2</sup> IV, 345-7. Palamède, fils de Nauplios et de Clymène était célèbre pour son esprit inventif au point que son nom est passé dans le vocabulaire grec pour désigner tout homme habile. Il part pour la guerre de Troie avec Agamemnon. Il réussit à déjouer la ruse d'Ulysse qui feignait la folie pour ne pas aller à la guerre. Ulysse, avec la complicité de Diomède, se venge lorsqu'ils arrivent devant Troie en l'accusant faussement d'intelligence avec l'ennemi. Il est alors lapidé. Voir Jacquenod, *Nouveau dictionnaire...*, op. cit., p. 468.

<sup>3</sup> IV, 345.

<sup>4</sup> Serres, *Statues*, op. cit., p. 315. Nous soulignons.

<sup>5</sup> IV, 417.

l'humanité ; un Prométhée enfin dont la métamorphose « métallurgique » à la matinée de la princesse de Guermantes accentue l'ambivalence morale et psychologique :

[...] M. de Charlus convalescent d'une attaque d'apoplexie [...] avait plutôt, comme en une sorte de *précipité chimique*, rendu visible et brillant tout le *métal* que lançaient et dont étaient saturées, comme autant de *geysers*, les mèches maintenant de pur *argent* de sa chevelure et de sa barbe [...]. Les yeux n'étaient pas restés en dehors de cette convulsion totale, de cette *altération métallurgique* de la tête [...]<sup>1</sup>

Cependant, si une statue est souvent un corps vivant recouvert de pierres, elle peut à l'occasion se révéler aussi un simple « corps de pierre lapidé »<sup>2</sup>. À Charlus révolté par la destruction de l'église de Combray et de la cathédrale de Reims, Marcel répond : « Ne sacrifiez pas des hommes à des pierres dont la beauté vient justement d'avoir un moment fixé des vérités humaines »<sup>3</sup>. La mort est rarement aussi « nette » que dans l'imaginaire lapidaire d'un Charlus et le témoignage épistolaire de Robert de Saint-Loup confirme le héros dans sa détermination à épargner autant de vies humaines qu'il est matériellement possible, même si cela doit signifier la destruction des plus hautes réalisations artistiques. Car c'est une autre perspective sur les chefs-d'œuvre que lui offrent les lettres de Saint-Loup écrites à partir du front, des chefs-d'œuvre que Rodin ou Maillol pourraient réaliser « avec une matière affreuse qu'on ne reconnaîtrait pas » et qui n'est autre que la vie humaine réduite à l'état de boue informée<sup>4</sup>.

Aux destructions réelles qui ont eu lieu à Combray et dont Gilberte rend compte dans une lettre détaillée répond l'angoisse, vécue par le narrateur, de la destruction anticipée de la capitale à la « beauté encore intacte », mais qui livre pourtant aux coups ses « architectures sans défense »<sup>5</sup>. Ainsi s'imposent deux modalités différentes de la destruction, destruction des valeurs par la prolifération organique et réduction d'une civilisation à sa composante minérale. Quelles figures seront assez puissantes pour y opposer leur résistance ?

---

<sup>1</sup> IV, 438. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Serres, *Statues*, op. cit., p. 316.

<sup>3</sup> IV, 374.

<sup>4</sup> IV, 332.

<sup>5</sup> IV, 382.

## 10.2- Paysage aérien : l'espace spiritualisé

Une des principales innovations techniques de 1914 fut la guerre aérienne. Les premiers avions allemands à effectuer des raids, les « Taubes » (pigeons) étaient quasi inoffensifs et les Parisiens les appelaient taupes par dérision. Les premiers raids offraient donc aux Parisiens la nouveauté d'un spectacle céleste qui tenait de la kermesse. Ce n'est que plus tard, lorsque les incursions de zeppelins (les « dinosaures volants ») et de gothas (de « kolossales » machines volantes) deviennent vraiment meurtrières, que la population civile commence à prendre conscience du danger. Tel semble être le cas pour Marcel, qui avoue à Charlus ne pas craindre les bombes et les gothas, jusqu'au jour où un aéroplane, qu'il ne pouvait imaginer que « stellaire et céleste », décide de larguer dans sa direction son engin de mort<sup>1</sup>. Devenu à nouveau la cible des avions ennemis à sa sortie de l'hôtel de Jupien, le héros n'hésite plus à évoquer à leur propos le « dieu du mal », par opposition à l'image rassurante du « demi-dieu » grec que lui avait laissée sa première rencontre avec un aéroplane quelques années auparavant<sup>2</sup>.

Cependant, avec l'amélioration du système français de protection les incursions allemandes se font progressivement de moins en moins nombreuses et meurtrières<sup>3</sup>. Marcel évoque à plusieurs reprises le sentiment de gratitude qui l'anime à la vue des avions chargés de veiller sur la sécurité du ciel et du territoire français. L'aéroplane, véritable actant de la *Recherche*, apparaît, comme la plupart des éléments relevant de la séquence du Paris de la guerre, frappé d'ambivalence. Un procédé d'amplification faisait de l'avion allemand le « dieu du mal » ; un procédé inverse, que G. Durand définit comme une gullivérisation<sup>4</sup>, fera des avions français des créatures familières : chargés de surveiller la capitale parisienne, ceux-ci sont tantôt des « mouchérons », tantôt des « oiseaux », leur potentiel de destruction étant provisoirement neutralisé. Parfois, le procédé est double, une hypallage dote alors les avions d'attributs humains et se combine à une métaphore gullivérissante : « l'air *grésillait* perpétuellement

---

<sup>1</sup> IV, 381.

<sup>2</sup> IV, 412. L'évocation précédente à laquelle Proust se réfère se trouve dans *Sodome et Gomorrhe II*, III, 417.

<sup>3</sup> Pour un aperçu sommaire des développements de la guerre aérienne, voir Darmon, *Vivre à Paris...*, op. cit., pp. 339-362.

<sup>4</sup> G. Durand : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

d'une vibration *vigilante* et sonore »<sup>1</sup>, écrit Proust. Ainsi, aux images de la technique destructrice s'opposent celles d'une technique au moins protectrice, si ce n'est salvatrice.

Maurice Rieuneau note que c'est « en spectateur reconnaissant et en artiste que [Proust] fait le récit des nuits de guerre à Paris », et que l'expérience capitale lui est fournie par les raids aériens nocturnes : « la guerre devient source de beauté, l'événement historique vidé de son contenu tragique, devenu pur spectacle, donne naissance à une émotion esthétique »<sup>2</sup>. Sans doute la préoccupation esthétique n'est jamais absente chez Proust ; néanmoins, il ne s'agit nullement d'un esthétisme gratuit et à travers la description du ballet nocturne des avions qui volent en formation, le narrateur de la *Recherche* présente, avec les schèmes ascensionnels, un contrepoint aérien et spirituel à l'espace minéral des « architectures sans défense ».

Saint-Loup de passage à Paris lors d'une de ses permissions rend visite à Marcel et commente, avec le point de vue artistique qui lui est coutumier, le raid qui a eu lieu la veille ; il a recours pour cela à deux expressions inhabituelles : *faire constellation* et *faire apocalypse*<sup>3</sup>. La première se fonde sur l'assimilation du vol en formation (le « ralliement des escadrilles ») à une constellation<sup>4</sup> et n'a rien de mystérieux puisqu'elle suppose que les avions, comme les étoiles, obéissent aux lois de la physique ; la seconde en revanche est porteuse d'une image plus puissante : une fois brisé le vol de formation ce sont les étoiles-avions qui, défiant les lois de la nature, se « détachent » de leurs orbites et amorcent une apocalypse imaginaire. L'illusion d'optique provoquée par le spectacle inaccoutumé des lumières mouvantes dans le ciel est si trompeuse qu'elle induit chez Marcel la rêverie visionnaire d'une ville céleste :

De notre balcon la ville semblait un seul lieu mouvant, informe et noir, et qui tout d'un coup passait, des profondeurs et de la nuit, *dans la lumière et dans le ciel*, où un à un les aviateurs s'élançaient à l'appel déchirant des sirènes [...] Et, escadrille après escadrille, chaque aviateur s'élançait ainsi de la ville *transportée maintenant dans le ciel* [...].<sup>5</sup>

<sup>1</sup> IV, 356. Nous soulignons. Rappelons que le grésillement est le chant du grillon.

<sup>2</sup> Rieuneau, *Guerre et révolution...*, op. cit., p. 122.

<sup>3</sup> IV, 337-338 (italiques de Proust).

<sup>4</sup> Proust dira un peu plus loin que les avions dans le ciel sont des « étoiles nouvelles » qui lui donnent l'impression d'avoir changé d'hémisphère (IV, 380).

<sup>5</sup> IV, 338. Nous soulignons.



En étudiant la composition de la métaphore chez Proust, Gérard Genette a mis en évidence son mode de fonctionnement quasi métonymique<sup>1</sup> : une fois amorcé le processus métaphorique, ce sont des relations de contiguïté commandées par la proximité spatiale qui gouvernent le déroulement des images successives, produisant ainsi une métaphore filée. En l'occurrence, l'image de la ville céleste est surdéterminée, amenée par l'expression de Saint-Loup d'une part, *faire apocalypse*, qui évoque l'Apocalypse de St Jean avec sa Jérusalem céleste, et par l'évocation des Walkyries de l'autre, ces anges guerrières<sup>2</sup> chargées de peupler le Walhalla de Wotan de braves et valeureux guerriers tombés sur le champ de bataille. Tandis que Saint-Loup effectue le rapprochement aviateurs/Walkyries pour des « raisons purement musicales » (l'assimilation humoristique de la musique de Wagner aux sirènes<sup>3</sup>), le narrateur la reprend à son compte pour renforcer l'image d'une cité céleste qui serait l'habitat naturel de ces nouvelles étoiles filantes : « ...chaque aviateur s'élançait ainsi de la ville transportée maintenant dans le ciel, pareil à une Walkyrie ». Les deux plans céleste et terrestre finissent par coexister parallèlement, et par induire l'idée d'une protection surnaturelle de la capitale française. Rappelons que c'est Elstir qui mentionne au héros « les balustres de la Jérusalem céleste » lorsqu'il lui esquisse un gigantesque poème théologique pour décrire le porche de l'église de Balbec<sup>4</sup>.

Enfin, la touche finale à cet espace spiritualisé de la guerre est conférée par la présence discrète, mais efficace, de la tour Eiffel, symbole verticalisant qui condense à plus d'un titre les autres schèmes de l'élévation. Parmi ces schèmes ascensionnels figurent les projecteurs qui braquent vers le ciel leurs flèches de lumière. Comme pour les avions, une hypallage leur prête des prédicats qui les humanisent ; les flèches deviennent alors des « jets d'eau lumineux [qui] s'infléchissaient dans le ciel, lignes pleines d'intentions [...] prévoyantes et protectrices »<sup>5</sup>. Gilbert Durand note que l'image technologique de la flèche vient relayer le symbole naturel de l'aile, aile représentée ici

<sup>1</sup> Genette : « Métonymie chez Proust », in *Figures III*, op. cit., p. 41-63.

<sup>2</sup> La prononciation archaïque *une ange* était recommandée par Littré. Voir IV, 408 et note 1.

<sup>3</sup> Rapprochement d'autant plus humoristique que les appareils sonnants l'alerte s'appelaient les « ténors ». Mais Saint-Loup songe peut-être aux premières sirènes à air comprimé qui ont vu le jour ; celles-ci, fonctionnant à l'électricité, n'équiperont cependant que peu de quartiers à cause de leur coût élevé. Voir Darmon, *Vivre à Paris...*, op. cit. p. 356.

<sup>4</sup> II, 196-197.

<sup>5</sup> IV, 380-1. Nous soulignons.

par les avions qui montaient « comme des fusées rejoindre les étoiles ». Car la hauteur, affirme Durand, « suscite plus qu'une ascension, mais un élan, et il semble que de l'échelle à la flèche, en passant par l'aile, il y ait une amplification de l'élancement »<sup>1</sup>. Avec les projecteurs qui « sectionnent » le ciel, c'est bien une certaine image technologique de la flèche qui est donnée, mais la représentation concrète de la flèche technologique n'est-elle pas la tour Eiffel elle-même ? Non seulement à cause de l'exploit qu'a représenté son érection depuis les fondations jusqu'aux opérations de levage et d'assemblage des pièces, en passant par la jonction, au premier étage, des piliers et des grandes poutres, mais aussi parce qu'elle a tenu un rôle stratégique important lors du conflit : c'est en effet grâce à elle que sont captés des messages décisifs qui permettent de déjouer les attaques allemandes<sup>2</sup>.

Flèche technologique culminant à 300 mètres, la tour prend le relais de ces autres flèches disséminées tout le long de la *Recherche*, clochers d'églises ou flèches de cathédrales, ce qui amène naturellement Proust à évoquer à sa suite l'atmosphère quasi religieuse qui régnait à Doncières « dans la *cellule de ce cloître* militaire où s'exerçaient, avant qu'ils consommassent, un jour, sans une hésitation, en pleine jeunesse, leur *sacrifice*, tant de cœurs *fervents* et disciplinés »<sup>3</sup>. M. Rieuneau fait remarquer avec justesse la modestie et l'humilité du héros (qui se confond ici avec celle de Proust) devant ceux qu'ils considèrent comme les véritables témoins et acteurs de la guerre, ceux qui viennent des « rivages de la mort » et dont toute la noblesse tient dans l'acceptation d'y retourner<sup>4</sup>. Les valeurs les plus nobles appartiennent ainsi à l'isotopie de l'espace spiritualisé, alors que les valeurs communes, vulgaires, relèvent de l'isotopie de la prolifération ; à travers le symbolisme qui s'y esquisse, l'épisode du Paris de la guerre apparaît porteur d'une axiologie implicite. Celle-ci, conforme à l'esthétique romanesque proustienne, dénonce bien mieux en (dé)montrant qu'en *disant*.

<sup>1</sup> Durand, *Les Structures...*, op. cit., p. 148.

<sup>2</sup> B. Lemoine : *La Tour de Monsieur Eiffel*, Paris, Gallimard (Découvertes), 1989, p. 81.

<sup>3</sup> IV, 380. Nous soulignons.

<sup>4</sup> Rieuneau, *Guerre et révolution...*, op. cit., p. 119-120.

### 10.3- Plongée : l'espace chthonien

Depuis quelques années je m'engage dans la suite des livres que je dois écrire avant de mourir. Les premiers ouvrages, on les construit avec la tête, au moyen de ce que l'on sait ou invente, avec la bouche et la langue, puis cela passe dans les mains, les doigts, et tombe le long du corps, par la poitrine, le ventre, les cuisses et les genoux, enfin à la plante des pieds où l'on touche au sol et entre dans la terre : cela devient sérieux, grave même. Pas de philosophie ni d'œuvre sans descente aux enfers, sans face à face avec la mort. Il faut bien un jour ouvrir la porte d'ombre...<sup>1</sup>

Ces lignes que Proust n'a pas écrites mais qu'il aurait pu aisément faire siennes peuvent aider à comprendre un des enjeux de l'épisode du Paris de la guerre, et à éclairer sa situation dans l'économie de l'œuvre. Transposer un fragment tragique de l'histoire collective en argument pour l'introspection relève sans doute du travail de « traduction » que Proust assigne à tout artiste véritable, et que tout lecteur reproduit lorsqu'il se fait, par le biais de l'œuvre, « lecteur de soi-même »<sup>2</sup>. L'écart entre Swann et le narrateur ne réside-t-il pas dans l'incapacité du premier, et la grande aptitude du second, à passer de la sensation esthétique à la connaissance de soi ? Car à l'enfer extérieur de la guerre correspond une descente aux enfers intérieure, réellement vécue par Proust s'il faut en croire G. Painter<sup>3</sup>, et transposée dans l'œuvre en une scène étrange et insolite.

Il est fréquent, dans la *Recherche*, que Marcel s'engage dans une démarche exploratoire dans un but déterminé, et qu'au lieu du résultat escompté il se trouve confronté à une découverte inattendue. C'était déjà le schème qui avait servi de cadre à l'épisode de Montjouvain, lorsqu'une simple promenade s'est transformée en un apprentissage précoce ; le schème aussi qui était à l'œuvre à Doncières où le héros, parti pour tenter de se rapprocher de Mme de Guermantes par le biais de Saint-Loup, découvre les premières manifestations de la mémoire involontaire<sup>4</sup> ; et le schème, enfin, qui a présidé aux relations avec Albertine, lorsque Marcel la croyait seulement capable

<sup>1</sup> M. Serres, *Statues*, Paris, F. Bourin, 1987, extrait de la quatrième de couverture.

<sup>2</sup> IV, 469 : « Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur », et IV, 489 : « chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même ».

<sup>3</sup> G. Painter, *Marcel Proust. Les années de maturité, (1904-1922)*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 329 et ss.

<sup>4</sup> III, 394-395.

de « contenter un désir imaginatif » et qu'elle s'est révélée en fait le grand amour de sa vie<sup>1</sup>. Proust explique ainsi ce processus dans *Albertine disparue* :

Mais en échange de ce que l'imagination laisse attendre et que nous nous donnons inutilement tant de peine pour essayer de découvrir, la vie nous donne quelque chose que nous étions bien loin d'imaginer.<sup>2</sup>

Or, ce « quelque chose que nous étions bien loin d'imaginer » et qui est, en somme, tributaire du hasard, est souvent bien plus consistant que l'objet premier qui était le but de la recherche. C'est la raison pour laquelle nous pouvons parler à propos de ce schème d'un complexe de Christophe Colomb : celui-ci, parti pour découvrir une nouvelle route des Indes découvrira tout un Nouveau Monde. C'est un peu ce qui se passe dans la séquence du Paris de la guerre. Parti pour s'informer auprès de Mme Verdurin des derniers développements de la situation, Marcel finira par engager une discussion avec le baron de Charlus rencontré par hasard et ne verra jamais la Patronne :

Un des premiers soirs de mon nouveau retour en 1916, ayant envie d'entendre parler de la seule chose qui m'intéressait alors, la guerre, je sortis après le dîner pour aller voir Mme Verdurin...<sup>3</sup>

De fait, l'épisode de la guerre s'inscrit entre les ellipses qui représentent le séjour du héros dans une maison de santé<sup>4</sup>. Après avoir annoncé l'intention de sa visite, Marcel relate, en une quarantaine de pages, les nouvelles mœurs et habitudes sociales du Paris de la guerre, jusqu'au moment où il rencontre inopinément M. de Charlus :

C'est ainsi qu'ayant voulu aller chez Mme Verdurin j'avais rencontré M. de Charlus.<sup>5</sup>

Tout l'épisode, en somme, a trait à une seule et même soirée, celle où le narrateur a voulu aller chez Mme Verdurin pour entendre parler de la guerre et où il a fini par rencontrer M. de Charlus, avec lequel il entame une longue conversation, entrecoupée

---

<sup>1</sup> II, 649.

<sup>2</sup> IV, 82.

<sup>3</sup> IV, 301.

<sup>4</sup> La chronologie narrative de cette séquence est complexe. L'évocation du premier retour à Paris (1914) est incluse dans la relation du second retour (1916) sous forme d'analepse.

<sup>5</sup> IV, 343.

de nombreux retours en arrière et anticipations, épisode qui se termine par la visite en apparence impromptue mais en réalité fortement surdéterminée, à la maison de passe de Jupien.

Surdéterminée, la scène chez Jupien l'est, en effet, à plus d'un niveau. Relevons d'abord, parmi les critères d'étrangeté qui font de cette soirée un moment remarquable aussi bien de la structure du récit que de la vie du héros, l'opposition constante entre deux tendances : l'amplification des images jusqu'aux proportions cosmiques d'une part et leur réduction volontaire mise au service de la rêverie intimiste de l'autre. C'est en partie par le recours à la métaphore scientifique et technologique que Proust atteint ces deux buts. Pour la première des deux, l'amplification, Proust part, comme c'est souvent le cas chez lui, de son expérience personnelle avec Albertine ou avec Françoise. Ainsi, une situation de départ, le conflit entre deux personnes, donne le modèle à partir duquel Marcel parvient, par induction, aux lois générales intéressant les individus. À partir de ces « individus » qu'il définit comme « des assemblages de cellules dont chacun par rapport à une seule est grand comme le mont Blanc », il arrive aux « entassements organisés d'individus qu'on appelle nations [et dont la] vie ne fait que *répéter en les amplifiant la vie des cellules composantes* »<sup>1</sup>. La démonstration se poursuit par le recours aux figures organiques de la prolifération, en écho à la métaphore de la génération spontanée. Les individus, à l'échelle des nations, sont comme les « infusoires » à l'échelle humaine, « dont il faudrait plus de dix mille pour remplir un cube d'un millimètre de côté »<sup>2</sup>. Il y a lieu de remarquer que la présentation de ce rapport du microcosme individuel et social au macrocosme national et mondial est marquée d'un déterminisme négatif. En effet, puisque le but de la démarche déductive est de permettre la prévision, tout porte à croire que, comme pour les individus, les relations entre nations seront le plus souvent conflictuelles :

Telles, depuis quelque temps, la grande figure France remplie jusqu'à son périmètre de millions de petits polygones aux formes variées, et la figure, remplie d'encore plus de polygones, Allemagne, avaient entre elles deux de ces querelles.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> IV, 350. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

Les « querelles » entre nations répètent à une échelle plus grande les mêmes schèmes que les querelles entre individus. Elles obéissent aussi aux mêmes lois, ce que Proust suggère du reste par le recours aux registres de la géométrie et de la biologie : la « figure France », les citoyens « polygones », les « cellules composantes », etc. Il faut peut-être voir l'origine de cette démonstration par la géométrie dans le fameux schéma de Grasset sur l'aphasie. En effet, au moment où la doctrine associationniste anglaise a été introduite en France par Charcot, Grasset y a contribué par la représentation graphique d'un polygone dont tous les sommets sont réunis, figurant ainsi les dix-huit formes d'aphasie prévues<sup>1</sup>. Cela a également pu inspirer à Proust l'idée d'un « coïncidence » des esprits, « au sens géométrique du mot coïncidence », et qui fait que l'on retrouve souvent dans sa Correspondance l'expression, empruntée à Spinoza, de *more geometrico*, c'est-à-dire « à la façon géométrique »<sup>2</sup>. La guerre fournit ainsi à l'auteur de la *Recherche* le moyen de faire le lien avec les préoccupations antérieures qu'il avait manifestées tout au long du récit, surtout celles qui concernent les rapports entre le microcosme et le macrocosme dont l'épisode de 1914-1918 offre une démonstration flagrante. La schématisation obtenue par le biais des « infusoires » et des « polygones » avait graduellement conduit la démonstration sur la voie de l'abstraction et de la généralisation ; il ne reste qu'un pas à franchir pour que la théorisation amorcée soit portée au niveau cosmique :

... et parce que, même en considérant [les corps France et Allemagne] du point de vue des individus, ils en étaient de géants assemblages, la querelle prenait des formes immenses et magnifiques, comme le soulèvement d'un océan aux millions de vagues qui essaye de rompre une ligne séculaire de falaises, comme des glaciers gigantesques qui tentent dans leurs oscillations lentes et destructrices de briser le cadre de montagnes où ils sont circonscrits.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Voir Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 578, art. « localisations cérébrales ».

<sup>2</sup> C'est Fraisse (in *Proust au miroir...*, op. cit., p. 195-196) qui signale et cite les occurrences qui relèvent de l'isotopie de la géométrie dans la Correspondance de Proust (voir ci-également ci-dessus, p. 161 note 3). Quant à l'expression de Spinoza, elle est entrée dans la tradition par référence à son ouvrage *Les principes de la philosophie de Descartes démontrés selon la méthode géométrique*, soit *more geometrico* ou *ordine geometrico*. L'expression remonte pourtant à Euclide, et a été invoquée par l'homme d'état hollandais Hugo Grotius, célébré comme le Descartes ou le Galilée du droit, et dont les travaux (1625) ont fait apparaître une nouvelle notion de la « loi naturelle » en référence au « droit naturel ». Voir Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 594-595, art. « loi de la nature ». Pour plus de précisions sur la manière dont les lois se répètent entre individus, groupes sociaux et nations, voir l'analyse de R. Girard in *Mensonge romantique...*, op. cit., p. 232-234.

<sup>3</sup> IV, 351. Pour d'autres amplifications d'images au niveau cosmique, voir IV, 341-342.

La guerre comparée à l'océan déchaîné et aux glaciers gigantesques laisse entrevoir une actualisation moderne du sentiment du sublime, censé provoquer à la fois fascination et terreur. Marcel craignait jadis de n'en pouvoir faire l'expérience à cause d'une nature où l'homme commençait à laisser partout son « empreinte », et qu'on ne pouvait donc plus admirer comme « contemporaine des grands phénomènes géologiques »<sup>1</sup>. Par une sorte d'ironie perverse, c'est par l'artifice technologique, fruit des efforts humains, que Marcel trouve un substitut inattendu aux grands phénomènes naturels : en effet, avec les proportions mondiales et la violence atteinte par le conflit, c'est une expérience du sublime vécue au quotidien qui est maintenant imposée.

Parallèlement à ces figures de l'amplification cosmique se développe chez Marcel une rêverie intimiste qui se module sur une « vision d'Orient ». Elle débute par la mention du clair de lune :

Le clair de lune était comme un *doux magnésium continu* permettant de prendre une dernière fois des images nocturnes de ces beaux ensembles [...] auxquels l'effroi que j'avais des obus qui allaient peut-être les détruire donnait par contraste, dans leur beauté encore intacte, une sorte de plénitude [...].<sup>2</sup>

La lune, « doux magnésium continu » est une expression doublement oxymorique puisque, comme le remarquent les annotateurs de la *Recherche*, « ...c'est par une lumière éblouissante et brève que la combustion du magnésium permet, à l'époque de Proust, de prendre des photographies en milieu obscur. »<sup>3</sup> Or, l'imaginaire de Marcel, comme tout à l'heure celui de Saint-Loup qui désirait que les étoiles ne tiennent plus en place, détourne au profit de sa rêverie les lois de la nature : ce qui est censé être bref et violent, l'éclair éblouissant du magnésium, devient doux et continu ; par conséquent, ce qui devait être l'instant fugitif de l'*impression* du cliché photographique devient l'impression d'un paysage immortalisé dans sa « beauté encore intacte ». Le but premier de la comparaison est bien le désir du narrateur de soustraire Paris aux obus ennemis en figeant, grâce à une opération mentale, l'écoulement du temps. Le symbolisme lunaire qui gouverne toute la séquence du Paris de la guerre irradie à la fois du côté de la rêverie

---

<sup>1</sup> I, 377-378.

<sup>2</sup> IV, 381.

<sup>3</sup> IV, 1235. Il s'agit de J. Robichez et B. Rogers qui ont annoté l'édition de J.-Y. Tadié utilisée dans le cadre de notre travail.

intimiste qui s’amorce, et du côté de l’Orient fantasmagique, représenté par les unités orientales :

Et, symbole soit de cette invasion que prédisait le défaitisme de M. de Charlus, soit de la coopération de nos frères musulmans avec les armées de la France, la lune étroite et recourbée comme un sequin semblait mettre le ciel parisien sous le signe oriental du croissant.<sup>1</sup>

La possibilité d’une invasion, annoncée par le défaitisme de Charlus, fait basculer la scène dans le registre de l’inquiétant ; peut-être même est-ce de l’invasion des armées ottomanes qu’il s’agit, comme le suggère l’évocation de la Seine ressemblant au Bosphore<sup>2</sup>. La présence de cet Orient dédoublé, à la fois rassurant et menaçant, est rendue encore plus prégnante quelques lignes plus loin par l’allusion aux œuvres de Descamps et de Delacroix. Ce dernier, notamment, s’est illustré aussi bien par la peinture de scènes orientales intimistes (*Femmes d’Alger dans leur appartement*) que de scènes exprimant une cruauté sensuelle (*La Mort de Sardanapale*). Quant à l’évocation que fait Marcel des *Mille et Une Nuits*, elle réunit deux pôles de l’Orient charnel : la sensualité et la cruauté. Et pour mettre la touche finale à ce tableau parisien « orientaliste », Charlus quitte le narrateur en manifestant le regret que l’un d’eux ne soit pas une odalisque<sup>3</sup>.

Les variations orientales du Paris de la guerre vont de pair avec une distorsion temporelle : anachronies structurales faites de constantes anticipation et retours en arrière, évocation du premier séjour à Paris emboîté dans le second, etc. Mais une autre forme de distorsion temporelle, qui relève cette fois-ci de l’isotopie de la régression, accompagne la transformation progressive de l’espace parisien en espace labyrinthique. Ce qui détourne le héros du but initial de sa sortie – la visite à Mme Verdurin – n’est pas uniquement la rencontre de Charlus ; c’est avant tout un *détour* géographique quasi involontaire :

---

<sup>1</sup> IV, 387-388.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> ibid.



Tout en me rappelant ainsi la visite de Saint-Loup, j'avais marché, *fait un trop long crochet* ; j'étais presque au pont des Invalides [...].<sup>1</sup>

La rêverie orientale provoque, peut-être par glissement sémantique, un phénomène de désorientation, spatiale (Marcel a fait un crochet) et intérieure (il est perdu dans ses pensées). Pendant la conversation qui suit, M. de Charlus évoque un Paris assimilé à Herculanium et Pompéi, puis à Sodome et Gomorrhe. Son évocation remonte donc dans le temps et évoque des « ressemblances » entre trois époques : moderne (Paris), classique (Herculanium et Pompéi, cette dernière ayant été redécouverte au XVIII<sup>e</sup> siècle), et biblique (Sodome et Gomorrhe)<sup>2</sup>. L'attitude de Marcel évoque le même schème régressif quand, se perdant une fois de plus après le départ du baron, il se compare à un personnage des *Mille et Une Nuits* dans un Paris imprégné d'une « vision d'Orient » :

*...et me perdant peu à peu dans le lacis de ces rues noires, je pensais au calife Haroun Al Raschid en quête d'aventures dans les quartiers perdus de Bagdad.*<sup>3</sup>

Le schème régressif récurrent, l'évocation d'un temps biblique, puis d'une œuvre anonyme de la littérature perse et orientale apparue au IX<sup>e</sup> siècle, sont autant d'éléments qui pointent en direction d'un temps mythique des origines. Le déplacement spatio-temporel qui se caractérise par les figures du piétinement (le narrateur est pris dans un espace dont il ne parvient pas à se dégager), l'imaginaire du labyrinthe ou du réseau inextricable figuré par le « lacis [des] rues noires », la régression fantasmatique (désir de figer le temps, désir d'un temps mythique), sont des symboles indiquant que la progression ne se fait plus en fonction de l'espace et du temps, mais au niveau intériorisé du moi profond. La soirée chez Mme Verdurin est perdue et l'arrivée à l'hôtel de Jupien inattendue : loin de ce que l'imagination pouvait laisser attendre et que Marcel se donnait inutilement tant de peine pour essayer de découvrir, la vie lui donne quelque chose qu'il était bien loin d'imaginer : une vue plongeante sur l'espace intérieur de la vérité humaine.

<sup>1</sup> IV, 343. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Relevé par M.-M. Chirol dans *L'Imaginaire de la ruine dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 2001, p. 10.

<sup>3</sup> IV, 388. Nous soulignons.

Dans le bordel tenu par un Jupien florissant et dynamique, Marcel a l'occasion de constater le règne du désordre, de la corruption et de l'inversion généralisée. Il confie alors à l'ancien giletier que cet endroit « est un vrai pandemonium »<sup>1</sup> ; il ne manque que la majuscule, en somme, pour faire de cet espace chthonien l'envers infernal de la Jérusalem céleste, demeure des avions stellaires et gardienne des valeurs héroïques. L'imaginaire de la technique se dégrade en proportion ; soumis à l'impératif de la régression, il se manifeste à travers l'imagination moyenâgeuse du baron qui s'incarne en délire sadomasochiste, et il se concrétise par le biais de divers instruments de torture et autant d'« accessoires féroces » que Jupien a le plus grand mal à se procurer<sup>2</sup>.

Mais pour que la descente dans les profondeurs du moi soit complète et fructueuse, il faut que le héros s'implique directement et ne se contente pas de la position marginale du témoin ou du voyeur. Ce sera chose faite lorsque l'alarme annonçant les avions ennemis jette les habitués de Jupien et, dans leur foulée, Marcel lui-même, dans les entrailles du métro<sup>3</sup>, consacrant définitivement l'expérience chthonienne du héros : le Pandémonium, ce sont ici les catacombes avec leurs « rites secrets » pervertis, tandis que la menace du châtement imminent se manifeste par les « grondements volcaniques » et l'ultime évocation de ce « lieu pompéien »<sup>4</sup>.

#### **10.4- Contre-plongée : l'espace intellectualisé**

La descente aux enfers suit le chemin facile, affirme Michel Serres, « car la lumière, venant de derrière, éclaire l'ombre [...] Tout commence à la remontée pendant laquelle, au contraire, la lumière gêne : les yeux ne voient plus où passent les pieds. Il ne faut pas se retourner. »<sup>5</sup> C'est en effet lors de la remontée symbolique, c'est-à-dire dès sa sortie de l'hôtel de Jupien, que le narrateur est traqué par le « dieu du mal » sous la forme d'un avion ennemi<sup>6</sup>. Il sera « poursuivi » durant tout le trajet qui le ramène chez lui, et ce n'est que lorsqu'il arrive en vue de son appartement qu'est enfin sonnée la fin

<sup>1</sup> IV, 411. Avec une majuscule, l'endroit désigne la capitale supposée de l'enfer.

<sup>2</sup> IV, 418-419.

<sup>3</sup> Ici, la descente aux enfers se double du complexe de Jonas qui, par l'enfermement matriciel qu'il suppose, figure l'introspection et la quête intérieure. Voir Durand, *Les Structures...*, op. cit., pp. 233-7.

<sup>4</sup> IV, 413.

<sup>5</sup> Serres, *Statues* (1989), op. cit., p. 313.

<sup>6</sup> IV, 412.

de l'alerte. Françoise, qui remonte de la cave, affirme qu'« elle [l]e croyait mort. »<sup>1</sup> Cette dernière expérience d'introspection fournit sans doute au narrateur ce qui sera l'archétype de tout travail artistique, travail « inverse » de celui que nous accomplissons lorsque nous vivons « détourné de nous-mêmes »<sup>2</sup>.

Dans la dernière séquence du *Temps retrouvé* la mention de l'Orient des *Mille et Une Nuits* revient à trois reprises<sup>3</sup>. Marcel se trouve à ce moment-là au terme de son initiation, c'est-à-dire *après* les « résurrections de la mémoire », et au seuil de l'univers littéraire qui lui reste encore à créer. Il est donc manifeste qu'il ne s'agit plus, en l'occurrence, de l'Orient mythique et charnel mais de son versant mystique, l'Orient de l'âme qui, depuis le XV<sup>e</sup> siècle et les voyages en Orient de Christian Rosenkreuz, connote la quête de la lumière<sup>4</sup>. Cette fonction d'orientation mystique ou idéale dévolue à l'Orient apparaît dès les brouillons de « Combray », où Proust écrivait :

[...] pendant toute mon adolescence, Guermantes de même que Méséglise, ne m'est apparu que comme le terme, plutôt idéal que réel, d'un « côté », quelque chose comme la ligne <d'>horizon, comme l'Orient, comme le pôle.<sup>5</sup>

Lorsque Gilberte commente en souvenir de son mari mort à la guerre la stratégie anglaise en Mésopotamie<sup>6</sup>, l'occasion pour elle de déployer son érudition devient, pour Marcel, prétexte à une rêverie nostalgique sur les *noms*, dans ce cas précis Bagdad, qui évoque à sa suite Bassorah et Simbad (sic) le Marin. Mais à ce point de son récit Marcel, nous le savons, n'est plus dupe de l'imagination liée aux noms, puisqu'il vient de tirer les « leçons de la vie »<sup>7</sup>. Ce qui le retient maintenant à travers les *Mille et une Nuits* et le nom de Bassorah est l'idée que cette ville constituait le port d'attache du grand voyageur qu'était Sindbad. Le voyage, la navigation et le naufrage possible, sont bien des métaphores de l'existence. Pour Marcel, l'œuvre qui reste à accomplir est encore un

<sup>1</sup> IV, 419.

<sup>2</sup> IV, 475.

<sup>3</sup> IV, 447 ; IV, 560-561 et IV, 620-621.

<sup>4</sup> Voir J. Chevalier et A. Gheerbrant : *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 710-711. La doctrine rosicrucienne avait été remise à la mode au temps de Proust par le Sâr Péladan. Celui-ci est évoqué de manière allusive par Brichot dans *La Prisonnière* (III, 787) et cité par l'historien de la Fronde dans le salon de Mme de Villeparisis dans *Le Côté de Guermantes* (II, 526).

<sup>5</sup> I, 814-815, Esquisse LIV.

<sup>6</sup> IV, 560-561.

<sup>7</sup> Voir IV, 455 : « ...je savais que la beauté de Balbec, je ne l'avais pas trouvée quand j'y étais. »

voyage d'exploration ; elle est à la fois le vecteur qui *oriente* sa vie et son point d'ancrage dans la réalité, comme le port de Bassorah était pour le marin Sindbad son point de départ pour de nouvelles aventures et la rade vers laquelle il revenait après chacun de ses longs périples.

Mais la notion d'orientation est pertinente aussi du point de vue de la structure ou de la composition romanesque. Comment un romancier s'oriente-t-il dans son récit ? Comment déploie-t-il le fil d'Ariane permettant à son lecteur de s'orienter ? Proust n'a jamais cessé de clamer que son ouvrage était « méticuleusement composé » et que c'est à la fin du livre seulement, « une fois les leçons de la vie comprises que [s]a pensée se dévoile »<sup>1</sup>. Ce qui est vrai pour la macrostructure l'est également pour les séquences réduites. Rétrospectivement, l'épisode du Paris de la guerre paraît éminemment « construit », tout en bénéficiant d'une unité remarquable. Un indice subtil peut nous mettre sur la voie quant à la poétique proustienne. Lors de sa brève rencontre avec le narrateur, Robert de Saint-Loup opère un parallèle intéressant entre la stratégie militaire et la stratégie de l'écrivain :

Un général est comme un écrivain qui veut faire une certaine pièce, un certain livre, et que le livre lui-même, avec les ressources inattendues qu'il révèle ici, l'impasse qu'il présente là, fait dévier extrêmement du plan préconçu. Comme une diversion, par exemple, ne doit se faire que sur un point qui a lui-même assez d'importance, suppose que la diversion réussisse au-delà de toute espérance, tandis que l'opération principale se solde par un échec ; c'est la diversion qui peut devenir l'opération principale.<sup>2</sup>

Or, c'est exactement de cette manière que Proust construit l'épisode du Paris de la guerre : un plan préconçu (aller chez Mme Verdurin), une impasse qui le fait dévier (la rencontre avec M. de Charlus), et une diversion qui fonctionne comme un événement suffisamment important pour devenir l'opération principale (l'hôtel de Jupien). Cet épisode révèle ainsi discrètement son organisation cachée : la construction d'un espace intellectualisé, espace de l'ordre contraposé au désordre apparent de la guerre (les métaphores de la prolifération organique, les destructions), et à la structure apparemment « désordonnée » du récit, faite d'anachronies et d'emboîtements. Bien que

---

<sup>1</sup> Respectivement, lettres à Paul Souday (1919) et à Jacques Rivière (1914). Voir IV, 1256, la note 1 de la p. 445.

<sup>2</sup> IV, 341.

Proust défend dans la *Recherche* le point de vue de l'inconscient, de l'impression, de l'intuition et de la sensation, il ne pense pas moins que l'intelligence devrait être « le support caché quoique nécessaire d'une œuvre où elle serait absente »<sup>1</sup>.

La bipolarité constitutive de la pensée proustienne trouve dans la représentation du Paris de la guerre un exutoire créatif. L'effet de tension est créé par la volonté de Proust de représenter emblématiquement les espaces individuels et sociaux reliés aux valeurs en jeu, sans jamais accorder à aucun d'eux le sens d'un absolu monologique. Comme dans le tableau du Greco, *L'Enterrement du comte d'Orgaz*, les deux plans céleste et terrestre sont parallèles ; comme dans le tableau du Greco aussi, Proust suggère que les valeurs spirituelles sont celles qui autorisent le passage d'un plan à l'autre. Le mouvement de l'imaginaire proustien s'organise suivant ces deux pôles dédoublés : du désordre négatif représenté par le paysage minéral et la prolifération organique, au désordre positif d'un paysage aérien, spiritualisé, figurant la protection et la résistance à la destruction ; d'un ordre négatif qui est plongée dans l'espace chthonien, au cœur d'un Orient mythique fait de luxure et de sensualité, à un ordre positif qui est contre-plongée et remontée vers un espace intellectualisé représenté par l'Orient mystique. Avec la convergence de ces éléments en un point central apparaît une tension créatrice, qui se résout en transposition d'un épisode tragique de l'histoire collective en quête cognitive et spirituelle. Cette structuration en couples d'oppositions peut être représentée par un schéma qui donne une idée de l'« imaginaire complexe »<sup>2</sup> de la guerre dans *Le Temps retrouvé*.

---

<sup>1</sup> Lettre à Daniel Halévy. Voir Proust : *Lettres*, op. cit., p. 419.

<sup>2</sup> Le modèle de la complexité est proposé par J. Thomas (dir.) dans *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, p. 161.

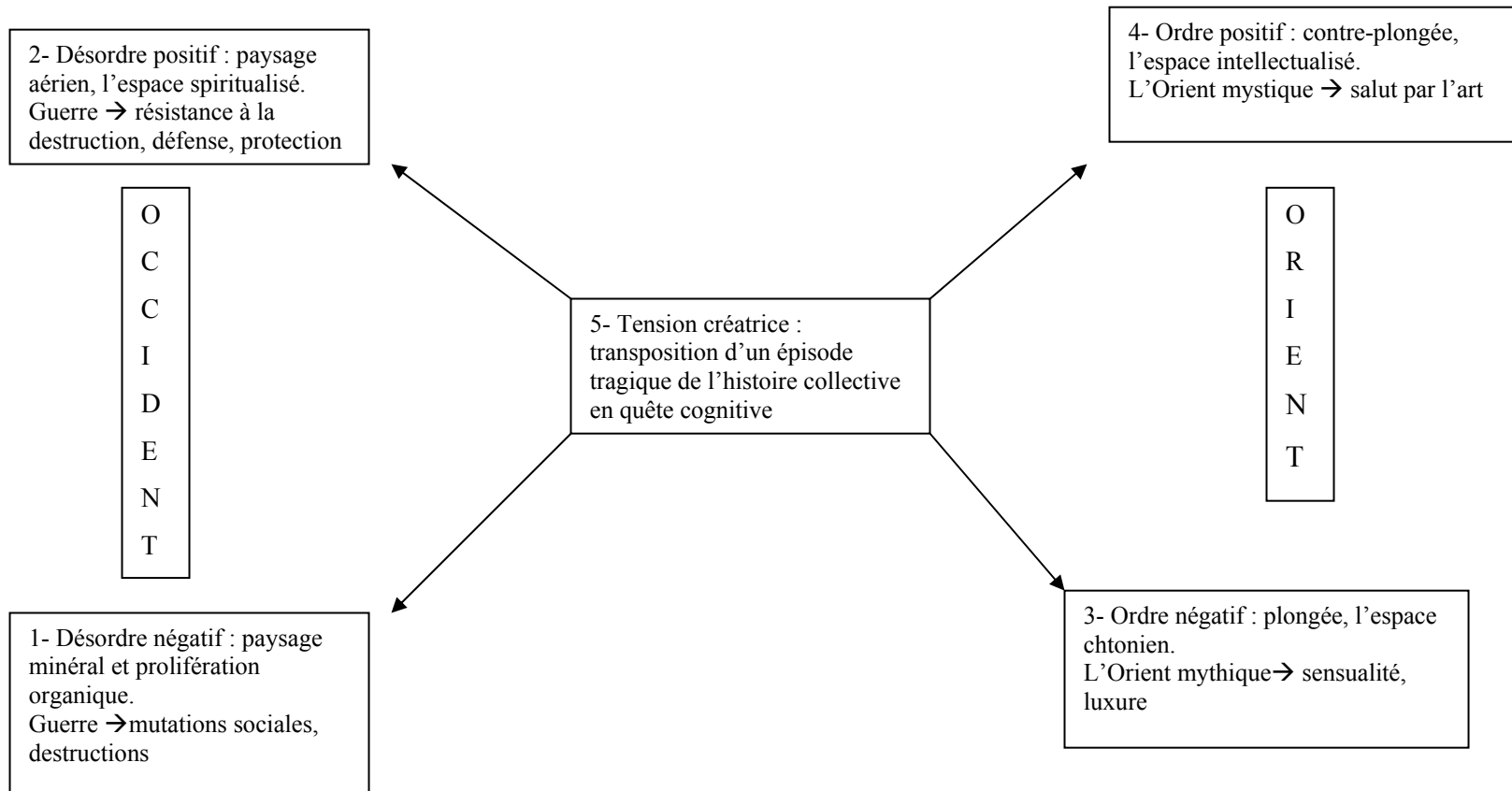


Figure 6 : Représentation schématique de l'imaginaire complexe du « Paris de la guerre » dans *Le Temps retrouvé*.

**Deuxième partie :**

**La découverte de la vie intérieure**

### III- Paradigme de l'Introspection :

#### « À la fois Joseph et Pharaon »

Engagé dans la recherche de la vérité, Marcel exécute un programme en deux volets qui le conduit à explorer le monde de la nature et celui des relations humaines. Sa rencontre avec Elstir met en évidence l'insuffisance de cette démarche épistémologique. En insistant sur la nécessité de connaître nos rêves et nos représentations pour ne plus être le jouet d'illusions éphémères, le peintre avait suggéré une autre voie d'exploration. Plusieurs années plus tard, l'épisode de la guerre, vécu par Marcel comme la transposition d'un événement collectif en outil cognitif, vient valider cette intuition. La prise de conscience de l'importance des données sensorielles – perceptions, sensations, impressions profondes qualifiées de « vraies » – l'engage alors à changer l'orientation de sa recherche pour y inclure l'introspection. Dans la foulée, le statut d'observateur positiviste qu'il s'était arrogé en faisant de sa recherche des lois une priorité, s'enrichit d'un nouveau point de vue : celui du « sujet expérimental ». La tâche de ce dernier sera d'« analyser son expérience consciente dans ses aspects sensoriels imaginaires et affectifs les plus élémentaires, et [de] décrire leur intensité, leur durée et leur clarté subjectives. »<sup>1</sup> Quels sont les indices qui incitent Marcel à se faire sujet expérimental et à initier une quête intérieure ? Quelle forme prendra son introspection et à quels résultats aboutira son périple dans le « pays obscur » de la terre morale ?

En même temps, les médiations culturelles sont mises en sourdine ; non que les expériences esthétiques vécues par le biais de la peinture d'Elstir ou de la musique de Vinteuil soient reniées ; elles seront au contraire exploitées en vue du dépassement de la sensation esthétique vers la connaissance de soi. S'il est vrai que le vocabulaire mystique dans la *Recherche* consacre une sorte de religion de l'art, ce n'est pourtant pas dans l'optique d'un pur esthétisme où irait se réfugier, en dernier recours, la quête pour une transcendance introuvable dans le monde social ou dans la relation amoureuse.

---

<sup>1</sup> *Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., p. 815-816, art. « introspection ».



Ultimement, c'est la découverte de soi qui est conçue comme un sacerdoce dont les rites bien définis doivent éventuellement conduire le novice à la révélation finale :

Les plaisirs que l'amour, que la peinture, que la musique m'avaient donnés ne sont pas des plaisirs absolument sans valeur. Mais la plupart des gens doués s'attachent seulement à l'objet de ce plaisir. Après avoir bien adoré et étudié un musicien, ils passent à un autre. Or, ce qu'il y a de plus intéressant dans notre plaisir ce n'est pas l'objet lui-même, mais [...] la nature du plaisir [;] il faut s'étudier soi-même [...], *passer de la sensation esthétique à la connaissance de soi-même* [...].<sup>1</sup>

Il est donc attendu que le programme exploratoire de Marcel révèle les indices d'une intériorisation croissante à mesure qu'il s'écarte des voies de recherche conventionnelles et du savoir dogmatique (l'observateur « du dehors »). Une fois de plus, il ne s'agit pas de renier ces savoirs mais plutôt de mettre fin à l'argument d'autorité qui peut se révéler aussi stérile qu'il a naguère été utile. Cela vaut pour la science : Proust a pu s'inspirer, par exemple, de l'élaboration de la nouvelle science de la chaleur, la thermodynamique qui, à ses débuts, s'est constituée en partie contre la physique classique. Cela vaut également pour la création artistique comme pour l'exploration de la vie intérieure : la « rue de traverse »<sup>2</sup> dans laquelle on s'engage par hasard, les « transversales »<sup>3</sup> qui multiplient les points de vue, le « riche réseau »<sup>4</sup> qui se dessine autour d'un point jadis isolé, le pays qu'« on a abordé par un côté nouveau »<sup>5</sup>, sont autant de métaphores d'orientation et de communication qui attestent de la précieuse faculté de l'esprit humain à former des associations inédites, c'est-à-dire à sortir de la répétition et de l'imitation pour inventer et créer du nouveau. C'est ce que Proust appelle faire son « déjeuner sur l'herbe »<sup>6</sup>.

Le fait que les images de l'orientation et de la communication se fondent sur l'idée de mouvement est en lui-même significatif car ces images opèrent à la manière de véritables *schèmes*. G. Durand définit le schème comme « une généralisation *dynamique* et affective de l'image »<sup>7</sup> et le fait correspondre au « symbole moteur » chez Bachelard.

<sup>1</sup> IV, 850, Esquisse XXXII. Nous soulignons.

<sup>2</sup> IV, 397.

<sup>3</sup> IV, 607.

<sup>4</sup> IV, 607.

<sup>5</sup> III, 753.

<sup>6</sup> IV, 615.

<sup>7</sup> Durand, *Les Structures...*, op. cit., p. 61. Nous soulignons.

Il constitue en quelque sorte la « factivité » de l’imaginaire, et fait « la jonction [...] entre les gestes inconscients de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations. »<sup>1</sup> Or, la psychologie expérimentale n’a cessé de montrer qu’elle est avant tout une « psychologie du mouvement » en renvoyant constamment à sa base physiologique, à ces « automatismes » que Ribot attribue à l’inconscient et qui ont été étudiés en détail par Pierre Janet dans sa thèse sur *L’Automatisme psychologique*<sup>2</sup>. Durand, en insistant sur la notion de sensori-motricité et sur les dominantes réflexes, et en les mettant en rapport avec les représentations, fait écho à Ribot qui avait également mis l’accent sur l’importance de la notion de mouvement pour les psychologues et les physiologistes dans plusieurs de ses ouvrages<sup>3</sup>.

En donnant à l’élément moteur conçu en termes d’impulsions et d’inhibitions un rôle de premier plan, la psychologie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle montre la voie à suivre : d’une part, Marcel tentera de se faire « à la fois Joseph et Pharaon »<sup>4</sup> afin de décrypter et d’interpréter les signes que lui envoie son moi profond ; d’autre part, il mettra à profit cette démarche introspective pour comprendre pourquoi, chez lui, l’*impulsion* ébauchée sous forme d’impressions extraordinaires ne parvient pas à se résoudre en invention ; pourquoi aussi sa nature rêveuse et imaginative, soumise aux représentations, contribue à faire de lui un « aboulique de l’imagination créatrice »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Janet : *L’Automatisme...*, op. cit. Pierre Janet succèdera à Théodule Ribot à la chaire de Psychologie Expérimentale et Comparée, qu’il occupera de 1902 à 1934.

<sup>3</sup> Citons, à titre d’exemples : *L’Évolution des idées générales*, op. cit., p. 204 : Ribot rappelle que la psychologie contemporaine a révélé le rôle effectif des mouvements dans les états intellectuels (perceptions, images et même concepts), et que suivant les recherches récentes, aucun de ces états psychologiques n’est dépourvu d’ « éléments moteurs » ; *l’Essai sur l’imagination créatrice*, op. cit., p. 1 : Ribot situe sa thèse dans la mouvance de la psychologie qui a « établi solidement le rôle et l’importance des mouvements », et qui a « montré notamment par l’observation et l’expérience que la représentation d’un mouvement est un mouvement qui commence, un mouvement à l’état naissant » ; *Les maladies de la volonté* [1883], Paris, Félix Alcan, 1888, p. 4-25 : tout état de conscience a toujours une tendance à s’exprimer, à se traduire par un mouvement, par un acte, même si cet « élément moteur » se résout parfois en inhibition ; et *Les maladies de la mémoire* [1881], Paris, Félix Alcan, 1906, p. 26 : « L’encéphale est comme un laboratoire plein de mouvement où mille travaux se font à la fois. »

<sup>4</sup> I, 618.

<sup>5</sup> La rêverie, pense Ribot, « est l’équivalent des vellétés ; les rêveurs sont les abouliques de l’imagination créatrice. » Voir *l’Essai sur l’imagination créatrice*, op. cit., p. 8.

## ***Une épistémologie du « personnage intérieur »***

L'exploration de la vie intérieure est liée chez Marcel à une décision importante concernant le statut de l'intelligence : quelle place faut-il lui accorder relativement aux autres formes de savoir ? La question est d'autant plus importante qu'un premier lien avec le moi intérieur a pu être établi par le biais des sensations ; le héros se découvre, en effet, une certaine sensibilité aux variations du temps atmosphérique, qu'il tente alors d'exploiter afin de ramener à la conscience des impressions anciennes et des « moi oubliés ». Ces rappels de moi anciens qui restent, en somme, tributaires des circonstances, incitent Marcel à réfléchir sur la fonction et les conséquences de l'habitude qui affadit les impressions, et sur les moyens d'en contrer les effets « analgésiques ».

### **11.1- L'esprit *more geometrico* : l'intelligence**

En décidant de porter son attention sur ses sensations et ses impressions, Marcel entreprend l'élaboration d'une épistémologie du « personnage intérieur »<sup>1</sup>. Qui est ce « personnage intérieur » ? Il manifeste sa présence de manière intermittente ; d'ailleurs, Marcel l'appelle aussi « le personnage intermittent »<sup>2</sup>. Lorsque Marcel est dans le monde et tout à ses plaisirs sociaux, ce personnage, qui sommeille « derrière l'activité apparente de [s]a conversation », se met « tout à coup joyeusement en chasse », scrute et cherche des points communs, des « essences générales »<sup>3</sup>. Il s'agit donc de cette partie de lui-même qu'intéresse au premier chef la recherche des lois et des invariants. C'est une manifestation de son côté explorateur, naturaliste ou psychologue expérimentaliste que nous avons vu à l'œuvre dans la première partie de notre étude ; c'est le « géomètre » en lui, qui dépouille « les choses de leurs qualités sensibles et ne voit que leur substratum linéaire »<sup>4</sup>. D'une certaine manière enfin, c'est l'esprit *more*

---

<sup>1</sup> III, 522.

<sup>2</sup> III, 519 et IV, 296.

<sup>3</sup> IV, 296.

<sup>4</sup> Ibid.

*geometrico*<sup>1</sup> de Proust lui-même qui s'exprime, dans la *Recherche*, à travers la « foi expérimentale » de Marcel :

Mais [...] de ce que l'intelligence n'est pas l'instrument le plus subtil, le plus puissant, le plus approprié pour saisir le vrai, *ce n'est qu'une raison de plus pour commencer par l'intelligence* et non par un intuitivisme de l'inconscient, par une foi aux pressentiments toute faite. C'est la vie qui, peu à peu, cas par cas, nous permet de remarquer que ce qui est le plus important pour notre cœur, ou pour notre esprit, ne nous est pas appris par le raisonnement, mais par des puissances autres. Et alors, c'est l'intelligence elle-même qui, se rendant compte de leur supériorité, abdique par raisonnement devant elles, et accepte de devenir leur collaboratrice et leur servante. C'est la *foi expérimentale*.<sup>2</sup>

Proust oppose donc la « foi aux pressentiments toute faite », qui engage à adopter un intuitivisme *a priori*, à la « foi expérimentale » qui, quant à elle, s'adosse aux formes rationnelles de la pensée pour parvenir à l'intuition authentique.

Faut-il voir une contradiction insurmontable dans l'oxymore « foi expérimentale » ? Non, car la thèse de Proust reflète une tendance philosophique de son époque, dont l'objectif principal était de concilier la tradition spiritualiste française avec le positivisme. Dans un article destiné à présenter au grand public le « positivisme nouveau », c'est-à-dire post-comtien, E. Le Roy<sup>3</sup> résume la situation de ceux qu'il appelle les « praticiens mêmes de la science », au moment où, « sous la pression des besoins internes [et] au contact même des faits et des théories », ils entreprennent un examen critique de leur discipline et des postulats qui la sous-tendent<sup>4</sup>. Le Roy formule le débat en ces termes :

Le critère suprême est-il la raison discursive ou la vie intérieure, la connaissance abstraite ou l'action intime, le principe immobile qui régit les édifices dialectiques ou cette inexprimable intuition qui s'éveille dans l'esprit au contact immédiat du donné ?<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Voir ci-dessus, p. 210, note 2.

<sup>2</sup> IV, 7.

<sup>3</sup> E. Le Roy : « Un positivisme nouveau », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, 1901, t. 9, p. 138-153. L'argumentaire de Le Roy se situe dans le contexte de la naissance, en France, de la philosophie des sciences. Pour plus de détails sur le contexte culturel, nous renvoyons à l'ouvrage cité de Brenner, *Les Origines françaises de la philosophie des sciences*.

<sup>4</sup> Le Roy, « Un positivisme nouveau », art. cité, p. 139.

<sup>5</sup> Ibid.

Cette question, précise Le Roy, doit décider en fin de compte de l'orientation que prendra la pensée. En effet, suivant la solution qu'on lui donne, « on sera ou non intellectualiste. Là se rencontrent [...] et se heurtent deux esprits contraires. »<sup>1</sup> Le Roy croit trouver la réponse à cette question chez Ravaisson, qui parle d'une nouvelle tendance, celle d'un « réalisme ou positivisme spiritualiste » qui trouve sa source dans « la conscience que l'esprit prend en lui-même, d'une existence dont il reconnaît que toute autre existence dérive et dépend, et qui n'est autre que son action. »<sup>2</sup> En d'autres termes, le nouvel esprit positiviste ne peut se permettre d'ignorer la place croissante que tient la psychologie dans la théorie de la connaissance. Toute connaissance, affirme encore Le Roy, est « relative à la structure actuelle du sujet », et la nouvelle critique de la science estime que les résultats les plus positifs sont, dans une large mesure, *fonctions de l'homme et de ses attitudes*<sup>3</sup>. Or, suivant la classification de Ribot dans *Les Maladies de la volonté*, la personnalité normale formerait en gros « trois étages ; au plus bas, on trouve les actes automatiques, réflexes simples ou composés, habitudes ; au-dessus, les actes produits par les sentiments, les émotions et les passions ; et au plus haut, les actes raisonnables. Ce dernier état suppose les deux autres, repose sur eux et par conséquent en dépend, quoiqu'il leur donne la coordination et l'unité. »<sup>4</sup>

Ces éléments, puisés dans le contexte culturel de l'époque, peuvent aider à comprendre le positionnement de Proust en faveur de l'inconscient sur lequel, selon

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid., p. 140. Avec son *Rapport sur la philosophie en France* publié en 1867, Ravaisson a joué un rôle de premier plan dans la renaissance du spiritualisme français. Il annonce, à la fin de son *Rapport*, les philosophies de la vie et de l'action qui seront celles d'un Guyau ou d'un Bergson, et définit la tendance nouvelle comme étant celle d'un « réalisme spiritualiste ». La particularité de ces philosophies est qu'elles trouvent dans les résultats mêmes des sciences de la vie de quoi dépasser le scientisme et le réductionnisme. Voir J. Lefranc : *La Philosophie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Que sais-je ?), 1998, p. 107-121. Par ailleurs, G. Séailles, dans un article publié en 1897 (« Les philosophies de la liberté », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, 1897, p. 162-180), qualifie ces mêmes tendances de « philosophies de la liberté » plutôt que de philosophies de « la vie et de l'action ». C'est qu'entre temps, l'enjeu du débat s'était déplacé. Alors qu'il s'agissait pour Ravaisson de lutter contre le matérialisme, il s'agira plutôt pour le néo-kantisme de concilier l'idée du déterminisme scientifique avec celle du libre arbitre. Enfin, la nécessité de concilier le déterminisme qui fonde la pensée scientifique avec le concept de liberté humaine est un problème que se posera avec insistance la nouvelle philosophie des sciences avec, notamment, H. Poincaré, P. Duhem, G. Milhaud et E. Le Roy.

<sup>3</sup> Le Roy, « Un positivisme nouveau », art. cité, p. 138, nous soulignons. Le Roy dira aussi que les lois sont relatives aux conditions de maniabilité de notre pensée. Voir « Science et philosophie (2) », art. cité, p. 522.

<sup>4</sup> Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 116.

Ribot, repose toute la vie psychique. Du reste, Proust et le héros de la *Recherche* sont, à ce sujet, sur la même longueur d'onde. Marcel professe que la vie elle-même doit nous permettre de décider de la priorité de l'intelligence sur les autres savoirs, et Proust écrit dans une lettre datant de septembre 1919 qu'il ne « croi[t] pas l'intelligence première en nous [et il] pose avant elle l'inconscient qu'elle est destinée à clarifier »<sup>1</sup>. Donc, même si tout raisonnement doit logiquement « commencer » par l'intelligence, il n'en reste pas moins que celle-ci repose sur tout un édifice presque invisible qui détermine, pour une bonne part, nos pensées et nos actions.

En somme, s'il s'avère bon de débiter par l'exercice du raisonnement, c'est-à-dire par l'esprit de géométrie, il reste qu'il faut savoir parfois s'en remettre à l'intuition, ou à l'esprit de finesse : c'est ce que révèle l'anecdote que rapporte Marcel à propos de Mme de Courvoisier et de la duchesse Guermantes. Usant de son « esprit de géométrie »<sup>2</sup>, la première « déduisit » qu'elle ne pouvait inviter avec la princesse Mathilde que des bonapartistes ; comme elle n'en connaissait pas, la princesse se trouva en présence d'« une pique-assiette célèbre, veuve d'un ancien préfet de l'Empire, [de] la veuve du directeur des postes et [de] quelques personnes connues pour leur fidélité à Napoléon III, leur bêtise et leur ennui. » En revanche, la duchesse usant de son esprit de finesse, convia avec la princesse toutes les personnes « qu'une sorte de flair, de tact et de doigté lui faisait sentir devoir être agréables à la nièce de l'Empereur, même quand elles étaient de la propre famille du roi. »<sup>3</sup>

Il arrive souvent que les anecdotes mondaines de la *Recherche* révèlent une vérité profonde et acquièrent, du fait même, une valeur paradigmatique ; c'est qu'elles entrent dans le système de la « démonstration » adopté par Proust qui, nous l'avons vu, préfère mettre en scène le cheminement de sa pensée plutôt que d'en livrer les conclusions toutes faites dans un développement dogmatique. En l'occurrence, l'histoire de Mme de Courvoisier et de la duchesse de Guermantes prépare la thèse de la « foi expérimentale » et montre, suivant l'enseignement de Pascal, que l'esprit de finesse et

<sup>1</sup> Cité dans l'Introduction de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, 1292.

<sup>2</sup> II, 759-760. Proust reprend dans ce passage la distinction établie par Pascal dans la « Différence entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse ». Voir l'édition citée des *Pensées*, p. 444-446.

<sup>3</sup> II, 759-760.

l'esprit de géométrie ne sont pas exclusifs l'un de l'autre<sup>1</sup>. Il n'y a donc pas de contradiction dans le fait que le petit personnage intérieur de Marcel s'éveille à l'appel des essences générales – qu'il possède donc l'esprit de géométrie – tout autant qu'à celui des sensations et des impressions – et qu'il possède donc aussi l'esprit de finesse.

### **11.2- Le « bonhomme barométrique » : les sensations, les impressions profondes**

Le héros de la *Recherche* prend progressivement conscience que l'un des vecteurs privilégiés pour les manifestations des sensations et des impressions profondes se révèle être le temps atmosphérique. Il arrive souvent qu'un changement dans l'atmosphère amène « dans [s]a conscience quelque rouleau oublié sur lequel étaient inscrites des impressions d'autrefois »<sup>2</sup>. Un orage estival, par exemple, apportera toujours avec lui l'atmosphère chargée de « l'odeur d'invisibles et persistants lilas » que Marcel respirait du côté de Méséglise<sup>3</sup>. Un autre phénomène atmosphérique particulièrement évocateur est celui que Marcel décrit comme étant, au cours d'une saison, un jour « égaré » appartenant à une autre saison, et « qui nous y fait vivre, en évoque aussitôt, en fait désirer les plaisirs particuliers »<sup>4</sup>. Les modifications climatiques réveillent, d'une manière inattendue, un « certain petit personnage intermittent »<sup>5</sup> qui relie chez Marcel son moi de jadis à son moi d'aujourd'hui, et qui intercale dans l'air de sa chambre « de belles incrustations de [s]a vie d'autrefois »<sup>6</sup>. D'une manière générale, les variations atmosphériques provoquent des « modulations » dans le désir<sup>7</sup> qui affectent, à leur tour, cette partie profonde de lui-même, que Marcel identifie comme étant « le violon intérieur » :

Certains beaux jours, il faisait si froid, on était en si large communication avec la rue qu'il semblait qu'on eût disjoint les murs de la maison, et chaque fois que passait le tramway, son

---

<sup>1</sup> Pascal, *Pensées*, éd. citée, p. 442-443.

<sup>2</sup> II, 367.

<sup>3</sup> I, 183.

<sup>4</sup> I, 379.

<sup>5</sup> III, 519.

<sup>6</sup> III, 1103, Esquisse IV.

<sup>7</sup> I, 379.

timbre résonnait comme eût fait un couteau d'argent frappant une maison de verre. Mais c'était surtout en moi que j'entendais avec ivresse un son nouveau rendu par le violon intérieur.<sup>1</sup>

En ce qui a trait à la recherche des sensations, comme en ce qui concerne la recherche des identités et des analogies, le personnage intérieur de Marcel semble être animé d'une vie quasi indépendante. Mais dans les faits, il est mû par des déterminations qui ne sont pas directement perceptibles car elles demeurent inconscientes. En bon expérimentaliste, le narrateur tente donc d'accéder à la partie inconsciente de lui-même en étudiant d'abord les manifestations physiologiques du phénomène qui l'affecte. La métaphore musicale qu'il emploie pour exprimer ce qu'il ressent laisse supposer qu'en général, nous vivons sur une tonalité unique jusqu'à ce qu'un événement fortuit, comme un changement de temps par exemple, « module » nos sens et nous fasse passer à une tonalité nouvelle<sup>2</sup>. Pour désigner l'humeur d'une personne, Ribot emprunte lui aussi le vocabulaire de l'isotopie musicale, et parle de la « manière générale de sentir » comme étant le « ton » permanent de l'organisme<sup>3</sup>. En somme, l'humeur générale régit le ton de l'organisme comme dans une partition musicale, la tonalité qui se trouve à la clé régit le déroulement du morceau du début à la fin ; sauf dans ces séquences où, justement, interviennent les modulations (changements de tonalité et/ou de mode). Une œuvre musicale est d'autant plus riche qu'elle comporte des modulations ; par conséquent, l'emploi de l'isotopie musicale<sup>4</sup> par Proust (modulations, timbre, son nouveau, violon intérieur) donne aux séquences qui relèvent du temps atmosphérique une connotation résolument positive. La modulation, en ce sens, doit être interprétée comme un événement bénéfique, venant rompre les habitudes qui constituent le « ton permanent » de l'organisme :

---

<sup>1</sup> III, 535.

<sup>2</sup> En musique, la modulation indique un changement de tonalité au cours d'un morceau. La tonalité se compose de deux éléments distincts qui sont le *ton* (défini par le choix de la *tonique*, c'est-à-dire la première note de la gamme), et le *mode* (défini par la qualification de la tierce, ou troisième note dans la gamme). Lorsque la tierce est faite de deux intervalles, le mode est majeur, lorsqu'elle est faite d'un intervalle et d'un demi-intervalle, le mode est mineur.

<sup>3</sup> *Les maladies de la volonté*, p. 31. Le « ton » est employé comme synonyme de tonalité.

<sup>4</sup> Voir aussi la suite de la métaphore : « Nous retrouvons l'air oublié dont nous aurions pu deviner la nécessité mathématique et que pendant les premiers instants nous chantons sans le connaître. » (III, 535)



Ses cordes [il s'agit toujours du « violon intérieur »] sont serrées ou détendues par de simples différences de la température, de la lumière extérieure. En notre être, instrument que l'uniformité de l'habitude a rendu silencieux, le chant naît de ces écarts, de ces variations, source de toute musique : le temps qu'il fait certains jours nous fait aussitôt passer d'une note à une autre.<sup>1</sup>

Pour filer sa métaphore musicale, Proust exploite la sensibilité particulière que présentent les instruments à cordes aux variations climatiques, phénomène bien connu des luthiers. Par ailleurs, il établit nettement le lien entre rupture de l'habitude d'une part, et rupture de l'humeur générale de l'autre, conditions réunies qui réalisent le réveil des sensations assoupies. Cependant, la sensibilité au temps atmosphérique, bien qu'elle ramène des sensations du passé, ne sera pas déterminante pour la découverte de la vocation comme le seront, plus tard, les expériences de la mémoire involontaire. Bien que ces dernières soient également tributaires d'une rupture de l'habitude<sup>2</sup>, elles auront, en plus, la qualité particulière de ne pas provenir de l'extérieur du champ de la conscience, comme c'est le cas avec les variations du climat. Le temps atmosphérique n'est donc qu'un médiateur externe qui ouvre l'accès aux sensations internes :

Seules ces *modifications internes*, bien que *venues du dehors*, renouvelaient pour moi le monde extérieur. Des portes de communication depuis longtemps condamnées se rouvraient dans mon cerveau. [...] Frémissant tout entier autour de la corde vibrante, j'aurais sacrifié ma terne vie d'autrefois et ma vie à venir, passées à la gomme à effacer de l'habitude, pour cet état si particulier.<sup>3</sup>

Qu'efface donc cette « gomme » de l'habitude ? En général, toutes les sensations et perceptions qui n'entrent pas dans le cadre normatif (ou les « nomenclatures »<sup>4</sup>) de la vie pratique et du sens commun et qui, donc, n'ont pas une visée utilitaire immédiate. Ces impressions, pourtant, sont enregistrées en nous et peuvent se manifester spontanément, de la même manière qu'il nous revient soudain à l'esprit un air oublié dont on cherchait en vain à se rappeler le refrain ; car l'atmosphère, au fil des jours,

---

<sup>1</sup> III, 535.

<sup>2</sup> IV, 485, 497.

<sup>3</sup> III, 535. Nous soulignons. La différence entre le temps atmosphérique et la madeleine trempée dans le thé est qu'il s'agit, dans le premier cas, d'une simple analogie de sensations induite par un événement extérieur et, dans le second, d'une véritable identité entre les sensations passée et présente, qui trouve sa source dans les sens mêmes (le goût). Nous reviendrons sur ce point dans la dernière partie de notre travail (ci-dessous, « Tout doit revenir : le réel retrouvé », p. 499 et ss.).

<sup>4</sup> IV, 474.

« agit profondément sur notre organisme et tire des réserves obscures où nous les avons oubliées les mélodies inscrites que n'a pas déchiffrées notre mémoire. »<sup>1</sup> Tous ces souvenirs ou rappels involontaires s'effectuent par le biais du corps et des sensations : l'atmosphère déclenche des « modifications internes » et ouvre des portes de communication entre le moi conscient et le moi profond, qui règne sur les « réserves obscures » de l'inconscient. Dans la *Recherche*, Marcel accorde au temps atmosphérique une importance particulière, sans doute parce que ce phénomène constitue une voie de passage ou une transition entre les médiations purement « externes », c'est-à-dire culturelles, sociales et amoureuses, et les médiations purement internes, qui fondent les dernières expériences de mémoire involontaire.

Marcel désigne aussi le petit personnage intérieur par deux expressions où se mêlent les isotopies de la musique et du temps atmosphérique : c'est tantôt le « petit personnage intermittent » qui entonne « de si nombreux cantiques à la gloire du soleil »<sup>2</sup>, et tantôt le « salueur chantant du soleil »<sup>3</sup>. Ces métaphores aux résonances mythologiques sont la version condensée d'une comparaison développée dans les brouillons et dans laquelle Proust établissait une analogie entre son moi intérieur et la statue chantante de Memnon<sup>4</sup>. La spécificité de cette statue de l'Égypte ancienne, qui se mettait à « chanter » sous l'effet des premiers rayons de soleil, a intrigué plus d'un pèlerin et touriste au fil



Figure 7 : La statue de Memnon.

des siècles, jusqu'à ce que la science vienne rompre l'enchantement en attribuant son « chant » à la dilatation du quartzite sous l'effet des premiers rayons du soleil. Dans la version définitive, Proust ne garde que la périphrase allusive « salueur chantant du

<sup>1</sup> II, 441.

<sup>2</sup> III, 519.

<sup>3</sup> III, 522.

<sup>4</sup> Voir III, 1096 : « Déjà j'ai sauté à bas de mon lit, je peux apercevoir dans la glace que je fais mille grimaces de plaisir, et je chante, car le poète est comme la statue de Memnon ; il suffit d'un rayon de soleil levant pour le faire chanter. » Voir également II, 1097 : « Ce premier rayon de soleil-là [...] trouve bien le moyen de venir instantanément toucher en moi une statue de Memnon qui se met à chanter [...] ».

soleil », qui renvoie à la statue antique, et préfère développer en parallèle une image empruntée à l'isotopie de la technique qui identifie le moi intérieur à un « petit bonhomme », à un automate

fort semblable à un autre que l'opticien de Combray avait placé derrière sa vitrine pour indiquer le temps qu'il faisait et qui, ôtant son capuchon dès qu'il y avait du soleil, le remettait s'il allait pleuvoir.<sup>1</sup>

Or, la particularité de ce personnage est dans son humeur qui se trouve le plus souvent en contradiction avec le moi conscient de Marcel :

Ce petit bonhomme-là, je connais son égoïsme ; je peux souffrir d'une crise d'étouffements que la venue seule de la pluie calmerait, lui ne s'en soucie pas et aux premières gouttes si impatientement attendues, perdant sa gaieté, il rabat son capuchon avec mauvaise humeur. En revanche, je crois bien qu'à mon agonie, quand tous mes autres « moi » seront morts, s'il vient à briller un rayon de soleil, tandis que je pousserai mes derniers soupirs, le petit personnage barométrique se sentira bien aise, et ôtera son capuchon pour chanter : « Ah ! enfin, il fait beau. »<sup>2</sup>

La substitution de la métaphore technique à la métaphore mythologique rend compte d'abord d'un fait de société. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la création des automates s'était considérablement perfectionnée grâce aux progrès techniques réalisés dans le domaine de l'industrie du jouet. Les fabricants d'automates, installés au cœur de Paris, commencèrent à proposer une production plus importante et à des prix enfin raisonnables. Les commerçants, à la recherche d'idées pour contrer la compétition des grands magasins, les utilisèrent alors à des fins publicitaires ; en les plaçant dans leurs vitrines, ils séduisaient le client et l'incitaient à pénétrer dans leur magasin<sup>3</sup>.

Mais l'isotopie de la technique choisie par Proust pour sa métaphore a aussi une portée philosophique et psychologique. D'une part, elle rappelle les thèses mécanistes et la métaphore de l'homme-horloge « construit » par une entité transcendante avec une rigueur toute mécanique ; d'autre part, elle renvoie implicitement à ces actes

<sup>1</sup> III, 522. Plusieurs automates publicitaires peuvent être admirés au Musée des automates de la Rochelle, URL <http://www.museeslarochelle.com/index.php?resultat=automates/exemples.html>.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Un petit historique peut être consulté sur le site du Musée des automates de Falaise (Normandie), URL : <http://www.automates-avenue.fr/web/historique/historique.php> (page consultée le 18 février 2009).

automatiques que la psychologie expérimentale vient tout juste de découvrir grâce, en partie, à la thèse qui fera date de Pierre Janet sur *L'Automatisme psychologique*<sup>1</sup>. Le bonhomme barométrique décrit par Marcel comme un des ses moi intérieurs fait également penser au personnage malicieux et farceur de la littérature populaire allemande, Till Eulenspiegel, qui a inspiré à Richard Strauss un poème symphonique devenu célèbre<sup>2</sup> ; comme ce personnage facétieux, le petit personnage intérieur manifeste son égoïsme en imposant à chaque fois une humeur qui est contraire à la tonalité générale de l'organisme de Marcel. La métaphore technologique paraît ainsi plus puissante que sa contrepartie mythologique, car elle révèle mieux le caractère impératif, contradictoire et automatique que revêtent les manifestations du moi profond. Ce caractère automatique la rapproche d'ailleurs de la doctrine des expérimentalistes, qui considèrent que les désirs, les sentiments et les passions qui donnent au caractère son ton fondamental, ont leurs racines dans l'organisme et sont prédéterminés par lui<sup>3</sup>. Pierre Janet fait remarquer, à juste titre, que le public n'est pas toujours disposé à accepter le caractère automatique des « premiers efforts de l'activité humaine », car cet automatisme indique « non seulement une activité régulière et rigoureusement déterminée, mais encore une activité purement mécanique et absolument sans conscience. »<sup>4</sup> Un des buts que s'assignera Marcel sera de comprendre dans quelle mesure cette activité inconsciente, quoique rigoureusement déterminée, affecte et freine, en partie, sa recherche de la vérité.

D'une manière générale, la météorologie dans la *Recherche* va au-delà de la simple illusion référentielle. Outre une importante fonction narrative<sup>5</sup>, le temps qu'il fait comporte une dimension épistémique dans la mesure où il déclenche chez Marcel une recherche dont l'objet est purement intérieur. Il constitue les premiers balbutiements

---

<sup>1</sup> P. Janet, op. cit. Pour la réception de la thèse de Janet et une analyse sommaire de son ouvrage, voir S. Nicolas, *Histoire de la psychologie...*, op. cit., p. 167-171.

<sup>2</sup> L'opéra de Strauss a été créé en 1895 et a connu un succès immédiat. Le titre allemand complet est le suivant : « Plaisantes facéties de Till l'Espiègle, d'après l'ancien conte fripon, en forme de rondeau ». L'allemand « Eulenspiegel » a d'ailleurs formé le mot français espiègle. Voir F.-R. Tranchefort (dir.) : *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard, 1986, p. 746.

<sup>3</sup> Ribot, *Les Maladies de la personnalité* [1885], Paris, Félix Alcan, 1921, p. 57.

<sup>4</sup> *L'Automatisme...*, op. cit., p. 2.

<sup>5</sup> Nous avons étudié la fonction narrative de la météorologie dans la *Recherche* dans l'article cité « L'objet technique... », in Pierssens et alii (dir.) : *Savoirs de Proust*, p. 48-54, auquel nous nous permettons de renvoyer pour plus de détails.

d'un mouvement introspectif qui ne s'épanouira que bien plus tard. Enfin, le temps atmosphérique est également une étape charnière dans la découverte de la dimension du temps : en ramenant à la conscience de Marcel des souvenirs anciens, il constitue une ébauche, encore imparfaite, des réminiscences décisives qui dérivent de la mémoire involontaire. Véritable outil cognitif, car il s'appuie sur la médiation du corps, le temps qu'il fait ouvrir à Marcel des perspectives nouvelles et constitue, du fait même, une figure épistémique privilégiée.

### **11.3- À la recherche des « moi oubliés »**

#### Conjurer les effets analgésiques de l'habitude

En prenant conscience de sa sensibilité aux variations climatiques Marcel apprend aussi à en identifier les éléments sensoriels constitutifs ; la médiation du corps entre alors en concurrence avec les médiations culturelles. Celles-ci ne disparaissent pas, mais Marcel perd à leur sujet le point de vue du novice qui les lui faisait considérer comme des vérités absolues qu'il devait impérativement s'approprier. Il va, au contraire, les mettre à profit pour avancer dans sa recherche et approfondir les sensations et les impressions qui préludent à la connaissance de soi. Attribuer une telle fonction à la météorologie paraît de prime abord démesuré, mais Marcel en donne lui-même la raison :

Les changements de l'atmosphère en provoquent d'autres dans l'homme intérieur, réveillent des moi oubliés, contrarient l'assoupissement de l'habitude, redonnent de la force à tels souvenirs, à telles souffrances.<sup>1</sup>

Les changements de l'atmosphère portent deux effets induits : ils conjurent les effets de l'habitude qui endort les sens d'une part, et de l'autre, ils abattent les murs intérieurs et permettent à la conscience de communiquer avec des souvenirs et des sensations anciennes, des « moi oubliés ». En attribuant à certaines variations du temps atmosphérique le pouvoir de réveiller des moi endormis dans le temps, Proust établit implicitement une correspondance entre les deux significations du mot « temps ». Plus

---

<sup>1</sup> IV, 72.

encore, ce jeu narratif fondé sur la polysémie du terme se double de ce qu'on pourrait appeler une syllepse temporelle, celle-ci étant comprise comme le fait de prendre ensemble deux « temps » à la fois<sup>1</sup> ; il s'agit, en l'occurrence, du temps actuel où Marcel éprouve la sensation et du temps passé où cette même sensation avait été actualisée, tous deux réunis dans le cadre d'un phénomène atmosphérique, le temps qu'il fait. Cependant, les réminiscences de Marcel vont bientôt s'affranchir de la suggestion polysémique temps/temps-qu'il-fait pour aller s'ancrer à d'autres points de repère qui, à leur tour, l'aideront à établir des rapports nouveaux. Il reste que l'impulsion première aura été tributaire des variations atmosphériques et c'est sans doute à celles-ci que revient la priorité du réveil des « moi oubliés ».

Par ailleurs, depuis l'Antiquité, philosophes et penseurs se sont montrés préoccupés par la question de l'habitude qui émousse les sens et avilit la perception : Lucrèce et Sénèque, par exemple, préconisaient de regarder le monde comme si on le voyait pour la première fois<sup>2</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec la généralisation du paradigme newtonien et la doctrine mécaniste, l'approche esthétique de la nature devenait plus que jamais nécessaire car elle seule pouvait contrer les effets de l'habitude et inciter à un renouvellement du regard : le naturaliste et explorateur Alexander von Humboldt (*Kosmos*), les philosophes Alexander Baumgarten (*Aesthetica*) et Emmanuel Kant (*Critique de la faculté de juger*) ont tous plaidé pour cette idée.<sup>3</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, les premiers psychologues se sont intéressés à l'habitude : Albert Lemoine (1824-1874), le psychologue le plus connu de son époque, préconisait l'étude attentive de « cette forme de notre activité qu'on appelle l'habitude », en même temps que l'étude de l'imagination, de la mémoire, du sommeil et de la folie ; Léon Dumont (1837-1877), défenseur du darwinisme, a publié un excellent mémoire sur *L'Habitude* dans une perspective évolutionniste ; Charles Henry, proche collaborateur d'Alfred Binet, a

---

<sup>1</sup> G. Genette (*Figures III*, op. cit., p. 121, n. 1) utilise l'expression « syllepse temporelle » pour décrire le fonctionnement du récit proustien au niveau structurel. Il définit de cette manière les « groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre. » En d'autres termes, Proust décrit à l'intérieur d'une même série narrative des événements ou des situations *appartenant à des moments différents*, en vertu de leur proximité spatiale ou thématique. Le terme « anachronique » utilisé par Genette doit être pris dans le sens des anachronies qu'il définit dans son système, c'est-à-dire des analepses (retours en arrière) et des prolepses (anticipations).

<sup>2</sup> Voir Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 220-221.

<sup>3</sup> Ibid.

également publié une thèse intitulée *Mémoire et Habitude*, dans laquelle il déterminait en psychophysicien et en mathématicien les lois de la mémoire et de l'habitude, etc.<sup>1</sup> Le Roy, quant à lui, rattache l'habitude au sens commun et lui donne une finalité essentiellement pratique. Il propose une expérience de pensée où la rupture de l'habitude, si elle se réalisait, transformerait notre vision des choses :

Imaginons [...] des circonstances où nos habitudes soient désorientées. Nous voici par exemple couchés dans la campagne, à demi abrités du soleil sous un feuillage mouvant, par une chaude journée d'été, dans cette disposition d'esprit paresseuse et abandonnée où il semble que notre conscience se dissolve sous la molle pesée de la vie universelle : nous sommes éblouis, écrasés, désagrégés, noyés sous le flux incessant des images éclatantes [...].<sup>2</sup>

N'est-ce pas une expérience analogue que fait Marcel lorsque, cédant à l'injonction de sa mère, il part se coucher sur la dune à Balbec ? Les paupières abaissées et ne laissant « passer qu'une seule lumière, toute rose, celle des parois intérieures des yeux », avant de se fermer tout à fait<sup>3</sup>, il parvient enfin à conjurer les effets incompréhensibles des « intermittences du cœur » qui l'avaient laissé anéanti de douleur. Il retrouve, à travers un rêve qu'il fait, le fil secret et ininterrompu qui le relie à sa grand-mère morte. Dans son rêve, il confiait à son père l'impression étrange qu'il avait en voyant sa grand-mère devant lui, présentant « l'illusion complète de la vie » : « Voilà plus d'un an qu'elle est morte et en somme elle vit toujours. »<sup>4</sup> Toutefois, le narrateur rapporte que quelques jours après avoir fait ce rêve, la photographie qu'avait prise Saint-Loup de sa grand-mère lui était devenue « douce à regarder » et ne réveillait plus le souvenir douloureux des révélations de Françoise. L'assoupissement sur la dune a renvoyé Marcel dans sa « chambre noire intérieure » qui, comme la *camera obscura* des peintres ou des photographes, fonctionne à la manière d'un instrument optique qui délimite un point de vue particulier<sup>5</sup>. Le changement de point de vue a entraîné une rupture des schèmes de

<sup>1</sup> S. Nicolas, *Histoire de la psychologie...*, op. cit., respectivement p. 100, 115 et 161.

<sup>2</sup> E. Le Roy : « Science et philosophie (1). Le sens commun », art. cité, p. 383.

<sup>3</sup> III, 175.

<sup>4</sup> III, 175-176.

<sup>5</sup> II, 227. La chambre noire utilisée par les peintres intercepte les rayons lumineux qui pénètrent par un petit trou et forment une image à l'envers sur un écran placé à l'intérieur. Dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle des lentilles optiques ou des miroirs obliques seront utilisés pour redresser l'image. Dans la *Recherche*, l'atelier d'Elstir est une représentation métaphorique de la chambre noire des peintres : plongé dans

pensée habituels ; à son tour, cette rupture a contribué à résoudre le dilemme des intermittences du cœur qui prenaient la forme contradictoire « de la survivance et du néant entrecroisés »<sup>1</sup>. Cette expérience donnera par la suite le modèle des autres « habitudes désorientées » qui seront expérimentées dans le récit suivant des conditions différentes, par exemple à travers le sommeil et les rêves, ou dans l'entre-deux qui précède ou suit immédiatement.<sup>2</sup>

La saisie d'une autre réalité, en relativisant celle que nous appréhendons à l'état de veille, nous oblige ainsi à revoir les jugements de surface que nous faisons habituellement sans y penser. De fait, pense Marcel, « la plupart de nos facultés restent endormies parce qu'elles se reposent sur l'habitude qui sait ce qu'il y a à faire et n'a pas besoin d'elles. »<sup>3</sup> Plus nous nous déchargeons sur l'habitude et plus nous cédon les efforts de notre volonté à la paresse mentale. Nous renonçons à approfondir les impressions significatives, d'autant plus que la disposition naturelle de notre esprit, qui est « intéressée, active, pratique, machinale, paresseuse, centrifuge »<sup>4</sup>, détermine en grande partie ce renoncement spontané à l'effort. Les seules sensations éprouvées sont

---

l'obscurité par les volets fermés, avec une seule petite fenêtre ouverte, l'atelier avait une atmosphère « sombre, transparente et compacte dans sa masse, mais humide et brillante aux cassures où la sertissait la lumière, comme un bloc de cristal de roche [...] » (II, 191). De cette petite fenêtre qui seule était ouverte le grand jour « apposait au mur sa décoration éclatante et passagère » (ibid.).

<sup>1</sup> III, 156.

<sup>2</sup> La métaphore de la « chambre noire intérieure » telle que Proust l'emploie (II, 227) renvoie explicitement à la photographie ; mais de la manière dont il décrit son fonctionnement dans la séquence citée, ou dans la séquence de l'assoupissement sur la dune, ou encore dans celle de l'atelier d'Elstir, elle relève plutôt du registre de la psychologie expérimentale. La métaphore proustienne suggère, en effet, que l'opération de synthèse qui se produit dans la chambre noire est difficile, sinon impossible, à décrire dans ses détails ; elle ne peut donc être évaluée que par ses résultats. L'atelier d'Elstir transformé en chambre noire est, en ce sens, une métaphore du génie de l'artiste, qui capte la lumière et la restitue sous la forme d'une image ou d'une vision originale. Quant à la psychologie expérimentale, elle considère que la manière dont les sensations et les perceptions se fondent et donnent naissance à la représentation procède d'une opération de « synthèse psychique » qu'il est difficile de décrire, mais qui se manifeste cependant par l'apparition de propriétés nouvelles (Voir Ribot, *La Psychologie...*, op. cit., p. 247-248). Ainsi l'esprit qui intercepte un sentiment et le convertit en un autre fonctionne également à la manière d'une chambre noire. Les sciences cognitives reprennent le concept de la chambre noire mais lui donnent le nom de « boîte noire ». L'expression suggère que ce qui se produit à l'intérieur demeure occulté aux regards, et parfois même à la compréhension : « Opaque et pourtant pénétrable, une boîte est dite noire lorsque ses parois sont aveugles et qu'elles n'ont point de fenêtres qui laisseraient transparaître, pour des regards extérieurs, ce qui se produit à l'intérieur : on sait ce qui entre dedans, on observe sans difficulté ce qui en sort, on possède même des lois générales qui permettent de prédire la sortie à partir de l'entrée, mais le cœur, la structure qui réalisent cette transformation demeurent inconnus. » (Voir Serres et Farouki (dir.) : *Le Trésor...*, op. cit., p. 107, art. « Boîte noire »).

<sup>3</sup> II, 17.

<sup>4</sup> II, 18.



alors celles que nous recevons d'autres personnes : faciles à adopter, elles flattent aussi notre vanité en nous donnant l'illusion du sentiment esthétique ou de la réflexion critique. L'attitude saine, conclut le narrateur, consisterait, au contraire, à « recréer en nous-mêmes »<sup>1</sup> ces impressions, ce qui nous permettrait de les approfondir et d'en dégager la substance en les reliant uniquement à notre individualité. Mais comment secouer la paresse mentale qui finit par inhiber toute velléité d'action autonome ? Par quels moyens peut-on empêcher l'habitude de dispenser sur nos sens ses effets « analgésiques »<sup>2</sup> ?

### Recomposer le champ de la conscience

L'effet analgésique de l'habitude entraîne, en même temps que l'assoupissement des sens, le rétrécissement du champ de la conscience ; or, une conscience trop étroite empêche de saisir la vérité des individus<sup>3</sup> comme elle empêche de se connaître soi-même. Comme autrefois la vue trop étroite empêchait Marcel d'accéder à une vision panoramique de l'espace, la conscience étroite l'empêche aujourd'hui d'appréhender autre chose que des fragments de portraits, ou des parties de sa personne que rien ne semble relier entre elles. Les « lois générales de la mémoire [sont] régies par les lois plus générales de l'habitude », et il se trouve que « celle-ci affaiblit tout »<sup>4</sup>. La correspondance avait été établie par Janet, qui liait l'acuité des sens au nombre et à la qualité des souvenirs que nous conservons. Quand un sens ou une sensibilité spéciale a disparu, explique-t-il, « les images et par conséquent les souvenirs des phénomènes qui ont été autrefois fournis par ce sens ont disparu également. Quand un sens subsiste intact, les images des sensations passées, leurs souvenirs persistent également. [...] Pas de sens, pas de souvenirs ; *moins on a de sens, moins on a de souvenirs.* »<sup>5</sup> Ainsi

---

<sup>1</sup> II, 19.

<sup>2</sup> II, 17

<sup>3</sup> IV, 553 : « Sans doute la vie, en mettant à plusieurs reprises ces personnes sur mon chemin, me les avait présentées dans des circonstances particulières qui en les entourant de toutes parts, avaient rétréci la vue que j'avais eu d'elles, et m'avait empêché de connaître leur essence. »

<sup>4</sup> II, 4.

<sup>5</sup> Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 136-137. Nous soulignons.

l'habitude, en produisant ses effets « analgésiques » sur les sens, contribue de manière significative à la disparition des souvenirs<sup>1</sup>.

De fait, n'est-ce pas le sens du goût, brusquement réveillé chez Marcel par la saveur de la madeleine trempée dans le thé, qui ramène le souvenir de tante Léonie et de Combray ? Ce sont également des expériences faisant intervenir la cénesthésie qui déclenchent les dernières réminiscences du *Temps retrouvé* : la perte d'équilibre sur des pavés mal équarris, le toucher d'une serviette empesée, le bruit d'une cuiller. Pour Ribot, la cénesthésie – la conscience des sensations et des perceptions du corps – intervient pour une bonne part dans le processus de l'identité individuelle. En effet, il n'y a pas de moi conçu comme une entité distincte des états de conscience ; or, à chaque instant, la personne consciente est un composé, une résultante d'états de conscience très complexes où interviennent pour une bonne part les sensations et les perceptions organiques, c'est-à-dire rapportés directement au corps et au système nerveux.<sup>2</sup>

Marcel avait jadis réussi à recomposer le champ de sa vision en recourant aux adjuvants de la vitesse et de la simultanéité intuitive ; mais comment procéder lorsque ce n'est plus la vision mais le champ de la conscience même qu'il s'agit de recomposer ?

[...] le champ de la conscience, comme le champ visuel, peut varier : il n'est point le même chez tous les individus, ni à tous les moments de la vie chez un même homme. Entre un individu cataleptique n'ayant [...] qu'une seule image à la fois et un chef d'orchestre entendant simultanément tous les instruments, voyant les acteurs, et suivant, par la mémoire ou par la lecture, la partition de l'opéra, il y a tous les degrés possibles. [...] Il est facile de montrer que les individus suggestibles ont un champ de conscience très rétréci et que ce caractère joue un grand rôle dans les modifications de leur volonté.<sup>3</sup>

La tendance excessive à s'en remettre à l'habitude, la suggestibilité et l'affaiblissement de la volonté forment un complexe d'états corrélés dont la source se trouve dans la

---

<sup>1</sup> Le lien étroit qui existe entre les sens et la mémoire est bien rendu dans un tableau de Magritte représentant une allégorie de la Mémoire. Magritte a peint une tête de femme, mais en *marbre*, les yeux et la bouche fermés, et qui se détourne d'un paysage maritime sur lequel un rideau sombre se tire. Sur la tempe, l'œil et la joue, la statue a une tache de sang. Le tableau de Magritte est signalé par J.-Y. et M. Tadié, dans *Le Sens de la mémoire*, op. cit., p. 16. Les auteurs précisent, par ailleurs, que le titre qu'ils ont donné à leur ouvrage « Le sens de la mémoire » est en rapport avec l'idée baudelairienne de la mémoire conçue comme un sixième sens (p. 311). Pour une reproduction du tableau de Magritte voir, par exemple, le site Art Resource, URL :

<http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=356&FP=7340523&E=22SIJM5D5WKIQ&SID=JMGEJND23E28M&Pic=147&SubE=2UNTWAWICPTR>.

<sup>2</sup> Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, op. cit., p. 82-84.

<sup>3</sup> Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 194-195.

mémoire, et dans l'identité « organique » dont la cénesthésie constitue un des aspects. Il y a donc un rapport direct de cause à effet entre le nombre de perceptions enregistrées et le degré de coordination ou de synthèse du moi, activité de laquelle dépend, en fin de compte, l'exercice de la volonté. Il est intéressant que Proust ait choisi, comme Janet, un exemple tiré de l'univers musical pour illustrer les facultés supérieures de coordination, en l'occurrence, un opéra. Il ne s'agit pas d'une coïncidence car l'œuvre lyrique est considérée comme le meilleur exemple d'art total puisqu'elle sollicite tous les sens. Dans une variante du texte définitif, le narrateur s'interroge sur le meilleur moyen de restituer le souvenir du passé :

C'est la juxtaposition de ces musiques si différentes que nous nous répétons à nous-mêmes au cours de la vie qui est la véritable réalité des divers jours de notre vie. Parler d'eux comme de fractions de mois ou d'additions d'heures, ou par les événements qu'ils datent, c'est se donner une idée aussi fautive de la réalité que quelqu'un qui au lieu d'écouter une représentation de Don Juan se boucherait les oreilles <pour> lire le livret où les mots lui paraîtraient tous à peu près pareils, et ne soupçonnerait pas les musiques entièrement originales qui s'y superposent [...].<sup>1</sup>

En recourant à l'exemple de la surdité volontaire, Marcel appuie sa démonstration sur l'idée que l'anesthésie d'un sens suffit à retirer à la perception globale d'un événement toute sa valeur intrinsèque. Dans ce cas, l'œuvre totale se réduirait au dépouillement linéaire d'une simple trame narrative, d'une suite de mots lus dans un livret ; en y ajoutant la musique, on se rapproche déjà de la vérité de l'événement, mais ce n'est que lorsque les mots chantés rejoignent l'accompagnement musical de l'orchestre et le jeu des acteurs représentés sur scène qu'ils finissent par constituer l'édifice musical qui restitue fidèlement l'univers crée par l'artiste. Or, l'évocation du passé suppose cette même complexité d'éléments qui ne s'additionnent pas plus qu'ils ne se juxtaposent, mais qui se prolongent pourtant d'une multitude de riches harmoniques qui les rendent vivants et signifiants.

Par ailleurs, la polyphonie d'une pièce lyrique est transcrite en une partition dont la lecture est à la fois linéaire (progression de la ligne mélodique dans la *succession*) et verticale (les instruments et la voix sont émis à chaque moment selon une *simultanéité*  labor e). Or, parler du temps passé comme d'une addition d'heures ou comme

---

<sup>1</sup> I, 1269, var. *b* de la p. 385.

d'événements historiquement ou chronologiquement datés serait, suivant cette autre analogie employée par Proust, comme un simple défilé cinématographique<sup>1</sup> qui ne solliciterait qu'un seul sens et qui, de surcroît, ne se déroulerait que dans le seul ordre de la succession : cette représentation est bien trop pauvre par rapport à l'expérience vécue qui se présente plutôt comme une superposition d'états successifs<sup>2</sup>. La vie, affirme Proust par la voix de son narrateur, ne ressemble en rien à un tel défilé d'images, de même que l'œuvre d'art ne devrait, non plus, y ressembler en rien. Par conséquent, la quête de Marcel, après avoir été géographique et spatiale, psychologique et sociale, devra maintenant se faire « sensuelle » et « sensible ».

---

<sup>1</sup> IV, 461: « Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique. »

<sup>2</sup> IV, 125.

## ***Intériorisation des médiations***

Une lecture rapide de la *Recherche*, même superficielle, fait d'emblée apparaître comme contradictoires les deux démarches adoptées par le narrateur, la première pouvant être caractérisée de quête « prométhéenne » de savoirs positifs, médiatisés par la science et par la recherche des lois ; la seconde pouvant se décliner comme une quête « orphique » de savoirs intimes, médiatisés par les sensations et l'introspection. Mais ces deux approches sont-elles nécessairement exclusives l'une de l'autre ? Nous pouvons essayer de répondre à cette question en examinant d'abord le statut que la psychologie philosophique et la psychologie expérimentale accordaient à la notion d'introspection, puis en dégagant ce que l'approche du narrateur proustien doit à l'une ou à l'autre. Cependant, pour restituer à la démarche de Marcel toute son originalité, il convient de montrer en quoi la connaissance « prométhéenne » à elle seule se révèle insatisfaisante ; nous nous proposons d'examiner cette question à travers l'analyse de l'imaginaire aquatique à l'œuvre dans la *Recherche*. En effet, la manière dont cet imaginaire se déploie à travers plusieurs séquences narratives révèle chez le héros une évolution significative qui, de la découverte de la nature, le conduit progressivement à la découverte de la vie intérieure. Enfin, l'importance que prend aux yeux de Marcel l'expression de l'individualité, celle des personnes mais aussi des lieux ou des situations, l'incite à réfléchir sur la tendance de la science à tout exprimer en termes de chiffres et de moyennes.

### **12.1- De la découverte de la nature à la découverte de la vie intérieure**

En 1834, Schelling (1775-1854) s'étonnait, dans son *Jugement sur la philosophie de Cousin*, que la philosophie française, au contraire de la philosophie allemande, soit fondée sur la psychologie<sup>1</sup>. De fait, de Royer-Collard et Maine de Biran jusqu'à Lachelier et Bergson, le spiritualisme en France fera commencer toute

---

<sup>1</sup> Lefranc, *La Philosophie en France...*, op. cit., p. 122-123.

ontologie, toute métaphysique avec l'observation et l'analyse de l'expérience intérieure ; quant aux adversaires du spiritualisme, ils se trouvent tenus de constamment justifier leur position par une analyse toujours plus scientifique du moi, et par des arguments puisés dans le déterminisme, le matérialisme et le positivisme<sup>1</sup>. Mais au moment où Proust rédige son roman, l'introspection commençait à montrer un nouveau visage remodelé par la réflexion critique de la philosophie des sciences et par les nouvelles approches de la psychologie.

### Spiritualisme et introspection

La méthode psychologique d'observation intérieure, ou introspection, appartient à la tradition des philosophes spiritualistes et métaphysiciens. Elle est restée la seule méthode psychologique connue jusqu'à ce que la phrénologie de Gall, les progrès de la physiologie et ceux de la pathologie fournissent aux positivistes les armes nécessaires pour la combattre activement<sup>2</sup>. Auguste Comte a été l'un des artisans les plus fameux de la disparition de la méthode d'introspection du paysage philosophique français car il a toujours été convaincu de l'impossibilité de s'observer soi-même ; Proust renchérit, semble-t-il, en parlant de « cette vie qui ne peut pas s' "observer" [...] »<sup>3</sup>. Cependant, l'auteur de la *Recherche* proposera, avec les notions de déchiffrement et de traduction<sup>4</sup>, une solution à ce problème, tandis que pour Comte, la question restera sans appel. Dans ce qui semble être une attaque directe contre Cousin, Comte dénonce les « tentatives rétrogrades » de ceux qui essaient de « constituer sous le nom de psychologie une prétendue science entièrement indépendante de la physiologie, supérieure à elle, et à laquelle appartiendrait exclusivement l'étude des phénomènes spécialement appelés moraux. »<sup>5</sup> Taine, toutefois, critiquera ce point du positivisme comtien et regrettera les erreurs, les ignorances et les naïvetés du sociologue en matière de psychologie : en effet,

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Voir également ci-dessus, p. 180.

<sup>3</sup> IV, 475.

<sup>4</sup> IV, 459 et 469.

<sup>5</sup> A. Comte : *Examen du Traité de Broussais sur l'irritation* (1828) Republié dans la revue *Corpus*, 1988, n° 7-8, p. 87-91 . Cité par S. Cospérec, « La perception dans la philosophie », [http://www.cotephilo.net/article.php3?id\\_article=117](http://www.cotephilo.net/article.php3?id_article=117) (page consultée en décembre 2008). Rappelons que dans le contexte de l'époque, les phénomènes « moraux » sont les phénomènes mentaux ou psychologiques.

le rejet de l'introspection lui paraît revenir à nier « comme impossible une chose qui existe en fait », ce qui le scandalise, mais moins, toutefois, que l'adhésion de Comte à la phrénologie de Gall. Par la suite, entre les années 1870 et 1889 le nombre de thèses consacrées en France à la psychologie expérimentale ira croissant tandis que les proportions iront en sens inverse pour celles consacrées à la psychologie introspective<sup>1</sup>.

La *Recherche*, qui dévoile au fil des pages l'esprit positif qui anime le héros et les médiations scientifiques qui donnent corps à sa quête, débute néanmoins par un double mouvement d'introspection et de rétrospection. Mieux encore, à partir de l'épisode de la madeleine, révélé dès les premières pages, ce mouvement apparaît comme le véritable centre générateur du récit de Marcel :

C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray, à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi *dont l'image m'avait été plus récemment rendue* par la saveur – de ce qu'on aurait appelé à Combray le « parfum » – d'une tasse de thé [...].<sup>2</sup>

Le souvenir de « tant de jours », c'est-à-dire la mémoire des « moi oubliés », a été *récemment* restitué à Marcel ; sans cet événement clé, il n'aurait pas pu raconter l'« histoire de sa vocation » pour la simple raison que sa mémoire serait restée confinée aux seules « tristes soirées sans sommeil » de son enfance combraisienne :

C'est ainsi que, *pendant longtemps*, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, *je n'en revis jamais* que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit [...]; comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier, et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir.<sup>3</sup>

La découverte des moi oubliés et la restitution de la mémoire, qui ne peuvent être réalisées sans le travail introspectif<sup>4</sup>, apparaissent donc comme des conditions préalables à la découverte de la vocation car cette dernière, on le sait, puise son matériau dans le vécu quotidien : en effet, sans rien de tangible sur quoi s'appuyer, on voit mal comment

<sup>1</sup> Nicolas, *Histoire de la psychologie*, op. cit., p. 104-105.

<sup>2</sup> I, 183. Nous soulignons.

<sup>3</sup> I, 42. Nous soulignons.

<sup>4</sup> Nous expliquons plus loin pourquoi les réminiscences ou les illuminations de la mémoire involontaire ne peuvent pas être seules à la base de la découverte de la vocation et de sa mise à l'épreuve par l'écriture. Voir ci-dessous, « Le déclin et la rééducation de la volonté », p. 318 et ss.

la vocation pourrait éclore. Il reste que ce mouvement d'introspection qui, en quelque sorte, encadre l'histoire d'une prospection géographique, sociale, culturelle et esthétique, pose problème en regard de la large part qui est laissée aux médiations de la science positive et, surtout, à celles des lois psychologiques. D'une part, l'introspection est vilipendée par les psychologues expérimentalistes et les physiologistes qui lui reprochent de n'avoir aucun fondement scientifique ; et d'autre part, elle est revendiquée par les spiritualistes comme étant à la base de l'exploration psychologique. Dans ces conditions, comment concilier les deux démarches de Marcel – recherche de lois positives *et* introspection – qui paraissent contradictoires en regard du contexte épistémique ? Tout se passe comme si le début du récit proustien neutralisait d'avance – ou sabotait, pourrait-on dire – les découvertes relatées ultérieurement, et qui seront fondées pour la plupart sur l'argument d'autorité de la science. Faut-il expliquer le recours de Marcel mûrissant à l'introspection comme une perte de foi dans la science positive et comme une régression volontaire à une époque antérieure à l'éclosion de la psychologie expérimentale ? S'agirait-il de nostalgie vis-à-vis d'une psychologie philosophique qui se cantonnait, sans conflits possibles et sans recours aux concepts biologiques, à l'observation intérieure et à l'analyse du moi ?

Il est vrai que le spiritualisme est resté dominant dans la philosophie française sous des formes diverses : avec Ravaisson, par exemple, la philosophie de l'esprit se trouve en continuité avec une philosophie de la vie et de l'évolution, jusqu'au concept de l'Évolution créatrice de Bergson. Du reste, Bergson profite, dès 1900, de la tribune que lui offre le Congrès de psychologie, qui se tient à Paris dans le cadre de l'Exposition universelle, pour livrer une communication dans laquelle il montre aux psychologues expérimentalistes que l'introspection, lorsqu'elle est bien conduite, est encore un des meilleurs procédés d'investigation psychologique<sup>1</sup>. Enfin, avec Renouvier et Lachelier, le criticisme kantien et l'idéalisme postkantien sont réinterprétés en France en philosophies de la personne<sup>2</sup>.

De son côté, Nietzsche avait renouvelé, dans le *Gai savoir* (1882), la curiosité des chercheurs en réinterprétant le mythe de la découverte du Nouveau Monde : cette

---

<sup>1</sup> Nicolas, *Histoire de la psychologie...*, op. cit., p. 151.

<sup>2</sup> M. Ambrière, (dir.) : *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup>...*, p. 1126, art. « spiritualisme français ».



découverte, affirme-t-il, n'était pas le but de l'exploration géographique de Colomb mais elle survient néanmoins *en récompense de son audace*<sup>1</sup>. Par conséquent, et par analogie avec l'expérience de l'explorateur génois, Nietzsche lance un appel à un nouveau départ à l'adresse des philosophes. Il s'y prend par le biais de la métaphore de la navigation, puisque celle-ci inclut les deux paradigmes de l'exploration et de la découverte qui président à tout savoir : « La terre morale, elle aussi, est ronde !... » lance Nietzsche, « il est encore un autre monde à découvrir – et plus d'un ! Il est temps, philosophes, prenez la mer ! »<sup>2</sup>

Ainsi, l'appel à l'exploration de la « terre morale » est conçu à la fois comme l'aboutissement du paradigme de l'exploration géographique et comme l'amorce du paradigme de l'exploration psychologique ; à l'intersection des deux, la naissance de l'épistémologie répond au besoin d'une réflexion critique orientée aussi bien vers les objets de la connaissance que sur l'esprit connaissant. Dans cette perspective, les indices de l'intériorisation de la quête de Marcel, que nous avons relevés dans la première partie de notre travail, peuvent être considérés comme une sorte de propédeutique devant naturellement aboutir à l'exercice introspectif.

### Conditions nouvelles de l'introspection

La psychologie expérimentale a tenté de trouver une solution au dilemme de l'introspection en ayant recours aux appareils de mesure, censés cautionner en quelque sorte « scientifiquement » l'expérience individuelle. La méthode employée relève du domaine de la psychométrie, qui consiste à mesurer des états de conscience, des temps de réaction, et « à faire de la psychologie avec des chiffres »<sup>3</sup>. Un autre moyen, très prisé, a consisté dans l'utilisation de questionnaires collectifs, qui permettent de récolter et de confronter les informations qui résultent de l'action introspective d'un grand

<sup>1</sup> Cité par Blumenberg, *Naufrage...*, op. cit., p. 28-29.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Voir Binet, *Introduction à la psychologie expérimentale*, op. cit., chap. VII : « Psychométrie », p. 103-130. Binet précise que la finalité de la psychométrie n'est pas seulement de mesurer les temps de réaction : « la mesure de la durée n'est qu'un moyen servant à analyser un certain nombre de phénomènes mentaux qui sont justiciables de la psychométrie, l'attention, le jugement, l'adaptation, l'exercice, la fatigue, etc. La psychométrie est une méthode générale. » (p. 130).

nombre d'individus<sup>1</sup>. Ce n'est sans doute pas un hasard s'il s'est répandu à cette époque, au sein des grandes familles, une sorte de questionnaire ludique qui, sous forme de test, incitait les personnes sollicitées à dévoiler leurs goûts et leurs aspirations. C'est un tel questionnaire que Proust, encore adolescent, découvre dans un album appartenant à sa camarade Antoinette, la fille du futur président Félix Faure, et auquel il donne des réponses qui sont restées aussi célèbres que le questionnaire lui-même que l'on a fini par désigner comme étant le « questionnaire de Proust »<sup>2</sup>.

Conscient de la nécessité de donner une nouvelle jeunesse à une méthode qui avait fait ses preuves, Wundt inclut l'introspection dans le programme de recherche du laboratoire de psychologie expérimentale qu'il fonde à Leipzig, en 1879. C'était, du reste, une des grandes nouveautés de son laboratoire que l'unification des différents courants associationnistes, légués par la philosophie empirique anglo-saxonne, dans une théorie de l'introspection<sup>3</sup>. De fait, l'étude des différentes étapes qui interviennent dans les processus mentaux ne peut être conçue sans l'apport introspectif du sujet ; ces étapes, selon Wundt, sont au nombre de quatre : la stimulation, la perception qui rend le fait psychique conscient, l'aperception par laquelle le fait psychique est identifié et assimilé par l'esprit, et enfin l'acte de volonté spécifiquement humain qui suscite la réaction psychique du sujet<sup>4</sup>. Quant à Alfred Binet, il accrédite, dans son *Introduction à la psychologie expérimentale*, la méthode introspective à condition, toutefois, que le sujet y soit bien préparé. Binet définit l'introspection comme « sens intime, sens interne, conscience, etc. » ou encore, comme « l'acte par lequel nous percevons directement ce qui se passe en nous, nos pensées, nos souvenirs, nos émotions » :

L'introspection, peut-on dire, est la base de la psychologie, elle caractérise la psychologie d'une manière si précise que toute étude qui se fait par l'introspection mérite de s'appeler psychologique, et que toute étude qui se fait par une autre méthode relève d'une autre science. Nous nous permettons d'insister sur ce point, que les recherches modernes de psychologie physiologique ont parfois fait perdre de vue.

Il faut bien comprendre que nous prenons ici le mot introspection dans le sens le plus large. Souvent, on ne désigne par ce mot que le cas bien connu du philosophe, qui, suivant une

<sup>1</sup> Ibid., chap. VIII : « Méthodes d'observation. Les questionnaires », p. 131-144.

<sup>2</sup> Voir *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 335-337. Le célèbre animateur d'*Apostrophes*, Bernard Pivot, soumettait régulièrement les écrivains invités à ses émissions à une version de son cru de ce questionnaire.

<sup>3</sup> *Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., p. 815-816, art. « introspection ».

<sup>4</sup> Ibid.

image légendaire, se replie sur lui-même pour s'observer et s'analyser. Ce n'est là qu'une des nombreuses circonstances, et non la meilleure, où l'introspection trouve l'occasion de s'exercer.<sup>1</sup>

L'introspection ne consiste donc aucunement en un repli sur soi ; de là, sans doute, vient l'insuffisance de la méthode traditionnellement pratiquée par les philosophes. Pour le psychologue expérimentaliste, l'introspection doit se conformer aux deux méthodes principales adoptées par la psychologie : l'observation et l'expérimentation.

L'*observation* consiste à saisir un phénomène psychologique tel qu'il est, tel qu'il se présente, avec les caractères qu'il possède naturellement, et les conditions qui l'entourent ; on fait de l'observation quand on étudie en soi-même, par le souvenir, les signes de la colère ou de la jalousie, par exemple. Mais on fait de l'observation aussi quand on interroge méthodiquement une personne sur ses idées fixes ou sur son état mental en général<sup>2</sup>. Or, il est sans doute juste d'inférer que cette seconde démarche a largement été mise à contribution par Marcel au cours de son exploration mondaine et amoureuse, puisqu'il a fini par élaborer un compendium de lois psychologiques ; quant à la première, celle où l'on étudie en soi-même *par le souvenir* les sentiments et sensations qui nous affectent, elle sera adoptée aussitôt que Marcel aura recouvré la totalité de sa mémoire. La quête « mnésique » et l'intérêt prononcé du héros de la *Recherche* pour les manifestations de la mémoire involontaire apparaissent alors comme autant d'indices du désir latent, et lancinant, de récupérer tous ces « moi oubliés », dans le but de les soumettre à l'éclairage introspectif.

Le premier volet de l'introspection concernait l'observation, le second volet est relatif à l'*expérimentation*. Celle-ci consiste à établir des liaisons, des relations entre un phénomène psychologique et un autre phénomène sur lequel on a prise, de sorte qu'en modifiant l'un des deux termes on puisse en connaître les effets sur l'autre. Binet donne comme exemple type l'étude des sensations : au moyen d'une certaine excitation (poids, lumière, odeur, peu importe) on agit sur la conscience d'un sujet, on la modifie d'une certaine manière ; le sujet fait alors part de son introspection, il décrit ce qu'il ressent ; puis on modifie l'excitation et on recherche quel est le nouvel état de sensation qui résulte de cette modification. Toutefois, précise Binet, lorsqu'on procède à l'étude des

---

<sup>1</sup> Binet: *Introduction à la psychologie* ..., op. cit., p. 17-18.

<sup>2</sup> Ibid., p. 20

sensations, il est impératif « de choisir un individu qui soit capable de s'analyser et possède ce qu'on peut appeler le *sens psychologique* » :

Cette aptitude à l'analyse des états de conscience a toujours été considérée comme fondamentale par les anciens psychologues [...] de l'école française [qui] employaient l'introspection à l'exclusion de toute autre méthode. Dans ces dernières années, le perfectionnement de l'outillage des laboratoires a fait un peu perdre ce point de vue.<sup>1</sup>

Formulée d'une manière simplifiée – car la démarche en elle-même ne cesse d'être complexe – l'expérimentation consistera pour Marcel, devenu « sujet expérimental », à examiner les épisodes de sa vie reliés par un même phénomène (la jalousie, par exemple), et à établir les variations de ses propres sensations et états de conscience suivant les stimulations extérieures qui les auront affectées (comment la jalousie apparaît-elle ? qu'est-ce qui la fait disparaître ?) C'est ainsi que Marcel, ne disposant ni d'un laboratoire, ni d'un outillage perfectionné, tentera de tirer profit des « circonstances » afin d'étudier les modifications de son moi. Ces circonstances seront d'autant plus propices que les effets entraînés seront considérables. En ce sens, ce n'est pas seulement à partir de la sensation esthétique, révèle le narrateur, que l'on passe à la connaissance de soi, mais aussi – et surtout – à partir de la douleur :

Mais notre intelligence, si grande soit-elle, ne peut apercevoir les éléments qui composent [le fond de notre cœur] et qui restent insoupçonnés tant que, de l'état volatil où ils subsistent la plupart du temps, un phénomène capable de les isoler ne leur a pas fait subir un commencement de solidification. Je m'étais trompé en croyant voir clair dans le fond de mon cœur. Mais cette connaissance que ne m'avaient pas donnée les plus fines perceptions de l'esprit, venait de m'être apportée, dure, éclatante, étrange, comme un sel cristallisé, par la brusque réaction de la douleur.<sup>2</sup>

Dans l'optique de la connaissance de soi, le rapport de Marcel à autrui tend à se modifier : l'*autre* est moins le médiateur de désirs ou de représentations plus ou moins accessibles, que le médiateur d'une connaissance intime que ne peuvent procurer « les plus fines perceptions de l'esprit » ; la douleur devient alors ambivalente, négative par son aspect destructeur, et positive par sa fonction cognitive. Marcel, devenu sujet expérimental, n'a nul besoin de l'outillage sophistiqué des laboratoires de psychologie

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 27.

<sup>2</sup> IV, 4.

puisqu'une toute gamme de sensations suscitées par l'*autre* peut avantageusement s'y substituer. Du reste, n'est-ce pas ainsi que « de nos jours encore les plus grandes découvertes [...] ont pu être faites par un savant qui ne disposait d'aucun laboratoire, de nul appareil » ? plaide Marcel en référence, sans doute, à Fabre<sup>1</sup>. Enfin, un autre modificateur de l'expérience apparaîtra de manière inattendue sous la forme du Temps : celui-ci, en dardant partout les rayons de sa lanterne magique, n'invitera-t-il pas Marcel à « lire sur plusieurs plans à la fois »<sup>2</sup> et donc, à confronter des époques éloignées de sa vie en évaluant, à chaque fois, ses propres réactions ?

La « terre morale » est donc bien le domaine où réside désormais le véritable enjeu de la connaissance. Une connaissance qui, bien que s'appuyant sur les postulats scientifiques de l'observation et de l'expérimentation, se déploie néanmoins sur le plan qualitatif des sensations esthétiques, des relations sociales et amoureuses, et des impressions aléatoires générées par la seule fantaisie de l'esprit. Et comme Binet rappelle que l'introspection s'effectue aussi *par le souvenir*, les résultats de l'exercice seront d'autant plus probants que le matériau récolté sera dense. En somme, de quelque côté que l'on aborde la question de la vie intérieure, apparaît la nécessité pressante d'un retour aux sensations et aux impressions fondatrices de l'expérience personnelle.

## 12.2- L'imaginaire aquatique : une « polychrome cathédrale de la mer »

Comme ces poissons que l'on servait parfois à Balbec et qui évoquaient à Marcel quelque monstre marin, contemporain des époques primitives où la vie commençait à affluer dans l'Océan, l'imaginaire aquatique dans la *Recherche* dessine le plan architectural d'une « polychrome cathédrale de la mer »<sup>3</sup>. Ajoutée aux isotopies de l'espace et du temps qu'il fait, l'isotopie marine donne à la recherche de Marcel un caractère « élémental »<sup>4</sup> fortement prononcé ; il n'y a que le feu, en somme, qui manque encore à l'appel. Certes, il reste possible de voir une déclinaison de ce thème dans l'isotopie de l'électricité qui parcourt le récit ; nous verrons, toutefois, que c'est à

<sup>1</sup> II, 654. Fabre était mentionné dans une variante. Voir II, 1716.

<sup>2</sup> IV, 503.

<sup>3</sup> II, 54-55.

<sup>4</sup> Rey (*Robert historique...*, op. cit., p. 671) précise que l'adjectif *élémental*, apparu en 1562, a été repris en 1928 et signifie « qui participe de la nature des éléments, des forces naturelles. »

Albertine que reviendra le privilège de représenter le plus versatile des éléments<sup>1</sup>. Plusieurs étapes significatives de la quête de Marcel peuvent être reliées, directement ou indirectement, à l'isotopie marine. Nous avons vu, par exemple, que les figures épistémiques de la navigation et du naufrage, prises comme métaphores de l'existence, engageaient très tôt le héros sur la voie d'une intériorisation de l'exploration<sup>2</sup>. Nous nous proposons d'étudier quelques séquences, où l'imaginaire aquatique mobilise des formes spécifiques de la représentation, et où il est possible de dégager des indices supplémentaires d'intériorisation de la démarche cognitive.

### Le théâtre : une mise en abyme des représentations

Il est possible de rapporter l'expérience inaugurale du théâtre à l'isotopie marine, puisque c'est la représentation de *Phèdre*, tragédie terraquée<sup>3</sup>, qui est retenue pour l'initiation. De fait, le thème marin qui sous-tend l'arrière-plan de la pièce est répété de manière redondante dans la mise en scène au moyen d'une lumière verdâtre qui fait paraître Phèdre comme une « branche de corail au fond d'un aquarium »<sup>4</sup> ; ce qui ne manque pas, d'ailleurs de provoquer les sarcasmes de Bergotte. Bien que l'élément aquatique ne joue pas un rôle de premier plan dans l'épisode initiatique du théâtre, il préfigure le prochain voyage de Marcel à Balbec. Albertine aussi sera rattachée à l'isotopie de la mer, parce qu'elle évoquera toujours pour le héros l'espace maritime où il l'a connue et admirée pour la première fois. La jeune fille « contiendra » toujours « dans la plénitude de son corps » les jours passés à Balbec, ce qui permettra à Marcel de les revivre à volonté en dépit du fait qu'il n'y soit jamais retourné<sup>5</sup>. Enfin, Albertine

<sup>1</sup> Voir ci-dessous, « Portrait d'Albertine en Hestia », p. 333 et ss.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, p. 40 et ss.

<sup>3</sup> Les isotopies marine et terrestre sont enchevêtrées dans *Phèdre*. La scène emblématique où les deux éléments se confondent est celle du récit de la mort d'Hippolyte, rapporté à Thésée par Thérémène : « [...] sur le dos de la plaine liquide, / S'élève à gros bouillons une montagne humide ; / l'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux, / Parmi des flots d'écume, un monstre furieux. » (v. 1513-1516). Naturellement, la mort d'Hippolyte est due au châtement de Neptune, dieu des eaux (sources, fleuves, mers). Celui-ci a été invoqué par Thésée qui croit son fils coupable d'éprouver envers Phèdre des sentiments incestueux. L'enchevêtrement des isotopies de la terre et de la mer est suggéré également par le lieu de l'action (l'Attique), l'évocation des exploits de Thésée qui, « des deux mers [a] assuré les rivages », la mention par Thésée de la « dette » que lui doit Neptune et, enfin, la mort d'Œnone, qui se jette dans la mer.

<sup>4</sup> I, 550-551.

<sup>5</sup> II, 646.

enfuie, puis morte, les configurations amoureuses représentées dans *Phèdre* seront rapportées par Marcel aux « lois qu'[il] devait expérimenter dans [s]a vie »<sup>1</sup>. Ce premier contact avec le théâtre est lié aux représentations culturelles – et plus spécifiquement littéraires – de Marcel, mais il reste, en dépit de cela, ou à cause de cela même, un cuisant échec du point de vue de l'initiation esthétique. Si le héros ne parvient pas à comprendre l'art de la Berma à ce stade précoce de son initiation, c'est sans doute parce qu'il assujettit l'expérience esthétique qui lui est proposée à un préalable littéraire imposé par une culture consciencieusement assimilée. La déception est d'autant plus grande que Marcel attendait de la représentation qu'elle lui livre sur la vie et sur lui-même une vérité indiscutable : ne croyait-il pas alors que « *Phèdre*, la "scène de la déclaration", la Berma avaient [...] une sorte d'existence absolue »<sup>2</sup> ?

Lors de la deuxième représentation de *Phèdre*, Marcel se trouve dans un tout autre état d'esprit. Il avait entre temps visité l'atelier d'Elstir et réfléchi aux leçons du peintre ; son évolution spirituelle, couplée à sa désaffection envers le théâtre, lui avait fait reporter « la foi intérieure qu'[il avait] eue jadis en ce jeu, en cet art tragique de la Berma », sur « certains tableaux modernes »<sup>3</sup>. Il ne se sentait plus « saturé par ces rêveries sur la perfection dans l'art dramatique »<sup>4</sup> et il s'était défait du « double » qu'il possédait dans son esprit quant à la diction et aux attitudes de la grande actrice<sup>5</sup>. Il arrive donc à l'Opéra sans « idée préalable, abstraite et fausse, du génie dramatique »<sup>6</sup>. Dans la salle, le spectacle qui s'offre à ses yeux achève de détourner son esprit de Racine pour éveiller en lui le sociologue *et* le mondain qui y sommeillent :

Un certain nombre de fauteuils d'orchestre avaient été mis en vente au bureau et achetés par des snobs ou des curieux qui voulaient contempler des gens qu'ils n'auraient pas d'autre occasion de voir de près. Et c'était bien, en effet, un peu de leur vraie vie mondaine habituellement cachée qu'on pourrait considérer publiquement. Car [...] la salle était comme un salon [...].<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Voir ci-dessus, p. 45.

<sup>2</sup> II, 344

<sup>3</sup> II, 336.

<sup>4</sup> II, 344.

<sup>5</sup> II, 336..

<sup>6</sup> II, 348.

<sup>7</sup> II, 338.

Le regard de Marcel erre d'une baignoire à l'autre, admirant « les blanches déités qui habitent ces sombres séjours »<sup>1</sup>. L'imaginaire aquatique, mis en branle par la polysémie du mot « baignoire », donne naissance à une fantasmagorie, dans laquelle les protagonistes rassemblés autour de la duchesse et de la princesse de Guermantes campent une hiérarchie de divinités marines. L'Opéra, espace de la représentation artistique, se dédouble en une sorte de salon public où s'expose tout le faste de « la vraie vie mondaine » : la représentation profane prélude à la représentation artistique, sorte de mise en abyme où un spectacle populaire et mondain sert d'écrin au spectacle principal. Tandis que le spectacle qui doit se donner sur la scène s'adresse à la sensibilité esthétique du héros, celui qui se joue dans la salle mobilise plutôt les représentations historiques (l'imaginaire médiéval lié aux Guermantes) et sociales (le désir de faire partie de l'univers mondain inaccessible).

Mais la séquence fonctionne comme une mise en abyme à deux niveaux : à un premier niveau, elle consiste, comme nous venons de le voir, en une confrontation symétrique de deux représentations appartenant aux registres opposés des univers mondain et artistique ; à un second niveau, la confrontation elle-même sert de prétexte à une démonstration implicite, destinée à révéler la manière inattendue dont l'inconscient entre en action.

Marcel est à la fois juge et partie : il observe les gens de l'orchestre se transformer en vulgaires badauds, mais il se laisse aussi séduire par ce même spectacle qui les captive. Sa conscience est entièrement mobilisée par sa quête bipolaire d'observateur *et* d'acteur mondain. Par conséquent, au moment où se produit la grande actrice, le moi conscient de Marcel se trouve poursuivre d'autres buts que l'expérience esthétique ; pour apprécier celle-ci, il ne reste de disponible au héros que son intuition, c'est-à-dire la part inconsciente de son moi. Il découvre alors qu'il parvient enfin à comprendre l'art et l'interprétation de la Berma : dans cette deuxième mise en abyme, la mise en scène didactique est enchâssée dans les deux autres mises en scène, mondaine et artistique. Envisagée dans sa totalité, la séquence est une mise en œuvre du principe narratif adopté par Marcel – ou par Proust lui-même – et qui consiste à montrer plutôt qu'à dire, et à illustrer plutôt qu'à professer. En l'occurrence, l'enseignement de cette

---

<sup>1</sup> II, 339.



deuxième mise en abyme touche au mode de manifestation de l'inconscient : celui-ci est mis dans un état réceptif de manière quasi fortuite du fait que l'intelligence est toute à ses préoccupations mondaines et sentimentales, donc *distracte* du but premier qui a occasionné la sortie à l'Opéra.

Ce phénomène de distraction et ses effets induits étaient bien connus des psychologues expérimentalistes ; ils en avaient même fait une méthode d'investigation qu'ils utilisaient efficacement avec leurs patients atteints d'hystérie, afin d'éveiller chez eux les personnalités dormantes ou inconscientes. Pierre Janet en offre un exposé dans son ouvrage majeur, *L'Automatisme psychologique*, dans un chapitre qu'il intitule justement « La distraction et les actes subconscients »<sup>1</sup>. Alfred Binet pense, quant à lui, que ce procédé permet de provoquer, *chez l'homme normal*, une expérience d'écriture automatique où se manifeste l'inconscient :

On prend la main du sujet, on lui fait tenir un crayon, puis on cache la main derrière un écran ; on prie le sujet de s'abandonner, de ne faire aucun effort avec la main ; ce qui vaut mieux, *on occupe son esprit par une lecture ou une conversation avec un tiers* ; pendant ce temps, on conduit sa main, on lui fait écrire certains mots, on éveille ainsi l'inconscient ; avec de la patience [...] on arrive à faire écrire spontanément à la main certains mots, et même à développer des phénomènes inconscients d'une certaine importance.<sup>2</sup>

Chez l'homme bien portant, précise Janet, la distraction peut provenir de raisons différentes. Elle peut être due, comme chez le malade, à un rétrécissement du champ de la conscience consécutif à un état de fatigue ou d'abattement ; mais elle peut être due aussi à une « concentration excessive de la pensée, [...] à une grande puissance d'attention qui, *sans rétrécir la pensée véritablement* déplace le champ de la conscience. »<sup>3</sup> Ce qui se passe, dans un cas comme dans l'autre, est qu'un certain nombre de phénomènes psychologiques sont abandonnés à eux-mêmes, et finissent par se développer selon les lois de leur propre automatisme.

Il est donc possible de ne voir dans la métaphore qui se déploie autour de la baignoire des Guermantes qu'un simple complexe de culture<sup>4</sup>, où les images aquatiques

<sup>1</sup> Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 237-245. Pour la signification que Janet donne au terme « subconscient », voir ci-dessus, p. 14, note 1.

<sup>2</sup> Binet, *Introduction à la psychologie...*, op. cit., p. 53. Nous soulignons.

<sup>3</sup> Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 426. Italiques de l'auteur.

<sup>4</sup> Pour la définition du complexe de culture, telle que l'entend G. Bachelard, voir ci-dessus, p. 45, note 2.

sont artificiellement générées à la faveur d'une polysémie. Cependant, la démonstration à laquelle la métaphore sert de support donne à toute la séquence une signification qui ne peut être comprise qu'en rapport avec la structure même du récit. La séquence partage avec les autres mises en abymes de la *Recherche* les mêmes caractères : l'enchâssement, la démonstration et la répétition, l'exemple le plus abouti étant figuré par « Un amour de Swann ». Dans ces séquences, chacun des éléments renvoie à tous les autres, les reflète et les éclaire en même temps. Il est possible d'évoquer à ce propos la belle image du collier d'Indra employée par Edgar Morin, où « chaque perle reflète l'ensemble du collier » et où chaque point de la structure est, à lui seul, toute la structure<sup>1</sup>. La démonstration proustienne est à la fois mise en abyme et métaphore ; elle tient lieu de schème générateur qui permet à Marcel-narrateur d'organiser et de mettre en scène les découvertes cognitives de Marcel-héros, et de les disposer à la manière des glaces de sa bibliothèque, à Balbec, qui reflétaient « en prédelles »<sup>2</sup> des portions de mer qu'il fallait recomposer par l'imagination.

Dans une autre séquence du récit, Proust donne du processus de mise en abyme une métaphorisation analogiquement semblable à celle que Morin propose avec l'image du collier d'Indra. Il s'agit de la description du jardin de La Raspelière qui, grâce à sa configuration remarquable, se présente comme « un abrégé de toutes les promenades qu'on pouvait faire à bien des kilomètres alentour »<sup>3</sup>, réunissant autour du château les plus belles « vues » des pays avoisinants, des plages ou des forêts. Proust renforce l'idée du rapport que chacune des parties établit avec le tout en comparant le jardin à la villa d'Hadrien, où celui-ci « avait assemblé [...] des réductions des monuments les plus célèbres des diverses contrées. »<sup>4</sup> Le jardin de La Raspelière, la villa d'Hadrien, sont des figurations descriptives des structures en abyme de la *Recherche*. Elles renvoient à l'activité de l'écrivain qui consiste à démêler l'écheveau des représentations, à les développer dans la « chambre noire intérieure », pour ensuite les recomposer selon des combinaisons nouvelles.

---

<sup>1</sup> Voir Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, op. cit., p. 136.

<sup>2</sup> II, 161.

<sup>3</sup> III, 387. Nous soulignons.

<sup>4</sup> III, 388.

## La mer immémoriale et les marines de Balbec

### *Mer des origines et illud tempus*

L'imaginaire aquatique innerve les rêveries du jeune Marcel, depuis l'église de Balbec « presque persane » qu'il croit battue par les flots, jusqu'au « flot immémorial » qu'il imagine se déchaînant au large du « royaume des tempêtes »<sup>1</sup>. Le désir de ce spectacle, comme auparavant les expectatives de Marcel envers la Berma, obéit à un préalable culturel et s'avère en définitive impossible à expérimenter dans la réalité. Les premiers temps du séjour à Balbec seront donc marqués non plus par la quête du spectacle de la mer tempétueuse et immémoriale, mais par la *nostalgie* de ce spectacle, qui semble n'exister que dans l'« idée esthétique préconçue »<sup>2</sup> que Marcel s'en était faite. Lorsque la rencontre fortuite de Mme de Villeparisis fournit l'occasion de longues promenades en voiture, la nostalgie culturelle de Marcel est soudain ranimée à cause de la multiplication des points de vue possibles ; en lui offrant des « promontoires » insoupçonnés, ces promenades font miroiter la possession prochaine de l'objet de la quête : l'Océan immémorial.

De fait, le héros commence à guetter le spectacle d'une mer où, de loin, disparaissent enfin « ces détails contemporains qui l'avaient mise comme en dehors de la nature et de l'histoire » ; d'une mer, en somme, assez semblable à celle que Leconte de Lisle peint dans *L'Orestie*<sup>3</sup>. Malheureusement, l'éloignement qui permet d'abstraire du spectacle de la mer tous les détails contemporains qui blessent le regard « puriste » de Marcel fait aussi perdre à celle-ci sa réalité et sa puissance ; de sorte qu'elle ne paraît plus « vivante, mais figée », avec « ses couleurs étendues comme celles d'une peinture entre les feuilles où elle apparaissait aussi inconsistante que le ciel [...] »<sup>4</sup>. Nous avons déjà mentionné que la recherche d'une certaine puissance ou grandeur dans le spectacle de la nature était sans doute une survivance de l'esthétique romantique et postromantique, et qu'il fallait la rattacher au sentiment du sublime tel que redéfini par

---

<sup>1</sup> II, 255.

<sup>2</sup> II, 1461, var. *a* de la p. 251.

<sup>3</sup> II, 67.

<sup>4</sup> Ibid.

Schopenhauer dans son système philosophique<sup>1</sup>. Les « détails contemporains » auxquels fait allusion Marcel placent la mer « en dehors de la *nature* et de l'*histoire* » : il s'agit d'une mer domptée, domestiquée presque, et où toute expérience du sublime est neutralisée. Marcel rejette donc ces détails au nom de la fidélité à une certaine idée culturelle et historique antiquisante.

Cependant, Marcel s'accroche encore avec ténacité à l'objet de sa quête ; ainsi, lorsque la nature refuse de se conformer à l'image esthétique qu'il porte en lui, il tente de compenser le déficit en faisant jouer son imagination :

Pour ma part, afin de garder, pour pouvoir aimer Balbec, l'idée que j'étais sur la pointe extrême de la terre, je m'efforçais de regarder plus loin, de ne voir que la mer, d'y chercher des effets décrits par Baudelaire et de ne laisser tomber mes regards sur notre table que les jours où y était servi quelque vaste poisson, monstre marin qui au contraire des couteaux et des fourchettes était contemporain des époques primitives où la vie commençait à affluer dans l'Océan, au temps des Cimmériens [...].<sup>2</sup>

Le préalable ou le préjugé culturel qui commande la quête de Marcel obéit à une médiation littéraire : celle d'Anatole France, antérieurement cité par Legrandin<sup>3</sup>, et celle de Leconte de Lisle et de Baudelaire mentionnés par le héros. Mais il plonge également ses racines dans la mémoire collective des époques primitives et confine à l'*illud tempus*, temps des origines qu'évoque inmanquablement à Marcel l'environnement maritime :

On prétend que le liquide salé qu'est notre sang n'est que la survivance intérieure de l'élément marin primitif.<sup>4</sup>

Ou encore :

---

<sup>1</sup> Voir ci-dessus, p. 39. Voir également Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 278-284, pour l'évolution du sentiment du sublime de Kant à Schopenhauer.

<sup>2</sup> II, 54-55.

<sup>3</sup> I, 129 : Legrandin qualifie Balbec de « la plus antique ossature géologique de notre sol, vraiment Armor, la Mer, la fin de la terre, la région maudite qu'Anatole France [...] a si bien peinte, sous ses brouillards éternels, comme le véritable pays des Cimmériens, dans l'*Odyssee*. »

<sup>4</sup> III, 244.

S'il est vrai que la mer ait été autrefois notre milieu vital où il faille replonger notre sang pour retrouver nos forces, il en est de même de l'oubli, du néant mental [...]<sup>1</sup>

Corrélatives à l'idée d'un temps des origines sont les notions d'évolution et de régression (ou d'involution). La salle à manger de Balbec devient sous le regard fantaisiste de Marcel un immense fond marin où les convives sont comparés à des poissons ou à des mollusques<sup>2</sup>. Ce n'est pas seulement une régression au stade animal qui est suggérée à l'occasion de l'une des principales fonctions biologiques des êtres vivants – se nourrir – mais plutôt une régression à une étape encore plus reculée sur l'échelle de l'évolution, à un moment où la vie n'existait encore que dans les océans. Le darwinisme de Proust se mélange aux doctrines sur l'hérédité, à celles sur les caractères innés et acquis, lorsqu'il décrit, par exemple, la « vieille dame serbe dont l'appendice buccal est d'un grand poisson de mer, parce que depuis son enfance elle vit dans les eaux douces du faubourg Saint-Germain. »<sup>3</sup> Filant la métaphore, Proust fait subir au processus d'évolution une accélération vertigineuse et, passant « en une seconde par-dessus des siècles de civilisation »<sup>4</sup> il aboutit à l'époque de la création d'artefacts, tels les aquariums, qui reproduisent artificiellement le milieu naturel marin :

Et le soir, [...] les sources électriques faisant sourdre à flots la lumière dans la grande salle à manger, celle-ci devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l'ombre, s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or, la vie luxueuse de ces gens [...]<sup>5</sup>

De l'évolution des espèces Proust passe ensuite à celle des mentalités et conclut sur l'idée de maturité politique et sociale, suggérant en même temps que le tournant du siècle donne le coup d'envoi à l'ère des masses :

[...] (une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin de bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger) [...].<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> II, 177-178.

<sup>2</sup> Voir II, 41-42.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> I, 6.

<sup>5</sup> II, 41-42.

<sup>6</sup> Ibid.

En résumé, deux préjugés culturels se retrouvent à la base de la quête de Marcel : le premier est celui d'une idée « abstraite » de la mer, véhiculée par la littérature et la science ; le second est celui de la mer conçue comme le milieu originaire et imposant au héros, comme une nécessité conforme à la vérité scientifique, de rechercher le spectacle d'une nature intouchée par la main de l'homme. Cependant, la mémoire collective, la mémoire de l'espèce qui transparait ici chez Marcel ne cessera de se heurter, tout au long des deux séjours à Balbec, à ce que, faute de mieux, on pourrait appeler, en contrepoint aux représentations précédentes, une idée de l'individuel et du singulier.

### *Mer intérieure*

À Balbec, dès les premiers jours que Marcel passe dans sa chambre qui donne directement sur l'océan, il est agréablement surpris par les incessantes transformations de la mer. À chaque fois qu'il ouvrait ses rideaux, il attendait impatiemment de savoir « quelle était la Mer qui jouait ce matin-là au bord du rivage, comme une Néréide. Car chacune de ces Mers ne restait jamais plus d'un jour. »<sup>1</sup> Plus tard, il comparera les métamorphoses des jeunes filles encore adolescentes – et qui se trouvent donc à une étape « antérieure à la solidification complète » – à la « perpétuelle recreation des éléments primordiaux de la nature que l'on contemple devant la mer. »<sup>2</sup> À mesure que son séjour avance, Marcel abandonne dans ses descriptions la majuscule pour désigner la « Mer », tandis que l'image d'une mer unique et immémoriale se fait de plus en plus improbable et lointaine. Lorsqu'il se familiarise avec sa chambre et les meubles qui la décorent, il découvre des marines inattendues à travers le spectacle de la multitude de mers différentes que réfractent les glaces des bibliothèques basses adossées aux murs ; panoramas divers qui changent suivant l'angle de réfraction, mais aussi suivant l'heure du jour ou le temps qu'il fait :

[...] les parties différentes du couchant, exposées dans les glaces des bibliothèques basses en acajou qui couraient le long des murs et que je rapportais par la pensée à la merveilleuse peinture dont elles étaient détachées, semblaient comme ces scènes différentes que quelque maître ancien exécuta jadis pour une confrérie sur une châsse et dont on exhibe à côté les uns

---

<sup>1</sup> II, 64-65.

<sup>2</sup> II, 259.

des autres dans une salle de musée les volets séparés que l'imagination seule du visiteur remet à leur place sur les prédelles du retable.<sup>1</sup>

Curieusement, c'est la prolifération des vues marines qui induit chez Marcel la notion d'une mer singulière, plus conforme à la réalité expérimentale que l'idée abstraite qu'il s'en était faite à partir de son savoir culturel. La découverte de ces nouveaux points de vue sur la mer préfigure la visite à l'atelier d'Elstir et les découvertes qu'il y fera. Suivant sa démarche habituelle, Marcel se rend chez le peintre avec une idée préconçue, celle de voir des peintures appartenant à sa première et deuxième manières, « la manière mythologique et celle où il avait subi l'influence du Japon. » Mais il ne trouve dans l'atelier du peintre que *des marines prises « ici », à Balbec* :

Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.<sup>2</sup>

Marcel avait d'abord découvert que la Mer, qu'il rêvait et désirait « immémoriale », se révélait en réalité toujours changeante ; il découvre maintenant qu'elle se prête, de surcroît, à une infinité de déclinaisons différentes suivant le regard de l'artiste, chacune de ces représentations traduisant un effet et un affect particuliers, que le talent du peintre cherche à transmettre à l'observateur. La « métaphore » définie dans ce passage tient dans le *rapport* qui existe entre l'effet, propre à l'objet, et l'affect, propre au regard de l'artiste, rapport qui est concrétisé, réalisé, actualisé dans l'œuvre d'art. Partant, chacune de ces « mers » représentées est singulière et l'admiration de Marcel devant les toiles d'Elstir tend à neutraliser, sinon à abolir, sa quête initiale d'une « mer immémoriale » qu'il réalise appartenir à la sphère des abstractions ou des idées générales, c'est-à-dire des *concepts*. Marcel prend conscience de l'insuffisance des seuls mots lorsqu'il s'agit de l'expression d'une réalité autre que la conception scientifique ; ce que lui apprend la visite à l'atelier d'Elstir peut être rapproché de ce que Goethe avait ressenti, lorsqu'il

---

<sup>1</sup> II, 160-161.

<sup>2</sup> II, 191.

écrivait qu'il « aimerai[t] perdre l'habitude du discours et [s']exprimer seulement comme la Nature artiste en d'éloquents dessins. »<sup>1</sup> Cependant, l'artiste génial, tout comme le chercheur tenace tentent toujours de circonvenir les difficultés et d'y remédier par une solution inédite, ce qui fait finalement toute la valeur de l'invention : tour de force auquel ne pourront jamais s'élever les imitateurs et autres « copiateurs » de la *Recherche*. Et puisqu'il s'agit, en fin de compte, de transmettre un point de vue, c'est-à-dire de transformer son propre regard en « indice de réfraction »<sup>2</sup>, il faut d'abord comprendre et connaître le « moi » qui regarde et qui ressent. Cette ébauche d'intériorisation de la quête gagnera en importance après qu'Elstir aura servi au jeune novice qu'est encore Marcel son fameux aphorisme sur la sagesse.

Mais la définition de la métaphore elstirienne proposée par Proust peut également être interprétée sur le plan épistémologique. Par l'allusion explicite au texte biblique où Dieu crée les choses en les nommant<sup>3</sup>, Proust renvoie à la doctrine créationniste, détrônée par Darwin un demi-siècle plus tôt. Or, cette doctrine créationniste avait reçu, pendant tout le Moyen Âge, et à la faveur d'un débat prolongé qu'on a appelé par la suite la querelle des universaux, une interprétation particulière dont l'enjeu principal était la nature des termes universaux des genres et des espèces (comme par exemple « animal », « homme », « cheval », « substance », etc.). L'interprétation scolastique faisait correspondre aux universaux la *réalité* ou idée effectivement existante dans l'esprit de Dieu et *avant* les choses, doctrine qui à l'époque était désignée par le « réalisme ». Les termes de la pensée renverraient donc à une structure ontologique qui serait au-dessus de la réalité matérielle et empirique du monde, et qui en constituerait ainsi l'essence. Les échos platoniciens qu'on retrouve dans cette doctrine l'ont fait justement qualifier de platonico-chrétienne<sup>4</sup>. Cependant, les

---

<sup>1</sup> Cité par Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 212.

<sup>2</sup> II, 76.

<sup>3</sup> Genèse 1, 1-10.

<sup>4</sup> Ces échos renvoient notamment au *Cratyle* de Platon, qui pose la question de la connaissance, en rapport avec le langage : celui-ci permet-il d'atteindre la nature intime des choses ? Dans la *Recherche*, ce rapport est évoqué par le biais de l'intérêt de Marcel pour les étymologies, et se traduit par ce que nous pouvons appeler, avec Genette, le « cratylisme » du narrateur, c'est-à-dire la croyance que la nature des noms correspond à la nature intime des choses et qu'elle permet d'atteindre à la connaissance de ces choses (*Figures II*, Paris, op. cit., p. 244-245). Il s'agit, toutefois, d'une croyance de « L'âge des noms », limitée aux noms propres et aux noms de lieux, et d'une connaissance qui s'apparente davantage à la rêverie onomastique qu'à l'étymologie proprement dite. Brichot, par ses explications étymologiques, détruit les



nominalistes se sont opposés à cette interprétation ; pour eux, les universaux ne sont que des signes purement conventionnels, des noms qui n'existent qu'*après* les choses, et qui n'ont pas d'autre réalité en dehors de ces « mouvements d'air que la voix utilise pour les prononcer » ; ce sont, selon les termes du fondateur de l'école nominaliste Roscelin, de purs « *flatus vocis* », des « souffles de voix » ou des « émissions de voix »<sup>1</sup>. L'allusion de Proust serait de peu d'importance si elle ne posait, incidemment et comme de manière fortuite, le rapport qui existe entre l'universel et le singulier, le général et le particulier, et si elle ne se rattachait, du même coup, à sa quête de l'essence. La manière dont Proust place en une construction chiasmatisque les deux acteurs de sa fable, Dieu le Père d'une part et Elstir de l'autre, rapproche et oppose à la fois les deux « créations », tout en octroyant à l'artiste l'immense pouvoir de singulariser, grâce à son génie, ce que Dieu a créé sous forme d'universaux, de catégories, d'idées générales<sup>2</sup>.

De fait, à l'époque de Proust, la question du nominalisme a continué à se poser de manière aiguë, aussi bien pour la philosophie et la psychologie que pour la science. En ce qui concerne la psychologie, l'ouvrage de Ribot, *L'Évolution des idées générales*, expose succinctement le problème : la pensée par concept tendant à s'organiser en une « hiérarchie à simplification toujours croissante », c'est en fin de compte la valeur *objective* de l'abstraction et de la généralisation qui se trouve posée<sup>3</sup>. Ribot rappelle ainsi « les deux opinions extrêmes » qui ont de tout temps partagé les esprits : d'un côté il y a ceux pour qui seul le particulier existe – événement ou individu – et nos idées générales ne sont qu'un moyen de mettre de l'ordre, elles ne nous apprennent donc rien sur la nature des choses ; d'un autre côté il y a ceux qui soutiennent qu'il y a dans la nature des caractères généraux et fixes ; les découvrir, c'est pénétrer jusqu'à l'essence

---

illusions poétiques de Marcel et ajoute un degré de démystification supplémentaire aux lieux visités par le héros. Le savoir que Marcel acquiert ainsi sur les noms de lieux et de personnes ajoute au désenchantement qui accompagne la connaissance intime de ces mêmes lieux et personnes : « Ainsi ce n'était pas seulement les noms des lieux de ce pays qui avaient perdu leur mystère du début, mais ces lieux eux-mêmes. Les noms déjà vidés à demi d'un mystère que l'étymologie avait remplacé par le raisonnement, étaient encore descendus d'un degré. » (III, 494). Sur les étymologies dans la *Recherche*, voir Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 229-256 : « Brichot : étymologie et allégorie ».

<sup>1</sup> Notre analyse s'appuie sur *L'Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., art. « nominalisme », « réalisme », « universaux (querelle des) », respectivement p. 1166-1167, 1393, 1626-1627.

<sup>2</sup> L'un des plus importants représentants du nominalisme médiéval, Guillaume d'Ockham, défend l'idée que l'universalité du nom n'a de sens que par convention, par institution, et ne renvoie à aucune signification universelle *dans les choses*, qui sont absolument individuelles. Voir Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 695-697, art. « nominalisme antique ».

<sup>3</sup> *L'Évolution des idées générales*, op. cit., p. 219-220.

des choses<sup>1</sup>. Comment trancher ? Ribot pense que dans ce débat, « la position du psychologue ne peut être que celle du relativisme. Pour lui, nos idées générales sont des *approximations* : elles ont une valeur objective, mais provisoire et momentanée, dépendant de la variabilité des phénomènes et de l'état de nos connaissances. »<sup>2</sup> Mais d'un autre côté, comme le concept de loi est lié à la généralisation et qu'il possède de surcroît une valeur pratique indéniable, il faut bien lui attribuer une certaine valeur objective.

Comme le montrent les préoccupations de Ribot, le débat sur le nominalisme ne s'est jamais tout à fait éteint depuis le Moyen Âge<sup>3</sup>. En outre, la psychologie n'est pas la seule discipline à revendiquer le point de vue relativiste concernant les lois de la nature ; la philosophie des sciences lui emboîte le pas avec les idées répandues par le conventionnalisme. Henri Poincaré, un des principaux initiateurs du mouvement<sup>4</sup>, défend un point de vue proche de celui de Ribot. Dans un article paru en 1893 intitulé « Le mécanisme et l'expérience »<sup>5</sup>, le savant prend appui sur certaines « difficultés » posées par les lois de la nature<sup>6</sup> pour rejeter le réalisme simpliste, pour montrer le caractère *conventionnel* des théories scientifiques et pour parler, lui aussi, d'« approximations » : en ce qui le concerne, la nature « approchée » ou relative des lois que nous formulons ne fait aucun doute. Il ne s'agit pas de lois absolues reflétant rigoureusement un objet qui se trouverait tel quel dans la nature ; ce sont, au contraire, des lois approchées en ce sens qu'elles sont énoncées et élaborées en fonction de notre esprit et de nos qualités humaines. On voit bien de quelle manière ce postulat, poussé à l'extrême, peut donner naissance à une sorte de nominalisme scientifique, pour lequel la

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid. Italiques de l'auteur.

<sup>3</sup> Dans la philosophie moderne, le nominalisme a été soutenu par Hobbes, Hume et Berkeley, tandis que dans la philosophie contemporaine, la tendance nominaliste se retrouve dans le positivisme logique. (*Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., p. 1167, art. « nominalisme ».)

<sup>4</sup> Sur la naissance du conventionnalisme en France, nous renvoyons à l'ouvrage cité d'A. Brenner : *Les Origines françaises de la philosophie des sciences*. Rappelons toutefois qu'il ne s'agit pas d'une école mais d'un simple mouvement qui s'est constitué spontanément à partir d'une communauté de pensée, autour de quelques figures marquantes dont la plus illustre est celle de Poincaré.

<sup>5</sup> H. Poincaré : « Le mécanisme et l'expérience », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, 1893, tome I, p. 534-537.

<sup>6</sup> Ces difficultés surgissent, par exemple, lorsqu'il s'agit de concilier les théories de la mécanique classique et celles de la thermodynamique, avec le problème posé par la réversibilité des équations de la première, et l'irréversibilité, révélée par celles de la seconde.

science ne serait plus qu'une construction de l'esprit, reposant sur des conventions commodes dont la valeur est purement instrumentale<sup>1</sup>.

Lue à la lumière du contexte épistémique, la description que fait Proust de la métaphore elstirienne est une mise en abyme – ou une métaphore – de la quête de Marcel ; elle (pré)figure le dépassement du stade du réalisme simpliste, représenté chez le héros par la recherche des essences et de la sagesse « extérieures », hors de soi. C'est le commencement du cheminement qui conduit Marcel à réaliser que les moments privilégiés qu'il vit ne le « remplissent » pas d'une « essence précieuse », parce que l'essence n'est pas quelque vérité à découvrir et à (trans)porter ensuite en lui : « [...] cette essence n'était pas en moi, elle était moi »<sup>2</sup>, corrige-t-il lors de l'expérience de la madeleine. Dans ce sens, les marines de Balbec et les marines d'Elstir qui invitent, chacune à sa manière, à tenir compte de l'indice de réfraction du regard, marquent le début de l'intériorisation de la quête de Marcel. La « mer immémoriale » tant désirée ne répondait en définitive qu'à une « notion de l'intelligence », à un concept abstrait ; alors que chacune des marines d'Elstir traduit une « impression véritable ». La leçon muette d'Elstir est plus éloquente que sa leçon verbale sur la sagesse, tout comme le tableau

---

<sup>1</sup> C'est le reproche que fera H. Poincaré à Édouard Le Roy, dont il jugera les positions « conventionnalistes » extrêmes au point de tomber dans le pur nominalisme. Voir H. Poincaré, *La Valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1905, p. 233-238 : « La philosophie de M. Le Roy ». Poincaré rappelle que lorsqu'il parle de « libre convention » à propos des choix que nous faisons pour élaborer certains principes généraux des sciences, cela ne veut pas dire qu'il y a arbitraire absolu. Une science née du simple caprice des savants et de leurs généralisations excessives serait peut-être certaine, mais elle serait dépourvue de portée empirique. En dépit du caractère éminemment « commode » des conventions utilisées par les savants, la science n'est pas, et ne peut pas être, uniquement « conventionnelle ». Par ailleurs, du point de vue de l'instrumentalisme, qui est une forme de relativisme, la composante théorique de la science ne décrit pas la réalité. Les théories « y sont vues comme des instruments conçus pour relier entre elles deux séries d'états observables. » (A. F. Chalmers : *Qu'est-ce que la science ? Popper, Kuhn, Lakatos, Feyerabend*, Paris, Librairie Générale Française, 1987, p. 234). Au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, l'instrumentalisme est illustré par les figures d'Ernst Mach en Autriche (dont se réclamera, par exemple, Paul Feyerabend), et de Pierre Duhem en France, sur lequel nous reviendrons (voir ci-dessous, p. 449 et ss.). Plus récemment, l'attitude relativiste dans les sciences a été dénoncée par A. Sokal et J. Bricmont dans un ouvrage qui a suscité une vive polémique, *Impostures intellectuelles* [1997], Paris, Librairie Générale Française, 2004. Voir notamment la section intitulée « Le relativisme cognitif », p. 89-154. La question du relativisme, de l'instrumentalisme qui lui est lié, et du réalisme demeure, toutefois, complexe. Paul Feyerabend, par exemple, qui est une cible privilégiée de Sokal et Bricmont, peut être perçu à la fois comme relativiste et réaliste. Voir à ce sujet l'intéressant article de J.-L. Gautero : « Feyerabend, relativiste et réaliste », in *Tracés, Revue de Sciences humaines* n° 12, *Faut-il avoir peur du relativisme ?*, mai 2007, mis en ligne le 18 avril 2008. URL : <http://traces.revues.org/index199.html>. Enfin, pour une discussion plus générale des positions défendues par Sokal et Bricmont, voir B. Jurdat (dir.) : *Impostures scientifiques. Les Malentendus de l'affaire Sokal*, Paris, La Découverte/Alliage, 1998.

<sup>2</sup> I, 44.

d'Elstir se révèle « plus hardi qu'Elstir théoricien »<sup>1</sup>. Les noms génériques que nous donnons aux choses inhibent nos impressions ; afin de les raviver, il est nécessaire d'ôter leur nom aux choses, c'est-à-dire de neutraliser les effets de la *mémoire conceptuelle* : « les termes généraux couvrent un savoir organisé, latent [...] ; les idées générales sont des *habitudes* dans l'ordre intellectuel », explique Ribot<sup>2</sup>. Cette mémoire organisée domine en nous car elle est indispensable au classement et à l'utilisation pratique de nos savoirs ; elle rend aisée notre emprise sur le monde car « à l'habitude parfaite correspond la suppression de l'effort : de même à la compréhension parfaite »<sup>3</sup>. Par conséquent, l'acte qui consiste à approfondir les impressions sera perçu par Marcel comme difficile, d'abord parce qu'il va à l'encontre des schèmes habituels de la pensée, et ensuite parce qu'il touche au domaine de l'inconscient. Marcel, qui connaissait l'habitude de Swann consistant à « éteindre toute lumière dans son intelligence »<sup>4</sup> aussitôt qu'il s'agissait d'approfondir quelque idée, laissera quant à lui travailler le gardien invisible des pensées inconscientes, qu'il appelle dans ses brouillons « l'ouvrier du souterrain » :

Pas possible dire choses intéressantes, car ce qui est intéressant c'est ce que fait l'ouvrier du souterrain qui arrange l'électricité pendant qu'on parle. Et on ne peut entendre celui-là qu'en se taisant.<sup>5</sup>

« En se taisant », donc en éliminant de notre esprit tout discours organisé. Il faudrait pouvoir, comme Elstir ou comme le souhaitait Goethe, s'exprimer « en d'éloquents dessins » ; ou, à défaut, retrouver sous les dénominations l'être véritable des choses, des individus et des situations : « nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre », déclare Marcel<sup>6</sup>. Le génie d'Elstir est une recreation des choses dans la mesure où il réalise ce qui, de prime abord, paraît impossible : le lien entre ces deux mondes, c'est-à-dire le *rappor*t entre l'objet et l'impression. Le nom qui *comprend* l'impression véritable constitue la vraie création d'Elstir, et l'outil

---

<sup>1</sup> II, 714.

<sup>2</sup> *L'Évolution des idées générales*, op. cit., p. 149. Souligné par l'auteur.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> I, 264.

<sup>5</sup> M. Proust : *Carnets*, Paris, Gallimard, 2002, p. 182-183.

<sup>6</sup> II, 349.

épistémique qu'il utilise pour transmettre le résultat de sa recherche est la métaphore. La virtuosité d'Elstir fait donc ressortir le *singulier* au sein de l'universel et dans chacune de ses marines, il crée à chaque fois une mer différente qu'on pourrait désigner, pour la distinguer de la « mer immémoriale », une « mer intérieure » : il y parvient en mettant ses sens en sourdine afin de permettre à ses impressions d'emplir la toile, les premiers n'étant plus que le moyen de faire advenir les secondes. Par un mimétisme spontané – qui se révèle parfois être le premier pas vers l'élaboration d'une vision individuelle authentique – Marcel parviendra à son tour à percevoir cette « mer intérieure » au cours du second séjour qu'il fait à Balbec. Il ne conçoit plus alors la mer en opposition avec le milieu agreste où elle vient s'enchâsser mais, au contraire, en symbiose parfaite avec son environnement : ce n'est plus une mer « fluide, inaccessible et mythologique », expression de « l'Océan éternel », mais une mer « presque rurale elle-même », où l'on peut voir les jours de beau temps « une route poussiéreuse et blanche derrière laquelle la fine pointe d'un bateau de pêche dépassait comme un clocher villageois. »<sup>1</sup>

Les marines du second séjour se trouvent ainsi modifiées par la vision du héros formée à l'atelier d'Elstir. Le désir de tempêtes et les évocations de naufrages sont remplacés par l'image paisible d'une mer « rurale ». La mer, qui était perçue confusément comme le milieu originaire et qui devait par conséquent rester intouchée par l'homme, est maintenant comparée, en une vraie métaphore, à un village de campagne qui porte partout la trace de l'homme. Ce glissement de point de vue traduit le changement de direction qui s'est esquissé dans la recherche du héros, de la découverte de la nature géographique et culturelle à la découverte de la vie intérieure. L'imaginaire aquatique dans la *Recherche* balise métaphoriquement le trajet complexe qui conduit le novice admirateur de la « mer immémoriale », résidu symbolique de la mémoire culturelle et conceptuelle de l'humanité, à devenir le chercheur inconditionnel de ces « mers [qui], d'un jour à l'autre, étaient rarement les mêmes »<sup>2</sup>, pour finalement achopper sur le mystère non encore éludé de la mer intérieure, expression intangible d'une poétique de l'individuel et du singulier.

---

<sup>1</sup> III, 179-180.

<sup>2</sup> Ibid.

### 12.3- L'individu et la moyenne : les critères d'impersonnalité et de quantification de la science

Le narrateur reste pourtant convaincu que toute connaissance doit « commencer par l'intelligence », et valide ainsi la première étape de sa démarche cognitive largement médiatisée par la science et la pensée rationnelle. Il ne pouvait en être autrement, puisque l'un des buts de cette démarche était la recherche de lois psychologiques<sup>1</sup>, et que la psychologie avait pris exemple sur les sciences naturelles.

Plus ambitieuse encore que son modèle épistémique, la psychologie prétendait conquérir son autonomie et asseoir sa légitimité en utilisant les mêmes outils que la science, c'est-à-dire la mesure et la quantification. Alors que Kant avait rejeté comme non mathématisables les phénomènes du sens interne, les psychologues allemands à la suite de Wundt et de Fechner admettront que les nombres peuvent s'appliquer à ces mêmes phénomènes<sup>2</sup>. On assiste alors à la création de nombreux laboratoires de psychologie, en Allemagne et en France. Leur programme en deux volets, fondé sur l'observation et l'expérimentation, rend nécessaire l'élaboration d'appareils de plus en plus sophistiqués. Alfred Binet rend compte de cette tendance dans son *Introduction à la psychologie expérimentale* tout en mettant en garde, comme Ribot, contre les abus qu'entraîne une foi inconditionnelle dans les appareils de mesure et dans l'interprétation simpliste des résultats de la quantification<sup>3</sup>. Bien que l'utilité des expériences en laboratoire ne soit plus à démontrer, Binet attire l'attention sur le fait que les conditions d'expérimentation qu'on y applique conduisent à une « simplification dangereusement réductrice » : « En réalité, les états de conscience éprouvés par une personne dans les conditions sus-indiquées sont complexes, variables d'un moment à l'autre, et surtout variables d'une personne à l'autre. C'est en éliminant ces complications bien réelles, en effaçant toutes les différences individuelles qu'on arrive à une simplicité qui a un grand défaut, celui de ne pas être vraie. »<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Voir, par exemple, I, 505 ; II, 523 ; IV, 296-7 ; IV, 360.

<sup>2</sup> Voir Engel, « Le positivisme... », art. cité, p. 5.

<sup>3</sup> Binet : *Introduction à la psychologie ...*, op. cit., p. 30. Pour les avertissements de Ribot, voir aussi ci-dessus, p. 164-165.

<sup>4</sup> Ibid. Nous soulignons.

Si donc la psychologie a réussi à acquérir un statut respectable sous l'autorité de la physiologie, ses choix épistémiques n'ont cessé de soulever des questions dès lors qu'elle a décidé d'adopter la voie probabiliste. De fait, qui dit « science » dit aussi précision mathématique ; mais la psychologie, en devenant « mathématisable », ne parvient à exprimer ses résultats que sous la forme de statistiques ou de probabilités. Cet argument était suffisant pour qu'Auguste Comte, par exemple, disqualifie la psychologie de son système : pour lui, en effet, statistiques et probabilités, entraînent en contradiction avec la conception fondamentale d'une science conçue comme science de lois, et pour laquelle la reconnaissance du caractère seulement probable ou statistique de certains phénomènes n'autorisait plus la formulation de lois déterministes<sup>1</sup>. Certes, la situation a changé par la suite et nous avons vu que certains psychologues, tels Ribot ou Binet, ont décidé de prendre en compte dans leurs recherches les outils offerts par les statistiques et les probabilités, non sans mettre en garde toutefois contre la vision réductrice que pouvait entraîner leur utilisation. Cependant, en dépit de l'attitude nuancée des épistémologues, une résistance spontanée a continué à se propager dans l'opinion publique contre les approches statistiques et probabilistes des sciences de l'homme.

Pour le public de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, et pour le positivisme post-comtien en général, la validité de la théorie des probabilités n'était pas en cause. Après tout, cette théorie a bénéficié au fil des siècles de la foi de savants illustres, de Pascal à Cournot, en passant par Condorcet et Laplace. Plus encore, l'émergence de la physique statistique, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a conduit à développer une approche probabiliste du réel. L. Boltzmann était parvenu à donner une interprétation statistique du deuxième principe de la thermodynamique, qui affirme que l'entropie d'un système isolé ne peut que croître au cours du temps. Il devient dès lors communément admis que la mathématisation du réel emprunte aussi la voie probabiliste qui avait été ouverte au XVIII<sup>e</sup> siècle par Laplace<sup>2</sup>.

Il n'en reste pas moins que l'application d'une telle théorie à l'ordre humain semble comporter une aporie. Binet avait bien cerné le problème en affirmant que le prix à payer pour l'expérimentation en psychologie était l'effacement des « différences

---

<sup>1</sup> Engel, « Le positivisme... », art. cité p. 2.

<sup>2</sup> Voir Papon, *Le Temps des ruptures...*, op. cit., p. 116-118.

individuelles » et l'élimination volontaire des « complications bien réelles » qui surgissent à chaque fois. En procédant de la sorte, le savant évacue de son champ d'observation toute notion de sujet, de subjectivité ou d'individualité au profit de valeurs moyennes qui, seules, permettront de formuler des lois acceptables du point de vue de la science positive. Or, l'idée d'une *moyenne* appliquée à l'élément humain provoque d'emblée une réaction de résistance, même chez un esprit qui fonctionne *more geometrico* comme celui de Proust ; car une telle idée n'affecte pas seulement la façon dont nous pensons aux individus mais aussi la manière dont nous percevons les différentes situations qui constituent notre propre fonds expérimental :

Nous oublions toujours qu[e la beauté et le bonheur] sont individuels et, leur substituant dans notre esprit un type de convention que nous formons *en faisant une sorte de moyenne* entre les différents visages qui nous ont plu, entre les plaisirs que nous avons connus, nous n'avons que des images abstraites qui sont languissantes et fades parce qu'il leur manque précisément ce caractère d'une chose nouvelle, différent de ce que nous avons connu, ce caractère qui est propre à la beauté et au bonheur.<sup>1</sup>

Qu'est-ce qui, dans notre esprit, occulte le caractère singulier d'une expérience, l'individualité d'une émotion, tous deux *différents* de ce que nous avons déjà connu ? Les conventions et les images abstraites, répond Proust, qui ne sont jamais qu'une sorte de moyenne qui pêche par défaut, alors que la richesse des sensations aurait plutôt tendance à pécher par excès.

La résistance du public envers le calcul des probabilités n'a pas échappé aux savants. Dans un article publié en 1908, le mathématicien Émile Borel s'interroge sur les raisons de ce refus, le trouvant d'autant plus curieux qu'« il contraste singulièrement avec la foi aveugle et parfois excessive que le public accorde généralement aux affirmations des "savants". »<sup>2</sup> Ayant mené sa propre enquête, Borel trouve que c'est moins la raison des sceptiques qui est « choquée » par les conclusions du calcul des probabilités que leur sensibilité et, plus précisément, ce qu'il appelle la « *sensibilité individualiste* »<sup>3</sup>. Il s'agit d'un « besoin d'unicité » qui existe chez presque tous les hommes, et qui fait que l'on n'aime pas, en général, être compté seulement comme une

<sup>1</sup> II, 16-17. Nous soulignons.

<sup>2</sup> E. Borel : « Le calcul des probabilités et la mentalité individualiste » [1908], in *Œuvres*, t. 2, Paris, CNRS, 1972, p.1033-1042.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1034. Italiques de l'auteur.



unité dans un groupe sans être individuellement désigné<sup>1</sup>. Néanmoins, précise Borel, aussi bien les statistiques que le calcul des probabilités sont des outils indispensables ; ils constituent la base même « de ce que l'on peut appeler les *mathématiques sociales* » ; leur étude rappelle que les phénomènes sociaux ont une existence réelle et un intérêt propre, et nous permet d'énoncer à leur propos « des *lois* que vérifie l'observation »<sup>2</sup>.

Mais le point de vue du philosophe comme celui du profane pourraient s'écarter de la pensée du mathématicien ou du sociologue. La question se pose alors de savoir s'il faut invalider les sciences humaines naissantes, sociologie et psychologie en tête, uniquement à cause d'une résistance spontanée de l'esprit à leur fondement mathématique. Proust suggère une réponse négative. S'il est vrai que, dans l'atelier d'Elstir, Marcel croyait nécessaire de se débarrasser du savoir potentiel, latent, organisé, pour retrouver les impressions vraies, il est vrai également qu'il reconnaît l'utilité d'un tel savoir, qui s'avère en fin de compte indispensable à l'apprentissage et à la mémorisation, comme aux progrès de la science et à la formulation des lois. Sans la faculté d'abstraction, comment organiser notre compréhension du monde ? La psychologie, par la voix de Ribot, reconnaît sans hésiter la nécessité de l'abstraction : c'est le prix à payer pour toute forme de pensée supérieure<sup>3</sup>. Marcel aussi le reconnaît implicitement lorsqu'à travers sa recherche et ses expériences il tente laborieusement de démêler l'écheveau de la causalité dans l'espoir de comprendre les agissements d'autrui, ou d'avoir prise sur les situations qui l'affectent lui-même<sup>4</sup>. Mieux encore, le héros de Proust ne se prive pas, le cas échéant, de recourir lui-même aux méthodes statistiques. Il révèle du reste sa démarche en procédant à la manière du sociologue :

Mais à vol d'oiseau, comme fait le statisticien qui néglige les raisons sentimentales ou les imprudences évitables qui ont conduit telle personne à la mort, et compte seulement le nombre de personnes qui meurent par an, on voyait que plusieurs personnes parties d'un même milieu dont la peinture a occupé le début de ce récit, étaient parvenues dans un autre tout différent, et il est probable que, comme il se fait par an à Paris un nombre moyen de mariages, tout autre milieu bourgeois cultivé et riche eût fourni une proportion à peu près

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 1035.

<sup>2</sup> Ibid., p. 1041. Italiques de l'auteur. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Durkheim a publié en 1897 son étude sur *Le Suicide*, ouvrage dans lequel il utilise les statistiques pour fonder le raisonnement expérimental.

<sup>3</sup> *L'Évolution des idées générales*, op. cit., p. 149.

<sup>4</sup> Voir ci-dessus, p. 166.

égale de gens comme Swann, comme Legrandin, comme moi et comme Bloch, qu'on retrouvait se jetant dans l'océan du « grand monde ».<sup>1</sup>

Si la mention des statistiques rappelle la méthode préconisée par Durkheim, l'image aviaire renvoie à une section de l'ouvrage de Tarde, *Les Lois de l'imitation*, justement intitulée « Les tracés de la statistique et le vol d'un oiseau ». Le sociologue y compare la courbe graphique statistique au mouvement qui évoque « les sinuosités, les chutes subites, les brusques relèvements du vol d'une hirondelle »<sup>2</sup>. Par ailleurs, en négligeant les circonstances particulières ou personnelles pour se rendre à la seule évidence des chiffres, Marcel procède à la manière de Tarde, qui définissait la statistique sociologique comme une « soif de renseignements sociaux d'une précision mathématique et d'une impartialité *impersonnelle* »<sup>3</sup>.

La faculté d'abstraction joue également le rôle de garde-fou contre les dérives de l'illusion – et celles de la représentation. Marcel, en procédant à une suspension de l'habitude où les « notions abstraites des choses [sont] mises de côté » favorise les « moments de rêverie » et les croyances erronées : il est tout prêt, par exemple, à croire « à l'originalité, à la vie individuelle du lieu » où il se trouve<sup>4</sup>, tout comme il croit à l'individualité des noms et à celle de la femme désirée. En revanche, l'exercice de la connaissance appliqué aux lieux (par l'exploration géographique), aux noms (par l'étymologie) et aux personnes (par la possession physique), produit son influence dégradante en vidant l'objet de tout mystère et de toute poésie<sup>5</sup>.

Il est possible de voir dans ce besoin – parfois irraisonné – de croire à une « individualité » des choses ou des lieux, comme plus tard dans celui de croire en une individualité des êtres, le corollaire philosophique de la mentalité individualiste qui, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, s'est développée en parallèle avec l'extension du libéralisme

---

<sup>1</sup> IV, 547.

<sup>2</sup> Tarde, *Les Lois...*, op. cit., p. 149.

<sup>3</sup> Ibid., p. 148. Nous soulignons. Ce qui distingue la démarche de Durkheim n'est pas tant l'utilisation de l'outil statistique mais la manière dont il l'intègre à son analyse, et qui fait que la théorie élaborée devient inséparable de la méthode statistique elle-même.

<sup>4</sup> I, 154-155.

<sup>5</sup> III, 493, 496.

économique<sup>1</sup>. Ce besoin se fait d'autant plus pressant qu'au moment où Proust rédige sa *Recherche*, la situation avait commencé à changer. Le libéralisme était en train de progressivement céder la place à un capitalisme de plus en plus envahissant, et l'individualisme se trouvait menacé dans le temps même où déclinaient les valeurs politiques et économiques qui lui avaient servi de support. La concentration des capitaux, des établissements et des usines, ainsi que la création de grands monopoles, s'accompagnait d'une « dégradation de toutes les valeurs » et entraînait une situation d'anomie, qui affectait plus particulièrement la « structure du sujet individuel »<sup>2</sup>. À la lumière de ces éléments, P. Zima n'hésite pas à voir dans l'écriture proustienne une véritable portée sociocritique : « en luttant pour la *particularité individuelle*, elle riposte à une évolution socio-économique qui tend à *écraser le particulier* en liquidant l'héritage libéral »<sup>3</sup>.

Le contexte socioéconomique et les progrès de la psychologie expérimentale ont sans doute joué un rôle important dans le déclin des valeurs individualistes, provoquant en retour une réaction tenace du public envers ces mêmes valeurs. La sociologie positiviste, de Comte à Durkheim, sur laquelle la III<sup>e</sup> République fonde sa philosophie politique, a également une part de responsabilité dans le processus. C'est surtout sous l'égide de Jules Ferry que sera accentuée la morale sociale du positivisme comtien, dès lors qu'il fera sienne cette formule d'Auguste Comte :

L'esprit positif [...] est directement social, autant que possible, et sans aucun effort, par suite même de sa réalité caractéristique. Pour lui, l'homme proprement dit n'existe pas, il ne peut exister que l'humanité, puisque tout notre développement est dû à la société, sous quelque rapport qu'on l'envisage.<sup>4</sup>

Ce qui a sans doute séduit Proust dans l'approche sociologique de Tarde est qu'elle se positionne, à l'opposé de la sociologie positiviste, dans la mouvance libérale issue du XVIII<sup>e</sup> siècle ; sa caractéristique principale est qu'elle ne considère pas la société

---

<sup>1</sup> Nous nous appuyons pour notre analyse sur l'ouvrage de P. Zima (*L'Ambivalence...*, op. cit.). Voir en particulier les p. 13 à 118.

<sup>2</sup> Ibid., p. 58-59.

<sup>3</sup> Ibid., p. 14. Voir également p. 80-85, où on trouvera une analyse détaillée du contexte socioéconomique de l'époque.

<sup>4</sup> Cité par Clément, *Les Assises intellectuelles...*, op. cit., p. 14.

comme une entité autonome supérieure à l'individu<sup>1</sup>, et définit le groupe social comme « une collection d'êtres en tant qu'ils sont en train de s'imiter entre eux ou en tant que, sans s'imiter actuellement, ils se ressemblent et que leurs traits anciens sont des copies anciennes d'un même modèle. »<sup>2</sup> Le libéralisme classique de Tarde l'entraînera à manifester fréquemment son désaccord avec Émile Durkheim. Pourtant, c'est avec Durkheim que la sociologie acquiert le statut de science autonome. Durkheim étudie avec attention les rapports entre l'individu et son milieu social, rapports dont les effets, affirme-t-il, sont mesurables objectivement. Il pense notamment que « l'homme ne doit pas être envisagé comme un être vivant ou un être conscient mais comme le résultat de la vie en société, comme un être social »<sup>3</sup>. Pour lui, le groupe précède l'individu car le premier détermine le second à son insu. Lorsque Proust affirme qu'« un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices »<sup>4</sup>, il pense probablement à la détermination de l'individu par le groupe, qui tend à étouffer la singularité et l'expression des différences qualitatives. Le héros de la *Recherche* rendra constamment sa vie sociale et mondaine (y compris son amitié avec Saint-Loup) responsable de l'anéantissement de son moi profond. Le problème soulevé par Proust préoccupait déjà Guy de Maupassant, qui écrivait en 1888 dans *Sur l'eau* :

Que de fois j'ai constaté que l'intelligence s'agrandit et s'élève, dès qu'on vit seul, qu'elle s'amoindrit et s'abaisse dès qu'on se mêle de nouveau aux autres hommes. Les contacts, les idées répandues, tout ce qu'on dit, tout ce qu'on est forcé d'écouter, d'entendre, de répondre, agissent sur la pensée. [...] Les qualités d'initiative intellectuelle, de libre arbitre, de réflexion sage et même de pénétration de tout homme isolé, disparaissent en général dès que cet homme est mêlé à un grand nombre d'hommes.<sup>5</sup>

Il est incontestable que la *Recherche* donne à voir plusieurs exemples de cet « homme social » dont l'individualité est constamment diluée dans l'existence

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 69.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> *Encyclopédie de la philosophie*, op. cit., p. 1514, art. « sociologie ». De fait, on a souvent reproché à Durkheim de vouloir réduire l'individu à une émanation du social. Cependant, Durkheim donne la priorité à l'étude des phénomènes du point de vue d'un haut niveau de généralité mais ne prétend jamais que la sociologie, à elle seule, permettrait de comprendre les individus isolés et leurs motivations.

<sup>4</sup> *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (coll. Pléiade), p. 221-222.

<sup>5</sup> Cité par Clément, *Les Assises intellectuelles...*, op. cit., p. 63.

mondaine. Le phénomène est plus manifeste chez les créateurs : en effet, ceux-ci, ayant fini par révéler leur visage à travers leur œuvre, il devient loisible à Marcel de confronter les deux aspects de leur personnalité, sociale et artistique. En témoignent les portraits de Bergotte et d'Elstir : le Bergotte « social » se révèle profondément décevant aux yeux du héros ; quant à Elstir, il a du mal à le reconnaître sous les traits du « monsieur Tiche » des Verdurin.

Cependant, la « démonstration » proustienne vise en priorité à montrer les effets délétères de la société – et surtout de la vie mondaine – sur les personnalités *inachevées*, comme c'est le cas pour Marcel avant la découverte de sa vocation. Pour échapper à cette influence négative, il faudrait soit se retirer du monde (mais alors, rien ne garantit que l'on retrouvera sa vraie voix intérieure) ; soit s'engager activement dans la découverte du moi profond. Pour Proust comme pour son narrateur, cet autre moi, « si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 222.

### ***Marcel psychologue de l'introspection***

Recréer au fond de soi-même cet autre moi porteur de valeurs intrinsèquement individuelles suppose d'abord chez le héros chercheur un changement de statut : de sujet cognitif, Marcel devient sujet expérimental. Mais la démarche suppose également un bouleversement de la hiérarchie des savoirs. Alors que ceux-ci guidaient la quête et, souvent, en déterminaient l'objet, ils s'en font désormais les simples adjouvants. Par ailleurs, les savoirs mis en rapport avec le moi intérieur ne relèvent pas uniquement du registre de la psychologie ; en première ligne figurent les savoirs intuitifs portés par les moi oubliés que Marcel s'efforce de redécouvrir. Or, c'est justement par la mise en scène d'une remémoration, en apparence désordonnée, de souvenirs éparpillés, que le narrateur choisit de débiter son récit. Quels sont les enjeux et les présupposés qui sous-tendent un tel choix ?

#### **3.1- Le sujet expérimental**

La première partie de l'exploration de Marcel le définissait comme un sujet *cognitif* dans la mesure où sa démarche était motivée par l'acquisition de savoirs positifs, sociaux, esthétiques ou autres. Le mouvement de rétrospection et d'introspection qu'il adopte après l'épisode de la madeleine est, en partie, destiné à réévaluer le système axiologique développé antérieurement : le sujet cognitif cède alors la place au sujet *expérimental*. Cette réévaluation prend la forme de ce que Genette identifie dans le récit comme étant des « commentaires idéologiques » relevant de la « fonction idéologique » du narrateur<sup>1</sup>. Pour une définition plus détaillée de l'idéologie dans le texte narratif et de ses modes d'actualisation, il faut se tourner vers P. Hamon

---

<sup>1</sup> Genette, *Figures III*, op. cit., p. 264. La « fonction idéologique » est l'une des cinq fonctions que Genette attribue au narrateur. Il précise toutefois que le « narrateur » ici n'est pas Proust lui-même – bien que sa voix se confonde souvent avec celle de son héros – mais Marcel (Je-narrant) qui raconte son histoire (Je-narré). De plus, ce commentaire ne revient pas nécessairement au narrateur et il arrive souvent que le romancier décide de le transférer à l'un ou l'autre de ses personnages. Voir p. 259 et 261-265.

qui a consacré à la question une remarquable étude formelle<sup>1</sup>. Selon Hamon, l'idéologie est présente dans le texte à travers les commentaires évaluatifs, mais aussi les modalisations (avec les verbes modaux comme vouloir, devoir, croire, savoir, pouvoir). Sur le plan structurel, l'idéologie met en jeu plusieurs instances suivant un système complexe de relations qui suppose, en premier lieu, une situation qu'on évalue et en second lieu, un référent qui tient lieu de norme évaluante. Les « points idéologiques » d'un texte se présentent ainsi comme « des foyers relationnels complexes » autour d'une évaluation<sup>2</sup> :

L'évaluation [...] est un acte de mise en relation [...], c'est-à-dire la comparaison qu'un acteur, qu'un narrateur, ou que toute autre instance évaluante, en énoncé, instaure entre un procès (évalué) et une norme (évaluante, programme prohibitif ou prescriptif, à la fois référent et terme de l'évaluation) ; cette norme, fonctionn[e] comme programme-étalon, scénario modèle idéal doté d'une valeur stable [...].<sup>3</sup>

Le procès évalué tout comme la norme évaluante qui lui sert de référent sont également compris en termes de relations entre deux actants, singuliers ou pluriels, réels ou virtuels, anthropomorphes ou non anthropomorphes. Ainsi, à chaque fois qu'affleure dans le texte un système relationnel complexe de mise en rapport ou de mise en conjonction de deux relations, il est possible d'y déterminer un « point idéologique ». L'évaluation peut être actualisée de plusieurs manières : elle peut être plus ou moins soulignée comme telle dans le texte, plus ou moins elliptique, déléguée à des personnages ou prise à compte de narrateur ; elle peut être simple (le texte semble comparer des « choses) ou complexe (le texte semble comparer des faisceaux ou des « paquets » de relations).<sup>4</sup>

Lorsque Marcel, par exemple, compare les deux sortes d'« exaltation » qu'il ressent, celle qui résulte d'une « impression personnelle » et celle qui est consécutive à son activité mondaine, il décrit la première comme étant une joie profonde et qualifie la

---

<sup>1</sup> P. Hamon : *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 1997. Hamon (p. 9-10) insiste sur le fait qu'il n'étudie pas l'idéologie « du » texte (ou « dans » le texte), mais l'« effet-idéologie » du texte « comme effet-affect inscrit dans le texte et construit/déconstruit par lui, ce qui correspond à un recentrement de la problématique en termes textuels ».

<sup>2</sup> Ibid. p. 20-21.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

seconde d'« ivresse factice »<sup>1</sup>. Le support structurel du commentaire idéologique consiste dans la mise en relation de deux situations vécues, qui ont toutes deux provoqué en lui un affect intense sous forme d'exaltation : une situation ancienne, qui constitue la norme évaluante ou le programme-étalon car le sentiment y est jugé plus authentique ; et une situation actuelle, qui constitue le procès évalué, et où le sentiment apparaît, en comparaison de la première, entièrement factice :

Or, dans la voiture qui me menait chez M. de Charlus, j'étais en proie à cette seconde sorte d'exaltation, bien différente de celle qui nous est donnée par une impression personnelle, comme celle que j'avais eue dans d'autres voitures : une fois à Combray, dans la carriole du Dr Percepied, d'où j'avais vu se peindre sur le couchant les clochers de Martinville ; un jour, à Balbec, dans la calèche de Mme de Villeparisis, en cherchant à démêler la réminiscence que m'offrait une allée d'arbres.<sup>2</sup>

Le *procès évalué* est une relation entre un actant singulier, Marcel, et un actant collectif, la société mondaine ; mais il s'agit d'une relation complexe qui, nous l'avons vu<sup>3</sup>, fonctionne comme un système possédant ses lois propres, système dont les ramifications affectent tout autant la vie sociale de Marcel que ses représentations (son imaginaire mythologique et scientifique). Il en est ainsi des principales isotopies auxquelles renvoient les situations de la *Recherche* : isotopies de la mer, de l'optique, de la société ou de l'espace ; elles s'embranchent de manière inattendue sur plusieurs transversales qui se ramifient elles-mêmes en constellations<sup>4</sup>, puis vont se joindre pour former le modèle du réseau ; modèle qui, pour Marcel, régit toute forme de communication<sup>5</sup>. Le programme-étalon qui sert de *norme évaluante* se présente aussi comme une relation entre Marcel d'une part, et deux actants non-anthropomorphes, successivement les clochers de Martinville et les trois arbres d'Hudimesnil. Cette relation s'enrichit également de tout l'arrière-plan thématique, sensoriel et expérimental qui a été celui de

---

<sup>1</sup> II, 836-837.

<sup>2</sup> Ibid. Voir la fig. 8 de la p. 277.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, « Le narrateur astronome », p. 158 et ss.

<sup>4</sup> Dans son *Essai sur l'imagination créatrice* (op. cit., p. 49-53), Ribot définit la constellation comme étant une image unique, ou un groupement d'images, qui résultent « d'une somme de tendances prédominantes. » C'est dans les mythes qu'on trouve « les plus beaux exemples de "constellation" comme élément créateur ».

<sup>5</sup> IV, 607.



Marcel au cours de son exploration de l'espace et de la découverte de ses « impressions personnelles ».

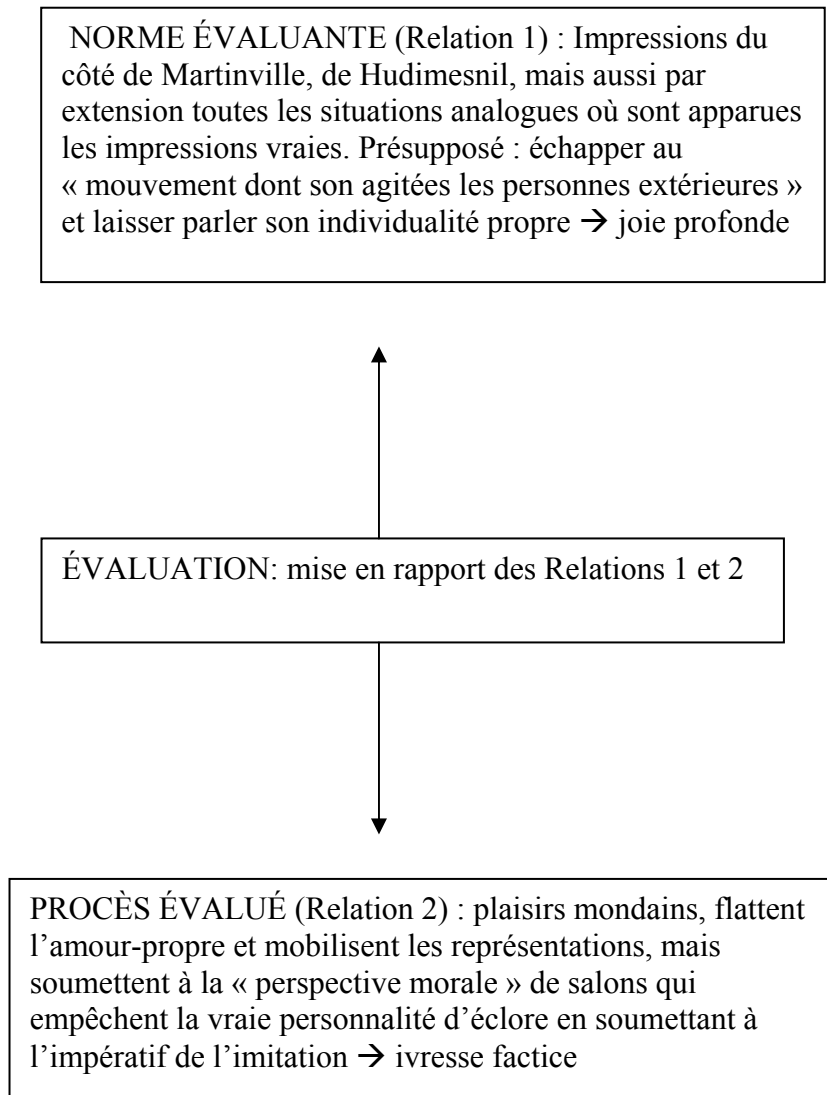


Figure 8 : Exemple d'évaluation idéologique dans *À la Recherche du temps perdu*.

Par ailleurs, si l'on tient compte du fait que la configuration axiologique décrite est soumise à un implicite culturel – échapper au « mouvement dont sont agitées [l]es personnes extérieures »<sup>1</sup> – le système relationnel qui affleure à cet endroit gagne en

<sup>1</sup> II, 836.

complexité. Cet implicite tend à valoriser les créateurs et les découvreurs, d'une part parce qu'ils sont rares et que les circonstances qui président à leur naissance sont dues au hasard<sup>1</sup> ; d'autre part, parce qu'ils parviennent à imposer l'idée de leur *individualité* au reste de la société. Ces personnes échappent en partie aux lois de l'imitation et sont, suivant la métaphore botanique affectionnée par Proust, « comme des arbres qui tirent de leur propre sève le nœud suivant de leur tige, l'étage supérieur de leur frondaison. »<sup>2</sup>. La sociologie et la psychologie se sont penchées sur la question ; la philosophie des sciences n'est pas en reste. Poincaré, par exemple, fait remarquer que lorsque plusieurs hommes sont réunis, la causalité est toujours à l'œuvre, quoique plus difficilement décelable en raison des causes multiples qui entrent en action ; cependant, il y a une chose, précise-t-il, que ces causes ne pourront jamais modifier chez les hommes : « ce sont leurs habitudes de moutons de Panurge »<sup>3</sup>. S'imposer par la découverte, par l'invention, par la création, c'est en quelque sorte sortir du troupeau ou, à tout le moins, se positionner à sa tête, se *singulariser*, ne plus être un suiveur mais un meneur. Lorsque Marcel accorde aux impressions *personnelles* une valeur que ne possèdent pas les impressions qui viennent du dehors et qui sont celles de tout un chacun, il ne répond pas seulement à l'exaltation intense qui accompagne les premières et qui fait paraître les secondes comme un bonheur factice ; il répond tout autant à un impératif culturel qui, dans la société qu'il fréquente, fait toute la différence entre un Vinteuil et un Charlus, une Mme de Guermantes et une Mme de Saint-Euverte. Enfin, considérée dans la perspective plus générale de l'enjeu de la *Recherche*, qui est la production d'une œuvre de création, l'évaluation du narrateur prend la forme d'un conflit entre le singulier et le général, entre une individualité et un groupe social.

Conçu de la sorte, l'« effet-idéologie » d'un texte ne se réduit pas au fonctionnement linéaire de la syntaxe narrative, qui est déterminée par les séquences

---

<sup>1</sup> C'est l'avis, par exemple, de Henri Poincaré qui écrit dans un chapitre consacré au hasard : « Le plus grand des hasards est la naissance d'un grand homme. Ce n'est que par hasard que se sont rencontrées deux cellules génitales, de sexe différent, qui contenaient précisément, chacune de son côté, les éléments mystérieux dont la réaction mutuelle devait produire le génie. [...] Il aurait fallu peu de chose pour dévier de sa route le spermatozoïde qui les portait ; il aurait suffi de le dévier d'un dixième de millimètre et Napoléon ne naissait pas et les destinées d'un continent étaient changées. Nul exemple ne peut mieux faire comprendre les véritables caractères du hasard. » (H. Poincaré : *Science et méthode* [1909], Paris, Flammarion, 1947, p. 90-91.)

<sup>2</sup> II, 260.

<sup>3</sup> Poincaré, *Science et méthode*, op. cit., p. 92.

successives de production et de manipulation dynamique de programmes ; il relève aussi, comme nous venons de le voir, de systèmes plus proprement paradigmatiques comme les isotopies, les mises en abyme, les figures épistémiques, les syllepses, ou encore les points idéologiques. Ne plus donner la priorité à la linéarité revient à reconnaître, en somme, que le sens d'un récit ne coïncide pas avec son « sens » (son orientation) ou avec son montage séquentiel<sup>1</sup>. Nous nous proposons d'étudier un point idéologique particulièrement significatif, celui de l'incipit de la *Recherche* où apparaissent les lignes directrices du programme que se trace Marcel.

### 13.2- L'incipit de la *Recherche* : un « point idéologique »

Le « côté Dostoïevski » de Proust

L'ouverture d'*À la recherche du temps perdu* se présente, rétrospectivement, comme un point idéologique particulièrement dense dont le but est d'exposer les principes qui orientent la recherche du narrateur. À cet endroit affleurent des systèmes de valeurs concurrentiels : un système qui met en scène la mémoire volontaire, celle de « l'intelligence » ; un système qui met en action la mémoire du corps comme contrepoint à la mémoire de l'intelligence ; et un système, corollaire du précédent, qui illustre le fonctionnement de la mémoire involontaire, et dans lequel « tout Combray » est généré à partir de la *saveur* d'une tasse de thé.

Dès les premières lignes le narrateur raconte qu'il passait la plus grande partie de ses nuits d'insomnie à se « rappeler sa vie d'autrefois, à Combray, chez [s]a grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore [...] »<sup>2</sup>. Vient ensuite l'histoire détaillée du drame du déshabillage et du coucher, à l'issue de laquelle le narrateur confesse que ses souvenirs de Combray se réduisent à cette scène unique, pour rectifier aussitôt :

À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les

---

<sup>1</sup> Hamon, *Texte...*, op. cit., p. 50.

<sup>2</sup> I, 9.

renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray.<sup>1</sup>

Dans le contexte de la *Recherche*, il importe de donner au verbe « conserver » sa pleine valeur épistémologique en le renvoyant à son référent, la loi de conservation<sup>2</sup> : se souvenir de Combray par le biais de la mémoire volontaire équivaut à un acte d'abstraction pure dans lequel n'intervient aucune donnée concrète, « conservée », comme celle qui est typiquement représentée par l'« impression » que Marcel qualifie de « matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens »<sup>3</sup>. Cette même infirmité affecte l'acte qui consiste à « chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire »<sup>4</sup> : là non plus rien n'est « conservé » de l'impression « matérielle » des sens. Il est tentant de conclure que Proust oppose ici les deux systèmes philosophiques du rationalisme (duquel procéderait la mémoire de l'intelligence) et de l'empirisme (duquel procéderait la mémoire involontaire, puisqu'elle est en rapport avec un ou plusieurs sens). Mais en fait, Proust neutralise l'opposition en précisant qu'une fois l'impression matérielle nous a été communiquée par l'intermédiaire des sens, il nous devient ensuite possible d'en « dégager l'esprit »<sup>5</sup>.

Ainsi, l'axiologie qui affleure à l'ouverture de la *Recherche* semble dresser, entre les systèmes de valeur, des frontières que le sujet expérimental aura ensuite pour rôle d'aplanir. L'idée d'une conciliation des deux systèmes philosophiques duels de l'empirisme et du rationalisme est celle qui fonde l'attitude expérimentale saine, rappelle Le Roy :

Empirisme et Rationalisme ne sont pas deux méthodes séparées ayant chacune leur domaine, mais deux stades successifs que traverse la connaissance en quelque matière que ce soit.<sup>6</sup>

Rappelons que les formalisations de Le Roy relèvent du mouvement qu'il a lui-même défini comme « la nouvelle critique de la science »<sup>7</sup>, et qu'elles s'inspirent largement du

---

<sup>1</sup> I, 43.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, p. 151, p. 178 et note 3.

<sup>3</sup> IV, 457.

<sup>4</sup> I, 419.

<sup>5</sup> IV, 457.

<sup>6</sup> Le Roy : « Science et Philosophie (2). L'organisation scientifique », art. cité, p. 535.

<sup>7</sup> Id., « Un positivisme nouveau », art. cité, p. 138.

conventionnalisme d'Henri Poincaré et de la philosophie de Bergson. Dans ce cas précis, Le Roy invoque à l'appui de sa thèse les travaux récents d'Henri Poincaré sur les postulats indémontrables de la géométrie euclidienne : pourquoi, argumente Le Roy, avons-nous naturellement choisi les notations euclidiennes puisque d'autres géométries – dites non euclidiennes – peuvent être élaborées et traduites en propositions cohérentes ? Il existe, en fait, plusieurs géométries distinctes qui s'équivalent au point de vue logique ; alors pourquoi avoir choisi la géométrie euclidienne ? L'empirisme seul est impuissant à trancher la question, poursuit Le Roy, car les postulats euclidiens ne viennent pas de l'expérience, sans quoi la géométrie ne serait pas une science exacte<sup>1</sup>. De même, il est impossible d'affirmer que ces postulats reposent sur le seul rationalisme, c'est-à-dire sur « l'étrangeté [d'une] conception qui fait exister *a priori* des abstractions dans la pensée »<sup>2</sup>. Ils ne peuvent provenir que d'un concours de nos habitudes pratiques – c'est-à-dire notre expérience générale de la vie – et de nos tendances logiques – c'est-à-dire de notre faculté d'abstraction – à travers une longue et complexe élaboration : « Ces formes de représentation, conclut Le Roy, vont nous servir ensuite à l'organisation scientifique du Monde. »<sup>3</sup> Il est donc possible de dire que Marcel, en devenant sujet expérimental, effectue une tentative de retour à la source du savoir – figurée par l'empirisme – mais qu'il sait en même temps devoir organiser le savoir qu'il aura récolté de manière plus rationnelle.

Il est donc certain que le narrateur, avant l'épisode de la madeleine, possède déjà plusieurs des souvenirs qui seront relatés ultérieurement (de Combray, de Paris, de Doncières, etc.) mais ceux-ci sont purement abstraits : ils ne contiennent que de l'information pure – des « renseignements » dit Marcel – dans la mesure où ils ne se rattachent pas à une sensation organique comme c'est le cas, par exemple, pour le drame du coucher, dont l'angoisse l'a profondément marqué et qui, pour cette raison, est resté imprimé dans sa mémoire. « La mémoire est, par essence, un fait biologique ; par accident, un fait psychologique » affirme Ribot dès la première page des *Maladies de la mémoire*. Binet fait lui aussi remarquer que la tendance récente de la psychologie

---

<sup>1</sup> Id., « Science et Philosophie (2). L'organisation scientifique », art. cité, p. 535-536.

<sup>2</sup> Ibid., p. 536.

<sup>3</sup> Ibid., p. 537.

expérimentale est de ramener la mémoire à un fait biologique<sup>1</sup>. Sans s'écarter de la conception dominante, le narrateur de la *Recherche* donne à l'incipit, et concentrés en une seule page, plusieurs exemples de cette mémoire « biologique » qui, avant d'être une mémoire des sens (goût, odorat, toucher, ouïe), est une mémoire du corps :

Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi [...] ; lui, - mon corps -, se rappelait pour chacun [des logis habités] le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres [...] ; mon corps, le côté sur lequel je reposais, *gardiens fidèles d'un passé que mon esprit n'aurait jamais dû oublier*, me rappelaient la flamme de la veilleuse de verre de Bohême [...], la cheminée en marbre de Sienne [...].<sup>2</sup>

Pour Michel Serres, « ce qu'on nomme idéologie n'est jamais qu'un discours qui dessine une place où se place celui qui tient à tenir ce discours »<sup>3</sup>. Dans l'aveu : « gardiens fidèles d'un passé que mon esprit n'aurait jamais dû oublier » se cache l'implicite idéologique de la quête rétro/introspective projetée par le narrateur : il s'agit, certes, d'une remémoration du passé, mais par l'intermédiaire des sensations du corps, autrement dit, en privilégiant la médiation sensorielle. Telle est la condition préalable à la reviviscence des souvenirs *dans l'esprit*.

Cependant, à l'incipit du récit où toutes les données narratives ne sont pas encore mises en place, la démarche du narrateur ou son positionnement « idéologique » paraît un peu arbitraire ; c'est que Proust (ou son narrateur) adopte ici le « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné » : il commence par l'effet au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique en commençant par les causes.<sup>4</sup> La cause majeure, en l'occurrence, de ce parti pris en faveur de la médiation sensorielle sera révélée quelques dizaines de pages plus loin : la saveur d'un gâteau trempé dans le thé a permis au narrateur de confronter la vision « étroite » de la mémoire de l'intelligence, à la vision panoramique de la mémoire du corps. Dans le second cas, une simple donnée sensorielle – la saveur – constitue à

<sup>1</sup> *Introduction à la psychologie ...*, op. cit., p. 68.

<sup>2</sup> I, 6. Nous soulignons.

<sup>3</sup> M. Serres : *Hermès III, la traduction*, Paris, Éd. de Minuit, 1974, p. 202. Cité par Hamon, *Texte...*, p. 58.

<sup>4</sup> III, 880.

elle seule la fondation « presque impalpable » de « l'édifice immense du souvenir »<sup>1</sup>. Le Combray confiné à n'être qu'un « pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres » à sept heures du soir, devient le « Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer » en une perception qui embrasse des espaces et des temporalités multiples<sup>2</sup>. Ainsi, après que l'exploration de l'espace eut montré à Marcel l'importance de la conquête d'une vision panoramique, l'exploration du moi profond lui indique la même voie à suivre ; et le moyen d'y parvenir passe nécessairement par la médiation sensorielle, la médiation de la mémoire du corps. Toujours considéré du point de vue rétrospectif, le parti pris anti-intellectualiste qui s'ébauche à l'incipit n'est plus du tout arbitraire mais semble, au contraire, déterminé par l'expérience vécue du héros.

#### Gnomon : les mondes désorbités

Il importe pour notre propos de voir de quelle manière l'axiologie esquissée dans les quarante-cinq premières pages de la *Recherche* sous forme de comparaison s'articule à la figure épistémique de l'astronomie qui encadre les deux bouts du roman. Diffuse tout au long du récit<sup>3</sup>, l'isotopie de l'astronomie revêt un sens particulier du fait de sa présence discrète au début du *Côté de chez Swann* et à la fin du *Temps retrouvé*.

« Combray » débute par l'image d'« un homme qui dort » et qui devrait, idéalement, tenir « en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes »<sup>4</sup>, de sorte qu'à son réveil il puisse instinctivement se référer à sa mémoire pour rétablir l'ordre des données spatiales et temporelles qui le concernent. Mais le plus souvent, entre l'état de veille et de sommeil, ces fonctions n'opèrent pas et le sujet, mi-éveillé, mi-endormi, se trouve pour un moment complètement désorienté :

Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années [...], tandis qu'autour de [mon corps] les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> I, 46.

<sup>2</sup> Respectivement I, 43 et I, 47.

<sup>3</sup> Voir « Le narrateur astronome », p. 158 et ss.

<sup>4</sup> I, 5.

<sup>5</sup> I, 6.

Le sujet endormi sert de prétexte à des « évocations tournoyantes et confuses [qui] ne dur[ent] jamais que quelques secondes »<sup>1</sup>, autrement dit à la mise en place d'une configuration où le sujet se trouve être, ne serait-ce que pour quelques instants, l'axe générateur d'un univers dont il essaie de remettre en ordre les éléments disparates. Les anciens Grecs appelaient cet axe mythique de l'univers l'omphalos<sup>2</sup>, centre universel du monde de la manifestation physique, mais aussi centre spirituel d'un monde, quel qu'il soit. L'omphalos était symboliquement représenté par une pierre blanche. Celui de Delphes<sup>3</sup>, par exemple, représentait bien plus que le centre de la terre et le centre de l'univers créé : il symbolisait la voie de communication entre les trois niveaux d'existence ou les trois mondes : le monde de l'homme, le monde souterrain des morts et le monde de la divinité. L'omphalos est donc censé assurer une voie de communication avec le chaos primordial comme avec la puissance vitale qui domine les forces aveugles et monstrueuses du chaos. Transposé sur le plan de la quête intérieure, le symbole de l'omphalos a l'avantage d'actualiser la hiérarchie des trois plans sur lesquels se déploie l'exécution du programme de Marcel : le plan « ordinaire » ou médian, qui est celui de la conscience normale cherchant à organiser les éléments constitutifs de la vie ; le plan « inférieur », qui est celui de l'inconscient, invoqué par le biais de la mémoire du corps et des données sensorielles ; et le plan « supérieur », qui reste l'objectif visé, en un élan de dépassement du vulgaire, du commun et de l'ordinaire, par l'acte quasi démiurgique de création. Ce n'est peut-être pas un hasard si cette hiérarchie concorde avec celle des trois niveaux de conscience définis par la psychologie expérimentale<sup>4</sup>, qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler : les actes automatiques tout en bas – dont font partie les sensations et perceptions élémentaires ou inconscientes ; les actes produits par les sentiments, les émotions et les passions ; et enfin les actes raisonnables, ces derniers reposant toujours sur les deux premiers et ne pouvant être

---

<sup>1</sup> I, 7.

<sup>2</sup> Voir Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 702-703, art. « omphalos ».

<sup>3</sup> L'omphalos de Delphes était le centre du culte d'Apollon. Proust a peut-être lu ce que Platon a écrit à ce sujet : « Ce dieu, interprète traditionnel de la religion, s'est établi au centre et au nombril de la terre, pour guider le genre humain. » (Ibid.)

<sup>4</sup> Voir ci-dessus, p. 225.



conçus sans eux. C'est que l'omphalos conçu comme le centre ou le *nombril* du monde désigne aussi l'ombilic, centre du microcosme humain.<sup>1</sup>

La contrepartie scientifique de l'image de l'omphalos peut être trouvée dans le symbole du Gnomon, cet instrument de mesure qui fut à l'origine des premières découvertes de l'astronomie. Michel Serres rappelle qu'avant de figurer l'ensemble du cadran solaire, le gnomon désignait d'abord la seule aiguille – ou stylet – qui projette des ombres sur le sol ou sur le plan de lecture, selon les positions, au cours de l'année, des astres et du Soleil :

La lumière venue d'en haut écrit sur la terre ou la page un dessin dont l'allure imite, représente les formes et les places réelles de l'Univers, par l'intermédiaire de la pointe du stylet.<sup>2</sup>

On voit bien, d'après la définition proposée par Michel Serres, que le stylet, tout comme l'omphalos, sert de lien entre un plan supérieur (la lumière venue d'en haut) et un plan inférieur (la terre). Par ailleurs, lorsqu'il est question du gnomon, nous avons tendance aujourd'hui à penser immédiatement au cadran solaire qui sert à donner l'heure. Cependant, précise Serres, jusqu'à une époque très récente (qui coïncide approximativement avec l'expansion des chemins de fer) personne ne se souciait vraiment de l'heure qu'il pouvait être. Le gnomon était avant tout un « instrument de recherche scientifique [qui] montrait un modèle du monde, [...] indiquant équinoxe, solstices et latitude du lieu [...] : plus *observatoire*, donc, qu'horloge. »<sup>3</sup> L'image du gnomon implicitement invoquée dans la *Recherche* renvoie donc au travail de l'astronome au même titre que l'usage des lunettes et des télescopes. Mais en tant qu'instrument antérieur à la naissance de la physique classique, il est plus proche du symbole et du mythe. Il est d'ailleurs lui-même devenu le symbole de « tout instrument de mesure qui permet de percer les secrets du temps et de l'espace, d'accéder à la connaissance, en projetant les images des mouvements et des positions et en permettant de les traduire en chiffres. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 702.

<sup>2</sup> M. Serres : « Gnomon », art. cité, p. 101.

<sup>3</sup> Ibid., p. 102. Nous soulignons.

<sup>4</sup> Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 480, art. « gnomon ».

Au symbole du gnomon se trouvent rattachées deux fonctions qui nous intéressent : la *projection* des mouvements et des positions, et l'accès à la connaissance. La lanterne magique, qui a peuplé l'enfance du héros d'histoires édifiantes et de légendes fantastiques, est une représentation primitive et mécanique de cette fonction de projection. De même, la lecture, lorsqu'elle épouse le merveilleux registre de la voix maternelle qui, bien avant la Berma, « interprète » et initie à l'art de la diction<sup>1</sup>, ouvre la voie aux futures expériences esthétiques et projette, elle aussi, un modèle du monde. Mais la véritable fonction de projection consiste à sortir de soi, à « savoir ce que voit un autre » et comment il le voit ; cela est possible grâce à l'art qui livre autant de modèles du monde qu'il y a d'artistes originaux :

[...] autant il y a d'artiste originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial.<sup>2</sup>

Avec la mention du « rayon spécial », on reste dans l'isotopie de l'astronomie puisque les artistes géniaux sont comparés à ces étoiles dont on parvient toujours à capter le rayonnement longtemps après leur extinction. Il en est ainsi de Vinteuil, qui « projette hors de lui » les morceaux écarlates et fragmentaires de son univers musical<sup>3</sup> ; il en est de même, enfin, pour Elstir dont les toiles sont autant de « fragments de ce monde aux couleurs inconnues qui n'était que la projection de la manière de voir particulière à ce grand peintre »<sup>4</sup>. Cette fonction de projection qui permet de sortir de soi, de connaître et de faire connaître, est ce qui autorise Proust/Marcel à comparer la tête de l'artiste à une lanterne magique :

Les parties du mur couvertes de peintures [d'Elstir], toutes homogènes les unes aux autres, étaient comme les images lumineuses d'une lanterne magique laquelle eût été, dans le cas présent, la tête de l'artiste [...]<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> I, 41-42.

<sup>2</sup> IV, 474.

<sup>3</sup> III, 877.

<sup>4</sup> II, 712.

<sup>5</sup> Ibid.

Enfin, l'opérateur ultime de la lanterne magique du monde reste le Temps : c'est lui qui se projette sur ces personnes jadis connues, qui se présentent au narrateur aujourd'hui sous l'aspect de « vieillards fantoches » ou de « poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années » ; car « le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir, cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. »<sup>1</sup>

La deuxième fonction du gnomon à retenir notre attention est celle qui en fait un instrument de connaissance. Il est censé donner accès aux secrets du temps et de l'espace ou, du moins, traduire mouvements et positions en termes de savoirs et de chiffres. Marcel, après avoir successivement été sujet cognitif et sujet expérimental, entre en possession de sa vocation et acquiert le statut de sujet de plénitude ou de sujet connaissant ; statut qu'il aura l'opportunité de mettre à l'épreuve à la matinée de la princesse de Guermantes en développant brièvement, comme en rappel à l'incipit, la métaphore du gnomon :

Ainsi chaque individu – et j'étais moi-même un de ces individus – *mesurait* pour moi la *durée* par la *révolution* qu'il avait accomplie non seulement autour de soi-même, mais autour des autres, et notamment par les *positions* qu'il avait occupées successivement *par rapport à moi*. Et sans doute tous ces plans différents suivant lesquels le Temps, depuis que je venais de le ressaisir dans cette fête, disposait ma vie, en me faisant songer que, dans un livre qui voudrait en raconter une, il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace [...].<sup>2</sup>

Les « évocations tournoyantes et confuses » qui, au début du roman, « tourbillonnaient dans les ténèbres » en laissant la pensée du narrateur hésiter « au seuil des temps »<sup>3</sup> se sont élaborées, précisées et hiérarchisées, dans l'espace et le temps : en témoignent la mention de la durée (un temps mesuré), des révolutions (qui règlent les mouvements harmonieux des corps dans l'espace et constituent la véritable musique des sphères), des positions successives *par rapport à un observateur*, c'est-à-dire Marcel lui-même. Qu'est-ce qui a rendu possible la transformation d'une situation initiale chaotique et confuse en un cosmos final où chaque élément finit par trouver sa place ? Répondre à cette question revient à savoir comment Marcel est devenu sujet

---

<sup>1</sup> IV, 503.

<sup>2</sup> IV, 608. Nous soulignons.

<sup>3</sup> I, 6-7.

connaissant. Un des facteurs qui entrent en jeu est sans aucun doute l'acte d'intro/rétrospection auquel il se livre ; peut-être pas l'unique facteur à intervenir dans le processus, il est pourtant déterminant puisque Marcel-narrateur décide de lui consacrer le détail de quelques trois mille pages. Or, depuis l'aube de la civilisation occidentale, plus précisément depuis les dialogues de Platon, la connaissance est liée à l'acte de réminiscence. Michel Serres le rappelle, en insérant dans son histoire de la naissance de la géométrie, l'extrait du *Ménon* qui porte sur le rapport de la mémoire à l'apprentissage ou à la connaissance en général<sup>1</sup> : « Apprendre, c'est se ressouvenir », écrit Platon en attribuant la thèse à Socrate. Pour en faire la démonstration à Ménon, Socrate choisit un esclave qu'il conduit habilement, par la voie de la réminiscence, sur le chemin de la connaissance. Pour Serres, l'esclave mis en scène dans le *Ménon* de Platon témoigne d'un monde oublié dont il se souvient, devant nous, par un exercice de réminiscence, opération dont le résultat se traduit en gain de savoir<sup>2</sup>.

Pour Proust, même la réalité la plus terrible donne en même temps que la souffrance « la joie d'une belle découverte, parce qu'elle ne fait que donner une forme neuve et claire à ce que nous remâchions depuis longtemps sans nous en douter. »<sup>3</sup> La raison évidente pour relier le savoir à la réminiscence consiste dans ce que Proust désigne comme un effet de rétroaction, effet par lequel notre présent détermine non pas notre avenir mais la forme que prend notre passé : la connaissance que nous avons acquise entretemps, les propos que nous avons entendus et les situations que nous avons vécues « rétroagissent davantage sur notre passé que nous ne sommes plus maîtres de voir sans tenir compte d'eux, que sur la forme, restée libre, de notre avenir. »<sup>4</sup> Ainsi, toute l'expérience antérieure de Marcel semble lui prouver que la recherche de la vérité nécessite le recours à la « double vue rétrospective »<sup>5</sup> : grossièrement définie, celle-ci consiste à se souvenir d'abord, ensuite à mettre en rapport ou à confronter les éléments qui ont marqué la vie à des époques différentes tout en procédant à des évaluations et à des corrections. Le passé, conclut Marcel, « ne se réalise pour nous souvent qu'après

---

<sup>1</sup> Serres: « Gnomon », art. cité, p. 122-126.

<sup>2</sup> Ibid., p. 127.

<sup>3</sup> III, 500. Nous soulignons

<sup>4</sup> I, 528.

<sup>5</sup> III, 836.

l'avenir»<sup>1</sup>. Un événement actuel est donc expliqué par l'affinité qu'il a avec un événement analogue qui a eu lieu auparavant et que l'on pouvait, à tort, avoir cru insignifiant ; ou au contraire, un événement passé resté confus révèle toute sa signification grâce à un événement actuel qui vient l'expliquer.

Tout travail invoqué dans le texte, qu'il soit artistique ou non, peut être compris comme une métaphore du travail de l'écrivain<sup>2</sup>. Proust établit d'ailleurs une analogie explicite entre le travail du peintre ou de l'écrivain et celui des oculistes<sup>3</sup> ; de même, il conçoit le livre projeté par son héros à la manière de ces verres grossissants que tend à l'acheteur l'opticien de Combray : comme ceux-ci doivent permettre de mieux lire, celui-là doit permettre de mieux lire aussi... mais en soi-même. Les figures liées à l'astronomie sont nombreuses et l'image du narrateur astronome qui calcule les orbites et dégage les lois des « révolutions » individuelles et sociales qu'il observe patiemment n'en est qu'un exemple mineur. L'image majeure est bien celle du gnomon, derrière laquelle se profile l'acte de création. Celui-ci est conçu à la fois comme *connaissance* de mondes divers et comme *projection* hors de soi de l'univers intérieur. Ayant déterminé, par la forme que prendra sa réminiscence, les modalités de sa recherche prochaine, ayant balisé son chemin en donnant la priorité aux « impressions matérielles » et à la mémoire involontaire, Marcel pourra s'engager dans la voie de l'introspection sans crainte de s'enliser dans le psychologisme spiritualiste.

---

<sup>1</sup> III, 595.

<sup>2</sup> Hamon, *Texte...*, op. cit., p. 183.

<sup>3</sup> II, 623.

### ***L'autre terra incognita : la « terre morale »***

En repensant à son passé, Marcel réalise qu'il ne peut se percevoir que sur le mode d'une succession de moi différents. Cette vision fragmentaire le conduit à croire que son moi est dépourvu d'un support permanent qui en constituerait l'individualité et l'identité. Retrouver les moi oubliés se présente alors comme un problème de mémoire et un problème de personnalité, ce dernier posant la question de l'unité du moi. Par ailleurs, Marcel découvre la fonction heuristique des points de repère pour la remémoration et l'organisation des souvenirs significatifs. De fait, la manière dont la mémoire tend à rassembler spontanément des séries de souvenirs lui fournit, avec la notion de points de repères, un premier modèle épistémique, dont il s'inspirera pour produire son récit. Deux autres modèles épistémiques seront convoqués pour l'exploration du moi intérieur : le rêve et la littérature. Pour décrypter l'un de ses rêves, Marcel déclare qu'il doit se faire à la fois Joseph et Pharaon. Transposé sur le plan de l'introspection, ce dédoublement symbolique fournira un excellent schème opératoire pour l'observation de la vie intérieure.

#### **14.1- Le concept d'unité du moi : un pont entre la psychologie expérimentale et la psychologie spiritualiste**

La « mort fragmentaire et successive »

Avec les recherches de la psychologie expérimentale sur l'activité psychologique subconsciente, et notamment à partir des travaux de Pierre Janet sur l'automatisme psychologique, un effet induit inattendu est apparu : ces recherches ont permis d'établir un lien entre la psychologie « philosophique » et la nouvelle psychologie scientifique à partir du concept d'unité du moi<sup>1</sup>. Certes, les deux parties n'y rattachaient pas les mêmes significations ; il reste que par le biais de ce concept éminemment « psychologique », les

---

<sup>1</sup> Nicolas, *Histoire de la psychologie...*, op. cit., p. 169-170.

expérimentalistes pouvaient se libérer du reproche de réductionnisme qui était souvent leur lot.

L'étude des cas pathologiques, l'étude des différents degrés entre l'état sain et l'état morbide, ont montré que la personnalité résultait, à tout moment, d'une coordination harmonieuse ou d'une synthèse entre les divers éléments qui forment le moi. Pierre Janet, par exemple, définit l'idée du moi de la manière suivante :

Quand un certain nombre de phénomènes psychologiques sont réunis, il se produit d'ordinaire dans l'esprit un nouveau fait très important : leur unité, remarquée et comprise, donne naissance à un *jugement* particulier que l'on appelle l'idée du moi.<sup>1</sup>

Janet souligne le mot « jugement » pour bien le distinguer de l'association d'idées, qui tend à simplement reproduire les phénomènes les uns à la suite des autres en les juxtaposant « automatiquement » : l'associationnisme nous fournit peut-être l'occasion de remarquer l'unité de certains phénomènes mais ne constitue pas par lui-même ce rapport d'unité et de ressemblance. En revanche, le jugement « synthétise » les impressions sensibles ou les associations d'idées pour former « une idée nouvelle » : l'idée du moi ou celle de la personnalité<sup>2</sup>. Ribot fait également intervenir le processus de synthèse dans la formation de l'idée du moi, mais parle plutôt d' « une coordination de tendances et d'états psychiques » tout en rappelant prudemment, toutefois que la cause prochaine de cette coordination doit être cherchée « dans la *coordination et le consensus de l'organisme* »<sup>3</sup>. Donc aussi bien Janet que Ribot donnent une base organique à l'unité du moi, sans pourtant l'y réduire puisqu'ils en font aussi la résultante d'un processus de synthèse. L'idée de synthèse « implique un produit nouveau qui n'existait pas encore dans les éléments constitutifs », précise Ribot : la synthèse psychique donne naissance à une idée nouvelle de la même façon que « dans le jugement synthétique un nouveau prédicat est attribué au sujet » et de la même façon que « dans la synthèse chimique il se produit une combinaison *qui a des propriétés nouvelles* »<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 117. Italiques de l'auteur.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, op. cit., p. 76. Nous soulignons.

<sup>4</sup> Id., *La Psychologie...*, op. cit., p. 248. Nous soulignons.

Puisque l'idée du moi résulte d'une synthèse ou d'une coordination dont il faut chercher la cause dans les impressions *sensibles* ou dans un consensus de l'organisme, il est donc normal que la personnalité subisse des modifications suivant le changement des sensations et des souvenirs. Chez l'homme sain, lorsque la coordination ou la synthèse est harmonieuse, l'unité du moi est préservée en dépit des changements qui peuvent survenir. Ribot cite Goethe à ce propos : « Deux âmes habitent dans ma poitrine », avant de renchéris :

Pas deux seulement. Si les moralistes, les poètes, les romanciers, les dramaturges nous ont montré à satiété ces deux *moi* en lutte dans le même moi, l'expérience vulgaire est encore plus riche : elle nous en montre plusieurs, chacun excluant les autres, dès qu'il passe au premier plan. *C'est moins dramatique, mais plus vrai.*<sup>1</sup>

Ces oscillations sont plus ou moins fréquentes selon que l'on possède un caractère stable ou mobile, mais elles ne relèvent pas de la pathologie ; il s'agit le plus souvent de « scissions normales dans le moi »<sup>2</sup>. Pierre Janet défend la même idée et affirme qu'un homme, au cours de sa vie, peut être successivement des personnes tellement dissemblables que si l'on parvenait à réunir ces divers individus, ils formeraient un groupe très hétérogène se faisant mutuellement opposition et se méprisant les uns les autres<sup>3</sup>. Il se passe tout simplement que nous avons changé ; tant que ces changements ne portent que sur nos croyances, nos ambitions, nos désirs, cela ne tire pas à conséquence. Mais si ces changements avaient porté sur les phénomènes élémentaires de notre pensée de manière à modifier tous nos souvenirs, la continuité de notre vie aurait été rompue :

Nous aurions continué à dire « je » à chaque moment de l'existence, c'est-à-dire à faire le jugement de l'unité à propos des groupes de phénomènes actuellement réunis, mais nous aurions ignoré ou *méconnu* la plus grande partie de notre vie qui aurait été pour nous comme celle d'un autre homme.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Id., *Les Maladies de la personnalité*, op. cit., p. 76. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Ibid., p. 77.

<sup>3</sup> Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 117.

<sup>4</sup> Ibid., p. 118.



Ribot pense aussi que la personnalité résulte de deux facteurs fondamentaux, la constitution du corps avec les tendances et sentiments qui la traduisent, et la mémoire. Si le premier facteur seul est modifié, il en résulte une dissociation momentanée, suivie d'un changement partiel du moi. Mais plus la modification est profonde et plus elle affecte « les bases organiques de la mémoire » qui subissent alors « une sorte de paralysie » et deviennent « incapables de reviviscence » : alors, « la désintégration de la personnalité est complète : il n'y a plus de passé et il y a un autre présent. Alors un nouveau moi se forme, ignorant le premier le plus souvent. »<sup>1</sup>

À la lumière de ces éclaircissements concernant l'unité du moi, il est possible d'émettre deux hypothèses : d'abord, le héros de Proust ne souffre pas vraiment d'une pathologie atteignant l'intégrité de son moi, il a simplement du mal à reconnaître, à accepter et à intégrer les différents moi – c'est-à-dire les changements – qui se sont succédé dans sa vie<sup>2</sup> ; ensuite, l'idée des moi successifs, qui est récurrente dans la *Recherche*, ne contredit pas l'idée d'une unité du moi puisque ces « oscillations » de la personnalité – pour reprendre le terme de Ribot – sont fréquentes chez l'homme normal. Marcel pressent pourtant confusément qu'il lui manque quelque chose : le fait de transposer l'opération de coordination ou de synthèse *dans le temps*, afin de parvenir à rallier à son moi actuel tous les « moi oubliés » :

[...] un homme qui depuis son enfance vise la même idée, auquel sa paresse même et jusqu'à son état de santé, en lui faisant remettre sans cesse les réalisations, annule chaque soir le jour écoulé et perdu, si bien que la maladie qui hâte le vieillissement de son corps retarde celui de son esprit, est plus surpris et bouleversé de voir qu'il n'a cessé de vivre dans le Temps, que celui qui vit peu en soi-même, se règle sur le calendrier, et ne découvre pas d'un seul coup le total des années dont il a poursuivi quotidiennement l'addition.<sup>3</sup>

À l'origine du problème de Marcel se trouve donc une conception erronée du temps. Quelle en est la cause ? Le fait de viser toujours la même idée (ce que Janet et Ribot appellent le monoïdéisme<sup>4</sup>), qui est de remettre sans cesse les projets à réaliser. La

<sup>1</sup> Ribot, *Les Maladies de la personnalité*, op. cit., p. 79.

<sup>2</sup> Rappelons qu'avant l'épisode de la madeleine, Marcel possédait déjà des souvenirs ; il contestait seulement leur nature abstraite qui les rend moins opératoires (c'est-à-dire, selon son point de vue, moins intenses) que les souvenirs nés d'une impression, d'une saveur ou d'un parfum.

<sup>3</sup> IV, 508.

<sup>4</sup> Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 65, 193; Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 72.

tendance de Marcel à la procrastination l'a fait vivre indéfiniment le même présent : comme chaque jour « passé » était irrémédiablement perdu Marcel, pour ne pas s'en culpabiliser, l'« annulait » mentalement comme s'il n'avait jamais existé. Mais la procrastination et la paresse ne sont pas seules en cause. Au cours de la matinée chez la princesse de Guermantes, Marcel parle de lui-même comme étant un « jeune homme », ce qui provoque l'hilarité autour de lui et l'entraîne à rectifier sur-le-champ : « un vieil homme » : sans s'en apercevoir, il avait utilisé une expression qu'aurait pu employer sa mère en parlant de lui, sa mère pour qui il était toujours un enfant<sup>1</sup>. C'est alors qu'il prend conscience qu'il se plaçait, pour se juger, « au même point de vue qu'elle » :

Si j'avais fini par enregistrer, comme elle, certains changements, qui s'étaient faits depuis ma première enfance, c'était tout de même des changements maintenant très anciens. J'en étais resté à celui qui faisait qu'on avait dit un temps, en prenant presque de l'avance sur le fait : « C'est maintenant presque un grand jeune homme. » Je le pensais encore, mais cette fois avec un immense retard.<sup>2</sup>

Il est significatif que les deux prises de conscience, celle de la procrastination et celle du « point de vue » de la mère, soient juxtaposées dans le récit. Marcel l'avait annoncé dans l'incipit, il le répètera à deux reprises dans le *Temps retrouvé* : le soir mémorable où sa mère a abdiqué ses espoirs concernant l'avenir de son fils a marqué pour celui-ci le début de l'abdication de sa propre volonté devant la force de l'habitude<sup>3</sup>. Le fait pour Marcel de se voir ou de se percevoir dans le temps doit donc agir comme un correctif qui vient rééquilibrer la découverte subite du « total des années » qu'il ne s'était même pas rendu compte avoir vécu. Et pour que le souvenir des différentes personnes qu'il a successivement été ne se réduise pas à une simple addition de moi, il est nécessaire de relier ces moi à l'identité organique de leur appartenance, c'est-à-dire aux sensations profondes. Lorsque Marcel affirme, toujours dans le *Temps retrouvé*, que c'est la mémoire qui retient le fil de notre personnalité « identique »<sup>4</sup>, il pense à la mémoire du corps, des sensations et des perceptions qu'il vient de mettre à l'épreuve au cours de son récit, et *contre* la mémoire de l'intelligence qu'il dénonçait à l'incipit.

---

<sup>1</sup> IV, 509.

<sup>2</sup> IV, 510.

<sup>3</sup> IV, 465 et IV, 621.

<sup>4</sup> IV, 543.

Ribot, en essayant de montrer le fonctionnement de la mémoire, en détermine les « conditions physiologiques » suivant deux points : le premier concerne une modification particulière imprimée aux éléments nerveux ; la seconde une association ou une « connexion » particulière établie entre un certain nombre de ces éléments<sup>1</sup>. Ce qui distingue la mémoire organique de la mémoire psychologique c'est que la seconde est toujours accompagnée des faits de conscience :

Entre l'activité nerveuse qui n'est jamais (ou presque jamais) accompagnée de conscience et l'activité nerveuse qui l'est toujours (ou presque toujours), il y a celle qui l'est quelquefois. C'est dans ce groupe de faits qu'il faut étudier l'inconscient.<sup>2</sup>

En somme, l'activité nerveuse est beaucoup plus étendue que l'activité psychique, de sorte que toute action psychique (y compris le phénomène de conscience) suppose une action nerveuse, conclut Ribot. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Proust conçoit la « mort fragmentaire et successive » de ses moi comme liée au perpétuel renouvellement cellulaire de l'organisme :

[...] la mort fragmentaire et successive telle qu'elle s'insère dans toute la durée de notre vie, détachant de nous à chaque moment des lambeaux de nous-même sur la mortification desquels des cellules nouvelles se multiplieront.<sup>3</sup>

L'argument est erroné, pourtant, et Ribot avait anticipé ce prétexte chez ceux qui s'en servaient pour s'inscrire en faux contre l'approche biologique de la psychologie. Certaines gens, affirme-t-il, « font grand bruit de ce tourbillon, de cette rénovation moléculaire continue qui constitue la vie et disent : Où est l'identité ? »<sup>4</sup> La réponse, pour Ribot, ne fait aucun doute : l'organisme a son identité, et « l'identité consciente n'est que la manifestation intérieure de cette identité extérieure qui est dans l'organisme. »<sup>5</sup> Revenant sur la notion d'unité du moi, il la fait reposer sur la base

<sup>1</sup> Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, op. cit., p. 11.

<sup>2</sup> Ibid., p. 22.

<sup>3</sup> II, 32.

<sup>4</sup> Ribot, *Les Maladies de la personnalité*, op. cit., p. 95.

<sup>5</sup> Ibid., p. 96. Pour faire justice à Proust, signalons que son héros finit par adopter ce point de vue dans le *Temps retrouvé* : « J'avais bien considéré toujours notre individu, à un moment donné du temps, [...] comme une suite de moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres ou même alterneraient entre eux, comme ceux qui à Combray prenaient pour moi la place l'un de l'autre quand

physique de l'organisme ; il affirme qu'elle n'a rien de métaphysique et ne consiste pas « dans l'acte d'une "essence" prétendue simple, mais dans une coordination des centres nerveux qui représentent eux-mêmes une coordination des fonctions de l'organisme. »<sup>1</sup>

Il est possible, à partir de ces recherches en psychologie expérimentale, de dégager deux points importants : premièrement, en dépit des différentes personnalités qui se succèdent chez le sujet normal, les notions d'identité (garantie par l'organisme) et d'unité du moi (garantie par le système nerveux) sont préservées ; deuxièmement, les conceptions de la mémoire, de la personnalité (comme un complexe ou un consensus d'actions vitales) et de l'identité sont intimement liées, elles reposent toutes sur la base physiologique de l'organisme sans pourtant s'y réduire, comme le révèlent les notions de coordination ou de synthèse psychique.

Continuité ou discontinuité primitives : comment retrouver les « moi oubliés » ?

Lorsque Marcel parle de retrouver des « moi oubliés », il s'agit le plus souvent d'un état ancien qu'un état actuel est venu occulter en le recouvrant. Par exemple, comment Marcel était-il lorsqu'il rêvait d'approcher Gilberte et d'être admis dans le monde enchanté des Swann, c'est-à-dire lorsque la tendance dominante de son moi tournait autour de l'imaginaire sécrété par la jeune fille ? Comment s'en souvenir depuis que ce Marcel-là a été remplacé par celui qui a réellement pénétré dans le monde de Gilberte, et dont la nouvelle personnalité s'est formée en fonction de son statut d'ami réel de la jeune fille ? Voilà ce qui se passe « quand la réalité se replie et s'applique sur ce que nous avons si longtemps rêvé » :

elle nous le cache entièrement, se confond avec lui, comme deux figures égales et superposées qui n'en font plus qu'une [...] Et la pensée ne peut même pas reconstituer l'état ancien pour le confronter au nouveau, car elle n'a plus le champ libre [...].<sup>2</sup>

---

venait le soir. Mais aussi j'avais vu que ces *cellules morales* qui composent un être sont plus durables que lui. » (IV, 516. Nous soulignons.) Proust pense en particulier à l'hérédité psychologique, mais celle-ci serait inconcevable sans une certaine permanence ou identité du moi.

<sup>1</sup> Ribot, *Les Maladies de la personnalité*, op. cit., p. 97.

<sup>2</sup> I, 528.

Par conséquent, le Marcel qui rêve de Gilberte, de l'église de Balbec ou du salon de la duchesse de Guermantes n'est pas le Marcel qui a *connu* Gilberte, *visité* l'église de Balbec, *fréquenté* le salon des Guermantes. Suivant le même principe, le Marcel mondain du salon Guermantes n'est pas non plus le Marcel mondain du salon Verdurin ; tout comme le Swann, visiteur nocturne à Combray, n'était pas le Swann mondain qui figurait dans les rubriques de la presse, et encore moins le Swann amoureux d'Odette. Cette réalité ne cesse d'entraîner chez le héros, encore jeune, un effroi incontrôlable : qu'il s'agisse de changer de chambre pour dormir, de changer l'objet de son amour ou de s'en imaginer privé à tout jamais, c'est à chaque fois « une vraie mort de [lui]-même, mort suivie, il est vrai, de résurrection, mais en un moi différent » qui doit se résigner à ne plus jamais retrouver « les parties de l'ancien moi condamnées à mourir. »<sup>1</sup> Croit-on trouver quelque réconfort ou quelque stabilité dans l'amour ? L'oubli est là, qui guette le moment d'usurper dans notre cœur la place de l'amour, et qui nous fait douloureusement pressentir le jour prochain où nous serons devenu autre et où nous aurons cessé d'aimer<sup>2</sup>. Et même dans le cas où nous aimons encore, rien ne garantit une permanence dans le moi :

C'est peut-être parce qu'étaient si divers les êtres que je contemplais en [Albertine] à cette époque que plus tard je pris l'habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celle des Albertine à laquelle je pensais : un jaloux, un indifférent, un voluptueux, un mélancolique, un furieux, recréés non seulement au hasard du souvenir qui renaissait, mais selon la force de la croyance interposée, pour un même souvenir, par la façon différente dont je l'appréciais.<sup>3</sup>

Chaque croyance agit ainsi comme un centre d'attraction qui tend à déplacer le centre de gravité du moi pour l'ancrer à une personnalité différente<sup>4</sup>. Marcel mûrissant découvre que ce « morcelage » de la vie intérieure est tributaire de l'expérience pratique et d'une mémoire courte ou étroite. Au cours de la matinée chez la princesse de Guermantes, lorsqu'il finit par reconnaître les convives, il trouve « des images d'une même personne

---

<sup>1</sup> II, 31-32.

<sup>2</sup> IV, 31.

<sup>3</sup> II, 299.

<sup>4</sup> Voir Ribot, *Les Maladies de la personnalité*, op. cit., p. 76 : « Un état organique, une influence extérieure renforcent une tendance ; elle devient un centre d'attraction vers lequel convergent les états et tendances directement associés ; puis les associations gagnent de proche en proche : le centre de gravité du moi se trouve déplacé et la personnalité est devenue autre. »

séparées par un intervalle de temps si long, conservées par des moi si distincts » qu'il lui faut faire un effort pour se persuader qu'il s'agit, dans chaque cas, d'une seule et même personne<sup>1</sup> ; c'est que

Chaque être est détruit quand nous cessons de le voir ; puis son apparition suivante est une création nouvelle, différente de celle qui l'a immédiatement précédée, sinon de toutes.<sup>2</sup>

Cette perception morcelée du réel constituait l'objet d'un débat entre les philosophes qui se ralliaient à la pensée de Bergson et qui croyaient à la « continuité hétérogène et fuyante de la perception primitive »<sup>3</sup>, et ceux qui, rétifs à la philosophie bergsonienne et aux philosophies anti-intellectualistes en général défendaient l'idée que c'est plutôt la discontinuité qui caractérise la vie intérieure ; ils en donnent pour preuve les scissions pathologiques du moi, et même l'expérience de l'homme commun, qui se représente fréquemment le moi passé comme un étranger<sup>4</sup>. Pour les premiers, la continuité peut être atteinte par la « descente recueillie aux profondeurs de la conscience » ; si celle-ci était pratiquée par le malade atteint d'une scission de la personnalité ou par tout homme pathologiquement sain qui en serait désireux, elle ferait « évanouir tous [les] troubles » consécutifs à l'idée du « morcelage » de la réalité<sup>5</sup>. Pour les seconds, en revanche, la continuité ne peut procéder que d'une construction laborieuse résultant d'une série d'actes intellectuels. Les deux thèses, donc, défendent l'idée d'un travail nécessaire pour conquérir la continuité du moi ; la question est de savoir si ce travail est d'une nature intuitive et sensible (au cas où la continuité serait située en amont, en tant qu'intuition primitive ou originaire), ou s'il est d'une nature intellectuelle (au cas où la continuité résulterait, en aval, d'une construction laborieuse de l'intellect). Ribot qui, à plusieurs reprises dans ses ouvrages défend le point de vue « relativiste » du psychologue

---

<sup>1</sup> IV, 549.

<sup>2</sup> II, 270.

<sup>3</sup> L'expression est de Le Roy. Voir « Science et philosophie (1) », art. cité, p. 383.

<sup>4</sup> Voir, par exemple, l'article de Jacob : « La philosophie d'hier et celle d'aujourd'hui », *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, mars 1898, p. 170-201. Pour le débat sur la continuité/discontinuité, voir p. 191 et suiv. : « Est-il donc vrai que la continuité apparaisse à la conscience non prévenue et non pervertie comme la réalité fondamentale, et la discontinuité comme l'apparence ultérieure et finalement comme l'illusion ? À notre avis, les faits déposent contre une pareille interprétation. C'est le discontinu, non le continu, qui nous apparaît naturellement comme le concret et le réel. J'ai beau faire, ma représentation, quelle qu'elle soit, se présente toujours à moi comme une synthèse distincte d'autres synthèses réelles ou possibles [...] »

<sup>5</sup> Le Roy, « Science et philosophie (1) », art. cité, p. 391.

expérimentaliste, refuse en général de se laisser entraîner dans les débats. Cependant, si l'on en juge par sa définition de la personnalité, qui résulterait à la fois des tendances et des sentiments qui traduisent la constitution du corps et de la mémoire, il semble qu'il faille invoquer en faveur de l'unité du moi un travail sensible *et* une construction intellectuelle, sans qu'il soit possible de dégager de l'un à l'autre une hiérarchie identifiable<sup>1</sup>. Le héros de la *Recherche*, quant à lui, adopte bien les deux démarches, successivement : il commence d'abord par un retour à l'impression première (le « personnage intérieur » ou le « personnage intermittent »), puis termine, dans le *Temps retrouvé*, par la construction élaborée d'un univers dont le centre est l'observateur (Marcel), et dont les éléments ordonnés exécutent des révolutions mesurées. Cette image lui donne enfin la possibilité de « ressaisir » le Temps et d'établir l'analogie, à caractère « intellectuel », de la psychologie avec la géométrie dans l'espace<sup>2</sup>, analogie d'où il tirera son concept de « psychologie dans le temps ». Longue démonstration, sans doute, et qui se trouve résumée dans le *Temps retrouvé* par l'aphorisme de Proust : « chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain [il] vient après »<sup>3</sup>. En dernière analyse, il semble bien que chez Proust la discontinuité soit primitive, et que l'idée d'une continuité du moi procède d'une construction élaborée où interviennent à la fois la mémoire et la volonté.

#### **14.2- « Seul phare dans la nuit » : les points de repère**

Nous avons établi que le point idéologique de l'incipit consistait, en partie, dans la comparaison de deux systèmes de valeurs, le premier basé sur la mémoire de l'intelligence et le second, illustré par l'épisode de la madeleine, basé sur la mémoire involontaire. Entre les deux moments de la séquence se déploient, avec force détails, tous les souvenirs rattachés au drame du coucher. Comment caractériser cet épisode qui semble n'appartenir à aucune des deux typologies énoncées précédemment ?

---

<sup>1</sup> Pour Ribot, la question de l'unité du moi est étroitement liée à celle de la volonté. Voir ci-dessous, p. 306 et ss., les exemples qu'il donne, dans lesquels la faiblesse de coordination qui affecte l'unité du moi est mise en rapport avec le dysfonctionnement de la volonté.

<sup>2</sup> IV, 608.

<sup>3</sup> IV, 459.

De toute évidence, il est question d'un événement bien « conservé » dans la mémoire du héros. Cependant, cet événement ne relève pas de ce que Marcel définit comme la mémoire involontaire puisqu'il lui arrivait de l'évoquer fréquemment au cours de ses nuits d'insomnie. Une fois de plus, c'est la confrontation de la situation initiale avec la situation finale (dans ce cas, juste une demi-page avant la fin) qui fournit l'explication. Marcel avoue que la date à laquelle il entendait le bruit de la sonnette du jardin de Combray annonçant l'arrivée de M. Swann « était un point de repère dans cette dimension énorme » qu'est le temps<sup>1</sup>. Dans la *Prisonnière*, le septuor de Vinteuil fait prendre conscience à Marcel d'autres points de repère qui ont jalonné son existence :

[...] cette phrase [de Vinteuil] 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 les 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>

Certes, les événements évoqués ne sont pas tous de la même nature, mais ils partagent un point commun, qui est leur intensité. Lorsque les souvenirs de Marcel sont incertains et fragmentaires, ils flottent dans sa mémoire sans aucun point d'ancrage comme une Délos fleurie<sup>3</sup> ; lorsqu'ils sont plus intenses ou plus précis, ils fonctionnent à la manière de ce que Ribot définit comme étant des points de repère<sup>4</sup>. Pour localiser dans le temps, nous opérons, théoriquement, un passage régressif d'un état de conscience à celui qui l'a juste précédé ; toujours en théorie, « le nombre des états de conscience parcourus régressivement et leur quantité de durée donnent la position d'un état quelconque par rapport au présent, son éloignement dans le temps. »<sup>5</sup> Mais dans la pratique, explique Ribot, nous utilisons des moyens plus simples et plus expéditifs, nous avons recours à la simplification en employant des points de repère :

J'entends par point de repère un événement, un état de conscience dont nous connaissons bien la position dans le temps, c'est-à-dire l'éloignement par rapport au moment actuel et qui

---

<sup>1</sup> IV, 624.

<sup>2</sup> III, 765.

<sup>3</sup> I, 182.

<sup>4</sup> Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, op. cit., p. 36-45.

<sup>5</sup> Ibid., p. 36.



nous sert à mesurer les autres éloignements. Ces points de repère sont des états de conscience qui par leur intensité luttent mieux que d'autres contre l'oubli, ou par leur complexité sont de nature à susciter beaucoup de rapports, à augmenter les chances de reviviscence. Ils ne sont pas choisis arbitrairement, ils s'imposent à nous.<sup>1</sup>

Les points de repère sont donc des états de conscience particulièrement intenses qui s'imposent à nous naturellement pour la simple raison qu'ils font échec aux lois de l'oubli. Marcel peut ainsi avoir fini par oublier son amour pour Gilberte et même pour Albertine ; il peut avoir expérimenté, avec la mort de sa grand-mère, les intermittences du cœur ; les points de repère, eux, ne se laissent pas oublier même si Marcel, parfois, les ignore volontairement.

Par ailleurs, précise Ribot, lorsqu'il s'agit de se remémorer des événements dont la répétition a été fréquente, l'état de conscience est différent de celui qui intervient pour les points de repère. Dans ce cas, toutes les images « se recouvrent, forment une masse indistincte, à proprement parler un même état vague »<sup>2</sup> ; dans cette masse, seuls les événements ou les situations qui paraissent en rapport avec quelque événement important, heureux ou malheureux, sont conservés à titre de souvenirs. Eux seuls, en effet, éveillent des états de conscience secondaires qui permettent de les reconnaître et de les localiser dans le temps<sup>3</sup>. Ce sont ces événements qui, dans le récit de Marcel narrateur, fonctionnent à la manière de « pôles magnétiques »<sup>4</sup> ; autour d'eux Marcel tisse la trame des souvenirs affaiblis par l'habitude et la répétition. Gérard Genette fait remarquer que dans les grandes séquences du récit considérées comme essentiellement itératives (c'est-à-dire « Combray », « Un amour de Swann », et la séquence consacrée à Gilberte), « le texte raconte à l'imparfait de répétition non ce qui *s'est passé*, mais ce qui *se passait* à Combray ou à Paris, régulièrement, rituellement, tous les jours ou tous les dimanches, ou tous les samedis, etc. »<sup>5</sup> Or, ces grandes séquences itératives sont mises en rapport avec quelques scènes singulières, ou singulatives, dramatiquement très importantes, précise Genette : la rencontre avec la Dame en Rose, les épisodes Legrandin, la profanation de Montjouvain, l'apparition de la duchesse à l'église et la

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 37.

<sup>2</sup> Ibid., p. 43 et note 1.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> L'expression est de Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 143.

<sup>5</sup> Ibid., p. 149.

promenade aux clochers de Martinville<sup>1</sup>. Dans le même ordre d'idées, lorsqu'il s'agit de scènes singulières importantes, le mouvement de la mémoire propre aux événements répétitifs continue à être représenté dans le récit par l'insertion de passages itératifs qui débordent largement le segment dans lequel ils sont enchâssés ; Genette appelle ces segments des « itérations généralisantes » car elles ouvrent une fenêtre sur la durée extérieure<sup>2</sup>. D'une manière générale, l'itératif marque une tendance à synthétiser les éléments narratifs en séries regroupant des unités singulières ; cette forme de récit est conforme au mouvement naturel du souvenir répétitif, construction de l'esprit qui tend à éliminer « de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe »<sup>3</sup>. Cependant, comme l'a fait remarquer Ribot, certains événements restent, au cœur de la répétition, plus intenses que d'autres et ce sont eux qui tendent à être conservés pour servir ensuite de points d'ancrage aux autres souvenirs regroupés en séries. Les scènes singulatives de la *Recherche* fonctionnent donc à la manière de ces pôles attractifs qui appellent à eux les autres souvenirs, et autour desquels se dessine, plus ou moins précisément, la durée « vécue » de Marcel.

Ainsi, l'évocation de souvenirs autour de points de repère qui aident à les localiser et à mesurer la durée dépasse la seule dimension thématique ou narrative pour se porter, en tant que schème organisateur, sur la structure même du récit proustien. Du reste, Genette fait bien remarquer que le degré d'élaboration technique du récit itératif dans la *Recherche* et la manière dont il est mis en rapport avec les séquences d'événements singuliers constituent une nouveauté dans l'univers romanesque<sup>4</sup>. La combinaison des séries itératives et des points de repère est donc la solution trouvée par le narrateur proustien pour adhérer autant que possible à la réalité vécue, sans toutefois compromettre la valeur poétique, ou plus prosaïquement démonstrative, de l'ensemble de son récit.

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 149.

<sup>2</sup> Ibid., p. 149-150. Il s'agit, par exemple, du passage dans la matinée Guermantes où Marcel évoque les relations amoureuses du duc et d'Odette, et où l'itératif synthétise plusieurs années de relations entre eux (p. 151).

<sup>3</sup> Ibid., p. 145.

<sup>4</sup> Ibid., p. 148-149.

### 14.3- Deux modèles épistémiques : le rêve et la littérature

Les deux rêves de Swann : dédoublement et synthèse du moi

La nécessité de retrouver les moi oubliés ayant été établie, « le branle [ayant été] donné » à la mémoire<sup>1</sup>, l'organisation hiérarchique du mouvement mémoriel et des événements qu'il porte ayant été déterminée, il reste à définir les modalités de ce double mouvement rétrospectif et introspectif par lequel Marcel se conçoit « sujet expérimental ». Quelles sont les déterminations qui inspirent la conception et l'exécution de sa double tâche, de décryptage *dans le temps*, et d'interprétation ? L'épisode de la madeleine montre le processus en cours mais n'indique, conformément au « côté Dostoïevski » de Proust, que les « effets » sans mentionner les causes. Formulée plus explicitement, la question revient à savoir pourquoi Marcel adopte, pour l'exploration intérieure, le schème du dédoublement : pourquoi se voit-il comme le chercheur *et* le pays obscur où il doit chercher, comme devant être à la fois « Joseph et Pharaon » ?

Ce modèle a pu lui être inspiré par ses recherches et ses expériences sur le rêve. Parmi ces recherches, il faut inclure les rêves de Swann, qui font partie des événements qui ont été racontés à Marcel et qui, pour cette raison, ont dû faire de sa part l'objet d'une réflexion particulière<sup>2</sup>. Presque symétrique aux deux rêves de Swann qui suivent sa brouille avec Odette, le rêve de Marcel consécutif à sa dispute avec Gilberte comporte une analogie étonnante avec ceux de son aîné, un point commun qui retient l'attention d'emblée : chacun de ces rêves met en scène, d'une manière différente, une figure du dédoublement.

Dans son premier rêve, Swann est penché à la portière d'un wagon et fait ses adieux à un jeune homme resté sur le quai. Mise en scène onirique du principe proustien de la mort fragmentaire qui détache des lambeaux de nous-même, ce rêve est l'annonce, pour Swann, du changement qui est en train de s'opérer dans sa vie : il voit sur le quai son moi ancien, amoureux d'Odette, sous les traits d'un jeune homme inconnu parce

---

<sup>1</sup> I, 9.

<sup>2</sup> Ibid.: « [...] me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, *ce qu'on m'en avait raconté*. » (Nous soulignons.) Voir également I, 184 : « [...] ce que, bien des années après avoir quitté cette petite ville j'avais appris, au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance [...] ». Pour les rêves de Swann, voir I, 348 et I, 371-374.

qu'il lui sera bientôt devenu étranger ; il le voit qui se détache progressivement de lui parce qu'il sait qu'il ne pourra jamais retrouver cet état passé, tant il est difficile de « se donner le spectacle véridique d'un sentiment qu'on a cessé de posséder »<sup>1</sup>. Enfin, tandis qu'il s'éloigne de son moi ancien afin de poursuivre sur le chemin de la vie, il se voit supplier le jeune homme resté sur le quai de partir avec lui. Cette dernière action révèle une résistance à la mort des moi, trait que Swann semble partager avec le narrateur. Cette résistance apparaît plus nettement avant le second rêve, lorsque Swann éprouve de la « terreur » à l'idée « qu'un jour il cess[er] d'être épris d'Odette »<sup>2</sup> ; elle est également suggérée par la persistance, dans le second rêve, de sa jalousie alors même que dans la réalité il n'éprouvait plus d'amour pour Odette<sup>3</sup>.

Dans ce second rêve, le schème du dédoublement est plus explicite. Swann se voit simultanément sous ses propres traits, et sous les traits d'un jeune homme portant un fez qu'il n'identifie pas d'abord, mais qu'il finit par reconnaître comme étant aussi lui-même<sup>4</sup>. Outre le fait que la reconnaissance par Swann de son dédoublement constitue un progrès appréciable par rapport au premier rêve, la séquence onirique offre à Proust l'occasion d'un commentaire didactique ou idéologique. Ainsi, explique Proust par la voix de son narrateur, Swann « comme certains romanciers, [...] avait distribué sa personnalité à deux personnages, celui qui faisait le rêve, et un qu'il voyait devant lui coiffé d'un fez. »<sup>5</sup>. À vrai dire, les prérogatives du romancier que Proust invoque ne s'arrêtent pas là puisqu'il entre également dans les attributions techniques de celui-ci d'inverser le mouvement de dédoublement en procédant à une synthèse. Un bon romancier peut ainsi unir « arbitrairement [...] divers éléments empruntés à la réalité pour créer un personnage imaginaire »<sup>6</sup>, ou construire une individualité à partir « d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille »<sup>7</sup>. Or, c'est en partie à ces deux caractéristiques, dédoublement et synthèse, que

---

<sup>1</sup> I, 371.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> I, 370 : « [...] le sentiment qu'il éprouvait pour [Odette] n'étant plus mêlé de douleur, n'était plus guère de l'amour [...] ».

<sup>4</sup> I, 373.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> IV, 144.

<sup>7</sup> IV, 612.

pense le narrateur proustien lorsqu'il affirme que la vie pleinement vécue est la littérature : la technique romanesque ne se fonde-t-elle pas, au-delà de toute invention « psychologisante » des personnages, sur ces éléments fondamentaux, le dédoublement et la synthèse, qui ont été rendus manifestes par les recherches de la psychologie expérimentale sur l'inconscient ?

De fait, Marcel a eu l'occasion d'expérimenter dans sa vie cet effet de dédoublement. Au fil des changements continus qui se résolvent en morts fragmentaires et en pseudo-résurrections dans un nouveau moi, il observe en lui-même un autre phénomène : il arrive parfois que deux personnalités différentes se disputent sa conscience d'une manière quasi *simultanée*. Nous avons vu que c'était le cas avec le petit personnage intérieur assimilé au bonhomme barométrique qui manifeste son humeur suivant des automatismes qui demeurent étrangers à l'humeur générale de Marcel. S'il est entendu que les moi successifs sont liés aux changements que la vie nous impose, comment expliquer l'apparition soudaine et inattendue du personnage intérieur qui reste, quant à lui, toujours identique en dépit des personnalités différentes auxquelles il s'impose successivement ? Le narrateur rapporte plusieurs exemples de ce dédoublement qui fait, par exemple, qu'il y a un Marcel subjugué par les Swann, et un Marcel qui reproche au premier de renoncer à la vraie vie spirituelle qui est « régression du dehors vers le dedans » ; un Marcel flatté par l'amitié que lui témoigne Robert de Saint-Loup et un autre qui ressent « affluer du fond de [lui-même] quelque une de ces impressions qui [lui] donnaient un bien-être délicieux » et qui, pour cette raison même, se reprochera de ne pas tirer profit de la solitude ; un Marcel assujéti au mirage de la représentation poursuivant sans cesse des « fantômes », et un Marcel qui le réprimande en lui intimant l'ordre de « se mettre enfin au travail pendant que n'avait pas encore sonné l'heure du repos éternel » ; un Marcel attaché à la « douceur domestique » que lui procure Albertine captive, et un Marcel décidé à renoncer à sa « pesante esclave » pour s'adonner entièrement à l'art<sup>1</sup>. Marcel se doute donc qu'il doit bien exister une permanence dans les désirs, mais uniquement lorsque ceux-ci émanent de son individualité propre, car alors ils ne sont pas soumis à l'influence extérieure d'une autre « perspective morale ». Ce moi pressenti comme support de l'identité est désigné

---

<sup>1</sup> Successivement : I, 569 ; II, 95 ; III, 401 ; III, 567, 702, 873.

quelquefois comme un « certain philosophe »<sup>1</sup>, et d'autres fois comme un « personnage intermittent » mentionné ici et là au cours du récit<sup>2</sup>. Constamment recouvert par la personnalité apparente ou sociale, il n'en est pas moins perçu comme éventuellement porteur d'une continuité garante de la stabilité du moi. De tous les personnages « qui composent notre individu, pense Marcel, ce ne sont pas les plus apparents qui nous sont le plus essentiels » :

En moi, quand la maladie aura fini de les jeter l'un après l'autre par terre, il en restera encore deux ou trois qui auront la vie plus dure que les autres, notamment un certain philosophe qui n'est heureux que quand il a découvert, entre deux œuvres, entre deux sensations, une partie commune.<sup>3</sup>

Ce sont eux, ceux qui ont « la vie plus dure que les autres », qui constituent le vrai moi, comme ce moi « philosophe » qui se met en chasse, réveillé par l'idée de l'analogie et des lois générales. Ce sont eux qui doivent constituer le guide de toute exploration de la « terre morale », de toute recherche entreprise dans ce « pays obscur » qu'est le moi situé à la frontière de la conscience : car leur persistance fait justement qu'ils se manifestent de manière intermittente, mais en restant toujours identiques à eux-mêmes et fidèles aux valeurs individuelles dont ils sont les hérauts.

Pour la psychologie expérimentale, le phénomène de double personnalité est une manifestation de la faiblesse de coordination qui affecte l'unité du moi. Ribot rapporte cette faiblesse à un dysfonctionnement de la volonté. Dans *Les Maladies de la volonté*, il démontre que plus la coordination dans le moi est parfaite, plus la personne manifeste à la fois « unité, stabilité et puissance » ; c'est le cas des plus hautes volontés, comme César, Michel-Ange ou saint Vincent de Paul<sup>4</sup> :

L'unité extérieure de leur vie est dans l'unité de leur but, toujours poursuivi, créant au gré des circonstances des coordinations et adaptations nouvelles. Mais cette unité extérieure n'est

---

<sup>1</sup> III, 522.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, p. 223, 227, 230, et III, 519 ; IV, 296.

<sup>3</sup> III, 522.

<sup>4</sup> Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 169.

elle-même que l'expression d'une unité intérieure, celle de leur caractère. C'est parce qu'ils restent les mêmes que leur but reste le même.<sup>1</sup>

Chez tous les hommes qui ont accompli quelque œuvre significative, il apparaît clairement que l'unité de l'action résulte nécessairement de l'unité intérieure. Si Marcel espère encore devenir écrivain, réaliser l'unité de son moi apparaît donc comme une entreprise prioritaire.

Ribot, poursuivant sa classification, parle ensuite de ces vies « traversée[s] d'intermittence » dont le centre de gravité, ordinairement stable, oscille de temps en temps. C'est le cas de beaucoup de créateurs qui, sans être des Michel Ange, accomplissent néanmoins des œuvres remarquables. À cette catégorie, sans doute, appartiennent les artistes de la *Recherche*, les Bergotte, Elstir, Vinteuil, qui ne sont pas à l'abri d'une certaine déchéance morale. C'est également à ces créateurs que pense Proust lorsqu'il affirme, dans son *Contre Sainte-Beuve*, qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans le monde<sup>2</sup>. En allant plus bas dans le degré de coordination, on perd encore en stabilité ; on arrive à « ces vies en partie double, dans lesquelles deux tendances contraires ou simplement différentes l'emportent tour à tour »<sup>3</sup> :

Il y a dans l'individu deux centres de gravité alternatifs, deux points de convergence pour des coordinations successivement prépondérantes, mais partielles. À tout prendre, c'est là peut-être le type le plus commun, si l'on regarde autour de soi et si l'on consulte les poètes et les moralistes de tous les temps, répétant à l'envi qu'il y a deux hommes en nous.<sup>4</sup>

C'est le cas de Marcel qui, dans les situations que nous venons de relever, manifeste une nette tendance à l'oscillation entre l'appel mondain et l'appel des impressions profondes, l'appel de l'amour ou de l'amitié et l'appel du travail à accomplir. Un degré plus bas, et on entre dans la pathologie, précise Ribot : les coordinations sont intermittentes et la volonté devient exception ou simple accident, comme chez les hystériques.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 221-222.

<sup>3</sup> Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 170.

<sup>4</sup> Ibid., p. 170-171.

En somme, le dédoublement, que Marcel décrit dans les rêves de Swann comme étant la manifestation inconsciente de « moi » différents, est une donnée scientifiquement prouvée par la psychologie expérimentale, et qui ne relève pas nécessairement de la pathologie. En utilisant ce procédé dans une trame narrative, le romancier ne fait que donner corps, dans un récit, à un sentiment intuitivement reconnu par tous. Mais le romancier de génie est celui qui, allant plus loin, transforme une donnée psychologique brute ou une technique romanesque en loi de genèse, que ce soit au niveau de la structure romanesque ou au niveau de la simple trame narrative : nous avons vu Proust révéler le procédé structurel par le biais d'un commentaire explicite sur les prérogatives du romancier ; nous allons le voir mettre en œuvre le procédé narratif au moyen d'une démonstration dont le principal acteur sera, naturellement, Marcel lui-même.

#### Le rêve de Marcel

Pour Marcel, il ne fait aucun doute que le rêve constitue un outil privilégié pour la connaissance de la psychologie humaine<sup>1</sup>. Les rêves, affirme-t-il, lorsqu'ils sont intenses, s'accompagnent de sentiments bien réels, car ils « compens[ent] la durée par la puissance »<sup>2</sup>. De plus, le rêve constitue un modèle transgressif du temps, perçu et vécu ordinairement suivant son strict déroulement linéaire ; il est, pense Marcel à juste titre, un « jeu formidable [...] fait avec le Temps »<sup>3</sup>. Enfin, le rêve comme porteur de désirs multiples peut fournir une impulsion décisive, un élément moteur déterminant pour qui a du mal à « s'abstraire de l'habitude » et à « se détacher du concret »<sup>4</sup>.

Le rêve consécutif à la brouille avec Gilberte<sup>5</sup> comporte plusieurs niveaux de sens qui se dévoilent progressivement. Pour interpréter son rêve, Marcel convoque un

---

<sup>1</sup> Pierre Janet, dans *L'Automatisme psychologique* (op. cit.), rapprochait souvent la vie inconsciente de certaines manifestations du rêve ou du sommeil somnambulique. Les remarques de Janet sont disséminées tout au long de son ouvrage, mais on peut se reporter, par exemple, aux chapitres concernant « La mémoire alternative » (p. 73-84) ; « Les diverses existences psychologiques successives » (p. 117-124) ; et « Les formes inférieures de l'activité normale » (p. 460-470), où l'auteur montre de quelle manière la vie inconsciente se manifeste à nous dans le sommeil et le somnambulisme.

<sup>2</sup> IV, 490.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> IV, 493.

<sup>5</sup> I, 618-619.



exemple biblique : le rêve de Pharaon qu'il échoit à Joseph – alors esclave et captif – d'interpréter.

À un premier niveau, les personnages bibliques renvoient à une intertextualité à la fois explicite, puisqu'ils sont cités, et implicite, puisque leur histoire n'est pas racontée en détails. À un second niveau, le point idéologique où se positionne Marcel pour interpréter son rêve constitue un modèle épistémique fondé sur les schèmes complémentaires de la synthèse et du dédoublement. À un troisième niveau, le contenu même du rêve et son interprétation révèlent un aspect insoupçonné de la personnalité du héros.

À la suite de son rêve, Pharaon convoque les devins, les savants et les magiciens, sans qu'aucun d'eux ne parvienne à en trouver l'explication<sup>1</sup>. C'est alors qu'on se souvient de Joseph dont la clairvoyance avait été appréciée à plus d'une reprise. Amené en présence de Pharaon, Joseph propose son interprétation qui est aussitôt agréée, ce qui épargnera à l'Égypte plusieurs années de misère<sup>2</sup>. L'intertextualité dans ce passage va plus loin que la simple référence aux deux protagonistes de l'histoire biblique. Il est significatif que le Pharaon, à la recherche d'une explication pour son rêve, se soit d'abord tourné vers les principaux représentants de la science officielle de son époque, et que ceux-ci se soient révélés impuissants devant la tâche à accomplir<sup>3</sup>. On ne manquera pas de voir dans ce détail une analogie avec la définition proustienne de « l'intelligence », qui doit savoir quand déclarer forfait et abdiquer devant des « puissances autres »<sup>4</sup>. Par ailleurs, Joseph constitue le type même du personnage bafoué dont la valeur est méconnue : ses frères l'appellent ironiquement « l'homme aux songes »<sup>5</sup>, ils complotent de le tuer mais se ravissent et l'enferment dans une citerne à sec, puis le vendent comme esclave à des marchands<sup>6</sup> ; il est alors emmené en Égypte où

---

<sup>1</sup> Pour l'histoire de Joseph et Pharaon, voir Genèse 41, 1-36.

<sup>2</sup> Ibid. Il s'agit du rêve des vaches grasses et des vaches maigres, que Joseph interprète comme sept années d'abondance suivies de sept années de disette, offrant ainsi à Pharaon l'opportunité d'organiser le stockage des vivres pendant les sept premières années et d'éviter à l'Égypte la famine pendant les sept années suivantes.

<sup>3</sup> Genèse 41, 8 : « Au matin, l'esprit troublé, Pharaon fit appeler tous les devins et tous les sages d'Égypte et il leur raconta son rêve, mais personne ne put l'expliquer à Pharaon. »

<sup>4</sup> Voir ci-dessus, p. 224.

<sup>5</sup> Genèse 37, 19.

<sup>6</sup> Genèse 37, 21-28.

il tombe victime d'un complot et se trouve emprisonné<sup>1</sup>. C'est à la suite de ces déboires que Joseph sera tiré de sa prison et mené devant Pharaon, et que sa vie prendra alors un nouveau (et plus heureux) départ. Nul autre personnage biblique, semble-t-il, n'est plus approprié pour représenter symboliquement l'histoire de l'inconscient, cette partie obscure enfermée tout au fond de la « terre morale » et qui ne sera tirée de l'ombre que par la vision audacieuse des premiers expérimentalistes, en attendant que Freud lui donne définitivement ses lettres de noblesse.

Pour interpréter son rêve, Marcel déclare qu'il doit se faire à la fois Joseph et Pharaon. En s'appuyant sur un modèle littéraire, même si dans ce cas il s'agit de la Bible, Marcel fait implicitement le lien avec les prérogatives du romancier définies ailleurs (et ultérieurement) dans le récit : la synthèse et le dédoublement. Synthèse, parce qu'il fond les deux personnages de la fable – Joseph et Pharaon – en une seule instance ; et dédoublement parce que cette instance synthétique figure son moi dédoublé, suivant le modèle qui est défini à l'incipit par l'épisode de la tasse de thé : Marcel est lui-même le chercheur et le pays obscur où il doit chercher. Il est remarquable que Marcel – ou Proust – passe avec souplesse d'un plan à un autre, du romanesque ou du littéraire au vécu et à l'individuel ; remarquable aussi qu'il reconnaisse comme symétriques et complémentaires, pour l'écrivain comme pour le sujet expérimental, les mouvements du dédoublement et de la synthèse qui régissent l'organisation de la personnalité humaine comme la construction des personnages fictifs.

Quant au contenu du rêve, Marcel parvient à l'interpréter avec beaucoup de perspicacité. Il affirme qu'il ne faut tenir compte ni de l'apparence des personnes, ni des noms, ni des situations vécues qui ne doivent pas être prises au pied de la lettre ; ce que Freud – qui n'était pas encore connu en France à cette époque – explique en détails dans son *Interprétation des rêves* comme faisant partie du « travail du rêve ». Celui-ci procède d'une forme de censure qui, en faisant subir des déformations au contenu du rêve, a pour but premier de protéger le sommeil du dormeur<sup>2</sup>. Le rêve en lui-même est simple et une phrase suffit pour le relater :

---

<sup>1</sup> Genèse 39, 7-23.

<sup>2</sup> Voir S. Freud: *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, chap.VI : « Le travail du rêve », p. 241-432. Les éléments que Proust décrit succinctement peuvent être rapprochés du travail de condensation et de déplacement du rêve (voir p. 241-267). Pour la déformation ou la censure

Je serais peut-être dès lors retourné chez Mme Swann sans un rêve que je fis et où un de mes amis, lequel n'était pourtant pas de ceux que je me connaissais, agissait envers moi, avec la plus grande fausseté et croyait à la mienne.<sup>1</sup>

Marcel interprète la fausseté du jeune homme qui apparaît dans son rêve comme étant une allusion à Gilberte, dont la fausseté récente lui faisait encore mal. Par « association de souvenirs », Marcel arrive à la conclusion que l'antipathie de Gilberte à son égard est un « châtement infligé par la vie » à cause de la conduite peu vertueuse qu'il avait eue avec elle, un jour, aux Champs-Élysées, derrière le massif de lauriers<sup>2</sup>. Cependant, en dépit de toutes ses analyses pénétrantes sur le rêve, Marcel devenu narrateur reconnaît rétrospectivement que son interprétation laissait à désirer. Il dénonce sa naïveté d'alors en affirmant, avec une pointe de raillerie, qu'« on devient moral dès qu'on est malheureux » en amour<sup>3</sup>. Ce que Marcel ne voit pas, qu'il s'agisse de Marcel « Joseph » ou de Marcel « Pharaon », est que le « châtement » invoqué alors comme interprétation était destiné à masquer un sentiment bien plus profond et bien plus destructeur : la culpabilité inconsciente. En effet, c'est bien un sentiment coupable que le jeune Marcel qui s'enfermait dans le cabinet sentant l'iris avait pris l'habitude d'associer à la volupté, le « châtement » n'étant que l'expression d'une sanction morale à cette culpabilité<sup>4</sup>.

En somme, le schème du dédoublement comme trait psychologique chez l'homme commun, comme caractéristique du rêve et comme stratégie romanesque, semble couvrir une vaste étendue de la vie mentale et affecter une bonne part de l'activité humaine. La différence entre toutes ces formes de dédoublement dépend en dernière analyse du degré de conscience qui y est associé : tout à fait inconscient dans le

---

dans le rêve, voir le chapitre IV, p. 123-147. Bien que Freud ait publié son ouvrage en 1899, il faudra attendre 1926 pour la première traduction française.

<sup>1</sup> I, 618.

<sup>2</sup> I, 619. Ce jour-là, Gilberte devait rendre à Marcel la lettre qu'il avait écrite à Swann et dans laquelle il l'assurait – inutilement d'ailleurs – de sa « sincérité » ; Gilberte a amorcé alors une sorte de jeu érotique où Marcel devait « lutter » pour obtenir ce qu'il voulait.

<sup>3</sup> I, 619.

<sup>4</sup> I, 156 : « Hélas, c'était en vain que j'implorais le donjon de Roussainville, que je lui demandais de faire venir auprès de moi quelque enfant de son village, comme au seul confident que j'avais eu de mes premiers désirs, quand au haut de notre maison de Combray, dans le petit cabinet sentant l'iris, je ne voyais que sa tour au milieu du carreau de la fenêtre entrouverte, pendant qu'avec les hésitations héroïques du voyageur qui entreprend une exploration ou du désespéré qui se suicide, défaillant, je me frayais en moi-même une route inconnue et que je croyais mortelle [...]. »

rêve, le dédoublement procède du subconscient lorsqu'il soumet notre vie à l'intermittence, mais résulte de la plus haute activité intellectuelle – la création – lorsqu'il s'agit d'une forme élaborée d'invention romanesque. Le point idéologique – ou, suivant la terminologie de Michel Serres, la « place » – que se choisit Marcel pour raconter « tout Combray » et ce qui y succède, est fondé sur le schème du dédoublement conçu comme une forme élaborée d'invention. Cependant, ce point idéologique dérive de l'expérience du narrateur qui a su identifier une loi générale et en tirer toutes les possibilités interprétatives, pour ensuite la transposer en un schème structurel qui lui servira de guide pour retrouver les moi oubliés.

#### Du romancier au lecteur : Sur la lecture

Le dédoublement et la synthèse du moi en tant que stratégies narratives employées par le romancier ne constituent pas les seuls modèles épistémiques fournis par la littérature. L'acte de lecture lui-même, pense Proust, « joue un rôle analogue à celui des psychothérapeutes auprès de certains neurasthéniques » qui souffrent d'une sorte de « dépression spirituelle »<sup>1</sup>. Dans la Préface qu'il compose à sa traduction de Ruskin et qu'il intitule *Sur la lecture*<sup>2</sup> Proust se réfère explicitement aux *Maladies de la volonté* de Ribot pour décrire l'état d'aboulie caractérisé par l'« impossibilité de vouloir » et l'« inertie de la volonté »<sup>3</sup>. La tâche du médecin consiste alors à rééduquer les « divers vouloirs organiques » du malade, c'est-à-dire tous ces actes qu'il est capable d'accomplir mais incapable de *vouloir*. En parlant de « vouloirs organiques », Proust pense à la volonté, en général, ou à la *volition*. En effet, il convient de se rappeler que Ribot avait démontré dans son ouvrage que tous les actes et toutes les pensées, y compris la mémoire, ont pour base l'organisme. Par ailleurs, en établissant une analogie entre les esprits simplement paresseux ou frivoles et les neurasthéniques, Proust adopte la démarche des médecins et des psychologues qui, par l'étude des états morbides, réussissent à inférer les différents degrés de santé jusqu'à l'homme normal<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> M. Proust : *Sur la lecture*, op. cit., p. 69.

<sup>2</sup> Ibid., p. 35-97.

<sup>3</sup> Ibid., p. 69-70. Ribot est cité à la note 8 de la p. 70.

<sup>4</sup> Les expérimentalistes suivent en cela l'exemple de Claude Bernard qui affirmait que les lois de la maladie sont les mêmes que celles de la santé, et que l'état de maladie révèle avec exagération ou

Les personnes à la volonté affaiblie sont incapables de « descendre spontanément dans les régions profondes de soi-même où commence la véritable vie de l'esprit »<sup>1</sup> et, pour cette raison même, requièrent l'aide d'un médecin qui les guide et qui « voudra » pour eux. Le point de départ de l'argumentation de Proust est une idée émise par Ruskin dans *Sésame et les Lys*. Celui-ci pense que la lecture est une « conversation » avec les grands hommes ; fort bien, déclare Proust, mais c'est encore plus que cela, puisqu'au contraire de la conversation, qui suppose la présence obligée d'une tierce personne, la lecture permet de continuer « à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation »<sup>2</sup>, même avec un médecin pense implicitement Proust, dissipe immédiatement.

Il est remarquable que dans cette Préface, qui a été rédigée dans les premiers mois de l'année 1905, Proust révèle ce qui sera un des thèmes majeurs de la *Recherche* : l'inquiétude vis-à-vis de l'influence négative que peut exercer la vie sociale – ou la simple amitié – sur des personnes dont l'individualité n'est pas bien affirmée, sur des personnes qui

vivent à la surface dans un perpétuel oubli d'eux-mêmes, dans une sorte de passivité qui les rend le jouet de tous les plaisirs, les diminue à la taille de ceux qui les entourent et les agitent [...].<sup>3</sup>

Il convient toutefois de remarquer que Proust précise, aussi bien dans sa Préface que dans la *Recherche*, que ce danger ne guette que les individus souffrant d'une faiblesse du moi. Son héros, Marcel, pourra ainsi pénétrer dans le salon de la princesse de Guermantes et se mêler aux convives sans craindre pour l'intégrité de son moi, car le « déclenchement de [s]a vie spirituelle était assez fort [...] maintenant pour pouvoir continuer aussi bien dans le salon, au milieu des invités, que seul [...] »<sup>4</sup>.

Proust reconnaît que la solution, pour les personnes atteintes d'une inertie de la volonté, consiste à recevoir une « impulsion extérieure » qui les aide à réintégrer « la vie

---

diminution les phénomènes qui se trouvent dans l'état de santé : si l'on connaissait bien les maladies mentales, plaide Janet, il ne serait pas difficile d'étudier la psychologie normale. Voir Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 5-6.

<sup>1</sup> Proust : *Sur la lecture*, op. cit., p. 71.

<sup>2</sup> Ibid., p. 62.

<sup>3</sup> Ibid., p. 72.

<sup>4</sup> IV, 497.

de l'esprit » et les rend à nouveau capables de penser par elles-mêmes. Dans la méthode thérapeutique, l'impulsion extérieure est naturellement dispensée par le médecin. Mais en vertu du principe proustien qui exige que la vie de l'esprit ne puisse produire son activité créatrice qu'« au sein de la solitude »<sup>1</sup>, la configuration canonique médecin/malade se trouve entachée de suspicion :

Ce qu'il faut donc, c'est une intervention qui, tout en venant d'un autre, se produise au fond de nous-mêmes, c'est bien l'impulsion d'un autre esprit [qu'il faut], mais reçue au sein de la solitude.<sup>2</sup>

Proust propose alors une solution qui consiste à substituer à la cure psychothérapique la lecture conçue comme « discipline curative »<sup>3</sup>. L'originalité de Proust est d'avoir établi un parallèle entre l'« impulsion » exercée par le médecin et l'« incitation »<sup>4</sup> qui résulte de la lecture, à la seule différence que la seconde est plus bénéfique car elle peut justement se produire « au sein de la solitude », ce qui permet à l'esprit de « rester en plein travail fécond [...] sur lui-même »<sup>5</sup>. En somme, Proust reproche à l'échange verbal, à la conversation en tête-à-tête ou dans un salon, de brider les ressources créatrices naturelles de l'esprit, et il attribue à la lecture le pouvoir de mettre en mouvement ces mêmes ressources, sans l'inconvénient d'une *présence* qui ne peut être que perturbante.

En dépit de l'apologie de la lecture que fait Proust dans sa Préface à *Sésame et les Lys* son héros Marcel, que nous avons vu s'adonner sans retenue à cette activité, n'y a pourtant pas recours pour se tirer de sa propre situation d'aboulie. De fait, la lecture comporte ses propres limites et dangers, prévient Proust. Ainsi, pour certains esprits peu enclins à l'effort, la lecture peut devenir une fin en soi et entraîner une renonciation à la recherche personnelle. Ceux-là croient pouvoir trouver la vérité « déposée entre les feuillets des livres comme un miel tout préparé par les autres » et qu'ils n'auront plus qu'à « prendre la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques et de déguster

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 72. La remarque concerne, rappelons-le, les personnes souffrant d'une faiblesse de l'unité du moi.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p. 69.

<sup>4</sup> Ibid., p. 72.

<sup>5</sup> Ibid., p. 62.

ensuite passivement »<sup>1</sup> : n'est-ce pas, en quelque sorte, l'attitude du jeune Marcel qui s'en remettait pleinement à la médiation de la lecture, et à celle de sa forme élaborée, le théâtre, pour découvrir les vérités de la vie ? C'est également de la logique d'une vérité conçue comme « extérieure » que proviennent, pour une bonne part, les erreurs de jeunesse de Marcel, qui finira par prendre conscience de la nécessité de se défaire de cette fausse croyance en privilégiant la médiation sensorielle. L'attitude saine, pense Proust, est celle qui est dégagée de toute sorte d'idolâtrie pernicieuse : la lecture est un guide incomparable pour nous mener « au seuil de la vie spirituelle », mais elle ne peut en aucun cas la constituer<sup>2</sup>. Voilà pourquoi, sans doute, le plus bel hommage que Marcel puisse rendre à Bergotte, tout juste décédé, est de comparer ses livres, posés sur les rayons des librairies, à des anges aux ailes éployées<sup>3</sup> *prêts à s'envoler* : car ces livres ne sont pas des vérités à s'approprier, ce sont des incitations pour aller à la recherche d'une vérité « que nous ne pouvons recevoir [...] de personne, et que nous devons [...] créer nous-même » ; c'est ce que Proust appelle la « loi providentielle de l'optique des esprits »<sup>4</sup>. En revanche, le danger apparaît quand le livre n'est plus

l'ange qui s'envole aussitôt qu'il a ouvert les portes du jardin céleste, mais une idole immobile, qu[e le lecteur] adore pour elle-même, qui, au lieu de recevoir une dignité vraie des pensées qu'elle éveille, communique une dignité factice à tout ce qui l'entoure.<sup>5</sup>

Le modèle épistémique proposé par la lecture est, certes, appréciable, mais reste, somme toute, insatisfaisant. Le Proust qui a rédigé la *Recherche* a considérablement mûri par rapport à celui qui a écrit la Préface de *Sésame et les Lys*, et sa méfiance vis-à-vis de toute source d'« incitation » extérieure, fût-elle celle de la lecture, a dû augmenter d'autant. Avec le modèle épistémique de « Joseph et Pharaon » fondé sur le dédoublement et la synthèse, c'est exclusivement le moi intérieur qui est sollicité et qui se substitue à la voix silencieuse du livre, ou à celle, importune, du médecin.

---

<sup>1</sup> *Sur la lecture*, op. cit., p. 73.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>3</sup> III, 693.

<sup>4</sup> *Sur la lecture*, op. cit., p. 67.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 77.

Au moment où Proust a rédigé *Sur la lecture*, il n'avait pas encore effectué son séjour thérapeutique dans la clinique du docteur Sollier<sup>1</sup>. De ce séjour, nous savons peu de choses. J.-Y. Tadié, dans la monumentale biographie qu'il consacre à l'auteur de la *Recherche*, réserve tout juste deux ou trois pages aux six semaines qu'a duré la cure. Le talentueux biographe fait cependant remarquer, à juste titre, que la méthode d'isolement alors adoptée par Sollier pour soigner son patient était destinée aux maladies nerveuses et qu'elle ne pouvait pas, par conséquent, guérir Proust de son asthme comme il l'attendait. C'était en effet une conception erronée de l'époque – dont Proust lui-même a été victime, semble-t-il – qui portait à croire que l'asthme était une maladie nerveuse, et donc guérissable par le traitement réservé aux neurasthéniques. Proust révèle donc que sa cure lui fait le plus grand mal, en partie à cause des restrictions que lui impose l'isolement, et en partie à cause d'un préjugé qu'il nourrissait contre le docteur Sollier, qui tenait Bergson pour un « esprit confus et borné »<sup>2</sup>. Parallèlement à ces strictes données biographiques, il existe un courant de la critique proustienne porté à croire que la cure suivie par Proust a réussi au-delà de toute espérance, mais pas sur le terrain où l'attendait l'écrivain ; en d'autres termes, elle n'a pas pu le guérir de son asthme mais en revanche, elle aurait effectivement réalisé chez lui l'unité du moi, déclenchant par la suite la créativité et l'écriture de *À la recherche du temps perdu*<sup>3</sup>. Comme il est fréquent dans les débats, il y a peu d'indices nous permettant de trancher en faveur de l'une ou l'autre thèse. Il est plus intéressant, en revanche, de voir s'il est possible de décider si les deux cures de Marcel ont joué un rôle dans la découverte de la vocation.

De prime abord, il semble qu'il existe encore moins de détails sur les deux cures de Marcel que sur celle du romancier. Le héros de la *Recherche* affirme qu'aucun des deux séjours ne l'a guéri<sup>4</sup> ; guéri de quoi exactement, on ne le sait pas, mais il est logique d'inférer qu'il s'agit de son manque de volonté ou de sa neurasthénie, dont il évoque les effets néfastes dans son récit. En outre, le manque de précision dans la chronologie interne du récit ne simplifie pas la tâche. D'une part, Proust affirme, au

---

<sup>1</sup> Proust quittera la clinique du Dr Sollier le 25 janvier 1906. Voir J.-Y. Tadié, *Marcel Proust*, vol. I, Paris, Gallimard, p. 782-783.

<sup>2</sup> Ibid., p. 783.

<sup>3</sup> C'est, dans ses grandes lignes, la thèse défendue par E. Bizub dans *Proust et le moi divisé, La « Recherche » : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz, 2006.

<sup>4</sup> IV, 433.



début de Combray, que le souvenir de « tant de jours » lui avait été « plus récemment rendu » par la saveur d'une tasse de thé, et qu'à cause de cela, il « restai[t] *souvent* jusqu'au matin à songer » à sa vie passée<sup>1</sup>. Ceci laisse donc supposer que l'épisode de la madeleine a eu lieu quelques semaines, sinon quelques mois, avant l'invitation du prince de Guermantes. D'autre part, c'est le lendemain de son retour définitif à Paris que Marcel se rend à l'hôtel de Guermantes. Force est de reconnaître que la remémoration de la vie passée – et, par conséquent, l'introspection – a dû avoir lieu pendant le second séjour en maison de santé. Enfin, il faut supposer que l'introspection est distincte de la cure elle-même puisqu'elle se déroulait au cours de la nuit, donc hors de la présence du médecin<sup>2</sup>. À sa sortie de la seconde maison de santé, Marcel déclare non seulement qu'il n'est pas guéri, mais qu'il est, en outre, convaincu de n'avoir aucun talent pour la littérature<sup>3</sup>. Faut-il en conclure que l'introspection, tout comme la cure, n'a eu sur lui aucun effet bénéfique ? C'est ce que nous tenterons de démêler en approfondissant le troisième « obstacle fécond » qui se présente à Marcel, la plongée dans le « pays obscur ».

---

<sup>1</sup> I, 183. Nous soulignons.

<sup>2</sup> « C'est ainsi que je restais souvent *jusqu'au matin* [...] », écrit Proust (I, 183 ; nous soulignons).

<sup>3</sup> IV, 434, 444.

### ***Obstacle fécond (3) : « Le pays obscur »***

L'introspection envisagée par Marcel est d'abord un outil de connaissance, une démarche qui se solde par un gain de savoir. Mais elle se présente également comme un exercice bénéfique de la volonté, qui annonce et prépare le récit du narrateur ainsi que le « livre » de Marcel écrivain. En examinant ses expériences passées, le narrateur réalise que la nature des savoirs qu'il met au jour diffère de ceux qui avaient été rassemblés au cours des explorations antérieures. Toutefois, un même rapport semble les fonder : le déterminisme, et une vision dysphorique du monde et de soi. De sorte qu'en dépit de la révélation de la vocation et du bonheur qu'elle entraîne, Marcel se trouve en proie à la culpabilité et à la souffrance suscitées par la remémoration de certains épisodes de sa vie passée. L'écriture devient alors un acte ambivalent qui, d'une part se fonde sur le matériau vécu et son lot de douleurs qui font souvent qu'« livre est un grand cimetière »<sup>1</sup> ; et qui, d'autre part, est envisagé comme « une fonction saine et nécessaire, dont l'accomplissement rend heureux »<sup>2</sup>. Comment Marcel parvient-il à concilier ces deux points de vue contradictoires ?

#### **15.1 – Le déclin et la rééducation de la volonté**

Lorsque Proust invoque dans sa Préface *Sur la lecture* l'exemple des personnes qui souffrent d'une inertie de la volonté, il insère sans doute un petit indice autobiographique en pensant à l'éclosion tardive de sa propre vocation ; mais il anticipe, surtout, sur ce qui sera le grand désespoir de son futur personnage, Marcel. De fait, avant d'être celle de la découverte d'une vocation, l'histoire de Marcel est celle d'une neutralisation de la volonté, suivie de sa lente et laborieuse reconquête. Il faut y voir, sans doute, le premier indice qui témoigne en faveur de l'utilité de l'introspection.

---

<sup>1</sup> IV, 482.

<sup>2</sup> IV, 481.

De même que Proust accordait à la lecture le pouvoir de « rééduquer les divers vouloirs organiques du malade »<sup>1</sup>, Marcel devrait en toute logique attendre de l'introspection – ou de la longue série de réminiscences du passé qu'il parcourt durant ses nuits d'insomnie – qu'elle mette en échec sa paresse mentale. L'introspection envisagée par Marcel se lit alors comme un exercice de la volonté dans la mesure où l'« impulsion » ordinairement exercée par le médecin sur le patient est dévolue au « personnage intérieur ». En retraçant grossièrement la trame narrative, il est possible de définir les états successifs par lesquels passe Marcel de la manière suivante :

- 1- État d'aboulie générale.
- 2- Première réminiscence ou épiphanie, due à la mémoire *involontaire*.
- 3- « Tout Combray » sorti de la tasse de thé et organisation consécutive des événements remémorés : premier degré de mobilisation de la volonté.
- 4- Restitution, toujours sans effort, du reste des souvenirs de la vie passée peu avant la matinée chez la princesse de Guermantes, révélation concomitante de la vocation, puis élaboration de la théorie esthétique : deuxième degré de mobilisation de la volonté.

C'est sans doute par un effet d'ironie toute proustienne qu'un événement qui survient sans le concours de la volonté – l'hypermnésie – met en branle l'activité volontaire qui semblait, jusque-là, frappée d'inertie. Ribot classe les phénomènes d'hypermnésie dans la catégorie des « exaltations de la mémoire » : ce sont des situations où « ce qui paraissait anéanti ressuscite et où de pâles souvenirs reprennent leur intensité. »<sup>2</sup> Les excitations de la mémoire peuvent être générales ou partielles. Si elles sont générales, une grande masse de souvenirs surgit dans toutes les directions<sup>3</sup>. Cela semble être le cas pour Marcel, qui compare son moment de réminiscence aux papiers japonais trempés dans l'eau qui, aussitôt, prennent forme et couleur pour devenir des objets reconnaissables,

de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout

---

<sup>1</sup> *Sur la lecture*, op. cit., p. 70.

<sup>2</sup> Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, op. cit., p. 139-154. Pour la citation, voir p. 139.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 140.

Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.<sup>1</sup>

Les énumérations accompagnées de huit ou neuf occurrences de la conjonction « et » ne laissent aucun doute quant à l'afflux concentré des souvenirs. Or, nous savons que cet afflux quasi anarchique a dû faire par la suite l'objet d'un tri sélectif destiné, par exemple, à regrouper les souvenirs répétitifs en séries tout en faisant ressortir les points de repère que constituent les événements singuliers. Sans cette étape préliminaire, Marcel n'aurait pu produire ni son récit, ni sa « démonstration ». Il est également certain que le matériau brut a été soumis à un examen rétrospectif et introspectif, avant ou pendant l'acte de narration, comme en témoignent les commentaires du narrateur. Il est donc possible d'affirmer que l'acte de narration proprement dit, l'histoire de la vocation de Marcel livrée au public, constitue un troisième degré d'exercice de la volonté. Enfin, si l'on veut bien se rappeler la classification de Ribot relative aux degrés de coordination du moi, des plus hautes volontés qui manifestent unité et stabilité aux plus basses qui sont soumises à la désagrégation, il apparaît clairement que le « livre » que Marcel projette d'écrire et dont il a commencé à rédiger les premiers feuillets constitue le degré le plus élevé de coordination volontaire. S'il est donc vrai que la découverte de la vocation par Marcel est survenue comme un accident inattendu, en apparence entièrement dû au hasard, il reste que si Marcel n'avait pas été préparé par l'introspection à exercer sa volonté, il est probable qu'il n'aurait pas pu tirer profit des « signes » qui se sont multipliés sur son chemin ce jour-là, et qui devaient le tirer de son découragement en lui rendant la foi dans les lettres<sup>2</sup>. Louis Pasteur, auquel on ne cessait de demander quelle part le hasard avait joué dans ses découvertes, présente, dans son discours d'inauguration de la Faculté des sciences de Lille, une réponse restée célèbre : « ...par hasard, diriez-vous peut-être, mais souvenez-vous que [...] le hasard ne favorise que les esprits préparés. »<sup>3</sup>

En définitive, l'introspection se présente comme un obstacle dans la mesure où il s'agit d'un exercice qui, le plus souvent, est accompagné de souffrance. C'est par là

---

<sup>1</sup> I, 47.

<sup>2</sup> IV, 447.

<sup>3</sup> Cité par H. Comte : *Le Microscope. La traversée des apparences*, Bruxelles, Castermann, Paris, 1993, p. 33.

profondeur de la douleur qu'on atteint au mystère et à l'essence<sup>1</sup>, découvre Marcel ; il révèle encore, sous forme d'aphorisme, que « le bonheur seul est salutaire pour le corps ; mais c'est le chagrin qui développe les forces de l'esprit. »<sup>2</sup> Cependant, il s'agit d'un obstacle fécond puisque la douleur est envisagée comme une force motrice, comme une *impulsion*, celle-là même qui manque à ceux dont la volonté est bridée : l'imagination, déclare Marcel, ou la pensée, sont des machines admirables mais inertes, que la souffrance doit mettre en marche<sup>3</sup>. Il ne s'agit pas uniquement de la souffrance physique du créateur qui paie son œuvre de sa personne et de sa santé. En effet, Proust est intimement convaincu que « le travail littéraire fait un perpétuel appel aux sentiments mêmes qui sont liés à la souffrance. »<sup>4</sup> Que découvre Marcel dans le « pays obscur », qui l'incite à associer irrévocablement la douleur à la croissance spirituelle ?

## 15.2- La voie funeste du Savoir

### Le châtement du voyeur

L'ignorance, écrit Anatole France dans *Le Jardin d'Épicure*, « est la condition nécessaire, je ne dis pas du bonheur, mais de l'existence même. Si nous savions tout, nous ne pourrions pas supporter la vie une heure. »<sup>5</sup> Pour le héros de la *Recherche*, qui mentionne l'écrivain à trois ou quatre reprises, tout se passe comme si chaque savoir acquis devait s'accompagner, à proportion, d'une perte d'innocence ou de candeur.

Le savoir, chez Marcel, se ramifie toujours en un complexe d'images et d'associations. Dans sa forme la plus élaborée, il touche simultanément aux deux pôles extrêmes de la recherche des lois et de la culpabilité inconsciente. À la source du savoir se trouve la curiosité du chercheur et de l'explorateur, mais Marcel n'est pas loin de penser que cette curiosité, lorsqu'elle se rapporte à la nature humaine, est malsaine et

---

<sup>1</sup> IV, 107.

<sup>2</sup> IV, 484.

<sup>3</sup> IV, 487.

<sup>4</sup> Lettre de Proust à sa mère (1902), citée par Fraisse, *Proust au miroir...*, op. cit., p. 418.

<sup>5</sup> A. France : *Le Jardin d'Épicure*, Paris, Calmann-Lévy, 1923. Nous nous référons à l'édition numérique réalisée à Chicoutimi (Québec) en mars 2008, disponible en ligne à l'adresse suivante :

[http://classiques.uqac.ca/classiques/france\\_anatole/jardin\\_epicure/jardin\\_epicure.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/france_anatole/jardin_epicure/jardin_epicure.html) La citation est extraite des p. 13-14. Pour l'influence d'Anatole France sur Proust et pour les convergences thématiques et stylistiques entre les deux écrivains, voir Bouillaguet et Rogers (dir.), *Dictionnaire...*, op. cit., p. 398-400.

destructrice. Ainsi, pour avoir autrefois « complaisamment écouté le récit des amours de Swann », il se trouve aujourd'hui en possession d'une série de lois psychologiques relatives à l'amour, à la jalousie et à l'homosexualité féminine, qui lui dérobent toute possibilité de quiétude dans ses propres relations sentimentales<sup>1</sup>. De même, pour avoir imprudemment épié, caché derrière un buisson à Montjouvain, ce qu'il croyait être « un spectacle curieux et divertissant » se jouant dans l'encadrement d'une fenêtre, il avait « laissé s'élargir en [lui] la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoir »<sup>2</sup>. Nietzsche avait-il tort de penser que l'exploration audacieuse de la « terre morale » porterait avec elle sa propre récompense ? Le seul fruit récolté par Marcel semble être une angoisse perpétuelle et la reviviscence intermittente d'une culpabilité douloureuse. L'image de Montjouvain n'avait-elle pas été « tenue en réserve pendant tant d'années » dans son esprit dans l'unique but de revenir le tourmenter ? Plus encore, « en l'emmagasinant jadis » sans même s'en rendre compte, il l'avait « conservée vivante » au fond de lui, prête à resurgir à la moindre occasion propice ; et même s'il avait pu alors se douter de son « pouvoir nocif », il pouvait être en droit de croire « qu'à la longue elle l'avait entièrement perdu »<sup>3</sup>. Or, il n'en était rien.

Ce que Proust décrit chez son héros à propos de la scène de Montjouvain est le mécanisme précis de la formation d'une idée fixe inconsciente, ou ce qu'on prendra l'habitude d'appeler, avec Freud, un traumatisme. Pierre Janet, dans *L'Automatisme psychologique*, insiste sur le fait que les idées fixes subconscientes se trouvent à la racine de la plupart des phénomènes morbides qui affectent le moi<sup>4</sup>. Une situation étrange, une cause accidentelle, des circonstances inhabituelles, peuvent générer une émotion qui se développera ensuite en idée fixe. Si, en vivant l'événement traumatique, la personne n'a été « impressionnée » par aucune sensation anormale, par aucune idée dangereuse, elle guérira sans difficulté en conservant peu ou pas de souvenir de cet état accidentel ; le reste de sa vie se déroulera de façon parfaitement libre et raisonnable. Mais si, au contraire,

---

<sup>1</sup> III, 499-500.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 428-435 : « Les idées fixes – Les hallucinations ».

une impulsion nouvelle, caractéristique et dangereuse est faite sur l'esprit à ce moment où il est incapable de résister, elle prend racine dans un groupe de phénomènes anormaux, elle s'y développe et ne s'efface plus [...].<sup>1</sup>

L'idée fixe apparaît souvent aux personnes affectées « comme un corps étranger logé en eux qu'ils ne peuvent expulser », et envahit subitement le champ de la conscience sous la forme d'une hallucination visuelle sans qu'il soit possible de se rendre compte de son origine<sup>2</sup>. Le mécanisme est déclenché par une sorte d'association d'idées dans laquelle un phénomène subconscient produit un phénomène conscient<sup>3</sup>. L'idée fixe n'entraîne pas systématiquement un état hystérique ; elle peut résulter en un affaiblissement du moi que Janet désigne comme étant un état de « misère psychologique », par analogie avec la misère physiologique, bien connue des médecins<sup>4</sup>. La scène dont Marcel a été témoin, et où il a pu observer un mélange de saphisme et de sadomasochisme dont ses lectures ne laissaient même pas soupçonner l'existence, a dû l'impressionner au-delà de toute mesure. Il est curieux qu'en racontant la scène elle-même le narrateur ait été si peu précis quant à ce qu'il avait éprouvé sur le moment. Ce silence signifie peut-être que tous ses efforts avaient été mobilisés en vue d'oublier l'étrange situation. De fait, Marcel avouera plus tard qu'il croyait l'image « à jamais ensevelie »<sup>5</sup> dans son esprit. Cependant, la découverte de l'homosexualité probable d'Albertine a entraîné, par association d'idées, la résurgence soudaine du souvenir ancien. Avec une intuition psychologique remarquable, Proust démontre par le biais du mécanisme des idées fixes que la mémoire involontaire ne véhicule pas uniquement des impressions heureuses, comme le souvenir lié à la saveur d'un gâteau imbibé de thé.

À l'idée fixe de Montjouvain est associé le complexe d'éléments constitutifs du paradigme du savoir chez Marcel : l'impulsion du chercheur et la culpabilité du voyeur, dans lesquels on reconnaît le complexe d'Actéon<sup>6</sup>. Le dévoilement de la vérité est assimilé au dévoilement d'un corps féminin et à la possession sexuelle ; or, cette

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 457.

<sup>2</sup> Ibid., p. 429-430.

<sup>3</sup> Ibid., p. 433. Une fois de plus, on ne manquera pas de remarquer l'analogie qui existe entre la conception de Janet et le concept de « retour du refoulé » qui sera développé par Freud.

<sup>4</sup> Ibid., p. 456-457. La misère psychologique définie par Janet correspond à la faiblesse de coordination qui affecte l'unité du moi chez Ribot. Voir ci-dessus, p. 306.

<sup>5</sup> III, 499.

<sup>6</sup> Voir ci-dessus, p. 120.

dernière, nous l'avons vu, est souvent associée à la culpabilité. Prenant conscience des éléments cognitifs et affectifs imbriqués dans la recherche du savoir, Marcel ne peut que fustiger – bien inutilement d'ailleurs – la légèreté frivole avec laquelle il a agi naguère, mais c'est peine perdue : le savoir acquis lui paraît rétrospectivement organisé pour son seul « supplice », pour « [s]on châtement peut-être, qui sait ? d'avoir laissé mourir [s]a grand-mère »<sup>1</sup>. Toute culpabilité réclame châtement, et Marcel interprète dans ce sens le retour subit à la conscience de la scène saphique de Montjouvain qui frappe

comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour moi une vie terrible, *méritée* et nouvelle, peut-être aussi pour faire éclater à mes yeux les funestes conséquences que les actes mauvais engendrent indéfiniment, non pas seulement pour ceux qui les ont commis, mais *pour ceux qui n'ont fait, qui n'ont cru, que contempler un spectacle curieux et divertissant, comme moi*, hélas ! en cette fin de journée lointaine à Montjouvain [...]<sup>2</sup>.

Pourtant, le savoir et la quête de savoir(s) demeurent indispensables. Car alors même que Marcel se débat, en proie aux sentiments destructeurs de la culpabilité et de la douleur jalouse, il ne peut s'empêcher d'éprouver une orgueilleuse satisfaction ; l'ambivalence du savoir est telle, en effet, que « la réalité la plus terrible donne en même temps que la souffrance la joie d'une belle découverte »<sup>3</sup>. En outre, le savoir peut être rattaché à tout un paradigme de lois rassurantes en ce sens qu'elles donnent forme à notre expérience, abolissent l'incertitude et tendent à réduire les accidents dans notre vie. Enfin, en amenant la compréhension, le savoir peut nous donner « l'illusion d'une sorte de pouvoir » sur les choses<sup>4</sup>. En somme, Marcel ne peut concevoir son parcours, à quelque degré que ce soit, que dans le cadre d'une quête de savoirs, si ce n'est d'une « soif de savoir »<sup>5</sup>, quitte à en assumer les conséquences funestes et douloureuses.

La vérité est triste...

Même débarrassé du paradigme de la culpabilité que Marcel lui associe habituellement, le savoir n'est pas toujours gai. Bien au contraire, pour le XIX<sup>e</sup> siècle

---

<sup>1</sup> III, 499-500.

<sup>2</sup> Ibid. Nous soulignons.

<sup>3</sup> III, 500.

<sup>4</sup> I, 310.

<sup>5</sup> III, 593.



finissant ce savoir, qui se réduit à des séries de lois régies par un déterminisme strict, est résolument « triste » :

La vérité est triste, croit découvrir le XIX<sup>e</sup> siècle, le progrès de la science revient, quelles que soient les convictions personnelles du scientifique, toujours au même ; ce que la science classique touche se dessèche et meurt, meurt à la diversité qualitative, à la singularité, pour devenir la simple conséquence d'une loi générale.<sup>1</sup>

Marcel avait pu se rendre compte de cette mort lente à la diversité qualitative et à la singularité en observant la manière dont l'esprit synthétise l'expérience passée en une sorte de moyenne où tous les éléments se fondent, indifférenciés<sup>2</sup>. Plus décourageantes encore sont les conclusions de Marcel concernant la nature humaine. Espérait-il encore trouver quelque individualité à Gilberte, à Mme de Guermantes ou à Albertine, qu'il doit définitivement renoncer à l'idée de l'objet du désir comme cause première de l'amour. Quelle que soit la femme désirée, le moteur de l'amour revient toujours à la représentation et à l'imaginaire qu'elle sollicite en nous : Swann et Bergotte pour Gilberte, Gilbert le mauvais pour Mme de Guermantes, et

quelle large étendue de mer avait été réservée dans mon amour même le plus douloureux, le plus jaloux, *le plus individuel semblait-il*, pour Albertine ! Du reste, à cause justement de cet individuel auquel on s'acharne, les amours pour les personnes sont déjà un peu des aberrations.<sup>3</sup>

Dans ces conditions, sur quoi repose l'« immense construction qui passait par le plan de [s]on cœur » et dont Albertine était « le centre générateur » ? Sur deux choses, songe Marcel : le hasard et le déterminisme.

« *Une certaine école philosophique* » : *l'associationnisme*

Le déterminisme, lorsqu'il se rapporte aux lois psychologiques et à la nature humaine, prend les formes contraignantes de l'associationnisme et de l'hérédité. Dans l'amour, la part du hasard demeure infime, il ne fait que mettre sur notre chemin une

<sup>1</sup> Prigogine et Stengers, *La Nouvelle...*, op. cit., p. 94.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, « L'individu et la moyenne », p. 266 et ss.

<sup>3</sup> IV, 418. Nous soulignons.

certaine personne à un moment où nous nous trouvons dans un état particulièrement vulnérable, sensible ou réceptif au « rêve » qui émane d'elle et que nous poursuivons sans même nous en rendre compte<sup>1</sup>. Le reste de l'histoire amoureuse se résume à l'habitude d'associer un certain sentiment à une même personne ; c'est de cette manière que naissent les attachements les plus indéfectibles :

Certes, j'avais bien senti que cet amour [pour Albertine] n'était pas nécessaire [...]. Mais peu à peu, à force de vivre avec Albertine, les chaînes que j'avais forgées moi-même, je ne pouvais plus m'en dégager ; *l'habitude d'associer la personne d'Albertine au sentiment qu'elle n'avait pas inspiré me faisait pourtant croire qu'il était spécial à elle*, comme l'habitude donne à la simple association d'idées entre deux phénomènes, à ce que prétend une certaine école philosophique, la force, la nécessité illusoire d'une loi de causalité.<sup>2</sup>

L'apposition de Proust « à ce que prétend une certaine école philosophique » laisse penser que l'auteur réfute la doctrine associationniste, alors qu'en réalité elle innerve la presque totalité de l'expérience de ses personnages ; et en attribuant à la loi de causalité une nécessité « illusoire », Proust ne veut pas dire que cette loi est régie par un déterminisme peu sûr, mais que nous attachons une nécessité *rétrospective* à ce qui est, en réalité, contingent : l'objet de l'amour. Celui-ci demeure indifférent et ne fait que fournir un support à la « permanence de nos besoins » ; l'esprit pratique dont nous sommes tous pourvus montre bien que « faute d'un être il faut se contenter avec un autre » :

Et je sentais que ce que j'avais demandé à Albertine, une autre, Mlle de Stermaria, eût pu me le donner. Mais ç'avait été Albertine ; et entre la satisfaction de mes besoins de tendresse et les particularités de son corps, un entrelacement de souvenirs s'était fait tellement inextricable que je ne pouvais plus arracher à un désir de tendresse toute cette broderie des souvenirs du corps d'Albertine.<sup>3</sup>

L'entrelacement et la « broderie des souvenirs » indique éloquemment que les lois associationnistes fonctionnent de concert avec celles de la mémoire. De fait, l'associationnisme, loin de se réduire aux situations ponctuelles, puise dans toute la réserve psychologique et mnésique de l'individu. Ainsi, tout ce qui a fait la particularité

---

<sup>1</sup> IV, 418.

<sup>2</sup> IV, 85. Nous soulignons.

<sup>3</sup> IV, 136.

d'un premier amour peut venir s'ajouter aux suivants, « par souvenir, suggestion, habitude [...] à travers les périodes successives de notre vie »<sup>1</sup>. C'est en quelque sorte ce qui arrive à Swann, déjà atteint plusieurs fois par l'amour : il « vient en aide » à son sentiment, il le « fauss[e] par la mémoire, par la suggestion », et en reconnaissant un de ses symptômes il fait renaître tous les autres<sup>2</sup>. En réalité, conclut Marcel, l'individuel existe bien en amour, mais il n'a presque rien à voir avec l'individu aimé et presque tout à voir avec cette « portion de notre âme, plus durable que les moi divers qui meurent successivement en nous »<sup>3</sup> ; c'est, en somme, ce qui rend possible l'acte d'abstraction par lequel nous pouvons nous « détacher des êtres » pour restituer au sentiment qui a été, pendant un temps, particulier, la généralité qui le fait harmonieusement entrer dans le cadre des autres sentiments de même nature.

L'associationnisme a longtemps été la doctrine reine en psychologie. Avec les premiers développements de la neurobiologie et l'exploration du cerveau humain, les médecins ont cru trouver une base physiologique à l'associationnisme. Dans la plupart de ses ouvrages, Ribot se réfère à l'associationnisme sans avoir besoin d'explicitier la doctrine ou de justifier ses références. Le Dr Paul Sollier est l'auteur d'un recueil entièrement consacré à l'*Association en psychologie*<sup>4</sup>. En dépit des réfutations de Bergson<sup>5</sup>, la doctrine associationniste a continué à être accréditée dans les milieux de la psychologie expérimentale. Il est aisé de comprendre pourquoi l'associationnisme a séduit les psychologues. Au contraire de l'introspection, qui consiste à s'enfermer dans le for intérieur de la conscience pour y saisir l'être, l'associationnisme se borne à observer l'homme dans la succession de ses actes et de ses modifications : en recueillant les données et en les décrivant avec soin, il devient possible de constater les rapports et de dégager les lois qui régissent le développement des facultés humaines<sup>6</sup>. Plutôt que de se fonder sur la contemplation de l'âme et la recherche de problèmes métaphysiques, l'école associationniste voit l'homme dans les faits, dans les actes, dans les œuvres de sa

---

<sup>1</sup> II, 188.

<sup>2</sup> I, 193.

<sup>3</sup> IV, 476.

<sup>4</sup> P. Sollier : *L'Association en psychologie*, Paris, Félix Alcan, 1907.

<sup>5</sup> Bergson s'oppose plus précisément aux théories associationnistes des physiologistes. Voir Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 578, art. « localisations cérébrales ».

<sup>6</sup> Nicolas, *Histoire de la psychologie...*, op. cit., p. 103.

vie intellectuelle et morale<sup>1</sup>. Pour une psychologie en voie de développement, et encore à la recherche d'une validation scientifique et d'une reconnaissance d'autonomie, il est tout naturel que la doctrine associationniste ait exercé son pouvoir d'attraction : elle rendait possible et crédible la formulation de lois déterministes, et s'appliquait parfaitement à l'exercice de la méthode inductive. Dans cette perspective, l'associationnisme dans la *Recherche* dépasse les limites de la trame narrative en offrant une explication plausible à l'exceptionnelle pénétration psychologique du narrateur, surtout dans ces scènes particulières où se manifestent ses pouvoirs omniscients<sup>2</sup>. Du reste, Marcel indique implicitement sa méthode de travail lorsqu'il affirme, dans le *Temps retrouvé*, qu'il n'avait pas attendu les confidences qu'Odette s'apprêtait à lui faire pour tenter de la comprendre et dégager d'elle, « à son insu les lois de sa vie »<sup>3</sup>.

Les situations qui mettent en scène l'associationnisme dans la *Recherche* sont nombreuses. Pour nous en tenir à celles qui concernent directement le narrateur, notons rapidement l'association de la femme désirée à un paysage évocateur : Mme de Stermaria aux brumes de sa Bretagne natale<sup>4</sup>, ou Albertine aux vastes étendues de mer et aux climats chauds<sup>5</sup> ; le bruit du calorifère associé à Doncières<sup>6</sup>, le bruit de l'ascenseur associé à la désertion et à la solitude à cause de toutes les fois où Marcel attendait une visite qui, finalement, n'a jamais eu lieu<sup>7</sup> ; les « deux côtés associés au temps qu'il fait, etc. C'est également l'association de souvenirs qui est chargée de combler les blancs de la mémoire que n'a pas remplis l'hypermnésie de la tasse de thé<sup>8</sup>. Les saisons sont associées par Marcel à différentes destinations de voyage : l'hiver avec Balbec, le printemps diapré avec Venise<sup>9</sup>. Du reste, ce dernier exemple cité par le narrateur décrit avec force détails les voies détournées que peut prendre l'association d'idées et explique, du même coup, la manière dont se forme l'imaginaire lié à « l'âge des noms ». Au début, le changement des saisons entraînait chez Marcel celui du désir pour les

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Voir également ci-dessous, p. 434-435, pour la manière dont Proust transgresse les limites de son propre système de focalisation en arrojant à son narrateur des pouvoirs omniscients.

<sup>3</sup> IV, 600.

<sup>4</sup> II, 680.

<sup>5</sup> III, 231.

<sup>6</sup> II, 642-643.

<sup>7</sup> II, 646.

<sup>8</sup> I, 183-184.

<sup>9</sup> I, 378-379.

pays ; par la suite, « une simple variation atmosphérique suffi[sait] à provoquer en [lui] cette modulation » dans le désir, « sans qu'il y eût besoin d'attendre le retour d'une saison »<sup>1</sup> ; et quelque temps plus tard, Marcel remarque que « la production de ces rêves d'Atlantique et d'Italie » n'était même plus tributaire du temps qu'il faisait mais des seuls *noms*, « Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir » des lieux qu'ils désignaient<sup>2</sup>. Il est clair que ce désir condense toute la rêverie du héros, de même que chacun des noms *prononcés*<sup>3</sup> finit par être associé à tous les sèmes qui le singularisent tels que l'espace géographique, le climat, l'arrière-plan culturel, le paysage et les femmes qui le peuplent, etc. En résumé, pour l'école associationniste, toutes les manifestations de la vie mentale, y compris ses manifestations les plus élevées, se ramènent à des évocations associatives *automatiques* déterminées par l'ordre dans lequel se sont succédé antérieurement nos impressions nerveuses et les sensations concomitantes de ces impressions. De prime abord, il semble contestable de ramener les plus hautes manifestations de la vie mentale, comme le raisonnement par exemple, à des évocations automatiques. Mais d'après l'associationnisme, les principes directeurs du raisonnement, comme le principe d'identité et le principe de causalité, dérivent d'associations invincibles que l'accumulation des expériences aurait créées dans l'esprit.<sup>4</sup>

« *Certain cryptogame* » : *l'hérédité*

Au déterminisme psychologique induit par la doctrine associationniste, il faut ajouter le déterminisme de l'hérédité. Il y avait longtemps que l'hérédité physiologique ne laissait plus place au doute lorsque Ribot, en 1873, soutient sa thèse sur l'hérédité psychologique<sup>5</sup>. Il tente de déterminer dans quelle mesure l'hérédité affecte les caractères intellectuels, affectifs et moraux. Il arrive à la conclusion qu'en ce qui concerne la vie mentale, l'hérédité est la règle et la non-hérédité est l'exception.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Nos sources pour l'associationnisme sont les ouvrages cités, *l'Encyclopédie de la philosophie*, p. 102-103 et Doron et Parot (dir.), *Dictionnaire de psychologie*, p. 63-64, art. « associationnisme ». Ribot, dans son *Évolution des idées générales* (op. cit.), n'est pas bien loin de cette thèse.

<sup>5</sup> Ribot : *L'Hérédité...*, op. cit..

Indiscutable lorsqu'il s'agit de la transmission des aptitudes les plus générales, l'hérédité admet quelques exceptions en ce qui a trait aux facultés perceptives, à l'imagination, à l'aptitude aux sciences et aux arts, etc. L'hérédité tient une place importante dans la réflexion de Marcel, et son caractère incontournable s'accompagne souvent d'une tonalité morose ou résolument pessimiste<sup>1</sup>. Un des aspects les plus déroutants dans l'hérédité psychologique est sans doute la manière dont elle neutralise le temps en nous faisant revivre, adultes, les mêmes situations que nous vivions enfants avec nos parents. Ainsi, Marcel s'aperçoit qu'il se met à ressembler de plus en plus à ses parents : à son père, d'abord, jusqu'à devenir un « baromètre vivant », puis à sa tante Léonie, jusqu'à rester fréquemment couché ; il parle parfois à Albertine comme l'enfant qu'il était à Combray parlait à sa mère et parfois comme sa grand-mère lui parlait<sup>2</sup> ; de sorte que, si nos attitudes, si les situations que nous vivons, sont des « créations originales », c'est uniquement dans la mesure où elles se présentent comme des combinaisons nouvelles d'éléments anciens :

Quand nous avons dépassé un certain âge, l'âme de l'enfant que nous fûmes et l'âme des morts dont nous sommes sortis viennent nous jeter à poignée leurs richesses et leurs mauvais sorts, demandant à coopérer aux nouveaux sentiments que nous éprouvons et dans lesquels, effaçant leur ancienne effigie, nous les refondons en une création originale.<sup>3</sup>

« Même mentalement, conclut Marcel comme en écho à la thèse de Ribot, nous dépendons des lois naturelles beaucoup plus que nous ne croyons »<sup>4</sup> ; pour cette raison, la juxtaposition d'une jeune fille et de ses parents fonctionne à la manière d'un raccourci temporel qui laisse apercevoir, à travers l'hérédité et les caractères ataviques, ce qu'elle sera à une trentaine d'années de là<sup>5</sup>.

Mais les implications de la thèse sur l'hérédité psychologique vont bien au-delà d'une explication des ressemblances entre les générations successives d'une même famille, car l'hérédité amplifie le capital inconscient qui sommeille en chacun de nous : « notre esprit, poursuit Marcel, possède d'avance comme certain cryptogame, comme

<sup>1</sup> Voir, par exemple, II, 48, Mme de Stermaria ; II, 96, Robert de Saint-Loup ; II, 866, Charles Swann ; IV, 529, Gilberte Swann et les convives de la princesse de Guermantes.

<sup>2</sup> III, 586.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> II, 246.

<sup>5</sup> II, 245.

telle graminée les particularités que nous croyons choisir »<sup>1</sup>. Par conséquent, la liberté dont nous croyons jouir n'est qu'une illusion ; à chaque moment de notre vie nos choix sont prédéterminés par les caractères cachés qui sommeillent dans notre esprit, et que nous avons hérités de nos parents. En recourant à la comparaison avec les plantes « cryptogames », Proust pense peut-être implicitement à la prédétermination des choix sexuels – ou, suivant notre terminologie moderne, de l'orientation sexuelle – car les plantes cryptogames sont celles qui portent leurs organes sexuels *cachés*. Proust développera plus loin cette idée en s'appuyant sur le phénomène que Ribot appelle, dans sa thèse, l'« hérédité croisée »<sup>2</sup>. Les personnes que Proust définit, par antonomase, comme étant des Charlus, le baron lui-même ou le neveu de Mme Cottard, par exemple, laissent paraître dans leurs attitudes cette « hérédité inconsciente » qui leur vient de leur mère ou de leur tante<sup>3</sup>. Marcel aussi se découvre une hérédité inattendue avec la tante Léonie lorsqu'il apprend qu'autrefois celle-ci avait recours avec Françoise au même genre de manœuvres manipulatrices que celles qu'il adopte lui-même avec Albertine<sup>4</sup>.

### *Le monde de la liberté ?*

En regard des nouvelles découvertes de la science qui mettent le déterminisme partout et la liberté nulle part, les grands systèmes philosophiques fondés sur le libre arbitre sont près de s'effondrer. Le positivisme strict, les récents progrès de la biologie, rendaient difficile d'articuler le concept de liberté qui fonde la philosophie à celui de déterminisme qui fonde la science dans son aspect pratique et théorique. Kant avait résolu l'antinomie entre le déterminisme, condition de la connaissance scientifique, et la liberté, condition de la vie morale, en introduisant le concept de noumène. Cependant, la doctrine de Kant laisse planer un certain malaise. En effet, le philosophe ne *concilie* pas le déterminisme et la liberté, il les *juxtapose* : les deux termes sont maintenus comme

---

<sup>1</sup> II, 246.

<sup>2</sup> Il s'agit des cas, très fréquents, où l'hérédité va d'un sexe au sexe de nom contraire. Ribot a montré que cette situation pouvait affecter l'hérédité physiologique aussi bien que psychologique. Il en donne de nombreux exemples dans son ouvrage *L'Hérédité psychologique*, op. cit., p. 186-187. Cependant, Ribot ne va pas, comme Proust, jusqu'à relier les cas d'hérédité croisée à l'homosexualité, ce que leur seule fréquence, du reste, interdirait.

<sup>3</sup> III, 299.

<sup>4</sup> III, 855.

deux points de vue nécessaires et irréductibles à la pensée ; en définitive, l'antinomie n'est pas résolue et persiste sous la forme du dualisme<sup>1</sup>. Comme pour souligner ce côté contradictoire de la philosophie kantienne, Proust inclut dans la *Recherche* deux anecdotes qui en proposent une subversion à mi-chemin entre l'ironie et le persiflage. La première est tirée de la période d'amitié entre Marcel et Gilberte :

Cependant, ces jours de goûter [chez Gilberte], [...] j'arrivais à la zone où le parfum de Mme Swann se faisait sentir. Je croyais déjà voir la majesté du gâteau au chocolat entouré d'un cercle d'assiettes à petits fours et de petites serviettes damassées grises à dessins, exigées par l'étiquette et particulières aux Swann. Mais cet ensemble interchangeable et réglé semblait, comme l'univers nécessaire de Kant, suspendu à un acte suprême de liberté. Car quand nous étions tous dans le petit salon de Gilberte, tout d'un coup regardant l'heure elle disait : « Dites donc, mon déjeuner commence à être loin, je ne dîne qu'à huit heures, j'ai bien envie de manger quelque chose. Qu'en diriez-vous ? »<sup>2</sup>

L'univers nécessaire de Kant sert de comparant à une « étiquette » mondaine et l'acte suprême de liberté est celui d'une adolescente déclarant qu'elle a faim. Le même ton subversif est employé pour raconter les trouvailles d'Oriane, qui aime à surprendre son entourage par des projets inattendus. Elle décide, par exemple, de partir en croisière pour visiter les fjords de Norvège durant la saison où pleuvent les invitations dans le faubourg Saint-Germain, au moment même où nul homme ou femme du monde n'oserait s'absenter :

Les gens du monde en furent stupéfaits et, sans se soucier d'imiter la duchesse, éprouvèrent pourtant de son action l'espèce de soulagement qu'on a dans Kant quand, après la démonstration la plus rigoureuse du déterminisme, on découvre qu'au-dessus du monde de la nécessité il y a celui de la liberté.<sup>3</sup>

Dans ses allusions lapidaires au philosophe de Königsberg, Proust met le doigt sur le problème qui se posait au criticisme et au néokantisme en France : c'est bien autour de ce dualisme un peu artificiel, et qui laisse la pensée insatisfaite, que tournait le débat sur le libre arbitre à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Si donc Marcel finit par admettre une certaine « liberté » dans le choix de l'objet de l'amour, c'est une « liberté

<sup>1</sup> G. Séailles : « Les philosophies de la liberté », art. cité, p. 175.

<sup>2</sup> I, 497.

<sup>3</sup> II, 768.



intermittente et bien brève »<sup>1</sup> : ainsi, pour avoir hésité quelque temps entre toutes les jeunes filles de la petite bande avant de se porter définitivement sur Albertine, son amour semble avoir bénéficié d'un certain « jeu » qui laisse croire qu'il aurait très bien pu, après tout, aimer une autre personne qu'Albertine. Cependant, en se rendant compte des prédispositions inconscientes qui commandent ses choix – hérédité et représentations – Marcel est bien obligé de limiter encore la marge de liberté – déjà qualifiée d'intermittente et brève – qui lui est octroyée.

### 15.3- Portrait d'Albertine en Hestia

Le savoir, qui donne l'impression d'un pouvoir sur les choses porte en lui la culpabilité, comme effet pervers inévitable. Progressivement, Marcel découvre, à travers la relation aux êtres qui lui sont chers, d'autres sources de culpabilité pour lesquelles il s'inventera ou se souhaitera des châtements « mérités ». La culpabilité qui affleure tant que dure son attachement à Albertine prend d'abord la forme d'un conflit lancinant entre l'éros, l'amour qu'il éprouve pour la jeune fille, et l'opus, l'œuvre qu'il sait devoir encore accomplir, et dont l'idée revient le hanter par intermittence. La mort de la jeune fille déplacera le centre de gravité du sentiment coupable mais ne l'abolira pas.

#### Conflit

Albertine assimilée au dieu Hermès possédait tous les attributs nécessaires à l'expansion quasi infinie de l'imagination de Marcel ; mais l'Albertine enfermée chez lui, dans une chambre de sa maison parisienne, est réduite à l'état d'une docile esclave dont l'unique rôle est de dispenser, selon l'humeur du moment, un vague sentiment de « bonheur domestique »<sup>2</sup>. Cette Albertine-là n'a plus pour symbole le dieu voyageur Hermès mais la déesse du foyer, Hestia. Le mot grec « hestia » signifie « le foyer », c'est-à-dire le point de l'habitation où était entretenu le feu. La difficulté que l'on avait à se procurer du feu explique l'importance et la vénération dont celui-ci était l'objet. Lorsqu'une famille se déplaçait, elle emportait avec elle une parcelle du feu du foyer.

---

<sup>1</sup> II, 202.

<sup>2</sup> III, 567.

Comme celui-ci servait aussi aux sacrifices, l'*hestia* eut très tôt un caractère sacré, aussitôt personnifié dans une divinité qui prit le nom de l'objet même qu'elle symbolisait. Hestia symbolise le feu, mais le feu dans la maison, *domestiqué*, de là le caractère familial de cette divinité.<sup>1</sup> Albertine, la fouguese jeune fille de Balbec, a été capturée, domptée et réduite à l'état de flamme domestique. Il est donc naturel que « la prisonnière » évoque pour Marcel la rêverie intimiste et rassurante du « sentiment familial »<sup>2</sup>, naturel aussi qu'elle incarne le désir, chez lui intermittent, d'une « Ève sédentaire »<sup>3</sup>. Car Hestia, dans ses représentations figurées, fort rares d'ailleurs, est toujours figée dans une attitude immobile, assise ou debout<sup>4</sup>. Quelle contradiction avec Hermès, habituellement représenté avec des ailes aux pieds, et quelle contradiction avec la Victoire ailée qui sillonnait les rues de Balbec sur sa bicyclette en y semant la terreur<sup>5</sup> !



Figure 9 : Statue antique d'Hestia (480-330 av. J.-C.), Musée Capitolin, Rome.

Une des principales fonctions de l'Albertine domestique est de lénifier chez Marcel l'angoisse latente qui se réveille au moindre soupçon jaloux. S'absente-t-elle pour une course, pour une visite ? Marcel s'agite aussitôt, aiguillonné par la pensée des rencontres, escomptées peut-être par la jeune fille ; mais celle-ci, faisant preuve de « docilité », retourne au foyer au moindre mot de son « maître » en neutralisant « l'anxiété qu'[il] avai[t] encore il y a une heure »<sup>6</sup>. La présence d'Albertine ne peut plus alors être définie que par des termes contradictoires : elle est à la fois

<sup>1</sup> Informations extraites de l'ouvrage de F. Guirand (dir.) : *Mythologie générale*, Paris, Larousse, 1992, p. 133.

<sup>2</sup> III, 670.

<sup>3</sup> II, 641.

<sup>4</sup> Guirand, *Mythologie...*, op. cit., p. 133.

<sup>5</sup> IV, 70.

<sup>6</sup> III, 670.

« imminente » et « importune », « inévitable » et « douce »<sup>1</sup>. Mais l'oxymore est ici l'expression rhétorique du conflit intérieur qui tiraille Marcel ; car le calme apaisant qu'Albertine dispense, dispense aussi le héros de travailler à son devoir premier, qui est de vivre pour lui-même, « de chercher le bonheur en [lui]-même »<sup>2</sup>. Albertine, libre et conquérante, était une « jeune fille en fleur », Albertine « cloîtrée, encagée »<sup>3</sup> se transforme, bien malgré elle, en fille-fleur à l'image de celles qui, dans le jardin de Klingsor, ont pour but de détourner Parsifal de sa noble quête<sup>4</sup>.

Le conflit entre l'éros et l'opus est d'autant plus aigu pour Marcel qu'il était en quelque sorte un homme averti : n'avait-il pas complaisamment écouté le récit des amours de Swann ? C'est, en effet, dans *La Prisonnière* que le narrateur mentionne qu'il était occupé à travailler au manuscrit de ce qui deviendra, dans son récit, « Un amour de Swann » :

J'ai trouvé une fois Françoise, ayant ajusté de grosses lunettes, qui fouillait dans mes papiers et en remplaçait parmi eux un où j'avais noté un récit relatif à Swann et à l'impossibilité où il était de se passer d'Odette.<sup>5</sup>

Une fois de plus, il s'agit de la mise en scène habile d'une subtile mise en abyme : tandis que Marcel anticipe sur ce qui sera sa narration future, le narrateur renvoie à un épisode passé de son récit. Or, cet épisode enchâssé entretient de nombreux rapports analogiques avec l'histoire principale. Charles Swann, personnage hautement cultivé, poussant parfois l'érudition jusqu'à l'idolâtrie (premier péché pour lequel il peut, à la rigueur, être pardonné), abandonne définitivement son projet d'étude sur Vermeer pour se consacrer entièrement, non pas à Odette, mais à *son amour pour Odette* (deuxième péché, dont il ne peut être absous). Swann, aura des éclairs de lucidité, mais ne saura jamais les mettre à profit :

Quand c'était l'intelligence positive qui régnait seule en Swann, il voulait cesser de sacrifier tant d'intérêts intellectuels et sociaux à ce plaisir imaginaire.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> II, 260-261.

<sup>3</sup> III, 576.

<sup>4</sup> Wagner, *Parsifal*, Acte II. Les filles-fleurs sont mentionnées dans le *Côté de Guermantes II*, II, 716. Voir également l'Introduction de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (I, 1298-1299).

<sup>5</sup> III, 868.

La prise de conscience de Swann s'était effectuée à l'écoute de la petite phrase de la sonate de Vinteuil, celle de Marcel surviendra à l'écoute d'une « phrase familiale et domestique » du septuor de ce même compositeur. Pendant cette scène, tout se passe pour Marcel comme si la petite phrase familière voulait disputer la place prépondérante que tenait dans son esprit le bonheur familial goûté auprès d'Albertine :

Et au moment où je me représentais [Albertine] ainsi m'attendant à la maison [...], je fus caressé au passage par une tendre phrase familiale et domestique du septuor.<sup>2</sup>

L'hypallage laisse planer l'ambiguïté : la mélodie reconnaissable du septuor de Vinteuil devient, juxtaposée à l'idée d'Albertine qui attend le retour de Marcel, une phrase *familiale* et domestique au lieu d'une phrase *familière*, comme s'il y avait eu transfert de propriétés de l'une à l'autre. De fait, Marcel se méprend d'abord et associe le sentiment procuré par la jeune fille domptée à celui qui est offert par la mélodie du septuor. Puis il se reprend et, comme Swann dans ses moments de lucidité, permet au doute de s'instiller dans son esprit : « Et pourtant », se dit-il, « quelque chose de plus mystérieux que l'amour d'Albertine semblait promis au début de cette œuvre, dans ces premiers cris d'aurore. »<sup>3</sup> Et, toujours comme Swann, Marcel découvre qu'il n'est pas encore prêt à renoncer à la jeune fille et aux représentations qu'elle anime en lui. Car, même s'il découvre aussi, au cours de cette soirée, l'« accent » unique de Vinteuil auquel il reconnaît la même individualité qu'aux œuvres d'Elstir, il reste qu'à l'issue du concert, il se prend à regretter qu'Albertine ne sache pas « quel honneur c'était pour elle d'être mêlée à quelque chose de si grand qui [les] réunissait »<sup>4</sup>.

De fait, Albertine, présente, absente ou morte, parviendra à détourner Marcel pour longtemps encore de l'œuvre primordiale qu'il sait pourtant être indispensable à sa croissance : une « croissance » qui se ferait « dans le sens selon lequel [il] pouvai[t] [...] véritablement grandir et être heureux »<sup>5</sup>. C'est la raison pour laquelle, sans doute, le

---

<sup>1</sup> I, 233.

<sup>2</sup> III, 757.

<sup>3</sup> III, 758.

<sup>4</sup> III, 763.

<sup>5</sup> II, 260-261.

conflit se traduit chez Marcel en une pulsion de mort, inconsciemment perçue comme seule issue possible. À la suite de leur première grave dispute, il la supplie d'être prudente dans ses promenades à cheval pour qu'il ne lui arrive pas un accident, mais pense par devers lui que rien ne lui ferait davantage plaisir qu'elle ait « la bonne idée de partir [...] où elle se serait plu, et de ne plus jamais revenir à la maison ! »<sup>1</sup> Marcel a beau protester qu'il ne souhaitait aucun mal à Albertine, il reste que la disparition de cette dernière, peu importe comment, est perçue comme une libération que Marcel n'a pas la volonté de s'imposer. L'idée qui revient par intermittence le hanter d'avoir à se défaire de la jeune fille ne cesse d'entretenir, en sourdine, une culpabilité d'autant plus sournoise qu'elle n'éclate pas – encore – au grand jour. À l'issue de leur dernière dispute, c'est sa propre mort que Marcel entrevoit à travers la figure d'Albertine endormie : « Ainsi, je restais [...] devant ce corps tordu, cette figure allégorique de quoi ? de ma mort ? de mon amour ? »<sup>2</sup>

Ainsi, tout au long de sa relation avec Albertine, Marcel ne cessera d'osciller entre l'éros, sublimé par la jalousie, et l'opus, symboliquement représenté par la musique de Vinteuil<sup>3</sup>. Celle-ci, au gré de ses variations, jouera au fil de la chronologie romanesque, de Swann à Marcel, le rôle virgilien d'un directeur de conscience, comme ces leitmotiv qui, dans les opéras de Wagner, reviennent marquer le débat intérieur qui agite les personnages.

### Culpabilité

La situation conflictuelle entre l'éros et l'opus suffit-elle à générer chez Marcel un sentiment de culpabilité vis-à-vis de la jeune fille ? Sans doute, car il s'aperçoit sur-le-champ du tort qu'il lui cause et éprouve des remords d'être « aussi irritant à [son] égard »<sup>4</sup>. Cependant, il n'identifie pas encore sa culpabilité car elle est occultée par la jalousie qui, à ses yeux, justifie tous les excès : « Être dur et fourbe envers ce qu'on aime est si naturel ! »<sup>5</sup>, pense Marcel. Il n'hésite pas à jouer à Albertine une comédie

---

<sup>1</sup> III, 627-628.

<sup>2</sup> III, 862.

<sup>3</sup> III, 702.

<sup>4</sup> III, 618.

<sup>5</sup> Ibid.

mensongère dans laquelle il lui révèle son intention de la quitter, puis se ravise aussitôt après que ses soupçons de jaloux eurent été ravivés<sup>1</sup>. Il rappelle, du reste, deux autres situations analogues où il lui avait tout aussi mensongèrement avoué aimer une autre femme, les deux fois où justement, la jalousie lui avait rendu de l'amour pour elle<sup>2</sup>. La véritable culpabilité de Marcel envers Albertine n'affleura à la surface de sa conscience qu'après la mort de la jeune fille ; il réalisera alors rétrospectivement l'influence qu'il avait pu avoir sur elle :

Peut-être ma fortune, les perspectives d'un brillant mariage l'avaient attirée ; ma jalousie l'avait retenue [...], et m'avai[t] amené à rendre de plus en plus dure une captivité forgée simplement par le développement interne de mon travail mental, mais qui n'en avait pas moins eu sur la vie d'Albertine des contrecoups, destinés eux-mêmes à poser par choc en retour des problèmes nouveaux et de plus en plus douloureux à ma psychologie, puisque de ma prison elle s'était évadée pour aller se tuer sur un cheval que sans moi elle n'eût pas possédé [...].<sup>3</sup>

Pourquoi Albertine, amoureuse des bicyclettes, des automobiles, des yachts, en un mot des transports modernes récemment mis au point par les inventions technologiques, va-t-elle se tuer sur un cheval ? Proust a peut-être voulu démarquer la mort de la jeune fille de celle d'Alfred Agostinelli qui s'est tué en avion, et dont l'histoire avec l'écrivain entretient bien des rapports avec celle d'Albertine et Marcel. Mais peut-être que ce choix connote l'idée d'un châtement, auquel cas on ne manquera pas d'y voir une dénégation travestie de la culpabilité du narrateur envers la jeune fille, ou de celle de Proust lui-même envers le jeune chauffeur et apprenti aviateur qui, affirme-t-il, a très mal agi avec lui<sup>4</sup>. Le choix du cheval comporte d'abord un implicite symbolique : il appartient à la catégorie de l'animé, alors que les transports technologiques appartiennent à la catégorie de l'inanimé. Albertine qui se tue pour avoir perdu le contrôle de son cheval, c'est Albertine morte pour avoir voulu se livrer entièrement à son vice et qui a été entraînée par lui jusqu'à l'issue fatale. En outre, le choix du cheval renvoie, dans l'imaginaire populaire, à l'histoire de Mazeppa, ce noble ukrainien au

---

<sup>1</sup> III, 844-861.

<sup>2</sup> III, 850.

<sup>3</sup> IV, 81-82.

<sup>4</sup> Voir Bouillaguet et Rogers (dir.), *Dictionnaire...*, op. cit., p. 277 : Un indice révélateur de la dénégation de la culpabilité après la mort d'Agostinelli est perçu à travers l'affirmation répétée de l'écrivain qu'il n'est coupable de rien et que le jeune homme avait très mal agi avec lui.

destin mouvementé qui a vécu à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais dont la figure légendaire sera amplifiée et élevée au rang de symbole par les romantiques. Convaincu de trahison, Mazeppa aurait été attaché à un cheval et entraîné dans une course folle trois jours durant. L'histoire a peut-être inspiré Goethe pour sa ballade *Le Roi des aulnes*, mise en musique par Schubert ; Victor Hugo, dans ses *Orientales*, lui consacre un poème, « Mazeppa », dont Liszt s'inspirera pour écrire un poème symphonique portant le même titre.



Figure 10 : Théodore Géricault, *Mazeppa*, collection privée.

Il existe également une culpabilité que Marcel ne mentionne pas, mais que le texte révèle néanmoins dans la mesure où signifier c'est aussi exclure, et inversement. En reprenant le concept clé d'*absence* propre au discours théorique, P. Hamon rappelle que toute production de sens est sélection, différence, et inversement, toute figure est présence et absence, tout posé suppose présupposés : « Là-dessus le linguiste, le psychanalyste, l'anthropologue, le rhétoricien, le poéticien et le sociologue semblent s'accorder totalement. »<sup>1</sup> Hamon distingue quatre niveaux où peut s'exercer le concept d'absence dans le texte romanesque : structurel, sémantique, référentiel et intertextuel<sup>2</sup>. C'est le second niveau qui retiendra notre attention, dans lequel l'absence se présente comme une « ellipse programmée par le texte et comblée (remplie) par le lecteur qui

<sup>1</sup> Hamon, *Texte...*, op. cit., p. 11.

<sup>2</sup> Ibid., p. 14-19.

collabore ainsi à la complétude de l'énoncé. »<sup>1</sup> Proust, en effet, ne pense-t-il pas que « ce qui est tu dans un beau livre et qui compose sa noble atmosphère de silence » est justement ce qui constitue « ce merveilleux vernis qui brille du sacrifice de tout ce qu'on n'a pas dit »<sup>2</sup> ?

Dans *La Prisonnière*, lorsqu'Albertine accepte de se faire « encager » par les soins de Marcel, elle perd une partie du pouvoir ou du charme qu'elle exerçait sur lui de sorte que le héros se trouve osciller constamment entre les deux extrêmes de la possession absolue et de la totale indifférence, selon que sa jalousie entre en jeu ou qu'elle est, au contraire, neutralisée. Albertine est tantôt la belle captive et tantôt la « grise prisonnière réduite à son terne elle-même »<sup>3</sup> : mais en réalité, rien n'est plus faux, Albertine docile prisonnière n'est plus « elle-même » ; elle est plutôt réduite à l'image que lui a imposée Marcel dans l'unique but d'apaiser sa propre jalousie. En d'autres termes, la véritable nature d'Albertine a davantage à voir avec Hermès qu'avec l'Hestia domestique construite de toutes pièces par Marcel à mesure que celui-ci se fait à la fois l'amant et le mentor de la jeune fille. C'est cette figure d'Hermès – figure quasiment « hermétique » – que regrette constamment le héros de ne plus trouver en elle, au point de devoir lui rendre sa liberté par le souvenir, en se rappelant ce qu'elle était alors, sur la plage de Balbec, avant qu'il ne lui coupe les ailes<sup>4</sup>. En promenade avec elle, il est irrésistiblement attiré par un groupe de cyclistes qui, parce qu'elles ont encore leur liberté, sont vues comme « trois immortelles accoudées [...] au coursier fabuleux sur lesquels elles accomplissaient leurs voyages mythologiques »<sup>5</sup>. Or, ce qui a changé avec la séquestration d'Albertine n'est pas tant la nature de la jeune fille que la nature du désir de Marcel pour elle : « dans l'amour, les apports qui viennent de nous l'emportent [...] sur ceux qui nous viennent de l'être aimé »<sup>6</sup>, précise-t-il. Pour aimer Albertine, Marcel a besoin de voir en elle tous les attributs « hermétiques » qui parlent à sa propre imagination : la liberté, la duplicité – même douloureuse –, et surtout, l'androgynie ; or, en la revêtant des voiles sévères d'Hestia, Albertine se trouve débarrassée de tous les

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 14.

<sup>2</sup> *Sésame et les Lys*, op. cit. p. 135 et note 24.

<sup>3</sup> III, 679. Nous soulignons.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> III, 675.

<sup>6</sup> II, 214.



sèmes signifiants pour Marcel, et ne conserve plus que les sèmes strictement féminins. Sans vouloir l'avouer, Marcel se reconnaît sans doute dans la configuration amoureuse dessinée par le couple Morel-Léa, c'est-à-dire dans la situation de l'homme attiré par un certain type de femmes qui aiment les femmes ou, comme il l'écrit lui-même, ayant « le même goût que des femmes pour des femmes mêmes. »<sup>1</sup>

Comment expliquer, autrement, que l'annonce d'Albertine connaissant l'amie de Mlle Vinteuil ait été le « sésame » qui l'a fait entrer dans son cœur, et que l'image de Montjouvain ait été « conservée vivante » tout au fond de son esprit ? La jalousie de Marcel paraît ainsi ancrée à plus d'une idée fixe, puisqu'il faut ajouter à la culpabilité du savoir et à la culpabilité de la volupté, celle de l'ambiguïté sexuelle.

Dans le passage des *Maladies de la volonté* qui précède immédiatement celui cité dans la Préface de Proust *Sur la lecture*, Ribot fait remarquer que l'affaiblissement de la volonté, lorsqu'il n'est pas pathologique, peut provenir d'« une activité intellectuelle exagérée, [d']une surabondance d'états de conscience, [d']une production anormale de sentiments et d'idées dans un temps donné »<sup>2</sup>. Les réactions de Marcel à la jalousie suscitée par l'imaginaire de Montjouvain se présentent précisément comme une tendance excessive à la suractivité intellectuelle et affective. Tout état de conscience actuel, poursuit Ribot, tend à se dépenser et ne peut le faire que de deux manières : produire un mouvement, un acte, ou bien éveiller d'autres états de conscience suivant les lois de l'association<sup>3</sup>. Or, la liberté de mouvement dont dispose Marcel, à la fois geôlier et prisonnier d'Albertine, ne laisse guère de loisir à l'action<sup>4</sup>. Il lui reste, comme seul exutoire, les associations d'idées entraînées par la jalousie, et celles-ci finissent toujours par le ramener au point fixe et douloureux du saphisme d'Albertine. Derrière le paysage moral inspiré par la jeune fille se profile le paysage fascinant et effroyable de Montjouvain, avec ses prolongements, fraîchement découverts, du côté de la bisexualité.

Car s'il est vrai que Marcel observe avec la curiosité du naturaliste l'univers de l'homosexualité, il semble n'aborder qu'avec effroi cette forme latérale et quasi

---

<sup>1</sup> III, 720.

<sup>2</sup> Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 96-99.

<sup>3</sup> Ibid., p. 99-100.

<sup>4</sup> Voir III, 663 : « ...j'avais une femme à moi qui, au premier mot que je lui envoyais à l'improviste, me faisait téléphoner avec déférence qu'elle revenait, qu'elle se laissait ramener, aussitôt. J'étais plus maître que je n'avais cru. Plus maître, c'est-à-dire plus esclave. »

inconcevable qu'est la bisexualité : celle-ci brouille les normes et les frontières au point qu'il devient impossible de définir avec précision l'objet de l'amour et, par conséquent, de se définir ou de se connaître soi-même. L'agrandissement de la jalousie se double alors de « l'insuffisance soudaine d'une définition. »<sup>1</sup> Quelle que soit la configuration amoureuse parmi ces êtres « qui "en étaient" » et qui constituaient « une immense partie de la planète, composée aussi bien de femmes que d'hommes, d'hommes aimant non seulement les hommes mais les femmes »<sup>2</sup>, celle-ci ne peut être basée, comme leur vie même, que sur un « perpétuel mensonge »<sup>3</sup>. En devenant « prisonnière », Albertine n'a pas changé ses goûts gomorrhéens. L'indifférence et l'ennui que Marcel ressent par intermittence à son égard vient de ce qu'elle a troqué sa « tunique guerrière de caoutchouc »<sup>4</sup>, gonflée par la brise marine, contre la sage et résolument féminine tunique d'Hestia, qu'aucun souffle d'air n'anime ; tunique qui, même déclinée par l'art d'un Fortuny, n'éveille plus le désir de Marcel. La relation de Marcel à Albertine ne se nourrit pas seulement de mensonge, elle est fondée sur un mensonge : d'une part, Albertine ne peut échapper à la jalousie du héros qu'en ayant recours au mensonge, et d'autre part, Marcel ne peut garder la jeune fille auprès de lui qu'en lui jouant la perpétuelle comédie du mensonge. A posteriori, Marcel se voit obligé de réviser son jugement sur la jeune fille : coupable ? Certes, elle l'était à cause de son « vice » secret, pense-t-il ; mais à tous les autres points de vue, y compris vis-à-vis des gens qui la traitaient de « roublarde », Albertine avait bien été « une victime »<sup>5</sup>.

La quête de l'objet du désir, tout comme la quête du savoir, est marquée du sceau de la culpabilité. Car « on ment toute sa vie, même, surtout, peut-être seulement, à ceux qui nous aiment »<sup>6</sup>, s'aperçoit Marcel après la mort d'Albertine, dans ce qui semble un acte de contrition inutile. Le mensonge fait partie de la vérité des êtres, mais s'inscrit en faux contre la recherche de la Vérité : comment concilier ce qui semble être un fait d'expérience à l'impératif éthique qui fonde toute recherche ? Il est pourtant une

---

<sup>1</sup> III, 721.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> IV, 49

<sup>4</sup> IV, 70.

<sup>5</sup> IV, 194-195.

<sup>6</sup> IV, 189.

rédemption possible, songe Marcel : elle passe par la voie de l'écriture. C'est ainsi que Bergotte, par exemple, peut vivre dans la compagnie de personnes médiocres, fausses et méchantes, dont « la vie située des milliers de mètres au-dessous » laisse transparaître « les relations invraisemblables, les mensonges poussés au-delà et surtout dans une autre direction que ce qu'on aurait pu croire »<sup>1</sup> : pour les personnes de la valeur d'un Bergotte, le mensonge contient un enseignement précieux car il ouvre « des sens endormis pour la contemplation d'univers que nous n'aurions jamais connus »<sup>2</sup>. S'il reste possible à l'homme de génie de côtoyer impunément le mensonge et, à la rigueur, de le transformer en matériau précieux, qu'en est-il du mensonge coupable qui fonde la vie même de l'écrivain ? À cela, une réponse possible, semble-t-il :

Peut-être n'est-ce que dans des vies réellement vicieuses que le problème moral peut se poser avec toute sa force d'anxiété. Et à ce problème l'artiste donne une solution non pas dans le plan de sa vie individuelle, mais de ce qui est pour lui sa vraie vie, une solution générale, littéraire.<sup>3</sup>

La littérature peut être mensongère, pense Marcel<sup>4</sup>, mais ce n'est que par accident. La « solution littéraire » reste pour l'écrivain le dernier recours, comme l'est la psychothérapie cathartique pour le névrosé et comme l'est, sans doute, la démarche introspective pour Marcel lui-même.

#### **15.4 - « Poser mes premières fondations »**

Croire dans la fonction cathartique de l'œuvre d'art, ou dans l'introspection qui en constitue souvent une propédeutique, suppose, dans le contexte de la psychologie expérimentale, qu'il s'accomplit, dans le processus, un travail analogue à celui de la cure psychothérapique. Dans le domaine de la psychologie clinique, c'est sans doute à Pierre Janet que revient la paternité de la thérapie cathartique. Le travail pionnier qu'il a

---

<sup>1</sup> III, 721.

<sup>2</sup> Ibid. Voir également IV, 195-196, le développement sur le mensonge qui « crée en face de l'intellectuel sensible, un univers tout en profondeurs que sa jalousie voudrait sonder et qui ne sont pas sans intéresser son intelligence. »

<sup>3</sup> I, 548.

<sup>4</sup> IV, 433 : « [...] la pensée de mon absence de dons littéraires [...] qu'à la veille de quitter [Tansonville] j'avais à peu près identifiée, en lisant quelques pages du journal des Goncourt, à la vanité, au mensonge de la littérature [...] ».

entrepris dans le domaine du traitement des névroses a malheureusement été éclipsé par le développement de la psychanalyse freudienne, et il a fallu attendre bien des années avant d'en redécouvrir toute la portée fondatrice. À plus d'un titre, la méthode préconisée par Janet a contribué à paver la voie que Freud transformera, plus tard, en « voie royale », et à strictement parler, Janet avait anticipé Freud sur bien des points, y compris sur celui de la méthode cathartique :

Quant à Freud, aucun doute ne saurait subsister pour ceux qui ont lu dans l'ordre chronologique ses premiers écrits et ceux de Janet. Lorsque Freud et Breuer publièrent 1893 leur Communication préliminaire, relative aux guérisons par la méthode cathartique, la priorité de Janet était déjà de sept années. Janet avait anticipé Freud en montrant qu'il ne suffisait pas de ramener à la conscience le traumatisme oublié, il fallait le dissocier. Janet, comme Freud plus tard, souligna les interactions entre le traumatisme psychique et la prédisposition constitutionnelle. Janet nommait « faiblesse de la fonction de synthèse » ce que les psychanalystes appelèrent plus tard « faiblesse du moi ». La « fonction du réel » de Janet fut transposée dans la psychanalyse sous le nom de « principe de réalité ».<sup>1</sup>

Janet fonde sa méthode cathartique sur le principe des idées fixes inconscientes. Nous avons vu qu'il faisait de celles-ci la cause de nombreuses névroses et de faits psychiques paradoxaux difficiles à expliquer. La méthode de Janet consiste, en gros, en trois étapes. Dans un premier temps, il se propose d'explorer les différents niveaux du psychisme humain, en allant du niveau supérieur de la synthèse psychique à des niveaux inférieurs d'automatisme psychique de plus en plus subconscients ; le but de cette étape est d'arriver à la racine des symptômes, c'est-à-dire aux idées fixes subconscientes. La deuxième étape consiste à ramener les idées fixes subconscientes à la conscience, puis à les dissocier des sentiments douloureux ou pénibles auxquelles elles étaient liées. La dernière étape consiste en une opération de synthèse psychique destinée à consolider l'intégrité psychologique ou l'unité du moi.<sup>2</sup>

Marcel appelle la première étape de son introspection la « marche en sens contraire » ; c'est elle qui doit favoriser « le retour aux profondeurs »<sup>3</sup> jusqu'aux

---

<sup>1</sup> Conférence du Dr Henri Ellenberger, prononcée à Hull le 12 septembre 1969 à l'occasion de l'inauguration du Centre Hospitalier Pierre-Janet, extraite de son livre *The Discovery of the Unconscious*, New York, Basic Books Inc., 1969. Nos citations sont extraites du texte en ligne de la conférence, rédigé en français, URL : <http://www.pierre-janet.qc.ca/pages/pdf/viepierrejanet.pdf>. La citation ci-dessus est extraite de la p. 7.

<sup>2</sup> La méthode de psychothérapie cathartique de Janet est exposée par Ellenberger, *ibid.*, p. 5.

<sup>3</sup> IV, 475.

niveaux subconscients. Et, dans la mesure où les désirs, les sentiments et les passions qui façonnent l'humeur générale ont leurs racines dans l'organisme et sont prédéterminés par lui<sup>1</sup>, Marcel privilégie, nous l'avons vu, la médiation du corps, les médiations sensorielles, véritables impressions « matérielles » qui entretiennent à la réalité un rapport incontestable. Ces intuitions que l'on pourrait qualifier d'« organiques » amènent Marcel à découvrir que deux idées fixes majeures sont à la racine de sa paresse et de sa tendance à la procrastination : nous venons de voir que l'une d'elles se rapportait à la scène de Montjouvain, la seconde concerne le drame du coucher qui continue à tourmenter le narrateur des dizaines d'années plus tard. Lorsque celui-ci déclare donc qu'il a commencé à « poser ses premières fondations », c'est bien ce matériau, qui affleure progressivement à la surface de la conscience, qui constituera, paradoxalement, le socle inébranlable sur lequel seront scellées les premières pierres de l'édifice littéraire. Il semble bien que pour la culpabilité, comme pour le mensonge, l'artiste donne une solution dans ce qui est pour lui sa vraie vie, c'est-à-dire « une solution générale, littéraire ».

« Un pan lumineux découpé au milieu d'indistinctes ténèbres... »

Marcel passe de longues nuits à ne pouvoir se remémorer de Combray que le drame du coucher, événement unique découpé comme un pan lumineux au milieu d'indistinctes ténèbres, comme si le théâtre de la mémoire remettait indéfiniment en scène le temps et l'espace d'un drame originaire : « cette soirée commençait une ère, resterait comme une triste date »<sup>2</sup>, confie-t-il. L'élément le plus perturbant semble avoir été l'attitude nouvelle adoptée par la mère ce soir-là, phénomène déroutant pour l'enfant qui se reposait sur l'Habitude pour guider ses pas<sup>3</sup>. En relatant l'événement, le narrateur insiste sur la perte des repères traditionnels qu'il avait alors éprouvée : elle, *d'habitude* si courageuse, *pour la première fois* s'avouait vaincue ; *j'avais réussi* à faire fléchir sa raison ; sa colère eût été moins triste que cette *douceur nouvelle* que *n'avait pas connue* mon enfance ; je venais de tracer une *première* ride et de faire apparaître un *premier*

<sup>1</sup> Ribot, *Les Maladies de la personnalité*, op. cit., p. 57.

<sup>2</sup> I, 38.

<sup>3</sup> I, 114.

cheveu blanc ; maman qui *jamais* ne se laissait aller à *aucun* attendrissement était *tout d'un coup gagnée par le mien*<sup>1</sup>, etc. Si donc cette soirée commence une ère pour Marcel, c'est selon toute vraisemblance à cause de la découverte d'un nouveau visage à l'être qui lui est le plus cher. Ce nouvel aspect, loin d'être plaisant, est au contraire plus triste qu'une franche colère ; et si Marcel se rend compte qu'il vient de « remporter une victoire »<sup>2</sup>, celle-ci est tellement douloureuse qu'il n'en tire aucun bénéfice. Tout l'événement baigne dans une atmosphère de morosité qui se résout en sanglots pour l'enfant et en pleurs retenus pour la mère. L'impression finale que lui laisse toute l'expérience est encore plus troublante car elle résulte de deux sentiments contradictoires ; d'une part, Marcel se croit responsable de la douleur occasionnée à sa mère, mais d'autre part, il se dénie le droit d'avoir quelque pouvoir que ce soit :

Demain mes angoisses reprendraient [...]. Mais [...] demain soir était encore lointain ; je me disais que j'aurais le temps d'aviser, bien que ce temps-là ne pût m'apporter *aucun pouvoir de plus*, puisqu'il s'agissait de *choses qui ne dépendaient pas de ma volonté* et que seul me faisait paraître plus évitables l'intervalle qui les séparait encore de moi.<sup>3</sup>

Bien que le mot ne soit pas prononcé, la culpabilité affleure dans les propos du narrateur ; pour le jeune enfant qu'il était alors, elle agit à un niveau subconscient et se combine avec un irrépressible sentiment d'impuissance. L'impulsion exercée par la nouvelle configuration familiale qui se révèle à Marcel prend donc la forme d'une puissance d'arrêt ou d'un pouvoir d'inhibition. Le déclin de la volonté chez Marcel paraît ainsi ancré aux deux sentiments contradictoires de la culpabilité et de l'impuissance, et le narrateur ne se trompe pas lorsqu'il fait de la soirée le point d'origine de son drame personnel.

C'est en vain que les circonstances fâcheuses qui ont donné naissance à l'idée fixe disparaissent, explique Janet, « et que l'esprit essaye de reprendre sa puissance accoutumée, l'idée fixe, comme un virus malsain, a été semée en lui et se développe à un endroit de sa personne qu'il ne peut plus atteindre, elle agit subconsciemment »<sup>4</sup>. En étudiant plus précisément la forme que prennent les idées fixes, Janet trouve que celles-

---

<sup>1</sup> I, 38.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> I, 42-43.

<sup>4</sup> Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 457.

ci se rattachent souvent à la profession exercée, ou aux livres que les personnes affectées ont l'occasion de lire dans leurs moments de faiblesse<sup>1</sup>. Dans ces conditions, l'idée fixe de Marcel paraît surdéterminée par la configuration œdipienne : d'abord à cause du consentement arraché au père et de la complaisance maternelle qui s'ensuit, et ensuite à cause du contexte immédiat qui succède à cette situation et qui la répète, à la manière d'une mise en abyme : en effet, aussitôt après avoir cédé au caprice de l'enfant sa mère, pour le calmer, lui fait la lecture du roman de George Sand *François le Champi*. Il n'est jusqu'aux passages volontairement omis par la mère au cours de sa lecture qui, rétrospectivement, ne tiennent lieu pour Marcel d'intertextualité subjective<sup>2</sup>. Ce roman, en effet, raconte l'histoire d'une meunière qui recueille un enfant trouvé. Par la suite, l'amour naît, se développe et progresse entre eux, jusqu'à ce que, l'enfant ayant grandi et la jeune femme se retrouvant veuve, ils finissent par s'épouser. Quant aux intuitions de Proust relatives à la configuration œdipienne il suffit, pour se convaincre de leur justesse, de se reporter à l'article qu'il a publié dans le *Figaro* le 1<sup>er</sup> février 1907, intitulé « Sentiments filiaux d'un parricide »<sup>3</sup>. Le contenu lui en a été inspiré par le drame d'un jeune homme dont l'histoire avait été rapportée dans le *Figaro* quelques jours auparavant. Le jeune homme avait assassiné sa mère avant de se mutiler et de se suicider : on l'avait retrouvé « le côté gauche du visage labouré par un coup de feu. L'œil pendait sur l'oreiller », souligne le journaliste qui avait rapporté l'affaire<sup>4</sup>. Proust reproduit ces lignes dans son propre article et déclare que, pour sa part, il y reconnaît, « arraché, dans le geste le plus terrible que nous ait légué l'histoire de la souffrance humaine, l'œil même du malheureux Œdipe ! »<sup>5</sup> Proust, qui avait perdu sa mère en septembre 1905, emploie pour conclure son article un ton analogue à celui du héros de la *Recherche* lorsqu'il décrit sa culpabilité à l'issue la scène du coucher :

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 458. Proust exprime à peu près la même idée dans le *Temps retrouvé* : « [...] un livre que nous lûmes ne rest[e] pas uni à jamais seulement à ce qu'il y avait autour de nous ; il le reste aussi fidèlement à ce que nous étions alors, il ne peut plus être ressenti, repensé que par la sensibilité, que par la pensée, que par la personne que nous étions alors [...] ». (IV, 464.)

<sup>2</sup> I, 41 : « [...] quand c'était maman qui me lisait à haute voix, [...] elle passait toutes les scènes d'amour. Aussi tous les changements bizarres qui se produisent dans l'attitude respective de la meunière et de l'enfant et qui ne trouvent leur explication que dans les progrès d'un amour naissant me paraissaient empreints d'un profond mystère [...] ».

<sup>3</sup> Voir M. Proust, *Contre Saint-Beuve* op. cit., p. 150-159 : « Sentiments filiaux d'un parricide ».

<sup>4</sup> Ibid., p. 156. Proust cite le passage dans son article et insiste en ajoutant les italiques.

<sup>5</sup> Ibid.

Si nous savions voir dans un corps chéri le lent travail de destruction poursuivi par la douloureuse tendresse qui l'anime, voir les yeux flétris, les cheveux longtemps restés indomptablement noirs, ensuite vaincus comme le reste et blanchissants, les artères durcies, les reins bouchés, le cœur forcé, vaincu le courage devant la vie, la marche alentie, alourdie, l'esprit qui sait qu'il n'a plus à espérer [...], peut-être celui-là [...] reculerait devant l'horreur de sa vie et se jetterait sur un fusil.<sup>1</sup>

Marcel voit donc ses souvenirs de Combray douloureusement ancrés à la soirée où tant d'émotions différentes, et jusqu'alors inconnues, se sont précipitées dans son esprit. Cependant, sans un effort volontaire, il aurait été bien incapable de ramener à la surface de sa conscience les sentiments enfouis au fond de lui-même, car entretemps « l'intelligence abstraite » a accompli son travail, un travail qui consiste à « cacher entièrement » les émotions anciennes en les recouvrant des « nomenclatures, [d]es buts pratiques que nous appelons faussement la vie »<sup>2</sup>. Par conséquent, la démarche introspective de Marcel consiste à « défaire » le travail de l'intelligence, et à retourner aux « profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous »<sup>3</sup>. Or, en procédant de la sorte, Marcel révèle une remarquable intuition psychologique. En effet, Janet a montré que les idées fixes pouvaient se développer de deux manières différentes, quoique toutes deux inconscientes. Dans un premier cas, leur persistance à l'état subconscient entraîne un état de désagrégation mentale pouvant aller, éventuellement, jusqu'à la folie ; dans l'autre cas, celui qui nous intéresse ici, elles se trouvent occultées par l'*intelligence* qui, après l'événement traumatique, se recompose progressivement en les recouvrant<sup>4</sup>. Défaire le travail de l'intelligence et retourner aux profondeurs du pays obscur pour tenter de retrouver « ce qui a existé réellement » est l'étape préliminaire qui permet à Marcel de retrouver le point d'origine à partir duquel constellent la culpabilité, l'angoisse, la propension au mensonge et à la paresse qui font de lui un aboulique de l'imagination créatrice. Une fois décelées les idées inconscientes, la deuxième étape consiste à dissocier les idées fixes des sentiments désagréables auxquels elles sont liées. Ce sera le rôle réservé à Marcel-narrateur, orchestrateur de son introspection et de sa « démonstration » et régisseur de sa propre histoire.

<sup>1</sup> Ibid., p. 159.

<sup>2</sup> IV, 474-475.

<sup>3</sup> Ibid..

<sup>4</sup> Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 459.



La culpabilité n'apparaît jamais comme un point mathématique ; elle ressemble davantage à une « stratification de sensations »<sup>1</sup> dont chaque étage correspond à une reviviscence inattendue ou à une lucide prise de conscience. En approfondissant les impressions et sensations qui ont façonné sa vie, Marcel en découvre les différentes périodes, qui apparaissent alors comme des « veinures » ou des « bigarrures » de coloration semblables à celles « qui dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de "formation" »<sup>2</sup>. Par conséquent, la culpabilité sous-jacente aux relations affectives et sentimentales se ramifie en un complexe qui inclut nécessairement la dimension du temps. La métaphore géologique suggère en outre que plus les souvenirs sont nombreux et plus cette dimension du temps paraîtra grande, car, « quand on a beaucoup changé, on est induit à supposer qu'on a plus longtemps vécu »<sup>3</sup>, déclare le narrateur.

### L'angoisse

L'angoisse chez Marcel apparaît souvent comme une conséquence de la culpabilité : angoisse du baiser maternel liée au besoin coupable d'avoir à transgresser un interdit et, plus tard, l'angoisse, vis-à-vis des parents, de ne pouvoir dépasser le stade de la « page blanche inéluctable ». D'une part, l'angoisse du baiser maternel resurgit des années plus tard de manière inattendue, avec l'apparition d'Albertine dans le paysage sentimental de Marcel. D'autre part, le narrateur découvre peu avant de poser ses premières fondations que les deux formes d'angoisse fonctionnent à la manière d'une impulsion d'arrêt et inhibent chez lui la volonté de se mettre sérieusement au travail.

Avec Albertine, l'angoisse de l'enfance refait surface dès le premier rendez-vous qu'elle lui donne. La jeune fille, qui a promis de passer le soir dès qu'il sera retourné de sa soirée chez la princesse de Guermantes, se fait d'abord attendre, puis téléphone pour remettre sa visite à un autre jour ; il n'en faut pas davantage pour que Marcel identifie cette privation possible avec l'ancienne privation du baiser maternel : « Ce terrible besoin d'un être à Combray, j'avais appris à le connaître au sujet de ma mère, et jusqu'à

---

<sup>1</sup> IV, 22.

<sup>2</sup> I, 184.

<sup>3</sup> IV, 173.

vouloir mourir si elle me faisait dire par Françoise qu'elle ne pourrait pas monter.»<sup>1</sup> Pendant un instant – mais un instant suffit – Marcel sent « l'ancien sentiment [...] se combiner et ne faire qu'un élément unique avec l'autre, plus récent », inspiré par Albertine<sup>2</sup>. La relation évoluant entre les deux jeunes gens, Marcel identifiera de plus en plus souvent les deux situations, surtout lorsqu'après les disputes il sentira remonter en lui « l'angoisse de [s]on enfance » :

Ce n'était plus l'apaisement du baiser de ma mère à Combray, que j'éprouvais auprès d'Albertine, ces soirs-là, mais au contraire l'angoisse de ceux où ma mère me disait à peine bonsoir, ou même ne montait pas dans ma chambre.<sup>3</sup>

Marcel prend bien soin de préciser qu'il ne s'agit pas d'une transposition de son ancienne angoisse dans l'amour, mais de « cette angoisse elle-même [...] indivise » et qui affecte chacun de ses sentiments, « de même que dans [s]on enfance » :

[...] comme si tous mes sentiments, qui tremblaient de ne pouvoir garder Albertine auprès de mon lit à la fois comme une maîtresse, comme une sœur, comme une fille, comme une mère aussi du bonsoir quotidien de laquelle je recommençais à éprouver le puénil besoin, avaient commencé de se rassembler, de s'unifier dans le soir prématuré de ma vie [...].<sup>4</sup>

Albertine devient l'objet d'un désir « puénil », et Marcel, un enfant obstiné qui n'est plus que le jouet de son désir. Et si, à l'occasion, Marcel parvient à camper avec Albertine le rôle que ses propres parents tenaient avec lui, c'est pour voir un autre fantôme affleurer à la surface de sa conscience : l'hérédité, elle aussi lourde à porter, lui rappelle que son esprit retors tient de tante Léonie, que sa sévérité vis-à-vis d'Albertine est une répétition de celle que ses parents avaient pour lui, que les nombreuses situations, enfin, qu'il vit avec la jeune fille sont des répétitions de celles qu'il vivait enfant avec ses parents, avec sa grand-mère<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> III, 131.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> III, 618.

<sup>4</sup> III, 619.

<sup>5</sup> Respectivement, III, 855, 586 et 615.

Vis-à-vis de ses parents, Marcel se reproche une improductivité qu'il ne peut s'empêcher de mettre en parallèle avec « l'abdication » des espoirs de sa mère concernant les projets qu'elle formait pour son avenir. Le père de Marcel, voyant la détermination de son fils à devenir écrivain, finit par accepter cette idée et, suite aux conseils de Norpois, lui conseille même de fréquenter le salon de Mme Villeparisis, qui ne peut que favoriser l'éclosion de sa « vocation » ; la simple phrase prononcée par son père : « ...il ne faut pas que nous t'empêchions de suivre ta vocation », attise la culpabilité de Marcel, et déclenche chez lui l'angoisse de la « page blanche [...] inéluctable comme cette carte forcée que dans certains tours on finit fatalement par tirer, de quelque façon qu'on eût préalablement brouillé le jeu. »<sup>1</sup>

Peu après la découverte de la vocation, Marcel décide de se défaire du « point de vue » des parents, comme de l'impératif culturel auquel son œuvre était censée devoir se conformer ; ces deux éléments, réalise-t-il, inhibaient le développement de son talent. La recherche constante d'un « sujet philosophique » où faire tenir une « signification infinie » n'était, chez lui, qu'une manière de se conformer à la *doxa*, à l'autorité culturelle ; mais ce consentement dérivait d'une tendance plus générale, qui consistait dans l'acceptation implicite de la notion même d'autorité, culturelle fût-elle ou parentale. En effet, nous avons vu de quelle manière restrictive Marcel se percevait lui-même tant qu'il se voyait à travers le regard de sa mère, comme un petit enfant<sup>2</sup>. Le changement de perspective qu'il adopte par un acte volontaire, qui l'amène d'une part à refuser le sujet philosophique, et d'autre part à assumer sa maturité, lui découvre du même coup le sens de son expérience passée ; car une fois dépassé le point de vue parental, l'expérience vécue se déploie harmonieusement dans le cadre de la dimension du temps et suivant le point de vue de l'observateur – Marcel lui-même. C'est alors que disparaît toute distorsion, et que le désenchantement de l'âge des *noms* est remplacé par la découverte de la vraie signification des *mots* :

---

<sup>1</sup> II, 447-448.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, p. 294 et IV, 509-510. Voir également I, 170-171 : « Parfois je comptais sur mon père pour arranger cela. Il était si puissant, si en faveur auprès des gens en place qu'il arrivait à nous faire transgresser les lois que Françoise m'avait appris à considérer comme plus inéluctables que celles de la vie et de la mort. [...] Peut-être cette absence de génie, ce trou noir qui se creusait dans mon esprit quand je cherchais le sujet de mes écrits futurs, n'était-il aussi qu'une illusion sans consistance, et cesserait-elle par l'intervention de mon père qui avait dû convenir avec le Gouvernement et avec la Providence que je serais le premier écrivain de l'époque. »

[...] je comprenais ce que signifiaient la mort, l'amour, les joies de l'esprit, l'utilité de la douleur, la vocation, etc. Car si les noms avaient perdu pour moi de leur individualité, les mots me découvraient tout leur sens.<sup>1</sup>

Or tout ce processus de réalisation du vrai moi de Marcel aurait été difficilement concevable si le travail introspectif n'avait auparavant balisé le chemin en rendant disponible le matériau du passé vécu. Si Marcel réalise enfin que « pour créer une œuvre littéraire, l'imagination et la sensibilité [sont] des qualités interchangeables », et que la seconde peut « sans grand inconvénient être substituée à la première »<sup>2</sup>, c'est bien parce que l'introspection, entendue comme un retour aux impressions « matérielles », a préparé la révélation et l'expression de cette sensibilité. Plus encore, c'est l'introspection qui contribue à donner au « livre » projeté par Marcel son caractère d'invention inédite vraiment originale :

Un homme né sensible et qui n'aurait pas d'imagination pourrait malgré cela écrire des romans admirables. La souffrance que les autres lui causeraient, ses efforts pour la prévenir, les conflits qu'elle et la seconde personne cruelle créeraient, tout cela, interprété par l'intelligence, pourrait faire la matière d'un livre non seulement aussi beau que s'il était imaginé, inventé, mais encore [...] aussi accidentel qu'un caprice fortuit de l'imagination.<sup>3</sup>

\* \* \*

Marcel établit donc une sorte de loi d'équivalence implicite entre punition et culpabilité. C'est seulement lorsque la première vient sanctionner la seconde et que le lien causal est établi entre les deux événements, qu'ils se déploient pleinement dans le champ de la conscience :

Comme le mal que j'avais fait à ma grand-mère, le mal que m'avait fait Albertine fut un dernier lien entre elle et moi et qui survécut même au souvenir [...].<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> IV, 510.

<sup>2</sup> IV, 479.

<sup>3</sup> IV, 479-480.

<sup>4</sup> IV, 107.

La culpabilité vis-à-vis de la grand-mère ne procède pas d'un examen de conscience volontaire ; elle n'apparaît d'abord qu'à la faveur des « intermittences du cœur », et ce n'est que plus tard que Marcel lui donnera forme par son introspection. Se remémorant les « déambulations incessantes » de sa grand-mère dans le jardin, le narrateur avoue qu'il ne se doutait pas alors que « [s]on manque de volonté, [s]a santé délicate, l'incertitude qu'ils projetaient sur [s]on avenir, préoccupaient [s]a grand-mère »<sup>1</sup> jusqu'à précipiter le déclin de sa santé. La souffrance spontanée éprouvée lors du second séjour à Balbec, bien après la mort de la grand-mère, porte en elle-même sa propre punition : inexplicable autrement que par la « contradiction si étrange de la survivance et du néant entrecroisés »<sup>2</sup>, elle ne se conforme à aucun cadre rationnel – ce qui, en soi, est déjà affolant pour Marcel, qui n'a pas encore découvert l'importance des « puissances autres » que celles de l'intelligence ; par ailleurs, elle ne se plie à aucune transposition qui puisse la transformer, comme les épiphanies de la madeleine et celles de l'hôtel Guermantes, en schème créateur. La douleur nue ne peut que s'imposer avec la force et le dépouillement d'une obsession. Plus prosaïquement, Marcel verra encore comme une punition les soupçons qui pèsent sur son intégrité morale après qu'il eut fait venir chez lui, puis congédié aussitôt, une petite fille pauvre dont les parents ont ensuite porté plainte<sup>3</sup>.

Marcel conjurant les fantômes d'Albertine et de sa grand-mère n'est pas dissemblable de Proust lui-même, conjurant les fantômes des êtres chers qu'il a perdus et vis-à-vis desquels il entretiendra toujours une culpabilité latente. Les éléments autobiographiques qui innervent la fiction attestent que c'est à ce prix que la création se fait *catharsis*.

Sans doute Proust a-t-il connu une culpabilité analogue à celle de son héros. Sa correspondance avec sa mère laisse deviner les rapports tendus qui existaient entre eux au cours de la période qui a précédé la mort de son père, Adrien Proust. Pendant cette

---

<sup>1</sup> I, 12.

<sup>2</sup> III, 156. Voir également ci-dessus, p. 237.

<sup>3</sup> IV, 30.

période de crise, Proust n'hésite pas à accabler sa mère des plus cruelles accusations<sup>1</sup>. À la mort de celle-ci, la culpabilité perce au grand jour : « Je suis brisé par le chagrin, par la maladie, par l'angoisse de sentir que j'ai toujours affligé ma pauvre Maman par ma mauvaise santé. »<sup>2</sup> En effet, au moment de la disparition d'Adrien et Jeanne Proust (1903 et 1905), la grande œuvre de Marcel n'était toujours pas en vue. Le même remords perce dans une lettre à Francis de Croisset qui vient de perdre sa mère : « Que je vous plains ! mais aussi que je vous envie d'avoir, par votre talent et votre gloire, donné des joies si grandes à Madame votre Mère que vous devez pouvoir penser au passé avec une douceur qui m'a été refusée. »<sup>3</sup> Dans la *Recherche*, en dépit de la toute fraîche découverte de la vocation, Marcel éprouve le même remords de n'avoir pu procurer la moindre satisfaction à sa grand-mère, jusqu'à souhaiter, en expiation, que sa propre mort soit accompagnée de longues souffrances<sup>4</sup>.

Enfin, la culpabilité, nous l'avons vu, est la sanction obligée de toute quête du savoir, car aucun savoir ne peut être obtenu sans « profanation » :

D'ailleurs, j'avais une pitié infinie même d'êtres moins chers [qu'Albertine et ma grand-mère], même d'indifférents, et de tant de destinées dont ma pensée en essayant de les comprendre avait, en somme, utilisé la souffrance, ou même seulement les ridicules. Tous ces êtres qui m'avaient révélé des vérités et qui n'étaient plus, m'apparaissaient comme ayant vécu une vie qui n'avait profité qu'à moi, et comme s'ils étaient morts pour moi. [...] La profanation d'un de mes souvenirs par des lecteurs inconnus, je l'avais consommée avant eux. Je n'étais pas loin de me faire horreur [...].<sup>5</sup>

Il existe, cependant, une issue à l'angoisse et à la culpabilité : comme pour le mensonge, comme pour le vice, la solution est « littéraire », car « écrire est pour l'écrivain une fonction saine et nécessaire dont l'accomplissement rend heureux, comme pour les hommes physiques l'exercice, la sueur, le bain. »<sup>6</sup> L'introspection aura la charge ultime

---

<sup>1</sup> Voir Fraisse, *Proust au miroir...*, op. cit., p. 48. Fraisse reproduit l'extrait d'une lettre de décembre 1902 qui constitue un « échantillon des hostilités », et qui culmine dans un reproche général : « Je suis affligé – si, dans la détresse où je suis, toutes ces petites querelles me laissent bien indifférent – de ne pas trouver dans ces heures vraiment désespérées le réconfort moral sur lequel j'aurais cru pouvoir compter de ta part. La vérité, c'est que dès que je vais bien, la vie qui me fait aller bien t'exaspérant, tu démolis tout jusqu'à ce que j'aie de nouveau mal. »

<sup>2</sup> Cité par Fraisse, *Proust au miroir...*, op. cit., p. 415.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> IV, 481.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

d'intégrer les affects qui étaient associés aux idées fixes à un complexe d'idées réparateur conçu à la manière d'une architecture *littéraire*. Une fois que la marche en sens contraire aura permis à Marcel de reconnaître ce qui gît, insoupçonné, au-dessous des nomenclatures de l'intelligences, une fois que Marcel l'aura exposé au grand jour de la conscience, le travail qui reste à accomplir consiste, paradoxalement, à retourner ce matériau aux profondeurs afin d'en faire la fondation de l'œuvre littéraire.

Mais comment résoudre ce dernier conflit, qui consiste à *savoir* que la création repose nécessairement sur tant de morts et de souffrances, tant de duplicité, de mensonge et de culpabilité, sur tant de *profanations* qui n'ont pas toutes l'innocence d'une simple observation des mœurs sociales ? Afin d'y parvenir, Marcel s'inspire d'un modèle mi-historique et mi-mythique, suggéré par l'idée même de son œuvre conçue comme édifice architectural, et véhiculé des siècles durant par l'imaginaire populaire des bâtisseurs : le sacrifice de fondation.

## 15.5- Le secret du baptistère de Saint-Marc

### Le sacrifice de fondation

Au moment où Marcel décide de « poser [s]es premières fondations », il est convaincu de deux choses : premièrement, qu'un « livre est un grand cimetière »<sup>1</sup>, et deuxièmement, que l'entreprise qu'il projette est celle d'un bâtisseur ; ce sont des « travaux d'architecte » qui donneront forme à « l'idée de [s]a construction » littéraire<sup>2</sup>. Mieux encore, cette architecture, il la conçoit sur le modèle d'une église<sup>3</sup> et fait ainsi le lien entre les deux pôles du récit où figurent significativement des édifices sacrés : « Combray » et son église d'un côté, la basilique Saint-Marc de l'autre ou, plus précisément, sa réminiscence dans le *Temps retrouvé*<sup>4</sup>. Or, la symbolique propre à chacun de ces deux édifices représente un point charnière, un seuil dans le cheminement de la création chez le narrateur.

---

<sup>1</sup> IV, 482.

<sup>2</sup> IV, 617.

<sup>3</sup> IV, 618.

<sup>4</sup> Dans les avant-textes (*Cahier 7*), au cours d'une conversation du narrateur avec sa mère, les deux édifices religieux étaient évoqués l'un à la suite de l'autre. Voir II, 1046, Esquisse VI.

L'église de Combray, qui concrétise la « quatrième dimension », celle du temps et de l'histoire, voit sa crypte plonger dans une « nuit mérovingienne », à la fois étrange et fascinante. À l'origine de sa fondation, rapporte le curé de Combray à la tante Léonie, se trouve un vœu du roi Théodebert : celui-ci avait promis de construire une église « au-dessus du tombeau de saint Hilaire, si le Bienheureux lui procurait la victoire » dans son combat<sup>1</sup>. Mais à ce premier acte de fondation il convient d'en ajouter un second, attesté par l'histoire de la petite-fille de Sigebert. Celle-ci est morte assassinée par son propre époux lassé d'elle, et son tombeau se trouve dans la crypte de l'église :

[...] et s'enfonçant avec sa crypte dans une nuit mérovingienne où [...] Théodore et sa sœur nous éclairaient d'une bougie le tombeau de la petite fille de Sigebert [...].<sup>2</sup>

Or, cette deuxième histoire n'est pas rapportée par le curé de Combray mais par le narrateur lui-même qui la doit, sans doute, à un livre qu'il ne mentionne pas, mais qui devait probablement faire partie de ses lectures estivales<sup>3</sup>. L'histoire de la jeune princesse assassinée a sans doute séduit Marcel – comme Proust lui-même – à cause des deux caractéristiques majeures qui sont associées aux coutumes médiévales : la violence et le merveilleux. En effet, dans la crypte, le tombeau de la princesse porte la marque d'un miracle qui est survenu sur le lieu même et dans le temps même du meurtre de la jeune femme persécutée. La pierre recouvrant le corps porte ainsi la trace d'une « valve », creusée

« par une lampe de cristal qui, le soir du meurtre de la princesse franque, s'est détachée d'elle-même des chaînes d'or où elle était suspendue [...] et, sans que le cristal se brisât, sans que la flamme s'éteignît, s'était enfoncée dans la pierre et l'avait fait mollement céder sous elle. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> I, 104.

<sup>2</sup> I, 61.

<sup>3</sup> J.-P. Richard, qui a consacré à ce passage une analyse restée célèbre, identifie l'ouvrage utilisé par Proust comme étant le *Récit des temps mérovingiens*, d'Augustin Thierry. Voir J.-P. Richard : « La nuit mérovingienne », in *Proust et le monde sensible* [1974], Paris, Seuil (coll. Points), 1990, p. 295-309. Voir également dans la *Recherche* I, 1132, note 2 de la p. 61.

<sup>4</sup> I, 61. Les guillemets signalent que Marcel cite un passage de son ouvrage de référence.



Si l'exécution de la promesse de Théodebert a constitué l'acte de fondation de l'église de Combray, il faut bien admettre que l'exécution de la pauvre princesse enterrée dans la crypte ressemble davantage à un *sacrifice de fondation*.

Le sacrifice de fondation trouve son origine dans la coutume des sacrifices humains par lesquels une communauté religieuse envisageait de se purifier en procédant à une mise à mort rituelle<sup>1</sup>. Derrière l'acte de purification se profilait le besoin d'apaiser la colère des dieux ; et derrière le sacrifice de fondation se trouvait le besoin d'éviter d'irriter les dieux en intervenant sur la nature. On procédait alors à des morts rituelles devant assurer à l'avance la bénédiction des dieux, qui restent ainsi les maîtres de tous les changements opérés dans la nature<sup>2</sup>. Au moment d'entreprendre la construction d'un édifice de quelque importance, il était devenu coutumier de procéder à un sacrifice de fondation afin de fournir un esprit tutélaire pour veiller sur les lieux et les protéger ; la pratique d'emmurer une personne vivante était courante. Plus tard, le rite s'est affaibli et on a pris l'habitude de remplacer les êtres humains soit par des sacrifices d'animaux, soit par des reliques saintes, soit tout simplement en choisissant de bâtir l'édifice à l'endroit où est tombée une personne considérée comme sainte. La coutume a ensuite donné naissance à une abondante littérature, surtout dans les pays balkaniques<sup>3</sup>.

Lorsque le narrateur affirme qu'un livre est un grand cimetière, que toutes les personnes dont il a observé les défauts ou les ridicules sont, en quelque sorte, mortes pour lui ou qu'elles se trouvent tout simplement avoir posé pour lui comme dans l'atelier d'un peintre, il indique implicitement qu'il est en train de poser ses premières fondations sur toutes les morts, réelles ou symboliques, qu'il a côtoyées dans sa vie. La « solution littéraire » consiste alors à transformer en sacrifice de fondation ce qui,

---

<sup>1</sup> F. Lenoir et Y. Tardan-Masquelier (dir.) : *Encyclopédie des religions* en deux volumes, Paris, Bayard, 2000, vol. 2, p. 1867-1880 : « La mort, fin de la vie ». Pour le sacrifice de fondation, voir p. 1874-1875 : « La mort sacrificielle ».

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Voir, par exemple, I. Kadaré : *Le pont aux trois arches*, et M. Yourcenar : « Le lait de la mort », in *Nouvelles orientales*. Dans le roman de Kadaré, qui se situe au Moyen Âge, un petit village se voit dans la nécessité de construire un pont ; mais celui-ci est régulièrement soumis à des actes de sabotage que l'on attribue aux esprits de la rivière. S'impose alors la nécessité d'un sacrifice humain. La nouvelle de Yourcenar est une sorte de fable psychologique. Trois frères construisent une tour, mais celle-ci ne cesse de s'effondrer. Ils se trouvent alors obligés d'accepter de sacrifier à la croyance populaire en enterrant quelqu'un de vivant dans les fondations de la tour. Le sort désigne la femme du plus jeune, la plus douce et la plus docile. Comprenant son sort, celle-ci demande qu'on lui laisse les yeux et les seins libres afin qu'elle puisse continuer d'allaiter son enfant. La mère emmurée a pu ainsi nourrir son enfant jusqu'à l'âge du sevrage.

autrement, serait à jamais resté à l'état de triste nécropole abandonnée. Albertine disparue reste ainsi « enfermée au fond de [lui] comme aux plombs d'une Venise intérieure », prisonnière « emmurée » toujours « vivante, indestructible, incompressible »<sup>1</sup>, mais pourtant soumise aux lois de l'oubli : « les portes se refermaient sur l'emmurée que je n'étais pas coupable de ne pas vouloir rejoindre puisque je ne me la rappelais plus. »<sup>2</sup> L'oubli est aussi nécessaire à conjurer que la culpabilité et comme elle, il porte en lui son propre châtement : en effet, l'oubli en projetant son ombre menaçante sur ceux que nous avons aimés ne la projette-t-il pas aussi sur ceux que nous aimons encore, et qui ne tarderont guère à aller rejoindre les autres<sup>3</sup> ? Enfin, conjurer l'oubli, c'est aussi conjurer la mort : la mort des êtres aimés, comme la mort des moi successifs. Le sacrifice de fondation consiste, en somme, à prendre conscience que toute la vie passée constitue le « matériau de l'œuvre littéraire »<sup>4</sup>, y compris la mort, la douleur et la culpabilité, et que sans cette transformation du matériau mort en matériau fertile, l'éclosion de la vocation n'aurait pas été possible. La « solution littéraire » envisagée par Proust possède une indéniable fonction cathartique.

#### Le douloureux secret du roi Hérode

Albertine emmurée comme aux plombs d'une Venise intérieure est l'un des souvenirs qui relient l'édifice architectural conçu par le narrateur à l'église de Combray d'une part, à cause de l'allusion au sacrifice de fondation de l'emmurement, et à l'église de Saint-Marc de l'autre, à cause de la mention qui y est faite de la ville au bord de l'Adriatique. Cependant Venise, bien que longtemps désirée, n'a pu devenir une destination de voyage qu'après la mort d'Albertine, et c'est en compagnie de sa mère que Marcel visite la ville aux mille « restrictions édictées par la mer »<sup>5</sup>. C'est donc à sa mère que demeure liée à jamais la mémoire de Venise :

---

<sup>1</sup> IV, 701-702, Esquisse XVI.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> IV, 22.

<sup>4</sup> IV, 478.

<sup>5</sup> IV, 224. C'est sans doute pour garder à cette association mère-fils toute sa force émotionnelle que Proust décide de ne pas inclure, dans la version définitive, le passage qui représente Albertine « emmurée ».

Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle le baptistère, devant les flots du Jourdain où saint Jean immerge le Christ tandis que la gondole nous attendait devant la Piazzetta il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi il y eût une femme drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Venise dans la *Sainte Ursule* de Carpaccio, cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noirs, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère.<sup>1</sup>

« Une heure est venue pour moi... » : est-ce le narrateur, qui se projette dans l'avenir jusqu'au moment où il aura perdu sa mère, ou est-ce Proust lui-même qui rend hommage à sa propre mère disparue ?

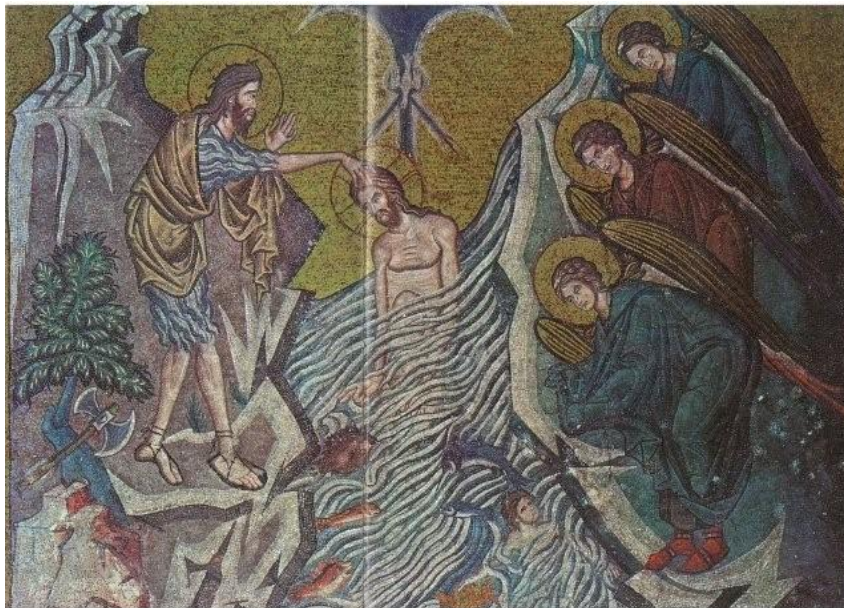


Figure 11 : Mosaïque du baptistère de Saint-Marc représentant le baptême du Christ, extraite de l'ouvrage *Mosaici di San Marco*, texte de Giovanni Mariacher, Milan, ARDO Edizioni d'Arte/Kina Italia, 1992.

Le premier détail à retenir l'attention est la qualification du baptistère comme étant un *sanctuaire*, autrement dit le lieu le plus saint d'un édifice religieux. Le symbole évident qui se dégage du choix de cette destination est celui d'une renaissance, d'une nouvelle vie qui commence. En effet, pour Marcel commence à ce moment la période d'après Albertine, celle de l'oubli d'Albertine. Tous les mythes du baptême sont présents dans la séquence : l'église perçue comme « le terme d'un trajet sur l'eau marine et printanière, avec laquelle [elle faisait] un tout indivisible et vivant »<sup>2</sup>, la

<sup>1</sup> IV, 225.

<sup>2</sup> IV, 224.

contemplation patiente et prolongée des mosaïques représentant le baptême du Christ dans les eaux du Jourdain<sup>1</sup>, le baptistère lui-même, et la présence pieuse de la mère. Le second détail important est la mention d'un travail que le héros effectuait sur Ruskin à ce moment-là, allusion qui l'identifie à Proust lui-même. Il est sans doute permis de croire que le héros attendait alors de sa nouvelle vie libérée d'Albertine qu'elle prenne enfin le tournant qu'il cherchait à lui imprimer en vain du vivant de la jeune fille : celui de la création littéraire qui dépasse le simple « travail sur » Ruskin, ou qui que ce soit d'autre<sup>2</sup>. Mais ce ne sera pas le cas, et il faudra encore à Marcel parcourir un long cheminement intérieur avant de trouver la cause de son improductivité.

Dans le *Temps retrouvé*, lorsque Proust décidera d'inclure dans le nombre des épiphanies le souvenir du baptistère de Saint-Marc et de ses pavés inégaux, aucun doute ne subsiste quant à son intention de faire écho à la séquence du baptistère qui figure dans *Albertine disparue*. En suivant le principe proustien de la double vue rétrospective, suivant lequel le passé ne révèle tout son sens qu'après l'avenir, Marcel comprend qu'il s'agissait alors d'une fausse renaissance. De fait, si le sacrement du baptême est censé laver l'âme de tous les péchés, pourquoi Marcel devait-il continuer à nourrir en lui cette culpabilité latente, qui persiste même après la découverte de la vocation<sup>3</sup> ? La réponse apparaît en creux : c'est la *réminiscence* du baptistère qui constitue la véritable renaissance car, en l'immobilisant sur le seuil de l'hôtel de Guermantes, cette réminiscence l'immobilise en même temps au seuil du baptistère et au seuil de la création littéraire. L'explication la plus logique pour le choix du baptistère comme *seuil*, outre le symbole évident de la renaissance, consiste à penser que le narrateur désire associer à sa nouvelle vie le souvenir de sa mère qui avait été, en partie, responsable du déclenchement de la première épiphanie lorsqu'elle lui avait offert un gâteau et une tasse de thé.

---

<sup>1</sup> Parmi les mosaïques qui ornent le baptistère de Saint-Marc, on peut contempler notamment : le banquet d'Hérode, Les Trois Rois Mages, Saint Sylvestre, la danse de Salomé, le Christ Rédempteur, Saint Ambroise, la Crucifixion.

<sup>2</sup> Dans une lettre à Antoine de Bibesco datée du 20 décembre 1902, Proust écrit : « Et l'apparent travail où je me suis remis m'est de bien des façons pénible. Notamment en ceci. Tout ce que je fais n'est pas du vrai travail, mais seulement de la documentation, de la traduction, etc. Cela suffit à réveiller ma soif de réalisations, sans naturellement l'assouvir en rien. » (Proust, *Lettres*, op. cit., p. 230-231.)

<sup>3</sup> IV, 481.

Toutefois, si la présence physique et méditative de Marcel dans le baptistère n'avait pas suffi à le débarrasser de sa culpabilité, par quel extraordinaire procédé le *souvenir* du baptistère pourrait-il l'en guérir ? À cela, il n'y a qu'une réponse possible : Marcel accepte le fait que sa culpabilité ne disparaîtra jamais tout à fait et qu'il la portera toujours en lui comme une part de lui-même. La reconnaissance et l'acceptation de la culpabilité conjurent les « moi oubliés » et leurs effets délétères sur la conscience. De quelle manière agit cette reconnaissance ? Une fois de plus, il nous faut invoquer le concept théorique d'absence<sup>1</sup>, et le principe proustien qui voit à travers ce qui est tu briller un « merveilleux vernis ». Car la séquence dédoublée du baptistère comporte une symbolique cachée, secrète, qui porte en elle le sacrifice de tout ce qui n'a pas été dit.

Marcel s'attarde dans le baptistère afin d'étudier, dit-il, les mosaïques du baptême du Christ :

Voyant que j'avais à rester longtemps devant les mosaïques qui représentent le baptême du Christ, ma mère, sentant la fraîcheur glacée qui tombait dans le baptistère, me jetait un châle sur les épaules.<sup>2</sup>



Figure 12 : Mosaïque du baptistère de Saint-Marc représentant Salomé portant la tête de Jean Baptiste sur un plateau (*Mosaici di San Marco*, op. cit.).

Est-il inconcevable alors que l'attention du héros s'évade un instant de l'objet de son étude pour errer du côté des autres mosaïques ? Une représentation, en particulier, peut

<sup>1</sup> Voir ci-dessus, p. 339.

<sup>2</sup> IV, 225.

avoir troublé Proust, ou Marcel : celle du banquet d'Hérode, avec, se détachant à côté de la table du roi, la figure souple de Salomé brandissant la tête de Jean Baptiste sur un plateau. L'histoire de Salomé et du roi Hérode est envoûtante autant qu'édifiante, et n'a rien à envier à celle de la petite-fille de Sigebert. De plus, elle a fasciné le XX<sup>e</sup> siècle naissant : Oscar Wilde lui a consacré un drame en un acte, écrit en français, dont s'inspirera Richard Strauss pour composer son opéra<sup>1</sup>. La *Salomé* de Strauss comporte notamment une séquence très sensuelle, la « Danse des sept voiles », dans laquelle Salomé se dépouille de ses voiles un à un. On ne manquera pas d'y voir une déclinaison érotisée du schème du dévoilement indiquant que la quête de la vérité, même lorsqu'elle a pour prix la souffrance et le sacrifice d'autrui, procure un sentiment de volupté<sup>2</sup>. De fait, lorsque Marcel relate les réminiscences qui préludent à la matinée chez la princesse de Guermantes il emploie, concentrés en deux pages, plusieurs mots appartenant au registre de l'extase : énigme de bonheur, joie pareille à une certitude, félicité, étourdissement, vision d'azur, jouissance, allégresse<sup>3</sup>. Les dernières lignes du récit relatent une expérience proche du sublime, à la seule différence que celui-ci n'est pas provoqué par quelque sentiment de la nature « intouchée par la main de l'homme », mais bien par la découverte de la vie intérieure :

J'éprouvais un sentiment de *fatigue et d'effroi* à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé sécrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son *sommet vertigineux*, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer comme je le pouvais avec lui. La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette *dimension énorme* que je ne me savais pas avoir. J'avais le *vertige* de voir au-dessous de moi, *en moi pourtant*, comme si j'avais *des lieues de hauteur*, tant d'années.<sup>4</sup>

Marcel dira encore que « les impressions bienheureuses [...] font jouir de l'essence des choses »<sup>5</sup>. Dans tous les cas, l'idée exprimée par le narrateur établit un lien indissoluble

<sup>1</sup> La pièce de Wilde a été créée à Dresde en 1905. Le livret de l'opéra de Strauss a été composé par Hedwig Lachmann, et adapté en allemand à partir de la pièce de Wilde.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, p. 288, et III, 500 ; IV, 481.

<sup>3</sup> IV, 446-447.

<sup>4</sup> IV, 624. Nous soulignons.

<sup>5</sup> IV, 449.



entre la douleur et la culpabilité d'une part, et le plaisir esthétique de l'autre. Mais comment ces deux sentiments contradictoires peuvent-ils se concilier ?

Plus significative encore que la figure de Salomé est celle de son beau-père, Hérode. L'histoire d'Hérode, outre ses nombreuses connotations incestueuses<sup>1</sup>, relate le destin tragique d'un homme partagé entre la volupté du plaisir esthétique (la danse de Salomé) et le prix qu'il se trouve obligé de payer pour satisfaire ce désir. Le roi dépeint



Figure 13 : Mosaïque du baptistère de Saint-Marc représentant le banquet du roi Hérode (*Mosaici di San Marco, op. cit.*).

dans le drame de Wilde est veule et grotesque, mais ne comporte que peu de rapports avec le personnage historique. Dans le récit de saint Matthieu, Hérode avait fait arrêter et emprisonner Jean sans pourtant oser l'exécuter par crainte du peuple qui tenait le prédicateur pour un prophète<sup>2</sup>. Lorsque Salomé réclame la tête de Jean Baptiste, « le roi

<sup>1</sup> Hérodiade avait épousé son oncle et avait eu de ce mariage une fille, Salomé. Elle abandonne ensuite son mari pour le frère de celui-ci, Hérode. L'union, jugée scandaleuse, a été dénoncée par Jean-Baptiste, ce qui a attisé la colère d'Hérodiade contre le prédicateur qu'elle finit par faire enfermer.

<sup>2</sup> Mt 14 : 3, 5.

fut contristé mais, à cause de ses serments et de ses convives, il commanda de la lui donner et envoya décapiter Jean dans la prison. »<sup>1</sup>

D'après la version de saint Marc, ce n'est pas Salomé mais Hérodiade qui était « acharnée » contre Jean Baptiste et voulait « le faire mourir, mais elle n'y parvenait pas, parce qu'Hérode craignait Jean, sachant que c'était un homme juste et saint, et il le protégeait ; quand il l'avait entendu, il était fort perplexe, et c'était avec plaisir qu'il l'écoutait »<sup>2</sup>. Hérode le fera néanmoins exécuter pour honorer la parole donnée.

On retrouve dans les récits complémentaires des deux apôtres tous les indices d'un conflit intérieur. Conflit lié à la personne de Salomé d'abord, puisque Hérode est en quête d'une expérience esthétique que sa belle-fille lui refuse s'il n'accepte pas d'en payer le prix. Mais conflit lié aussi à la personne de Jean Baptiste qui suscite chez le roi un double mouvement d'attraction-répulsion : d'un côté, Hérode éprouve du plaisir à l'écouter parler, et d'un autre côté, il éprouve de la culpabilité et du ressentiment parce que le prophète a prononcé la condamnation de son union avec sa belle-sœur Hérodiade. L'ambivalence du sentiment d'Hérode explique ainsi son sentiment « contristé » au moment de donner l'ordre d'exécuter le prophète. La danse de Salomé devient le symbole même de cette ambivalence : en se dépouillant de ses voiles, la jeune fille met progressivement à nu la vérité funeste, l'affreux dessein nourri, non seulement par elle et Hérodiade, mais aussi, à un niveau inconscient, par Hérode lui-même, esclave de ses propres désirs. Hérode tout entier livré à la danse de sa belle-fille *dévoilant* le secret de la volupté, et Hérode contristé d'avoir à sacrifier un saint pour prix de cette volupté.

Les livres, écrit Proust, sont les enfants de la solitude et du silence<sup>3</sup>. Et cela n'implique pas uniquement la retraite loin du monde et le silence des conversations frivoles. Cela veut dire, sans doute, qu'un long travail de maturité s'effectue à la perte des êtres chers ; et le silence de l'absence, celui des voix qui se sont tues, doit susciter en nous une méditation féconde. Le livre de Proust, comme le « livre » de Marcel lui-même, ne commencera à prendre forme que lorsque seront réunies les conditions de la

---

<sup>1</sup> Mt 14 : 9-10.

<sup>2</sup> Mc : 19-20.

<sup>3</sup> *Contre Sainte-Beuve*, p. 309 : « Les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence. » Voir également IV, 476 : « [...] les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence. »



solitude et du silence. La mort de la mère, en particulier, tiendra un rôle déterminant dans l'éclosion de la vocation :

Après la mort de ses parents, *retrouver le temps perdu* aura pour [Proust] d'abord un sens purement affectif, que son génie créateur transformera en doctrine et en vision universelles. Mais la mort de sa mère, le 26 septembre 1905, est visiblement la circonstance déterminante qui a déclenché un mécanisme secret à l'issue duquel, au bout de trois ans, en 1908, a surgi l'idée de la *Recherche*, et a cristallisé le fruit de toutes les expériences littéraires antérieures.<sup>1</sup>

Par ailleurs, après la mort d'Agostinelli survenue en mai 1914, Proust abandonne le *Côté de Guermantes* sur lequel il était en train de travailler et entreprend de développer l'épisode d'Albertine, « prisonnière » et « fugitive », en s'inspirant du drame qu'il vient de vivre. L'œuvre, qui était déjà imposante devient, littéralement, monumentale.

Quel que soit le secret révélé par les moments bienheureux des réminiscences ou épiphanies, ce secret a conduit le narrateur proustien au seuil du baptistère de Saint-Marc et au seuil de la vie spirituelle, de la vraie vie, de la vie pleinement vécue, celle de la création littéraire. Il ne lui reste plus donc qu'à écrire son livre en traduisant les signes intérieurs, aussi pénibles puissent-ils être parfois, en un édifice rigoureusement charpenté, inattaquable face au temps et aux intempéries ; en les traduisant aussi, sans doute, en un habit de cérémonie, bâti « comme une robe » qui sied à la couleur de l'âme enfin mise à nu.

---

<sup>1</sup> Fraisse, *Proust au miroir...*, op. cit., p. 409. Italiques de l'auteur.

## **IV- Paradigme de la Vocation :**

### **Le « promontoire du monde »**

Nous avons tenté d'établir dans la partie précédente que la découverte et l'organisation du « matériau » de l'œuvre résultaient en partie de l'introspection menée par Marcel. À la dernière étape de notre enquête, il nous reste à déterminer quels autres éléments ont pu avoir une incidence sur la révélation de la vocation, et quel rapport ces éléments entretiennent avec la démarche exploratoire et le parcours cognitif du narrateur. Formulée autrement, la question revient à savoir dans quelle mesure Marcel est un « esprit préparé ». Il s'agit donc de faire la part de ce qui revient au hasard – dont le narrateur reconnaît volontiers le rôle globalement positif – et de ce qui relève de l'effort personnel, sans perdre de vue que le gros du travail s'effectue au-dessous du niveau de la conscience. De quelle manière la performance de Marcel, sujet cognitif et sujet expérimental, se mesure-t-elle relativement aux critères d'invention ou de création que l'on reconnaît, autour de 1900, comme appartenant en propre à l'homme de génie ?

Par ailleurs, arrivé au terme de son exploration, le narrateur fournit indirectement des éléments de réponse aux anciennes questions qui faisaient problème : le problème de la réalité qui résiste à l'observation, auquel il propose une solution en jetant les bases d'une épistémologie du réel ; le problème de la volonté et de l'effort qui restent vains tant que l'inconscient et le hasard ne sont pas intervenus ; enfin, le problème de l'hétérogénéité du temps qui se faisait sentir dès « Combray » et qui constitue le dernier obstacle à surmonter avant l'achèvement de la structure organisatrice du « livre » à venir. La correction des anciennes croyances semble ainsi révéler une tendance accrue à la bipolarité : l'ordre discontinu des phénomènes et des états de conscience se superpose à une idée de la continuité, la « leçon d'idéalisme » supprime le présupposé implicite d'un réalisme simpliste, la qualification des individus, des sensations et des impressions

lutte contre la tendance à la généralisation, tandis que le hasard vient faire échec au déterminisme. Car c'est bien le hasard qui donne leur intérêt à ces journées, « où quelque vulgaire incident devient un ressort romanesque », et où le rêve, coïncidant avec la réalité, fait alors surgir devant nous « tout un promontoire du monde inaccessible »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> II, 220.

### ***Une épistémologie de la création***

L'hypothèse selon laquelle l'introspection constitue pour Marcel une étape importante dans la rééducation de la volonté est validée par les conceptions de la psychologie expérimentale. On se souvient, en effet, que Ribot décrit schématiquement la psyché humaine comme formant en gros trois étages, au plus bas les actes automatiques (c'est-à-dire inconscients), au-dessus les actes produits par les sentiments, les émotions et les passions, et plus haut encore les actes raisonnables<sup>1</sup>. Comme il se trouve que la loi qui régit la dissolution de la volonté « suit toujours l'ordre inverse de l'évolution, il s'ensuit que les manifestations volontaires les plus complexes doivent disparaître avant les plus simples, les plus simples avant l'automatisme »<sup>2</sup>. Si dans la formulation de sa loi Ribot se réfère aux étapes de « l'évolution », c'est parce qu'il estime que la volition plonge ses racines au plus profond de l'individu et, au-delà de l'individu, dans l'espèce et les espèces. Il ne fait aucun doute pour lui que la volition est toujours une *sublimation des éléments inférieurs*<sup>3</sup>. Le rôle capital que Proust accorde à l'inconscient rejoint ainsi les conceptions courantes de la psychologie, qui en reconnaît la valeur pour l'éducation de la volonté tout autant que pour la création artistique. Cette dernière, lorsqu'elle produit des œuvres de génie, révèle chez l'artiste ou l'inventeur trois caractéristiques distinctes : la précocité, la nécessité et l'individualisme. Comment la performance du narrateur de la *Recherche* se mesure-t-elle en fonction de chacune d'elles ?

---

<sup>1</sup> Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 116.

<sup>2</sup> Ibid., p. 150.

<sup>3</sup> Ibid. Ribot considérerait ainsi que la mémoire psychologique est un cas particulier de la mémoire biologique, cette dernière ayant été héritée en tant que mémoire de l'espèce. Cela explique, sans doute, les régressions expérimentées par le narrateur proustien pendant son sommeil. Voir, par exemple, I, 5 : « [...] j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes [...] ». La même idée de mémoire de l'espèce apparaît dans la métaphore de la régression que nous avons étudiée avec l'imaginaire aquatique et l'imaginaire de l'*illud tempus* (ci-dessus, p. 255 et ss.). Même les jeunes filles de la petite bande, encore à un « degré élémentaire de formation », sont comparées à un « organisme primitif où l'individu n'existe guère par lui-même, est plutôt constitué par le polypier que par chacun des polypes qui le composent [...] » (II, 180).

### 16.1- Marcel est-il un « esprit préparé » ?

Le lien qu'établit Ribot entre la volition et les « éléments inférieurs », inconscients ou subconscients, explique que le héros de la *Recherche* se plaigne d'une part de son manque de volonté (celle-ci étant comprise comme activité volontaire raisonnable), mais se laisse d'autre part entraîner en aveugle par cette même volonté (comprise comme réponse impulsive aux automatismes). La volonté, découvre Marcel, devient irrésistible lorsqu'elle se fait « le serviteur persévérant et immuable de [ses] personnalités successives », c'est-à-dire lorsqu'elle travaille « dans l'ombre » (ou inconsciemment) à la satisfaction de besoins qui ne cessent de changer avec le temps<sup>1</sup>. La seule « volonté » qui lui reste est cet élan pulsionnel qui s'appuie sur les « étages inférieurs » des sentiments, des réflexes et des automatismes. Conformément à la marche régressive qui, selon Ribot, régit sa dissolution, la volonté chez Marcel ne se manifeste plus sous forme d'« actes raisonnables », elle est tronquée dans toute sa partie supérieure, pour tout ce qui ne répond pas à un besoin pulsionnel immédiat comme, par exemple, l'amour, la jalousie ou la vanité mondaine. D'un autre côté, comme l'acte volontaire est une *sublimation* des éléments inférieurs, la démarche introspective de Marcel, qui est un retour aux sentiments profonds et aux impressions sensorielles – donc un travail sur ces mêmes éléments inférieurs – est bien un exercice préparatoire, une propédeutique au recouvrement de tout le capital volontaire.

Cette étape préliminaire de rééducation de la volonté est indispensable car, entre les divers modes d'activité de l'esprit, celui qui offre le plus d'analogie avec l'imagination créatrice est justement l'activité volontaire, l'imagination étant dans l'ordre intellectuel l'équivalent de la volonté dans l'ordre des mouvements<sup>2</sup> :

Sous sa forme normale et complète, la volonté aboutit à un acte ; mais chez les indécis et les abouliques, la délibération ne finit jamais ou la résolution reste inerte, incapable de se réaliser, de s'affirmer pratiquement. L'imagination créatrice, elle aussi, sous sa forme complète, tend à s'extérioriser, à s'affirmer en une œuvre qui existe non seulement pour le créateur, mais pour tout le monde. Au contraire, chez les purs rêveurs, l'imagination reste intérieure, vaguement ébauchée ; elle ne prend pas corps en une invention esthétique ou

<sup>1</sup> II, 225. On reconnaît dans cette définition de la volonté la conception de Schopenhauer qui fait de la Volonté la racine inconsciente et pulsionnelle du sujet, et que Bergson baptisera d'« élan vital ». Voir Bouillaguet et Rogers (dir.), *Dictionnaire...*, op. cit., p. 132-134, art. « Bergson ».

<sup>2</sup> Ribot, *Essai ...*, op. cit., p. 6.

pratique. La rêverie est l'équivalent des vellétés ; les rêveurs sont les abouliques de l'imagination créatrice.<sup>1</sup>

Ce qui distingue cependant la volition de l'imagination créatrice est, pour la seconde, son caractère d'indubitable nouveauté qui est sa « marque propre et indispensable » et qui, pour la première, reste accessoire<sup>2</sup>.

Produire de la nouveauté, c'est échapper à la répétition et à l'imitation auxquelles sont confinés les esprits ordinaires, les « célibataires de l'art ». Pour les expérimentalistes, l'individu se trouve naturellement enfermé dans le schème de la répétition à cause de l'associationnisme, qui est le mode de fonctionnement dominant de l'esprit. Ils expliquent également que la reviviscence des images se produit par la loi d'association que la psychologie connaît sous le nom de « loi de réintégration »<sup>3</sup>. Comme la plupart des lois psychologiques, celle-ci est frappée d'ambivalence. Elle est positive dans la mesure où elle favorise l'économie de la pensée ; elle consiste alors « dans le passage de la partie au tout, chaque élément [évoqué] tendant à reproduire l'état complet, chaque membre d'une série la totalité de la série. »<sup>4</sup>

Cependant, la loi de réintégration est négative dans la mesure où elle n'autorise pas l'invention ; en tant que réintégration totale elle est, par nature, un obstacle à la création<sup>5</sup> : si cette loi existait seule, l'invention nous serait à jamais interdite, et nous serions emprisonnés dans la routine. Heureusement, il y a une « puissance antagoniste » qui nous affranchit : c'est la dissociation, explique Ribot<sup>6</sup>. La dissociation consiste à séparer les éléments que notre esprit, à la faveur d'une circonstance fortuite ou particulière, comme la nécessité de l'apprentissage par exemple, a liés ensemble. En effet, ces éléments une fois unis ont tendance à resurgir à la surface de la conscience en obéissant toujours aux mêmes combinaisons. Or, pour créer, pour être en mesure de produire une synthèse imprévue d'idées, il faut penser « à côté », c'est-à-dire en dehors des schèmes d'association habituels<sup>7</sup>. Cette faculté de pensée latérale est rendue possible

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 8.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p. 16-17.

<sup>4</sup> Ibid., p. 17.

<sup>5</sup> Ibid., p. 17-18.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid., p. 135.

grâce à la mémoire « non systématisée », qui est formée de petits groupes plus ou moins cohérents. Contrairement à la mémoire systématisée, qui comprend les habitudes, la routine, les éléments appris par cœur, etc., la mémoire non systématisée est plastique et apte à entrer dans des combinaisons nouvelles<sup>1</sup>. Ainsi, l'intérêt soutenu de Marcel pour les manifestations de la mémoire involontaire serait en réalité une recherche des conditions favorables à la création. En d'autres termes, ce qui l'intéresse en priorité n'est pas le sentiment de bonheur entraîné par la réactualisation fidèle d'un souvenir ancien, mais l'état de conscience qui accompagne et rend possible ce sentiment, en tant qu'il constitue une rupture radicale avec l'état de conscience habituel.

Ainsi, des combinaisons nouvelles d'idées survenant grâce à un travail mixte de dissociation et d'association, permettent d'échapper à l'imitation et de créer quelque chose de nouveau. Sans doute pour Proust et les écrivains contemporains, ce postulat de la psychologie expérimentale tient-il lieu de précepte : en effet, ne le voit-on pas à l'œuvre, par exemple, dans la tendance affirmée à trouver la métaphore juste et percutante, qui a travaillé toute une génération<sup>2</sup> ? La faculté de « penser à côté » est également ce qui constitue la base de la culture du Symbolisme fin-de-siècle. Dans le « Manifeste du Symbolisme » de Jean Moréas, publié dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886<sup>3</sup>, se trouvent réunis les principaux critères de cette nouvelle approche. Moréas souligne que les reproches faits au symbolisme concernant « l'étrangeté de la métaphore, un vocabulaire neuf où les harmonies se combinent avec les couleurs et les lignes », sont en réalité les caractéristiques d'une « renaissance »<sup>4</sup>. Exposant ensuite les particularités de la nouvelle école, il affirme qu'elle est l'« ennemie de l'enseignement » et de la « description objective ». Même le style doit se distinguer par « d'impollués vocables, la période qui s'arcboute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, *tout trope hardi et multiforme* [...] »<sup>5</sup>. Enfin, le mot d'ordre du symbolisme consiste à éviter le poncif, « c'est-à-dire le lieu commun passé à l'état chronique, en poésie comme en

<sup>1</sup> Ibid., p. 19.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, p. 21 et ss., le passage qui a trait à la leçon de choses.

<sup>3</sup> Réédité dans le recueil *Les Premières armes du symbolisme*, Paris, L. Vanier, 1889, p. 31-39.

<sup>4</sup> Moréas, *Les Premières armes...*, op. cit., p. 33.

<sup>5</sup> Ibid., p. 34. Nous soulignons.

toute autre chose »<sup>1</sup>, conclut Moréas. La tendance dominante du poncif dans l'ordre de la pensée comme dans la littérature a également été dénoncée par Remy de Gourmont dans un article consacré à « La dissociation des idées »<sup>2</sup>. Pour lui, en effet, les bénéfices de la dissociation d'idées ne se limitent pas au développement de l'activité créatrice. La dissociation se présente surtout comme un moyen efficace de débarrasser les esprits bornés de tous les lieux communs qui les encomrent : « L'état de dissociation des lieux communs de la morale semble en corrélation assez étroite avec le degré de la civilisation intellectuelle », affirme Gourmont, faisant ainsi de la capacité à la dissociation la condition du progrès de la pensée<sup>3</sup>. À l'appui de sa thèse, Gourmont passe en revue quelques-unes des idées les plus communes comme, par exemple, la morale sexuelle, l'honneur, la justice, la beauté ou la liberté.

Pour le narrateur de la *Recherche*, l'opération de dissociation est d'autant plus nécessaire que les lieux communs ne se présentent pas seulement comme de simples banalités mais prennent souvent l'aspect de vérités toutes faites, prêtes à l'emploi, comme celles que Proust dénonçait dans *Sur la lecture*, ou celles auxquelles se soumet Marcel, dans un premier temps, par simple habitude ou paresse mentale. En ce sens, la métaphore est bien le trope qui donne libre cours à l'inventivité, mais aussi à l'originalité de la pensée, le procédé par lequel peut s'exprimer le mieux l'art accompli de l'écrivain. En s'appuyant sur le principe baudelairien de « l'universelle analogie »<sup>4</sup>, la métaphore devient une création de combinaisons nouvelles, audacieuses et originales, dans laquelle l'écrivain ne fait que mettre à l'épreuve l'approche latérale qui consiste à « penser à côté ». Chez Proust la métaphore est, de surcroît, érigée en principe organisateur. Elle se présente comme la contrepartie littéraire à la loi psychologique de réintégration et de dissociation lorsqu'elle préside, comme nous l'avons vu, au

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 38.

<sup>2</sup> Remy de Gourmont : « La dissociation des idées », in *La Culture des idées*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 73-110.

<sup>3</sup> Ibid., p. 83.

<sup>4</sup> « Chez les excellents poètes, écrit Baudelaire, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'*universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs. » (Ch. Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. Victor Hugo*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), p. 131. Italiques de l'auteur.) La définition de Baudelaire, qui convoque le registre de la science, fait bien sûr penser à la poétique élaborée par Proust, qui établit pour le rapport métaphorique une analogie avec « le rapport unique de la loi causale dans monde de la science » (IV, 468).



regroupement en syllepse d'éléments anachroniques, ou lorsqu'elle incite le narrateur proustien à établir des correspondances thématiques, narratives ou structurelles par le recours aux mises en abymes. De la même perspective à la fois esthétique et psychologique découlerait aussi la capacité du narrateur à opérer des transferts féconds sous forme d'analogies de démarches, ou de correspondances en termes de lois, entre les différents ordres de la culture. La métaphore en somme, telle que la conçoit Proust, est destinée à contrecarrer la vision uniforme que l'habitude confère à toute chose avec une prodigalité excessive : certes, elle se présente toujours comme une association d'éléments significatifs, mais c'est une association qui n'entretient plus aucun rapport avec l'automatisme psychologique et qui, au contraire, réalise des combinaisons parfaitement originales<sup>1</sup>.

Ribot conclut que « l'élément essentiel, fondamental de l'imagination créatrice dans l'ordre intellectuel, est la faculté de penser par analogie, c'est-à-dire par ressemblance partielle et souvent *accidentelle*. »<sup>2</sup> En somme, si dans la *Recherche* l'associationnisme psychologique est irrémédiablement déterministe, soumis aux schèmes de l'habitude et à l'enchaînement causal, celui qui préside à l'organisation structurelle du récit y échappe partiellement par l'élément de nouveauté que suppose l'exercice créatif de la pensée analogique. Marcel, avec l'instinct sûr du chasseur guettant sa proie, ne se mettait-il pas aux aguets aussitôt que se révélait à lui « le miracle d'une analogie »<sup>3</sup> ? La pensée analogique que le narrateur met à l'épreuve tout au long de son récit, qu'elle s'exprime par l'identité du passé et du présent, ou par la quête inlassable de correspondances entre les phénomènes de la nature et ceux du règne humain, ou encore de correspondances entre les situations vécues par des individus, des groupes ou des nations, apparaît donc comme un signe avant-coureur qui préfigure la découverte du schème créatif, et celle de la vocation.

---

<sup>1</sup> Le rapport de la métaphore à la structure du récit est examiné ci-dessous, p. 453 et ss., dans la section intitulée « Les rapports entre les choses ».

<sup>2</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 21. Nous soulignons.

<sup>3</sup> IV, 450.

## 16.2- Les caractéristiques de l'invention

### Précocité

Les trois principaux caractères que Ribot attribue au génie ou à l'invention sont la précocité, la nécessité et l'individualisme<sup>1</sup>. Comme par coïncidence, Proust ménage à son héros des plages de réflexion concernant chacun de ces trois critères. Il est évident que pour la précocité, Marcel ne peut pas rivaliser avec le génie des grands inventeurs et compositeurs. Cependant, le narrateur insiste sur le caractère précoce des impressions qui percent sous les sensations et ce, dès les premières promenades dans Combray. Mais il n'en comprend pas encore le sens et croit, à tort, qu'elles n'ont aucun rapport avec un quelconque talent littéraire<sup>2</sup>. En réalité, ce que le jeune Marcel expérimente au cours de ses explorations bucoliques est la différence qui existe entre l'attention volontaire, qu'il essaie en vain de mobiliser lorsqu'il se met à sa table de travail, et l'attention spontanée, qui se manifeste par des sensations porteuses d'un plaisir particulier à la vue d'un toit, d'un reflet de soleil sur une pierre, ou à la simple odeur d'un chemin<sup>3</sup>. Ces sensations qu'il emmagasine finissent par constituer un catalogue dont il feuillettera mentalement les pages au moment de la restitution de ses moi oubliés. Or, pour Ribot, l'attention volontaire, « celle dont on célèbre d'ordinaire les merveilles, n'est qu'une imitation artificielle, instable et précaire, de l'attention spontanée »<sup>4</sup>. Cette dernière seule est naturelle et efficace ; on en trouve d'ailleurs les exemples dans la vie animale, comme dans notre vie de tous les jours :

L'animal en arrêt qui guette sa proie, l'enfant qui contemple avec ardeur quelque spectacle banal, [...] le poète possédé par une vision intérieure, le mathématicien qui poursuit la solution d'un problème : tous présentent essentiellement les mêmes caractères externes et internes. L'état d'attention intense et spontanée [...] [est] une différenciation de la perception produisant une plus grande énergie psychique dans certains centres nerveux avec une sorte de catalepsie temporaire des autres centres.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 119 et ss.

<sup>2</sup> I, 176-177.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 101-102.

<sup>5</sup> Ibid., p. 102-103.

La mobilisation énergétique de certains centres nerveux est la raison pour laquelle Marcel éprouve, en même temps que ses premières émotions esthétiques, « un plaisir irraisonné [et] l'illusion d'une sorte de fécondité », qui tranchent nettement avec « l'ennui » ressenti à chaque fois qu'il avait cherché « un sujet philosophique pour une grande œuvre littéraire »<sup>1</sup>. Car dans ses manifestations élémentaires, l'inspiration se confond avec l'idée fixe (certains centres nerveux sont en catalepsie temporaire), mais ce serait une idée fixe « positive » en ce qu'elle donne une impulsion motrice plutôt qu'une impulsion d'arrêt (inhibition). L'inspiré, explique Ribot, ressemble au « dormeur éveillé », c'est-à-dire au somnambule ou à l'hypnotisé qui « vit dans son rêve »<sup>2</sup>. Les aliénistes se sont beaucoup préoccupés de la nature des idées au cours de leurs tentatives pour définir la différence entre l'idée fixe pathologique et l'obsession créatrice. Rien, cependant, ne leur a permis de découvrir une quelconque différence entre les deux parce que le mécanisme mental est, au fond, le même ; on comprend dès lors que la théorie pathologique du génie ait pu rallier tant de partisans, à commencer par le docteur Cottard<sup>3</sup>. Ribot conclut que le critérium de l'obsession créatrice doit être cherché ailleurs, en jugeant l'idée fixe non en elle-même mais par ses effets ; elle vaudrait, en somme, ce que valent ses fruits<sup>4</sup>. Or, l'obsession créatrice du jeune Marcel a bien fini par rencontrer, du côté de Martinville, un heureux concours de circonstances qui lui a permis de se traduire en une composition littéraire ; mais un concours de circonstances inverse a miné à sa base cette manifestation fragile d'un talent encore mal affermi. Norpois, avec ses préjugés culturels, littéraires et mondains, n'a pas compris la nouveauté du point de vue « cinétique » exprimé par la petite pièce d'anthologie du héros, et a sans doute contribué à sonner le glas d'une vocation naissante.

---

<sup>1</sup> I, 176-177.

<sup>2</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 47. Proust emploie cette même expression de « dormeur éveillé » pour décrire les situations où la réalité, comme par un hasard extraordinaire, vient adhérer à l'imagination ou au monde de la représentation. Voir II, 220.

<sup>3</sup> Voir Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 73. Cottard se fait l'écho des théories à la mode, sans en être tout à fait convaincu lui-même. Voir III, 428 : « "Le génie peut être voisin de la folie" [...]. Il n'en disait pas plus, cet axiome étant tout ce qu'il savait sur le génie et ne lui paraissant pas d'ailleurs aussi démontré que tout ce qui a trait à la fièvre typhoïde et à l'arthritisme. »

<sup>4</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 74.

## Nécessité

Le deuxième caractère de l'invention est la nécessité conçue comme « l'impulsion irrésistible qui fait que le génie crée non parce qu'il le veut, mais parce qu'il le doit »<sup>1</sup>. Lorsque le héros de la *Recherche* découvre l'élément déclencheur du schème créatif, la réalisation de son livre lui apparaît comme une « nécessité pressante »<sup>2</sup> : avec la certitude acquise que la profondeur des œuvres n'est pas inhérente à certains sujets, que l'imagination et la sensibilité sont des « qualités interchangeable » et que la seconde peut effectivement être substituée à la première pour produire une œuvre originale<sup>3</sup>, Marcel se trouve face à un impressionnant matériau accumulé au fil des ans, matériau qu'il doit maintenant, comme Elstir ou Vinteuil, « projeter » hors de lui en lui donnant la forme de la vie, puisque « l'art recompose exactement la vie »<sup>4</sup>. Pour exprimer l'enrangement inconscient des impressions et des sensations, Proust a recours à la métaphore géologique du « gisement [du] sol mental », ou à celle du cerveau assimilé à « un riche bassin minier » qui reste encore à exploiter<sup>5</sup> ; ou bien il emploie la métaphore botanique de la graine qui met « en réserve tous les aliments qui nourriront la plante »<sup>6</sup>. Toutes ces images empruntées aux sciences naturelles accentuent le caractère d'irrépressible nécessité de la création ; cependant, l'impulsion originelle doit être cherchée dans l'expérience du « temps à l'état pur » qui réalise chez Marcel un état de conscience extraordinaire.

Pour la psychologie expérimentale, tout état de conscience tend à se traduire en mouvement, à s'exprimer par un acte, suivant la loi qui fait du réflexe le type unique de toute action nerveuse<sup>7</sup>. Pour être plus précis, ce n'est pas l'idée en elle-même qui produit le mouvement, mais l'état physiologique correspondant qui se traduit en acte<sup>8</sup>. Or, l'état physiologique qui accompagne chez Marcel le réveil de l'« être extra-temporel »

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 123.

<sup>2</sup> IV, 495.

<sup>3</sup> IV, 479.

<sup>4</sup> IV, 476.

<sup>5</sup> Respectivement IV, 614 et I, 182.

<sup>6</sup> IV, 478.

<sup>7</sup> Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 4-5 : « [...] cette tendance de l'état de conscience à se dépenser en un acte psychologique ou physiologique, conscient ou inconscient, est le fait simple auquel se réduisent les combinaisons et les complications de l'activité volontaire la plus haute. »

<sup>8</sup> Ibid., p. 8.

capable de « jouir de l'essence des choses [...] en dehors du temps »<sup>1</sup> se caractérise par un bonheur intense, car il réalise la neutralisation ou la suspension des lois ordinaires en ajoutant aux rêves « l'idée d'existence » ; grâce à ce « subterfuge », il devient possible « d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'[on] n'appréhende jamais : un peu de temps à l'état pur. »<sup>2</sup> L'expérience comporte sans doute une analogie avec les états d'extase mystique ; ceux-ci aussi sont conçus comme « une infraction complète aux lois du mécanisme normal de la conscience », révèle Ribot :

La conscience n'existe que sous la condition d'un changement perpétuel ; elle est essentiellement discontinue. Une conscience homogène et continue est une impossibilité. L'extase réalise tout ce qui est possible dans cette continuité.<sup>3</sup>

C'est grâce aux expériences de psychométrie sensorielle réalisées dans les premiers laboratoires de psychologie expérimentale que le fonctionnement de la conscience à l'état normal a été établi comme essentiellement discontinu :

Ce caractère de discontinuité que présente le cours de nos états internes vient [...] de la nature de l'aperception. Notre attention a besoin d'un certain temps pour passer d'une impression à une autre. Tant que la première dure, tout notre effort tend vers elle ; l'attention n'est pas prédisposée à saisir la seconde, au moment même où elle apparaît. Il y a donc un certain instant durant lequel l'attention diminue pour la première et augmente pour la seconde : c'est cet instant qui nous paraît vide et indéterminé. Étant données deux impressions qui en réalité sont simultanées ou séparées par un très court intervalle, il n'y a pour nous que trois manières possibles de les percevoir : simultanément, continuité, discontinuité. Si nous les percevons comme simultanées, alors elles sont pour nous des parties intégrantes d'un même tout ; elles constituent un objet. Sinon, nous les percevons toujours comme discontinues, sous la forme discrète du temps ; et cette forme, comme on le voit, a sa source dans la nature même de l'acte de l'aperception. Le continu, pour nous, ne peut venir que des variations d'intensité d'une seule et même représentation, jamais de la juxtaposition de deux états.<sup>4</sup>

Si des impressions sont perçues comme *simultanées*, alors elles constituent un objet unique ; le continu ne peut jamais procéder de la juxtaposition de deux états car la perception se déroule dans la succession temporelle, et celle-ci suppose le passage d'un

---

<sup>1</sup> IV, 450.

<sup>2</sup> IV, 451.

<sup>3</sup> Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 132.

<sup>4</sup> Voir S. Nicolas et L. Ferrand : « La psychométrie sensorielle au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Psychologie et Histoire*, 2001, vol. 2, p. 148-173. Article disponible en ligne. URL : <http://psychologieethistoire.googlepages.com/INTROC.HTM> (page consultée en avril 2009).

état de conscience à un autre avec ce temps blanc, cette « mesure pour rien » dirait Proust<sup>1</sup>, qui sépare nos moments vécus. Or, c'est bien comme une négation de la discontinuité des états de conscience que Marcel vit ses dernières réminiscences involontaires, car celles-ci conjoignent le présent (dans l'observation duquel on « languit » d'ordinaire), le passé (que l'observation par l'intelligence « dessèche »), et l'avenir (qu'on ne peut concevoir que comme une résultante terne et déterministe des états passé et présent)<sup>2</sup> : « Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps »<sup>3</sup>, c'est-à-dire l'homme affranchi de la perception discontinue. Si l'on voulait transposer sur le registre de la psychologie expérimentale cette expérience singulière, on dirait qu'elle réalise dans le moi une unité, un état de synthèse ou de coordination psychiques exceptionnels, qui ne peuvent exister à l'état de conscience ordinaire ; elle réalise, enfin, l'éternité dans le moi grâce à une combinaison du passé et du présent que l'on pourrait, avec Proust, qualifier d'« instantanée et conflagrante »<sup>4</sup>.

Cependant, l'expérience de Marcel diffère des états d'extase ordinaire car ceux-ci se caractérisent généralement par un anéantissement de la volonté<sup>5</sup> ; pour le héros de la *Recherche*, ce serait plutôt le contraire qui arrive. Il voit sa volonté tendue vers un but précis que pour la première fois sans doute il entrevoit clairement, et qui est la réalisation de son vrai moi, c'est-à-dire la réalisation de sa vocation : « [...] aussitôt l'essence permanente des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui [...] semblait mort [...], s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. »<sup>6</sup> Ce qui tranche nettement avec les états d'extase mystique est que le « moi » de Marcel vit une expérience transcendant le temps et l'espace mais ne transcendant pas les limites naturelles de sa personnalité propre, ni la vie qui constitue la totalité de cette personnalité<sup>7</sup>. Ainsi, en dépit de l'intensité inhabituelle et de la qualité des

---

<sup>1</sup> II, 255.

<sup>2</sup> IV, 451.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> En 1916, Proust (*Lettres*, op. cit., p. 779) écrit à propos de quelques vers d'Henri Ghéon : « [...] cela ne cesse d'être des vers de lettré converti à la simplicité, mais s'exprimant didactiquement, logiquement, sans la brusque combinaison de la pensée et de l'image nécessaire, instantanée et conflagrante. »

<sup>5</sup> Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 123 et ss.

<sup>6</sup> IV, 451.

<sup>7</sup> Voir à ce sujet l'analyse remarquablement pénétrante de R. C. Zaehner : *Mystique sacrée, mystique profane*, Monaco, éditions du Rocher, 1983, p. 99-146.

réminiscences « hors du temps », celles-ci sont vécues et perçues comme procédant uniquement d'une *nécessité intérieure* qui demande à être traduite, puis communiquée et partagée sous forme d'œuvre d'art, puisque le langage de la science fait de lois et de quantification est inapte à exprimer l'impression qualitative. Par conséquent, ces réminiscences ne s'accompagnent pas de l'idée d'anéantissement du moi dans une volonté supérieure, conçue comme Dieu ou comme fusion avec la nature ; contrairement à l'extase religieuse ou à celle produite par des moyens artificiels – Ribot leur reconnaît une communauté de nature<sup>1</sup> – celle qui est vécue par le héros de la *Recherche* ne résulte que du seul moi et réalise dans le moi cette situation extraordinaire qui défie les lois du temps et de la conscience habituelle<sup>2</sup>.

Mais la nécessité retenue par Ribot comme une des caractéristiques de l'invention touche aussi à la nature et à la forme de l'œuvre ; pour simplifier, on pourrait dire que c'est elle qui fait que Vinteuil se sait compositeur, Elstir se sait peintre, Marcel se sait (vouloir devenir) écrivain : « Il est contraire à l'expérience et la logique, écrit Ribot, d'admettre que le créateur de génie puisse suivre une voie quelconque à son choix [...]. Cela n'est vrai que du talent, œuvre de l'éducation et des circonstances. »<sup>3</sup> Proust, qui partage la même conviction, affirme dans une lettre de 1908 à Daniel Halévy que « le talent choisit, le génie oriente »<sup>4</sup>. Le caractère nécessaire de l'invention est ce qui fait, en somme, que les grands créateurs « ne sont aptes qu'à une seule besogne : même quand ils ont une certaine souplesse, ils restent emprisonnés dans leur manière propre ; ils ont leur marque »<sup>5</sup>. Dans la *Recherche*, Marcel admire ce caractère du génie qu'il retrouve chez chacun des grands écrivains ou compositeurs qu'il présente à Albertine, et qui fait que ces hommes « n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt

---

<sup>1</sup> Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 123-124.

<sup>2</sup> Voir Zaehner, *Mystique...*, op. cit., p. 112-113 : « Parmi tous ceux qui ont fait le compte rendu de leurs expériences de "mystique naturelle", c'est [Proust] dont l'esprit était de beaucoup le plus pénétrant et le plus impitoyablement analytique : aussi ce qu'il écrit à ce sujet est-il digne de l'attention la plus respectueuse. [...] Proust] n'a jamais considéré ni ressenti [cette expérience] comme une absorption dans une entité plus vaste, expérience qui, pour les psychologues, représente l'aspiration à l'état de sécurité dont jouit l'embryon dans le sein maternel, ou la domination de l'*ego* par le contenu de l'inconscient. »

<sup>3</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 123-124.

<sup>4</sup> Cité par Fraisse, *Proust au miroir...*, op. cit., p. 425.

<sup>5</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 123.

*réfracté* à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde. »<sup>1</sup> L'analogie avec le phénomène de la réfraction emprunté à la physique est d'autant plus significative qu'elle correspond sur le plan narratif à la mise en scène de supports réfléchissants tels que les glaces, les miroirs, les paysages marins ou... les tableaux d'Elstir.

Qu'il y figure en tant qu'objet réel ou en tant que métaphore, le miroir fonctionne souvent dans la *Recherche* comme un révélateur de vérité. De prime abord, il paraît révéler une vérité purement intuitive, inaccessible à la pensée rationnelle. Sa fonction est alors assimilée à l'art ancien de la catoptromancie<sup>2</sup>, l'art de la divination par les miroirs et les surfaces réfléchissantes. De fait, c'est un miroir qui révèle à Marcel l'aspect « hideux » de sa physionomie pendant qu'il est sous l'emprise de la boisson ; c'est une « glace véridique » que Marcel découvre dans les yeux des convives de la princesse de Guermantes qui, comme lui, se croyaient restés jeunes mais qui sont vieux ; et c'est en « magicienne » qu'Albertine lui présente un « miroir du temps », qui permet la confrontation de deux époques différentes de sa vie<sup>3</sup>. L'art aussi, à sa manière, procède de cette vérité intuitive : les tableaux d'Elstir sont des « miroirs du monde » que leur heureux possesseur, « comme un astrologue », interroge sans relâche dans l'espoir d'y lire les secrets de la nature et de la destinée<sup>4</sup>.

Mais l'art ne se réduit pas à la fantaisie de l'intuition, suggère Proust à travers la métaphore astrologique. En effet, l'observateur d'une toile d'Elstir se trouve, tout comme l'observateur du mouvement des astres, plongé dans une activité qui peut être définie comme étant de la « spéculation ». Le mot a été forgé à partir du latin *speculum* qui veut dire miroir ; et si « spéculer » signifiait à l'origine observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles à l'aide d'un miroir, le sens a rapidement évolué pour finir par désigner une opération hautement intellectuelle<sup>5</sup>. L'activité artistique serait ainsi une activité de spéculation qui se situerait de part et d'autre du miroir de la création, car elle tiendrait à la fois de la divination et de l'activité rationnelle, de la

---

<sup>1</sup> III, 877. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Du grec *katoptron*, miroir.

<sup>3</sup> Respectivement II, 469, IV, 508, II, 646.

<sup>4</sup> II, 424. Voir également l'Esquisse LX, p. 980.

<sup>5</sup> Voir Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 635-636.



catoptronomie et de sa contrepartie scientifique, la catoptrique<sup>1</sup>. De fait, la métaphore de la réfraction, qui apparaît épisodiquement au fil du récit, incite Marcel à comprendre pourquoi l'activité de création est, tout comme la sagesse, un point de vue sur les choses et répond, donc, à une nécessité intérieure. Le miroir renvoie à l'œil, et l'œil renvoie au regard et à l'« indice de réfraction », qui n'est autre que le traitement que fait subir l'artiste original à sa peinture ou à sa prose, avant de déclarer à l'adresse du public : « Maintenant, regardez ! »<sup>2</sup> Voilà pourquoi Marcel peut affirmer sans hésitation que l'œil du grand chercheur, sait trouver partout les éléments qui l'intéressent<sup>3</sup>, et que le sujet de l'œuvre est accessoire, car « tout le prix est dans les regards du peintre »<sup>4</sup>. Elstir peut bien peindre un « hôpital sans style » et un « glorieux portail »<sup>5</sup>, une « dame un peu vulgaire » et une voile poétique, ce seront toujours « deux miroirs du même reflet »<sup>6</sup>, c'est-à-dire deux tableaux « miroirs du monde » réfléchis par le regard du même artiste, et c'est ce qui en fait des objets précieux.

Réels ou métaphoriques, les miroirs et les surfaces réfléchissantes sont des objets ou des figures épistémiques qui, comme la lanterne magique<sup>7</sup>, captent la lumière ou les images, les transforment puis les projettent pour le bénéfice d'un spectateur ou d'un observateur. En amont du phénomène de la réfraction se trouve la science de la catoptrique, qui résume et comprend les autres métaphores optiques du récit. Ainsi l'art, pour Proust, se révèle être un jeu de regards croisés où la vision de l'artiste est un verre grossissant servant à aiguïser la vision du récipiendaire<sup>8</sup>. Contrairement aux relations amoureuses qui sont le lieu d'une intersubjectivité passive qui équivaut, dans ses effets, à une forme de communication imparfaite car échappant à l'action volontaire<sup>9</sup>, l'art réalise une intersubjectivité dynamique qui est tout à la fois acquisition, don et partage

---

<sup>1</sup> La catoptrique est la partie de la physique qui étudie la réflexion de la lumière.

<sup>2</sup> II, 623.

<sup>3</sup> II, 216.

<sup>4</sup> II, 714.

<sup>5</sup> Ibid. : « Comme, dans un des tableaux que j'avais vus à Balbec, l'hôpital, aussi beau sous son ciel de lapis que la cathédrale elle-même, semblait, plus hardi qu'Elstir théoricien, qu'Elstir homme de goût et amoureux du Moyen Âge, chanter : "Il n'y a pas de gothique, il n'y a pas de chef-d'œuvre, l'hôpital sans style vaut le glorieux portail" [...]. »

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Voir ci-dessus p. 286-287.

<sup>8</sup> IV, 610.

<sup>9</sup> Voir ci-dessus, p. 191. Ce sont naturellement l'associationnisme et le déterminisme qui régissent les échanges amoureux.

de la vision d'une individualité unique au profit d'un observateur, engagé sur la voie de la recherche de sa propre individualité.

Dans le même ordre d'idées Marcel comprend aussi que « ce n'est pas le plus spirituel, le plus instruit, le mieux relationné des hommes, mais celui qui sait devenir miroir et peut refléter ainsi sa vie, fût-elle médiocre, qui devient un Bergotte »<sup>1</sup>. C'est une petite révolution formelle que propose Proust à travers ce postulat qui réfute la position de l'écrivain « du dehors », de l'observateur sur son promontoire, consacrée par la tradition. Cette position était encore revendiquée par le roman réaliste ou naturaliste – et l'on pense sans doute à la définition de Stendhal qui fait du roman un miroir que l'on promène le long d'une route ; en suggérant que c'est le romancier lui-même qui doit se faire miroir, Proust plaide pour l'écrivain « embarqué » qui non seulement se positionne au cœur de sa création mais qui en devient la condition nécessaire sans autre forme de compromis. En d'autres termes, la création doit épouser la forme de la pensée, c'est-à-dire la manière d'être de l'écrivain ; seule cette démarche est gage d'authenticité de l'œuvre :

L'écrivain de premier ordre est celui qui emploie les mots mêmes que lui dicte une nécessité intérieure, la vision de sa pensée à laquelle il ne peut rien changer, – et sans se demander si ces mots plairont au vulgaire ou « l'écarteront ».<sup>2</sup>

Ce sont presque les mêmes termes que le héros de la *Recherche* emploie pour exprimer l'idée que « nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir. »<sup>3</sup> C'est sans doute pour ne pas ôter à la création la « marque » propre du génie de l'écrivain que Proust refuse de « donner à sa pensée une forme brillante, plus accessible et plus séduisante pour le public », ou refuse, au contraire, d'« envelopper sa pensée pour ne laisser saisir que ceux qui prendraient la peine de lever le voile »<sup>4</sup>. La limpidité forcée comme l'hermétisme artificiel sont à proscrire car ils pèchent tous deux

---

<sup>1</sup> IV, 300.

<sup>2</sup> M. Proust, *Sur la lecture*, op. cit., p. 135.

<sup>3</sup> IV, 459.

<sup>4</sup> M. Proust, *Sur la lecture*, op. cit., p. 135.

par manque de loyauté envers l'individualité de l'écrivain ; dans cette optique seulement, l'œuvre est « nécessaire ». Si donc l'œuvre apparaît comme le résultat d'un déterminisme rigoureux, du moins ce déterminisme procède-t-il d'une *vision intérieure* originale qui préserve la notion d'individualité et qui, pour cela même, constitue la notion la plus rapprochée du libre arbitre. Dans la mesure où l'homme, écrit Janet, « est capable de concevoir par lui-même une idée personnelle qui ne soit pas donnée dans les sensations qu'il reçoit, et dans les associations antérieurement faites, il s'approche du génie et de la liberté. »<sup>1</sup>

### Individualisme

L'individualisme est le troisième caractère de la création retenu par Ribot, caractère qui ne cessera de tourmenter Marcel au cours de ses recherches. La question de la part de l'individuel dans l'art revêt une importance primordiale car derrière elle se profile l'enjeu d'une époque partagée entre matérialisme et réductionnisme biologique d'une part, spiritualisme et irréductibilité de la puissance créatrice de l'autre.

Ribot part du principe que l'individualisme net et tranché du grand créateur est incontestable : « il a fait ceci ou cela : c'est sa marque » ; par conséquent, ce qui est discuté est l'*origine* non la nature de cet individualisme<sup>2</sup>. Avec la théorie darwinienne qui ne cesse de gagner du terrain, la question revient à savoir si « le caractère représentatif des grands inventeurs » vient d'eux-mêmes ou s'il doit être cherché dans « l'influence inconsciente de la race et de l'époque dont ils ne sont, à un moment donné, que des échantillons supérieurs. »<sup>3</sup> Ribot passe rapidement en revue les deux thèses en vigueur : la première défendue par Schopenhauer, Carlyle, Nietzsche, etc., suivant laquelle le grand homme est un « produit autonome, un être hors de pair, un demi-dieu (*Übermensch*) » qui ne s'explique « ni par l'hérédité ni par le milieu », l'autre qui donne, suivant la conception de Taine et de Spencer, le premier rôle à la race et aux conditions extérieures<sup>4</sup>. Comme à son habitude, Ribot adopte une position prudente et, tout en s'interdisant de trancher, avoue néanmoins qu'il incline vers la thèse de

<sup>1</sup> Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 477.

<sup>2</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 124.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., p. 125.

l'individualisme pur et simple. Proust pose la même question sous la forme d'une alternative dont la formulation est ambiguë :

Deux hypothèses qui se représentent pour toutes les questions importantes, les questions de la réalité de l'Art, de la Réalité, de l'Éternité de l'âme : c'est un choix qu'il faut faire entre elles [...].<sup>1</sup>

Outre la distribution des majuscules, l'ambiguïté du passage réside dans son argumentaire un peu lâche, car d'une part il épouse la forme du débat intérieur du narrateur et d'autre part, il est entrecoupé de digressions. La première hypothèse formulée par Marcel est que la réalité de l'art doit correspondre à l'existence d'une certaine réalité spirituelle. Ce n'est que six ou sept pages plus loin qu'est présentée la seconde hypothèse : l'art et tout ce qu'il exprime ne seraient qu'illusion et c'est « l'hypothèse matérialiste, celle du néant », qui se présente alors à l'esprit de Marcel<sup>2</sup>. Le problème est donc posé comme s'il s'agissait d'une alternative dichotomique ; à aucun moment, au cours de ce débat, le narrateur n'envisage la possibilité d'une conception « matérialiste » compatible avec ce qu'il appelle la réalité de l'art. Si l'art résulte effectivement d'autre chose que du milieu, des circonstances et des transmissions héréditaires, alors « il n'est pas possible [qu'il...] ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, ou la vie n'aurait aucun sens. »<sup>3</sup>

Ce qui rend l'art irréductible au point de vue matérialiste est bien cet individualisme qu'il révèle chez le créateur et qui, pour la science, demeure inexplicable autrement que par des processus physico-chimiques. Deux des principaux caractères qui fondent la science vers 1900 sont la quantification et le caractère d'impersonnalité<sup>4</sup>. Or, nous avons déjà eu l'occasion de voir qu'ils faisaient problème pour le héros de la *Recherche*. Comment accepter le principe d'impersonnalité lorsqu'on s'aperçoit que

---

<sup>1</sup> III, 876.

<sup>2</sup> III, 883.

<sup>3</sup> III, 876.

<sup>4</sup> Voir « Les sciences physiques et leurs applications » in *Histoire de l'humanité*, Paris, Laffont/UNESCO, 1968, volume VI, t. 1, p. 151-167. Voir notamment p. 155. Les fondements de la pensée scientifique avant 1900 consistaient en quatre convictions implicites : 1) les processus de la nature reposent sur un strict enchaînement de causes et d'effets (déterminisme absolu) ; 2) le principe quantitatif est conforme à l'esprit d'exactitude de la science ; 3) le principe de continuité décrit les processus de la nature comme infiniment subtils et continus ; 4) le caractère d'impersonnalité pose le savant non comme une personne mais comme un instrument.

l'on tire de soi seul « la qualité particulière, le caractère spécial de l'être » que l'on aime, et tout ce qui le rend indispensable à notre bonheur<sup>1</sup> ? Lorsqu'on se rend compte, également, que « toute impression est double », partagée entre l'objet et sa perception, et que, de surcroît, les choses elles-mêmes sont « pour le moins doubles »<sup>2</sup> ? Ni l'amour, ni la vie intérieure, ni même la réalité objective – scientifique ou positive – ne peuvent faire l'économie d'une *interprétation* ou, en termes proustiens, d'une traduction. Quant à la quantification, son impératif pour la science a occasionné bien des ravages conçus en termes de nivellement des différences et de dégagement de moyennes qui anéantissent les différences qualitatives, et par là même tout ce que peut avoir de particulier ou d'imprévisible un livre, un visage, un lieu, un sentiment ou une situation. Cette différence qualitative que nous offre la vie tel un inestimable présent réside dans notre vision propre, notre caractère « individuel », et nous sommes souvent seul à la ressentir ; incommunicable par la conversation, cette propriété peut pourtant être partagée grâce à l'art. À mesure que se précise sa conception de l'art, Marcel se surprend à être toujours à l'affût de cette différence qualitative, qui risque à tout moment d'être anéantie sous le rouleau compresseur de la science<sup>3</sup>, et du réalisme qui place tout dans l'objet. Même la psychologie expérimentale avec son obsession de la mesure et ses laboratoires sophistiqués se révèle incapable d'expliquer, et encore moins de rivaliser avec la « connaissance instinctive et presque divinatoire » de Françoise<sup>4</sup>. Enfin, comment la science pourrait-elle rendre compte avec justesse de ces phénomènes de désorientation spatiale et temporelle, que chacun de nous expérimente à un moment de sa vie, mais dont la perception et les effets varient suivant les personnes<sup>5</sup> ?

Toutes ces questions, toutes ces intuitions tombent d'elles-mêmes dans l'hypothèse du simple matérialisme, pour lequel l'explication se résume à un mot : illusion. L'art serait alors un mode particulier d'expression employé par les « échantillons supérieurs » de la race, pour reprendre les termes de Ribot ; et son

---

<sup>1</sup> II, 202.

<sup>2</sup> Respectivement, IV, 470 et 260.

<sup>3</sup> Voir, par exemple, III, 762 : l'« ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti » ; III, 665 : « cette essence qualitative des sensations d'un autre » ; IV, 474 : « la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde » ; III, 877 : « cette qualité inconnue d'un monde unique » ; IV, 468 : « une qualité commune à deux sensations ».

<sup>4</sup> II, 654.

<sup>5</sup> Voir, par exemple, I, 87, 100-101 et III, 481.

exercice se réduirait à la redoutable prouesse technique d'une « habileté vulcanienne », écrit pour sa part Proust, prouesse qui donnerait l'impression d'une création originale, individuelle. Marcel est tenté par cette conclusion alors qu'il remarque une identité entre la phrase de Vinteuil et celle de Wagner :

[...] j'étais troublé par cette habileté vulcanienne. Serait-ce elle qui donnerait chez les grands artistes l'illusion d'une originalité foncière, irréductible, en apparence reflet d'une réalité plus qu'humaine, en fait produit d'un labeur industriel ? Si l'art n'est que cela, il n'est pas plus réel que la vie, et je n'avais pas tant de regrets à avoir.<sup>1</sup>

Les interrogations de Marcel à ce sujet se répètent aux différentes étapes de son parcours exploratoire, des premières lectures de Bergotte aux dernières auditions de Vinteuil, en passant par l'atelier d'Elstir. Répugnant à renoncer à son esprit positif en faveur d'une quelconque thèse de « l'Éternité de l'âme », le narrateur ne peut néanmoins s'empêcher de penser qu'avec l'« accent » de Vinteuil, tout se passe « comme si, en dépit des conclusions qui semblent se dégager de la science, l'individuel existait. »<sup>2</sup>

En cherchant les critères qui plaident en faveur de la thèse individualiste dans l'invention et la création, Ribot retient un indice essentiel contre la théorie exclusive du milieu : il s'agit de l'opposition spontanée que suscitent chez leurs contemporains les grands novateurs. « On sait, écrit-il, le mot invariable sur toute nouveauté : c'est faux ou mauvais ; puis on l'adopte en déclarant que c'était connu depuis longtemps. »<sup>3</sup> Ce misonéisme semble, pour Ribot, infirmer l'hypothèse de l'invention collective. Fidèle à l'esprit positif – qui ne s'interroge pas sur les causes – Ribot ne formule pas d'hypothèse susceptible d'expliquer le caractère individuel qu'il reconnaît aux grands créateurs. Son approche le plus souvent réductionniste semble en faire la propriété émergente d'une exceptionnelle aptitude à la coordination ou à la synthèse psychique. Dans la *Recherche*, l'alternative posée et la conclusion proposée par Proust font problème en regard de ce que nous savons de la pensée et des croyances de l'écrivain. Même en tenant compte du

---

<sup>1</sup> III, 667.

<sup>2</sup> III, 760. Voir également I, 345 : « Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, *peut-être de moins probable*. » (Nous soulignons.) Derrière la question de l'individuel dans l'art se profile bien, pour Proust, la question de la réalité de la vie spirituelle et son corollaire, l'immortalité de l'âme.

<sup>3</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 125-126. Voir une argumentation analogue chez Proust dans I, 522-523, et ci-dessus, p. 131.

fait que « Marcel » et Proust ne se confondent pas, il est possible d'affirmer que sur un point, au moins, ils semblent partager les mêmes opinions, qui sont celles d'un agnosticisme éclairé<sup>1</sup> et d'une foi irrévocable dans l'esprit positif. Si dans l'argumentaire de Proust toute influence religieuse ou toute tentation spiritualiste sont à écarter, la question légitime à se poser alors serait de savoir si d'autres arguments, puisés dans les débats de l'époque, ont pu le pousser à suggérer l'existence d'une « réalité spirituelle », d'une « Éternité de l'âme ». Serait-ce que les mots rassurants tenus autrefois à la grand-mère concernant une éventuelle survie des âmes dépassent le simple propos de circonstance<sup>2</sup> ?

---

<sup>1</sup> Pour Fraisse (*Proust au miroir...*, op. cit., p. 349), le qualificatif d'athée ne peut pas s'appliquer à Proust, et il lui préfère celui d'agnostique, que Philip Kolb semblait également favoriser.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus p. 183-184. Une réponse possible sera proposée à cette question ci-dessous, dans la section intitulée « La fin de la matière ? », p. 416 et ss.

## ***Une épistémologie du réel (1) : littérature, sciences et arts***

Dans la perspective du narrateur de la *Recherche*, définir une épistémologie du réel n'est pas une activité philosophique de pure spéculation. Elle doit, au contraire, servir de base technique à l'écriture puisque le matériau du livre consiste justement en ce réel vécu. Les questions soulevées à propos du statut du réel comptent sans doute parmi celles qui ont le plus préoccupé les contemporains de Proust, et qui ont fait l'objet de débats soutenus au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Mais dans la *Recherche*, ces questions sont rarement formulées « à claire-voie », suivant l'expression de Proust. Il semble, au contraire, que nous n'en trouvons le plus souvent que les effets induits, tels que nous les présente l'expérience de Marcel. Remonter à la source des savoirs qui ont pu inspirer la démarche ou la réflexion du narrateur proustien se révèle donc une entreprise périlleuse, car il faudrait alors énoncer de manière explicite et souvent schématique, pour ne pas dire triviale, ce que la vision et le génie du romancier ont exprimé poétiquement, avec force subtilités et suggestions. Néanmoins, une telle démarche peut être éclairante dans la mesure où elle apporte des éléments de réponse à certaines questions qui n'ont cessé d'être suscitées par cette œuvre pluridimensionnelle qu'est la *Recherche du temps perdu*, notamment en ce qui a trait à l'impressionnisme<sup>1</sup>.

C'est dans le contexte d'une double crise que Proust a commencé à concevoir son roman : une crise de la représentation, à laquelle le Symbolisme, en art comme en littérature, n'est sans doute pas étranger<sup>2</sup> ; et une crise de la physique, qui résulte des

---

<sup>1</sup> Sur la question de l'impressionnisme dans la *Recherche*, on pourra se reporter à l'article bien documenté de L. Fraisse : « Proust est-il un écrivain impressionniste ? », in *Europe. Littérature et peinture*, Paris, janvier-février 2007, No 933-934, p. 136-151.

<sup>2</sup> Voir, par exemple, ce qu'écrit Proust à propos de Mallarmé dans « Contre l'obscurité » (*Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 394) : « 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 ou éternel, mais seulement dans des individus*. Dans les œuvres comme dans la vie les hommes, pour plus généraux qu'ils soient, doivent être fortement individuels (cf. *La Guerre et la Paix*, *Le Moulin sur la Floss*), et on peut dire d'eux, comme de chacun de nous, *que c'est quand ils sont le plus eux-mêmes qu'ils réalisent le plus largement l'âme universelle*. » (Nous soulignons.) L'article de Proust a été publié dans *La Revue blanche* du 15 juillet 1896 et montre que l'expression du rapport entre le général et le particulier, l'universel et le singulier, le préoccupait déjà bien



dernières découvertes dans ce domaine, mais dont les effets se répercuteront non seulement dans la totalité du champ scientifique et culturel mais jusque dans la sphère des convictions intimes et des croyances religieuses<sup>1</sup>. La foi dans les pouvoirs illimités de la science étant perdue, bon nombre des représentants de la première heure se tourneront vers des solutions alternatives, comme l'art ou le combat social ; mais certains n'hésiteront pas à retourner, en effet, vers ce bastion premier de la foi qu'est la religion, et effectueront des conversions retentissantes<sup>2</sup>. Certes, ni Proust, ni même son héros Marcel n'en sont arrivés là, si l'on excepte leur foi partagée dans l'art ; et ce qui sauve cette foi-là est justement le fait qu'elle répond à une conviction *intérieure* et non à un pur esthétisme de convention. Comme nous avons essayé de le montrer, la foi proustienne dans l'art est davantage conçue comme l'expression d'une loyauté envers la véritable nature du moi que comme une conversion entraînée par une croyance extérieure.

Par ailleurs, l'ampleur de la crise a poussé les savants à réfléchir sur leur discipline ; il en résultera, d'une part, un nouveau rapport de la science à la réalité, et d'autre part, une réévaluation du rôle du chercheur ou de l'observateur dans le processus expérimental. Il apparaît ainsi que la science ne décrit pas le réel tel quel ; son langage est *symbolique* et laisse au savant une grande marge de liberté, de choix, et même d'invention dans la formulation des résultats de son expérience ou de sa démonstration. En dépit du contexte de crise, la littérature, la science et les arts ont continué à opérer de concert à cause, sans doute, de leur préoccupation commune ayant trait à la nature du réel ; mais aussi à cause de la nécessité, ressentie dans tous les ordres du savoir, de

---

avant que l'idée de la *Recherche* n'ait germé dans son esprit. Il est intéressant de noter que Ribot formule à peu de choses près les mêmes griefs que Proust à l'encontre du Symbolisme. Voir ci-dessous, p. 405.

<sup>1</sup> Il serait possible d'identifier un troisième indice de crise qui affecterait plus particulièrement le statut du sujet connaissant, et dont rendraient compte les conflits auxquels le héros de la *Recherche* se trouve constamment confronté au cours de sa quête cognitive. La déclaration tardive de la vocation semble, en effet, témoigner en faveur de cette thèse. Le rapport de Marcel aux savoirs, comme son rapport à l'être aimé, ne cesse d'être problématique. Marcel, en somme a besoin de certitudes à un moment où la science et l'épistémologie commencent à abandonner progressivement ce concept, comme nous le verrons dans la section suivante, « Crise de la représentation et crise de la physique ». Voir également ci-dessous, « La fin de la matière ? », p. 417 et ss., et « Les idées justes et les idées vraies », p. 447 et ss.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, p.36. L. Fraisse (*Proust au miroir...*, op. cit., p. 335-336) a montré que Proust se tenait à égale distance de l'anticléricisme et du cléricisme, et qu'il portait sur les conversions dont il prenait connaissance un jugement qui variait suivant les individus. Il écrit, par exemple, à Henri Ghéon, dont il contestait le talent en matière de poésie : « [...] votre conversion est tout à fait originale et ne doit rien au mouvement néo-catholique de ces dernières années. » (Ibid., p. 336). Fraisse rappelle également que Mauriac voyait en Proust un « mystique de l'art » qui pouvait par ce biais parvenir à Dieu (ibid., p. 349).

définir le rôle qui revient à la conscience observatrice dans la détermination de ce réel. Sur ce dernier point, force est de reconnaître l'apport de la psychologie expérimentale qui, en attirant l'attention sur l'importance des automatismes et des pensées subconscientes, a indirectement révélé que même la rigueur scientifique ne pouvait se targuer d'en être exempte.

### **17.1- Crise de la représentation et crise de la physique : impressionnisme et énergétisme**

Les innovations artistiques témoignent souvent de l'existence de convergences entre l'art, la science et la technologie, écrit Pierre Papon<sup>1</sup>. Ces convergences, souvent repérées par les historiens de la culture, devraient inviter, soutient Papon, à élargir le concept de paradigme afin d'y inclure tout le champ culturel. De prime abord, l'impressionnisme se présente comme un renouvellement radical de la façon de voir par rapport à tout ce qui a précédé, mais ne constitue, en somme, qu'une percée infime dans l'immense entreprise d'innovation qui caractérise la période située au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Un essor technique inattendu a révolutionné les modes de transport, a transformé le rapport à l'espace, a reculé les limites de l'obscurité en répandant l'éclairage électrique, a relié les différents points du globe grâce au télégraphe, a mis en communication des personnes éloignées grâce au téléphone, a répandu avec les « instantanés » les modes de reproduction mécanique du réel, et a transformé – hélas ! – jusqu'à la manière de faire la guerre. Toutes choses, par ailleurs, dont Proust ne se prive pas de parler dans sa somme romanesque. En outre, avec les dernières découvertes de la science – surtout depuis les dernières formulations de la thermodynamique – l'édifice de la physique, qui était jusque-là pensée comme un prolongement de la mécanique newtonienne, menaçait de s'effondrer avant qu'une théorie satisfaisante eût pu lui servir de substitut. Face à cette perte d'unité de la physique mathématique, une réflexion critique était apparue aux savants comme une nécessité imposée par l'évolution même de leur discipline. Mais ce qu'ils considéraient comme une visée féconde a été perçu par le public comme un constat d'insuffisance au mieux, et au pire, comme le repli désabusé

---

<sup>1</sup> Papon, *Le Temps des ruptures...*, op. cit., p. 22.

vers un scepticisme stérile. En résumé, innovations technologiques et progrès scientifiques portaient en eux un effet pervers qui s'est traduit par une crise de la représentation et une crise de la physique. Négatives dans leur formulation, positives dans le renouvellement de la pensée qu'elles ont imposé, ces deux crises ont contribué à façonner le profil versicolore de cette période de l'histoire.

En rattachant l'impressionnisme aux recherches contemporaines dans le domaine des sciences expérimentales, les historiens ont surtout mis en relief son rapport avec l'optique<sup>1</sup>. Dans la mesure où les innovations artistiques témoignent de convergences entre différents domaines de la culture, elles invitent à une exploration plus étendue. Nous proposons donc de soumettre à l'examen l'hypothèse d'un élargissement de perspective qui permettrait d'inclure, dans le rapport établi entre l'art et la science au tournant du siècle, la science reine de l'époque, c'est-à-dire la thermodynamique.

La fin de l'argument d'autorité

### *Convergences*

Dans la *Recherche*, l'esprit d'innovation se profile derrière un mouvement pictural, l'impressionnisme, et une figure emblématique, Manet. Bien que le traitement que fait subir Elstir à ses toiles évoque davantage la manière de Monet, c'est bien l'*Olympia* de Manet, rappelle Oriane, qui avait fait scandale quelques années plus tôt, bien que maintenant « personne ne s'en étonne plus »<sup>2</sup> ; et c'est en paraphrasant le titre d'un tableau de Manet (non moins scandaleux) que Proust énonce une des lois fondamentales de l'innovation, « faire son déjeuner sur l'herbe » :

Victor Hugo dit :

*Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent.*

Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur « déjeuner sur l'herbe. »<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Crubellier, *Histoire culturelle...*, op. cit., p. 331-332 ; R. Huyghe : *Dialogue avec le visible* [1955], Paris, Flammarion, 1993, p. 140.

<sup>2</sup> II, 812.

<sup>3</sup> IV, 615.

Pour comprendre ce que Proust peut bien vouloir dire par « faire son déjeuner sur l'herbe », il faudrait pouvoir cerner les éléments qui, dans la toile du précurseur de l'impressionnisme, ont pu être vus, d'abord comme une infraction inacceptable aux canons établis et ensuite, comme un renouvellement radical par rapport à tout ce qui a précédé.

L'œuvre est la transposition moderne d'une estampe de Marc'Antonio Raimondi (XVI<sup>e</sup> siècle) et n'aurait donc pas dû susciter tant de remous. C'est sans doute l'absence de « maquillage » historique dans la représentation du thème qui a fait scandale. Pour la bourgeoisie pudibonde de l'époque, l'image de deux personnages masculins en costume contemporain et en compagnie d'une jeune fille complètement et sereinement dévêtue était de la pure provocation, le tableau suggérant que cette scène « actualisée » pouvait se passer dans les bois des environs de Paris<sup>1</sup>. En outre, le regard de la jeune femme, qui se porte directement sur l'observateur, pouvait être perçu comme une incitation provocante à la sensualité. Le premier point à retenir est que Manet avait renoncé au passé historique et mythologique pour représenter le passé vécu, dont on sait par ailleurs quel sera l'enjeu dans la *Recherche du temps perdu*.

Mais davantage que la question morale, il semble que ce soit la composition et les qualités chromatiques contrastées, où les demi-tons sont absents, qui furent jugés par le public d'une absurdité aberrante. La figure féminine se détache nettement, comme si elle était en suspension dans l'air. Par ailleurs, comme pour l'*Olympia* peinte quelques mois plus tard, ce n'est pas parce que la femme qui y figure est nue que la toile choque, mais parce qu'elle paraît « déshabillée », c'est-à-dire « qu'elle n'est pas, comme les femmes de Titien, de Rubens, de tous les autres, habillée de clair-obscur. »<sup>2</sup> La provocation de Manet – et c'est le deuxième point important pour notre propos – consiste à avoir voulu démontrer que le thème d'un tableau n'est qu'un prétexte pour réaliser une œuvre dont l'intérêt réside dans les valeurs formelles. Au moment où Proust met la note finale à sa somme romanesque, Manet – comme les impressionnistes – était

---

<sup>1</sup> E. Bornay : *Histoire universelle de l'art, tome IX : le XIXe siècle*, Paris, Larousse, 1990, p. 320.

<sup>2</sup> C. Bouleau : *La Géométrie secrète des peintres*, Paris, Seuil, 1963, p. 200.

devenu un « classique » ; en le mettant en parallèle avec Victor Hugo<sup>1</sup>, écrivain et poète devenu lui aussi classique, Proust confirme indirectement la thèse de Ribot suivant laquelle les créateurs de génie suscitent spontanément l'opposition du public, avant que celui-ci finisse par se rallier à leur point de vue innovant<sup>2</sup>. En même temps, il plaide indirectement pour la composition atypique de son propre roman, et justifie les résistances qu'il ne manquera pas de soulever : « Bientôt je pus montrer quelques esquisses, écrit Marcel. Personne n'y comprit rien. »<sup>3</sup>

La leçon de Manet, que Proust reprend implicitement à son compte dans le passage cité du « déjeuner sur l'herbe », consiste à montrer que la véritable invention est fondée sur la transgression de l'argument d'autorité, en l'occurrence traduire un sujet ancien en une vision nouvelle. Marcel est resté stérile tant qu'il avait cherché à se conformer aux conceptions dogmatiques de la littérature, mais se découvrira fécond en idées nouvelles dès qu'il aura répudié l'idée d'un impératif culturel contraignant. La fin de l'argument d'autorité est d'ailleurs symboliquement mise en scène dans la *Recherche* à travers la déchéance des figures marquantes que Marcel tenait pour modèles, ou envers lesquelles il nourrissait, du moins, un certain intérêt. Brichot, par exemple, dont il écoutait avec plaisir les interminables litanies étymologiques, n'a pas que la vue qui baisse avec l'âge, il est devenu « aveugle d'esprit aussi »<sup>4</sup>. Dans sa vieillesse, Elstir sombre dans l'idolâtrie, Bergotte perd de sa verve spirituelle et se trouve détrôné par d'autres novateurs. Mais est-ce bien toutes ces figures qui se sont transformées ou la vision de Marcel qui a évolué ? Le premier stade de l'invention, explique Ribot, passe souvent par l'imitation, mais le créateur « parvenu à la pleine conscience de lui-même et à la maîtrise entière de ses procédés » finit par rompre avec ses modèles et « brûle ce qu'il a d'abord adoré. »<sup>5</sup> Ainsi, à la fin du récit, le cheminement artistique de Marcel confirme le principe, autrefois énoncé par Elstir, de la sagesse qu'il faut la découvrir soi-

---

<sup>1</sup> Le vers cité par Proust est extrait du poème de V. Hugo *À Villequier*, rédigé après la mort accidentelle de sa fille Léopoldine.

<sup>2</sup> Voir II, 811-812 et ci-dessus, p. 132-133.

<sup>3</sup> IV, 618

<sup>4</sup> III, 710.

<sup>5</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 122-123.

même après un trajet que personne ne peut faire pour nous<sup>1</sup>. La métaphore spatiale employée par le peintre – le trajet – suggérait déjà une exploration géographique et psychologique, un cheminement qui se ferait à travers l'espace et dans le temps, combinaison qui seule ouvre l'accès à un authentique « point de vue sur les choses ».

Le premier modèle historique de transgression de l'autorité appartient au domaine de la science et remonte déjà assez loin puisque c'est Galilée qui a eu l'audace de l'entreprendre. Il avait non seulement osé s'attirer les foudres de l'Église en défendant le système de Copernic contre celui de Ptolémée, mais avait également mis fin, comme nous l'avons vu, à la distinction aristotélicienne des mondes supra- et sublunaires en affirmant que les mêmes lois valaient pour les deux. Par la suite, avec l'épanouissement du paradigme de la mécanique classique qui a dominé le monde occidental, la science a connu, pour ainsi dire, un règne irénique. Ce n'est qu'avec les nouvelles découvertes de la thermodynamique que l'édifice s'est lézardé ; sont alors apparues les insuffisances de la physique classique, incapable de rendre compte des phénomènes observés, comme est apparue la nécessité de contester l'argument d'autorité représenté par cette conception physique de l'Univers. Rétrospectivement, l'apparition d'une forme picturale tout à fait nouvelle (avec l'impressionnisme<sup>2</sup>), et d'une forme romanesque tout à fait originale (avec la *Recherche*), semble coïncider avec la naissance d'une conception nouvelle de l'approche scientifique qui, par le biais de la réflexion critique, remet en question quelques uns de ses postulats les plus fondamentaux. Seront remis en examen, par exemple, plusieurs des principes du positivisme comtien, la pertinence de l'expérience cruciale, l'épistémologie réaliste et inductiviste qui a fondé le Mécanisme, et qui sera qualifiée de simpliste, etc.<sup>3</sup> Il

---

<sup>1</sup> II, 219.

<sup>2</sup> Comme nous le verrons par la suite, il s'agit de l'impressionnisme tel qu'il est représenté dans la *Recherche* à travers les toiles d'Elstir, et qui trouve sa contrepartie réelle dans la dernière manière d'un Monet, telle qu'elle se manifeste à partir de 1900. Il n'est pas inutile de rappeler, toutefois, en ce qui concerne les premières manifestations de l'impressionnisme, que les historiens culturalistes reconnaissent à l'art et à la littérature la possibilité d'anticiper parfois les savoirs et les révolutions scientifiques. Voir notre Introduction, p. 6.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet Brenner, *Les Origines...*, op. cit., p. 20-28 : « La critique de la vision classique de la science ». L'hésitation sur la nature de la lumière qui a, pendant un temps, embarrassé les savants, a conduit Duhem à nier la possibilité d'expériences cruciales. L'expérience cruciale désigne une expérience scientifique dont les résultats observables permettent de trancher logiquement entre deux hypothèses ou théories rivales. Duhem, comme plusieurs épistémologues contemporains, mettait en doute la validité

devenait évident, pour la science comme pour l'art, que la quête de la vérité devait passer par la répudiation d'une vision du monde coulée dans le moule d'une culture héritée de la tradition. L'orientation actuelle du savoir, comme les dernières découvertes de la science, rendaient cet héritage problématique. Le génie de Proust consiste peut-être à avoir senti que ce moment était également arrivé pour la littérature. La science et l'art d'un même temps, écrit Élie Faure, « ne sont jamais qu'une façon particulière de parler, distincte par ses caractères, mais commune par son esprit à tous les hommes de ce temps. »<sup>1</sup>

En tant qu'innovation, l'impressionnisme se présente donc comme l'annonce d'une convergence entre l'art, la science et la technologie. Un autre exemple significatif de convergence peut être trouvé dans la photographie : bien que son aspect technique de reproduction mécanique du réel lui ait valu les critiques les plus acerbes, elle a néanmoins joué un rôle décisif dans le renouvellement de la vision de l'artiste. La photographie, tout en ayant l'air de se plier au cadre de la représentation familière de l'espace, a été en réalité libératrice et stimulatrice. Elle a appris au peintre à choisir et à modifier son champ, elle l'a aidé à approfondir son analyse des modalités de la perception et, surtout, à élaborer une nouvelle échelle de valeurs<sup>2</sup>. Ces critères sont manifestes dans l'art d'Elstir lorsqu'il décide, par exemple, de peindre un « hôpital sans style » à côté d'un « glorieux portail », ou encore lorsqu'il choisit un point de vue spécifique qui crée une certaine illusion dans les proportions et la perspective :

Par exemple, telle de ces photographies [...] illustrera une loi de la perspective, nous montrera telle cathédrale que nous avons l'habitude de voir au milieu de la ville, prise au contraire d'un point choisi d'où elle aura l'air trente fois plus haute que les maisons et faisant éperon au bord du fleuve d'où elle est en réalité distante. Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective [...].<sup>3</sup>

---

d'une telle expérience car elle ne tient compte ni des hypothèses auxiliaires, ni du vaste savoir d'arrière-plan qui y intervient. (Nadeau, *Vocabulaire technique...*, op. cit., p. 232, art. « expérience cruciale ».)

<sup>1</sup> E. Faure : *Histoire de l'art. L'art moderne*, tome II, Paris, Librairie Générale Française (coll. Livre de poche), 1976, p. 106.

<sup>2</sup> Crubellier, *Histoire culturelle...*, op. cit., p. 333.

<sup>3</sup> II, 194.

Par ailleurs, avec le développement de la technique photographique, la reproduction du visible entre dans le domaine public après avoir été, jusque-là, l'apanage du seul peintre. Robert de Saint-Loup n'est-il pas muni d'un Kodak qui lui permet de prendre des instantanés à volonté<sup>1</sup> ? Or, remarque René Huyghe, l'automatisme exclut l'art<sup>2</sup>, et cette reproduction du visible, déjà désastreuse lorsqu'elle se manifestait par une peinture se fondant sur l'habileté mécanique, « devenait impossible, maintenant qu'elle était à la disposition d'un appareil. »<sup>3</sup> Par conséquent, les peintres ne pouvaient échapper à l'écueil analogique de l'« ennuyeuse [...] exposition de photographies »<sup>4</sup> qu'en renouvelant totalement les propriétés formelles de leurs tableaux.

Puisque notre objectif est d'examiner l'épistémologie du réel dans la *Recherche*, il nous faudrait déterminer ce que nous apprend l'effet de convergence en ce qui concerne plus spécifiquement le rapport à la réalité tel qu'il se manifeste dans le récit.

---

<sup>1</sup> II, 141.

<sup>2</sup> Huyghe, *Dialogue...*, op. cit., p. 140.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> IV, 444. La photographie dans la *Recherche* peut être considérée comme un objet épistémique ambivalent. La chronologie romanesque situe l'enfance du narrateur à une époque où la photographie n'était déjà plus considérée comme une simple reproduction mécanique de la réalité. Malgré tout, la grand-mère du héros avait encore cette conviction bien ancrée dans son esprit et, pour cette raison même, choisissait pour son petit-fils des reproductions photographiques où, comme nous l'avons vu, se superposaient les « épaisseurs » d'art (I, 39-40). Le jugement sévère que porte la grand-mère sur ce médium est probablement une survivance de l'esthétique propre au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Baudelaire avait donné le ton dans son *Salon de 1859*, lorsqu'il avait commenté la première exposition réservée à la photographie dans la cadre de la grande Exposition des beaux-arts. Baudelaire déniait toute valeur artistique à la photographie, ne lui reconnaissant qu'une portée documentaire lorsqu'elle se fait « la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. » (Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 618). Walter Benjamin commentera le jugement de Baudelaire dans sa *Petite histoire de la photographie* [1931] (voir ibid., p. 1390). Dans un essai ultérieur, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936] (version de 1939, Paris Gallimard (coll. Folio), 2008, p. 26), Benjamin aborde la question de la photographie en renversant les données : « On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art [...] ». Il ne fait aucun doute, pour le lecteur de la *Recherche*, que la photographie a constitué un outil épistémique de premier ordre pour le narrateur, à qui elle donne l'intuition du fonctionnement de la mémoire comme celle de la connaissance psychologique. Mais il est encore plus intéressant de remarquer que l'emploi métaphorique que fait Proust du médium photographique a contribué à enrichir considérablement l'art de l'écriture. Proust se situerait ainsi à mi-chemin entre le jugement d'un Baudelaire, lorsqu'il dénonce, comme ici, « l'ennuyeuse exposition de photographies », et celui d'un Walter Benjamin, lorsqu'il reconnaît que « la photographie acquiert un peu de la dignité qui lui manque quand elle cesse d'être une reproduction du réel [...] » (II, 123.) Sur le thème de la photographie dans la *Recherche*, voir Bouillaguet et Rogers (dir.), *Dictionnaire...*, op. cit., p. 766-767, et l'intéressant ouvrage de J. Cléder et J.-P. Montier (dir.) : *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, dans lequel on trouvera, entre autres, un article sur Brassai et son *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (p. 139-183).



### *Impressionnisme et Réalisme*

Les culturalistes et les historiens de l'art s'accordent généralement pour identifier deux grandes époques comparables dans l'histoire de l'art : la Renaissance, où est apparu un premier « espace visuel »<sup>1</sup>, et l'époque qui a débuté, en 1863, avec le Salon des refusés et qui nous ferait plutôt assister à la destruction de l'espace visuel familier, « familier au point qu'on n'imaginait plus qu'un autre fût concevable. »<sup>2</sup> Dix ans plus tard, un groupe de jeunes peintres indépendants exposeront en marge du Salon officiel, chez le photographe Nadar : ils seront qualifiés, par dérision, d'« impressionnistes », d'après une toile de Monet intitulée *Impression, soleil levant*. Le nouvel espace visuel qui sera conçu par les impressionnistes est sans nul doute redevable aux dernières découvertes en matière d'optique. Cependant, Élie Faure<sup>3</sup> fait remarquer à ce sujet que les peintres qui s'intéressaient aux découvertes de Chevreul y trouvaient la preuve de « ce qu'avaient déjà deviné Titien, Tintoret, Véronèse [...] » ; ce qui les intéressait, par conséquent, était surtout le recours à une « démonstration rigoureuse » qui flattait leur imagination créatrice, maintenant éprise « de raisons claires » et de « visibles vérités », conformément à l'esprit positif qui tendait à gagner tous les domaines du champ culturel.

Dans la *Recherche*, Proust insiste sur le fait qu'Elstir, avant de peindre, devait oublier tout ce qu'il savait, car ce que nous appelons ordinairement vision n'est en fait qu'un « agrégat de raisonnements »<sup>4</sup>. Si Elstir, avant de peindre, se dépouille des notions de son intelligence, ce n'est certes pas pour produire des tableaux fantaisistes aux perspectives improbables ; bien au contraire, chacune de ses toiles contribue à mettre en lumière une *loi* de la perspective, lors même qu'elle se fonde sur une illusion optique, car cette illusion est elle-même une loi qui découle de l'imperfection de nos perceptions

---

<sup>1</sup> Voir ci-dessus, p. 66.

<sup>2</sup> Crubellier, *Histoire culturelle...*, op. cit., p. 330. Voir également G.-G. Lemaire : *Le Salon de Diderot à Apollinaire*, Paris, Henri Veyrier, 1986, p. 53-54. Le Salon des refusés ouvre ses portes deux semaines après le Salon officiel. La critique, dans son ensemble, n'y est pas favorable et partage l'hilarité des sept mille curieux qui se bousculent dans les salles le jour de l'ouverture. Charles Brun, dans le *Courrier artistique*, rapporte : « L'Exposition des refusés pourrait s'appeler l'Exposition des comiques. Quelles œuvres ! Jamais succès de fou rire ne fut mieux mérité. Le public qui ne paye que vingt sols à la porte, s'amuse pour plus de cinq francs. » (Ibid., p. 53). Les œuvres seront en gros qualifiées de « difformités sans nom », de « sottises productions », de « lamentables choses ».

<sup>3</sup> Faure, *Histoire de l'art...*, op. cit. p. 106-107.

<sup>4</sup> II, 713.

et de la limitation de nos sens<sup>1</sup>. Dans la courte période de flottement où nos sens reçoivent l'impression première des choses, c'est-à-dire avant la « correction » de l'image par le raisonnement, réside l'instant de vérité, l'*instant* précieux d'Elstir et des impressionnistes, leur *vision* qui n'est, en définitive, qu'« un mirage arrêté sur une toile »<sup>2</sup>.

Comme l'expérience du hors-temps vécue par Marcel, les toiles d'Elstir ont le pouvoir de faire sentir l'éternité dans l'éclair d'un instant. Et si elles se présentent souvent comme le produit d'une illusion, ce n'est certes pas à cause d'un postulat antiréaliste mais bien au contraire à cause de la fidélité à une vision particulière de la réalité. Les historiens de l'art ne s'y trompent pas, et voient dans l'impressionnisme moins un antiréalisme qu'un avatar nouveau du réalisme. Ainsi, René Huyghe, par exemple, identifie deux réalismes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : l'un passif et stérile (et qui faisait encore autorité), l'autre actif et inspiré : « Les deux tendances se côtoient et s'affrontent [...], et la seule valable, destinée à l'emporter, est, comme toujours, celle que soutient un enthousiasme créateur et qui, de ce fait, insuffle aux images du réel qu'elle croit traduire fidèlement, une portée poétique. »<sup>3</sup> L'impressionnisme « croit » – et il faut comprendre cela comme un acte de foi – traduire fidèlement le réel. Ce que nous appelons réel étant fait d'illusion et de raison, ces peintres nous en présentent des images à la fois trompeuses et exactes, tout comme l'énoncent les lois de l'optique, celles de la psychologie, mais aussi celles de la mémoire. C'est, en effet, une propriété que Ribot a mise en lumière dans ses *Maladies de la mémoire*, lorsqu'il a déclaré que « la connaissance du passé ressemble à un tableau aux perspectives lointaines, à la fois trompeur et exact et qui tire son exactitude de l'illusion même. »<sup>4</sup> Marcel reprend la métaphore à son compte et, lorsqu'il se penche sur son passé, parle des « aspects variés de [s]a vie » comme de « différences de perspectives », comme lorsqu'un « accident de terrain, colline ou château, qui apparaît tantôt à droite, tantôt à gauche, [...] révèle [...] au voyageur des changements d'orientation et des différences d'altitude dans la route

---

<sup>1</sup> II, 194.

<sup>2</sup> M. Proust : *Sur la lecture*, op. cit., p. 68.

<sup>3</sup> Huyghe, *Dialogue...*, op. cit., p. 140.

<sup>4</sup> Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, op. cit., p. 46.

qu'il suit. »<sup>1</sup> L'art, comme le vécu, touche aux deux extrêmes de l'illusion et de la raison, de l'impression et de la perspective juste, des sensations qualitatives et de la mesure exacte, de la catoptronomie et de la catoptrique.

D'une manière générale, la notion de perspective suppose le choix d'un point de vue ; si le tableau offert par la mémoire est à la fois trompeur et exact c'est qu'il procède du souvenir brut et de la perspective choisie pour localiser l'événement dans le temps, qui en éclaire un aspect particulier. Même considérée sous l'angle de la seule vision, la perspective peut être génératrice d'illusions d'optique ; dans ces conditions, nous procédons de manière automatique à des corrections dans le but de rétablir l'image conforme aux normes définies par l'intelligence, mais qui n'est pas nécessairement l'image première ou l'impression première que nous avons reçue<sup>2</sup> ; pour ces raisons mêmes, Proust définit la vision comme un « agrégat de raisonnements ». La science, même en dehors du domaine de l'optique, enseigne que nous percevons rarement la réalité comme une donnée immédiate. La prémisse reste vraie en ce qui touche plus particulièrement à la science expérimentale : on commençait tout juste à réaliser combien la notion de « correction » y était nécessaire. Grâce aux réflexions fécondes de savants philosophes comme Duhem et Poincaré, il était apparu évident que le donné brut n'était jamais retranscrit tel quel au cours d'une expérience, mais qu'il devait être soumis à des corrections incessantes supposant l'intervention active du savant à chacune des étapes. Le principe d'impersonnalité de la science classique, qui assimilait le savant à un simple instrument, se trouvait donc battu en brèche tout comme l'était l'idée d'un réalisme simpliste appliqué à la science. Les progrès dans l'observation de la nature,

---

<sup>1</sup> IV, 549. Proust parle également des « contradictions que c'est de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire » (I, 419).

<sup>2</sup> La définition de la vision comme résultant de la synthèse de plusieurs éléments est encore une conquête de la psychologie expérimentale. Ribot établit une analogie entre le mécanisme de la vision et celui de la mémoire, lorsqu'il s'agit de localiser un événement dans le temps. Il explique que dans la vision, il y a les perceptions primitives et les perceptions acquises. La donnée primitive, c'est la surface colorée ; elle dépend de la sensibilité de la rétine ; les données secondaires sont la direction, l'éloignement, la forme, etc. et elles dépendent de la sensibilité musculaire de l'œil. Pour la mémoire, l'état de conscience primitif est d'abord donné comme simplement existant ; les états de conscience secondaires qui s'y ajoutent et qui consistent en rapports et en jugements, « le localisent à une certaine distance dans la durée, en sorte que nous pouvons définir la mémoire : *une vision dans le temps*. » ( *Les Maladies de la mémoire*, op. cit., p. 33-34 ; les italiques sont de l'auteur). Proust transposera ce principe dans la *Recherche* et parlera plus poétiquement d'une « vue optique des années » qui met en jeu le temps et la perspective (IV, 504).

explique Duhem, sont tributaires non seulement de nos sens mais aussi d'instruments de plus en plus perfectionnés ; cependant, ce progrès s'achète avec une complication croissante supposant plusieurs autres manipulations et transformations, et ces transformations « que l'on fait subir aux données immédiates de l'expérience, ce sont les corrections »<sup>1</sup>. Henri Poincaré, à partir de son expérience pratique sur le terrain, était arrivé à des conclusions identiques. Le savant engagé dans le cours d'une expérience doit procéder à des rectifications et à des mesures incessantes nécessitées par l'insuffisance même des instruments d'observation et de mesure<sup>2</sup>.

Quelle sera la position de l'écrivain, la position de Marcel narrateur, face à ces démarches opposées de l'art, qui exalte l'impression première, et de la science, qui corrige les données premières ? Il se situera alternativement dans un camp, puis dans l'autre, puisque « l'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. »<sup>3</sup> La littérature tiendrait ainsi à la fois de la peinture (l'ekphrasis<sup>4</sup> renvoyant alors à la formule d'Horace, *ut pictura poesis*, « il en est de la poésie comme de la peinture »), et de la science expérimentale puisque l'idée, ou le « scénario » intuitivement pressenti doit être « tour à tour retouché, jeté au panier, ou conservé »<sup>5</sup> suivant le verdict rendu par l'intelligence.

Mais outre la correction de la vision par le raisonnement, ce qu'Elstir devait oublier avant de peindre concerne en priorité l'héritage de la tradition qui pèse d'autant plus lourd que la formation et l'éducation s'emploient à le rendre automatique. Pour les épistémologues, comme Poincaré et Milhaud, cet héritage consiste en nombre de

<sup>1</sup> Cité par Brenner, *Les Origines...*, op. cit., p. 55.

<sup>2</sup> En tant que membre puis directeur du Bureau des longitudes, Poincaré s'est trouvé directement confronté aux problèmes posés par le temps, notamment du point de vue de la simultanéité et de la synchronisation horaire. Rappelons que l'établissement de la simultanéité à distance devait servir à déterminer, entre autres, la position relative d'un endroit par rapport à un autre. Pour Poincaré, il s'agissait de savoir à combien de degrés vers l'est l'observatoire de Paris se trouvait par rapport à celui de Londres. Les diverses tentatives qui ont eu lieu au cours des années ont toujours révélé la nécessité de corrections infimes, ce qui a amené le savant à formuler un de ses principes les plus féconds, à savoir qu'« il n'y a pas de temps absolu » et parler de deux durées égales est une proposition qui « n'a par elle-même aucun sens et [...] n'en peut acquérir un que par convention. » Voir *La Science et l'hypothèse*, op. cit., p. 111.

<sup>3</sup> IV, 459.

<sup>4</sup> De *phrazô*, « faire comprendre, expliquer », et de *ek*, « jusqu'au bout ». L'ekphrasis est une technique employée dans l'œuvre littéraire pour décrire une œuvre d'art réelle ou imaginaire. Voir C. Maurisson et A. Verlet : *Écrire sur la peinture*, Paris, Gallimard (coll. folio plus), 2006, p. 180.

<sup>5</sup> IV, 841, Esquisse XXVIII.

« définitions cachées » ou d'« axiomes implicites » qui séparent l'observateur de la chose observée et alourdissent le savoir de présupposés dangereux parce qu'inconscients<sup>1</sup>. Le principal apport de Poincaré à ce sujet consiste à avoir dénoncé tout à la fois le réalisme strict et l'empirisme étroit, et à affirmer que la part de « convention » qui existe dans la science doit être le résultat non d'un préalable inconscient, mais d'un choix librement consenti par l'observateur ou le chercheur. Celui-ci est libre, par exemple, de décider s'il veut mener son expérience dans le cadre de la géométrie euclidienne ou non-euclidienne, s'il veut utiliser tel étalon de mesure ou tel autre, formuler ses conclusions suivant un langage spécifique, etc. Cette part de choix, de décision, qui revient au savant au cours du protocole expérimental est, en gros, ce que comprend le terme de « conventionnalisme », employé pour désigner le cercle de savants philosophes qui se sont regroupés autour de la figure de Poincaré. Ainsi, puisque la science même, cette discipline « objective » entre toutes, a fini par reconnaître la participation active du savant ou de l'observateur dans le protocole expérimental, pourquoi renier au peintre la possibilité de participer, sous forme d'« impression », à son expérience picturale ? Ou la possibilité pour l'écrivain de se concevoir comme « embarqué » dans le processus d'écriture ?

Mieux encore, les épistémologues reconnaissent au chercheur la possibilité de choisir un « point de vue » pour mener son expérience. L'importance de cette question a été révélée par la critique systématique de « l'organisation scientifique » entreprise par Le Roy<sup>2</sup>. Il n'y a pas de faits absolus, écrit-il, pas de faits intrinsèquement définissables : « Tout fait est le résultat d'une *collaboration* entre la Nature et nous ; tout fait est symbolique d'un *point de vue* adopté pour regarder le réel. »<sup>3</sup> Proust ne dira pas autre chose lorsqu'il écrira :

De même que la science n'est tout à fait constituée ni par le raisonnement du savant ni par l'observation de la nature, mais par une sorte de fécondation alternative de l'une par l'autre,

---

<sup>1</sup> Brenner, *Les Origines...*, op. cit., p. 57-58. Précisons que dans ce contexte « inconscient » est synonyme de réflexe ou d'automatisme.

<sup>2</sup> Le Roy, « Science et Philosophie (2) », art. cité, p. 518.

<sup>3</sup> Ibid. Nous soulignons.

de même il me semblait que ce n'était ni l'observation de la vie ni la méditation solitaire qui constituait l'œuvre d'art mais une *collaboration* des deux [...] <sup>1</sup>

C'est de cette « collaboration » que résulte, en somme, une science « objective » qui n'est pas une science « absolue » ; ou une littérature « objective » qui n'est pas effacement absolu de la subjectivité. Enfin, tout comme pour le savant ou l'écrivain, ne convient-il pas de reconnaître au peintre la possibilité de choisir son point de vue sans nécessairement inférer qu'il plonge dans le pur subjectivisme ? L'impressionnisme dans la *Recherche* n'est donc pas tant un refus de la vérité scientifique et du savoir documenté qu'une remontée à la source de la vérité et du savoir, jusqu'au point où il devient possible à l'artiste de choisir son « point de vue » en fonction de la vision qu'il désire transmettre au monde <sup>2</sup>. Du reste, Proust n'a jamais cessé de revendiquer l'objectivité pour son roman. Paradoxalement, c'est lorsque Proust est passé de la forme impersonnelle, dans *Jean Santeuil*, au « je » de la *Recherche*, que le contenu de son œuvre s'est fait moins directement autobiographique <sup>3</sup>. En effet, pour Genette, le « fameux subjectivisme proustien n'est rien moins qu'une assurance sur la subjectivité. Et Proust lui-même ne manquait pas de s'irriter des conclusions trop faciles que l'on tirait de son choix narratif. » Genette cite à l'appui une lettre de l'écrivain à J. Boulanger

---

<sup>1</sup> IV, 481. Nous soulignons. Il s'agit là d'une thèse essentielle du conventionnalisme sur laquelle nous reviendrons par la suite (voir ci-dessous, « Les idées "justes" et les idées "vraies" », p. 446 et ss.) Pour Duhem, par exemple, une expérience physique n'est pas la simple observation d'un phénomène, mais sa transcription au moyen d'un langage spécial ; de plus, cette transcription recouvre une opération complexe, impliquant une part d'interprétation. Le savant n'est plus le prolongement de son outil d'observation mais intervient activement dans l'expérience qu'il mène. Voir A. Brenner : « Le conventionnalisme... », in Worms (dir.), *Le Moment...*, op. cit., p. 229.

<sup>2</sup> L'objection que l'on pourrait formuler à notre thèse est que l'impressionnisme est antérieur à la mise en forme de la pensée conventionnaliste, c'est pourquoi nous précisons qu'il s'agit de l'impressionnisme dans la *Recherche*. Toutefois, cette objection peut aisément être écartée car il s'agit, dans notre hypothèse, de la dernière manière impressionniste qui, nous le verrons, se révèle par exemple dans les toiles de Claude Monet autour de 1900. Enfin, on ne peut écarter l'hypothèse d'une convergence troublante entre le présumé impressionniste et l'esprit du conventionnalisme qui, à bien des égards, se présente comme un relativisme dans lequel le point de vue joue un rôle important. Peut-être faut-il voir l'explication de ce phénomène dans le fait, souvent remarqué par les historiens culturalistes, que les innovations scientifiques, technologiques, artistiques ou littéraires témoignent d'effets de convergence ou de résonance dont le trait unificateur serait à chercher dans l'émergence d'un concept nouveau, peu importe le domaine auquel il appartient. Voir à ce sujet Papon, *Le Temps des ruptures...*, op. cit., p. 22-23. Signalons pour terminer que la plupart des chercheurs ayant collaboré à l'ouvrage cité, *Le Moment 1900 en philosophie* (dirigé par F. Worms), ont remarqué des phénomènes de convergence entre disciplines différentes ; pour eux, l'explication réside dans la communauté des questionnements qui apparaît spontanément à un moment donné dans les différents domaines de la culture. Rappelons également la remarque de C. Schorske à propos du *Zeitgeist* (ci-dessus, p. 8, note 1).

<sup>3</sup> Voir Genette, *Figures III*, op. cit., p. 256.

datée de 1921 : « Comme j'ai eu le malheur de commencer mon livre par *je* et que je ne pourrai plus changer, je suis "subjectif" in aeternum. J'aurais commencé à la place "Roger Mauclair occupait un pavillon", j'étais classé "objectif". »<sup>1</sup>

### *Imagination matérielle et réalité*

Avec la description du port de Carquethuit peint par Elstir, Proust offre une démonstration magistrale des jeux de la perspective et de l'optique révélés par l'art pictural.

Dans cette toile, Elstir avait employé pour la ville des « termes marins », et des « termes urbains » pour la mer. L'ambiguïté est d'abord obtenue par le choix d'un point de vue particulier qui fait que les vaisseaux et les maisons confondent leurs attributs, les toits faisant paraître les vaisseaux presque citadins et les mâts laissant croire que les maisons sont encore des bateaux<sup>2</sup>. Les pêcheurs causant d'une embarcation à l'autre avaient l'air d'être dans leurs maisons respectives, en revanche les églises de Criquebec, qu'on voyait « dans un poudroisement de soleil et de vagues, semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écume »<sup>3</sup>. Les trois états de la matière sont représentés dans cette toile d'Elstir : l'état solide avec la terre, les maisons, les bateaux ; l'état liquide avec la mer ; et l'état gazeux, vivement suggéré par les effets de lumière (le poudroisement), et « la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore » qui forme « un tableau irréel et mystique. »<sup>4</sup> Optique et perspective se mêlent donc ici pour produire une qualité de lumière particulière et une confusion des éléments dans laquelle Marcel entrevoit la structure de la métaphore chez Elstir.

Mais la description de Marcel n'est qu'un préambule pour préparer à l'idée de force qui parcourt le tableau ; en cela, le héros procède comme Elstir qui, dans sa toile, a su « habituer les yeux » de son public, pour qu'au moment où ils se posent sur l'effacement de la frontière ou de la démarcation entre la terre et l'océan, ils acceptent spontanément l'audace formelle, qui est le véritable thème de la composition<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid., note 1.

<sup>2</sup> II, 192.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> II, 192-193.

L'impressionnisme d'Elstir consiste, sans doute, à avoir su « arrêter le mouvement des heures à [l']instant lumineux »<sup>1</sup> et à avoir saisi sur sa toile le fugitif et l'éphémère ; cependant, l'idée de force et la véritable audace que Marcel veut souligner dans le tableau consistent dans le traitement réservé par Elstir à la matière même. En effet, tout se passe comme si cette matière était devenue tout aussi fugitive que « l'instant lumineux » saisi sur la toile, et qu'elle passait, sans solution de continuité, de l'état liquide à l'état gazeux ou solide, et inversement. Les reflets, écrit Proust, « avaient presque plus de solidité et de réalité que les coques vaporisées par un effet de soleil »<sup>2</sup>. En dépit de la mention d'un arc-en-ciel donnant au tableau une résonance mystique, la description de Proust se clôt sur une note résolument « matérielle », quoique déroutante quant à la distribution des éléments :

L'intelligence faisait ensuite un même élément de ce qui était, ici noir dans un effet d'orage, plus loin tout d'une couleur avec le ciel et aussi verni que lui, et là si blanc de soleil, de brume et d'écume, si compact, si terrien, si circonvenu de maisons, qu'on pensait à quelque chaussée de pierres ou à un champ de neige, sur lequel on était effrayé de voir un navire s'élever en pente raide et à sec, comme une voiture qui s'ébroue en sortant d'un gué, mais qu'au bout d'un moment, en y voyant sur l'étendue haute et inégale du plateau solide des bateaux titubants, on comprenait, identique en tous ces aspects divers, être encore la mer.<sup>3</sup>

Une fois achevée la lecture de la description du Port de Carquethuit, l'idée qui vient d'emblée à l'esprit est que si Elstir peintre est plus hardi qu'Elstir théoricien<sup>4</sup>, Marcel narrateur est encore plus hardi qu'Elstir peintre... En effet, davantage qu'une simple ekphrasis, la séquence descriptive qui se déroule en épousant fidèlement le trajet visuel du narrateur est à la fois une métaphore de son esthétique et une mise en abyme du rapport qu'il cherche à instaurer avec son lecteur. Elle constitue un point idéologique<sup>5</sup> important du fait que la description du tableau est précédée d'une petite anecdote, en apparence insignifiante, mais destinée à montrer de quelle manière les « impressions » récoltées par Elstir sur ses toiles correspondent à des vérités vécues, à

---

<sup>1</sup> II, 714.

<sup>2</sup> II, 193.

<sup>3</sup> II, 194.

<sup>4</sup> II, 714.

<sup>5</sup> Il convient de rappeler que, lorsque nous parlons d'idéologie, nous nous référons à la définition de P. Hamon mentionnée ci-dessus, p. 275-276.



ces « rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est »<sup>1</sup>, c'est-à-dire faite précisément de ces illusions « qui nous prouvent que nous n'identifierions pas les objets si nous ne faisons pas intervenir le raisonnement. »<sup>2</sup> Toutes poétiques qu'elles puissent être par ailleurs, les toiles d'Elstir intéressent le narrateur parce qu'elles constituent une sorte de contrôle expérimental<sup>3</sup> qui vient confirmer ses propres intuitions :

Que de fois en voiture ne découvrons-nous pas une longue rue claire qui commence à quelques mètres de nous, alors que seul, devant nous un pan de mur violemment éclairé nous a donné le mirage de la profondeur ! Dès lors n'est-il pas logique, non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle ?<sup>4</sup>

Il ne fait aucun doute que pour Proust, l'approche impressionniste (par l'art pictural ou par l'écriture) n'est pas un repli sur la subjectivité pure de l'artiste ou de l'écrivain. La mention de l'« artifice de symbolisme » est encore un argument idéologique destiné à révéler, en creux, que l'impressionnisme, tel qu'il le définit ici, ne partage aucun des attributs du symbolisme. La distinction opérée par Proust entre l'impressionnisme, qui est « retour à la racine de l'impression », et le symbolisme, porte sur le critère essentiel du rapport à la réalité. Pour connaître la manière dont le symbolisme concevait ce rapport, nous pouvons nous tourner vers Ribot, qui définit en ces termes l'art des symbolistes :

Cette forme d'art dédaigne la représentation nette et lumineuse du monde extérieur ; elle la remplace par une sorte de musique qui aspire à exprimer l'intimité mobile et fugitive de l'âme humaine. C'est l'école du *sujet* "qui ne veut connaître que la série fuyante de ses états d'âme." Pour cela, elle use d'une imprécision naturelle ou artificielle ; tout flotte dans un rêve, hommes et choses, souvent sans marque dans le temps et l'espace : il se passe quelque chose, on ne sait où ni quand ; ce n'est d'aucun pays, d'aucune époque [...] [ce sont] tous les caractères vagues et instables de l'état affectif pur et sans contenu. Ce procédé de "suggestion", parfois réussit, parfois échoue.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> II, 191-192.

<sup>2</sup> II, 712.

<sup>3</sup> Le contrôle expérimental consiste à réaliser les conditions précisées par une hypothèse et à observer si l'événement qu'implique l'hypothèse se produit ou non. Voir Nadeau, *Vocabulaire technique...*, op. cit., p. 113-114, art. « contrôle expérimental ».

<sup>4</sup> II, 712.

<sup>5</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 169. Italiques de l'auteur. Il serait intéressant de corrélérer la définition de Ribot aux griefs formulés par Proust à l'encontre du symbolisme dans l'article cité, « Contre l'obscurité » (ci-dessus, p. 388, note 2).

Le symbolisme semble avoir évacué la question du rapport au réel pour se préoccuper de la seule expression des « états d'âme ». Il opte pour le vague et l'imprécision qu'il exprime, par exemple, par l'abolition des marques d'espace et de temps. Les procédés du symbolisme se fondent donc sur une esthétique de l'artifice qui n'entretient avec la représentation que des rapports très lâches. En revanche, l'approche que le narrateur définit comme consistant à représenter une chose par une autre ne relève pas de l'artifice ; au contraire, elle se trouve à la racine même de notre perception du réel en vertu, peut-être, de l'« universelle analogie » revendiquée par Baudelaire<sup>1</sup>, mais surtout en vertu des illusions optiques, qui *ne sont pas* un parti pris délibéré pour l'indéterminé, le flou et l'incertain. Il est intéressant de remarquer, à ce sujet, que Jules Laforgue qualifiait l'impressionnisme d'« œil naturel », et qu'il attribuait à cet œil naturel la faculté de « redevenir primitif en se débarrassant des illusions tactiles », représentées notamment par le « dessin-contour », pour n'agir « que dans sa faculté de sensibilité prismatique. »<sup>2</sup>

S'il est vrai que, pour peindre, Elstir doit auparavant oublier tout ce qu'il savait, ce n'est pas pour se restreindre à ce que nous pouvons appeler, avec Ribot, « l'intimité mobile et fugitive de l'âme humaine », ou encore à « la série fuyante des états d'âme », mais bien pour s'astreindre à transposer sur sa toile la vérité de l'œil. Les impressionnistes qui ont travaillé en étroite collaboration avec des scientifiques ont revendiqué, justement, pour l'authenticité de leur vision cette vérité de l'œil, qui correspondrait à la vibration optique déclenchée par la perception de la couleur<sup>3</sup>. De même que les progrès de la science condamnaient les apparences dont l'œil s'était auparavant contenté et y dénonçaient « un agglomérat de conventions et d'illusions qu'une optique rigoureuse se devait de dissiper »<sup>4</sup>, les peintres répudiaient les cadres traditionnels de la représentation devenus trop étroits pour leurs ambitions de renouvellement du regard et de fidélité à la nature. L'imagination matérielle<sup>5</sup> révélée par

---

<sup>1</sup> Voir ci-dessus, p. 372.

<sup>2</sup> Voir M. Dottin : *Jules Laforgue. Textes de critique d'art*, Presses Universitaires de Lille, 1995, p. 170.

<sup>3</sup> Voir, par exemple, Crubellier, *Histoire culturelle...*, op. cit., p. 331-332.

<sup>4</sup> Huyghe, *Dialogue...*, op. cit., p. 140.

<sup>5</sup> L'expression « imagination matérielle » renvoie aux travaux de G. Bachelard sur les quatre éléments de la cosmogonie antique, la terre, l'eau, l'air et le feu (*La Psychanalyse du feu*, 1938 ; *L'Eau et les Rêves*, 1942 ; *L'Air et les Songes*, 1943 ; *La Terre et les rêveries de la volonté*, 1946 et *La Terre et les rêveries du repos*, 1948). Nous l'employons toutefois dans un sens particulier pour désigner, dans les tableaux

la toile d'Elstir se présente comme un effet de convergence entre l'art et la science, convergence mise elle-même en lumière dans une œuvre littéraire. D'une part, la science avait effectué un changement de priorités dans ses recherches : ce n'était plus tant le « fait scientifique » qui l'intéressait que la nature même de la matière<sup>1</sup> ; d'autre part, la peinture commençait à son tour à explorer cette même voie. Enfin, dans la mesure où l'ekphrasis est une mise en abyme qui renvoie à la vision de l'écrivain lui-même, il est possible d'avancer l'idée que la nature de la matière a également constitué un thème de réflexion important pour l'auteur de la *Recherche*. Ainsi Elstir, subjugué par les jeux de la matière et manifestant son enthousiasme par l'art pictural, est une métaphore de Proust lui-même – ou de son narrateur – dont l'intérêt est mobilisé par les mêmes valeurs, et qui les met en œuvre par l'art de l'écriture.

#### La fin du mimétisme

Si le renouvellement de l'espace visuel a constitué une des priorités pour les peintres impressionnistes, si l'analyse systématique de la matière entreprise par la science à cette époque a contribué au développement de leur imagination matérielle, alors il faut convenir que la toute jeune science de la thermodynamique leur a ouvert une voie inespérée : elle a en effet offert aux artistes le moyen d'échapper au mimétisme de la peinture réaliste académique, sans toutefois leur faire abandonner le terrain du réalisme proprement dit<sup>2</sup>. La description du port de Carquethuit, avec son jeu savant sur les éléments de la matière, témoigne de cette influence déterminante dans l'esthétique

---

d'Elstir, l'imaginaire qui se développe autour des transformations de la matière entre les états liquide, solide et gazeux.

<sup>1</sup> Faure, *Histoire de l'art...*, op. cit., p. 106 : « « La science avait marché depuis un demi-siècle. Le "fait" même était dépassé. Elle avançait profondément dans l'analyse de la matière et apportait chaque jour quelque miracle positif. »

<sup>2</sup> Une fois de plus, le rapprochement avec Laforgue, qui compare « l'œil académique » et « l'œil impressionniste », paraît de mise : « Dans un paysage baigné de lumière, dans lequel les êtres se modèlent comme des grisailles colorées, où l'académique ne voit que la lumière blanche, à l'état épandu, l'impressionniste la voit baignant tout non de morte blancheur, mais de mille combats vibrants, de riches décompositions prismatiques. [...] Où l'académique voit les choses se plaçant à leurs plans respectifs réguliers selon une carcasse réductible à un pur dessin théorique, il voit la perspective établie par les mille riens de tons et de touches, par les variétés d'états d'air suivant leur plan non immobile mais remuant. En somme l'œil impressionniste est dans l'évolution humaine l'œil le plus avancé, celui qui jusqu'ici a saisi et a rendu les combinaisons de nuances les plus compliquées connues. » (Dottin : *Jules Laforgue...*, op. cit., p. 170).

impressionniste ; mais les autres toiles d'Elstir, décrites par Marcel, relèvent toutes de la même veine. Et l'on ne peut s'empêcher de s'émerveiller de ce magnifique hasard, qui a fait que le jeune Marcel, encore tout épris de la manière japonisante et mythologique du peintre, n'a pu justement observer les tableaux tant convoités mais d'autres, qui se sont révélés bien plus significatifs pour son propre cheminement spirituel et esthétique. Enfin, pour comprendre la portée innovante de l'impressionnisme – et la remarquable intuition de Proust concernant ce mouvement – il faut encore se reporter à Élie Faure : l'historien explique que ce terme, dans la stricte signification qu'on lui attribue, ne convient qu'« aux œuvres de Claude Monet et de Sisley, à la plus grande partie de celles de Pissarro et aux premiers essais de Cézanne et de Renoir. »<sup>1</sup>

Pour nous aujourd'hui, la division des états de la matière est une évidence rendue familière par l'usage généralisé des appareils électroménagers et par l'expansion des industries de pointe. Nous ne nous étonnons plus de voir, par exemple, notre soupe passer de l'état solide (au congélateur) à celui de liquide fumant (sur le réchaud), non plus que de prendre du café lyophilisé<sup>2</sup> pour le dissoudre dans l'eau chaude. Nous avons tendance à oublier que c'est l'essor de la thermodynamique, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a rendu possible l'identification et la classification de la matière. Les chercheurs commencent alors à dresser des diagrammes lesquels, à l'aide de courbes, doivent rendre compte des variations des propriétés de la matière dans les machines thermiques. Dans ces diagrammes d'état, chaque point représente des conditions physiques bien fixées. Conformément aux lois de conservation de la matière et de l'énergie, en un point donné du diagramme, un corps se trouve à l'état soit solide, soit liquide, soit gazeux. En effet, trois états seulement apparaissent dans les diagrammes thermodynamiques d'un corps pur : solide, liquide, vapeur. Cependant, on identifie des domaines de paramètres distincts, qui jouent le rôle de frontière entre des régions du diagramme où les propriétés de la matière sont caractéristiques d'un état

---

<sup>1</sup> Faure, *Histoire de l'art...*, op. cit., p. 127. Proust avouait dans une lettre de 1919 à Jean Cocteau qu'il ne connaissait pas les œuvres de Cézanne (Proust, *Lettres*, op. cit., p. 907).

<sup>2</sup> Il s'agit du procédé de séchage hypercritique, c'est-à-dire de l'élimination de l'eau d'un corps avec un minimum de dégâts sur la structure. Ce procédé a été rendu possible par la découverte d'une continuité entre l'état gazeux et l'état liquide. Pour les informations qui suivront au sujet de la thermodynamique, notre source est l'*Encyclopédie Universalis*, DVD, 2004, art. « États de la matière ».

donné. Dans ces zones frontières, découvre-t-on, l'équilibre est possible entre deux états de la matière différents : on parle alors de phases.

Jusque-là, cette mise en forme – et en équations – ne fait que décrire en chiffres et en schémas ce que révélait l'expérience commune : d'une part, les trois états de la matière peuvent être observés dans la nature ; d'autre part, la coexistence de deux états de la matière est un phénomène courant qui peut être observé sur un glaçon plongé dans un verre, une soupe qui fume, la brume sur un lac, etc. Le fait marquant qui, dans la thermodynamique, a pu influencer l'esthétique des peintres, est probablement l'énoncé par J. W. Gibbs (1839-1903) de la règle des phases : les trois états de la matière, solide, liquide, vapeur, ne peuvent coexister qu'en un *point unique* de l'espace des paramètres thermodynamiques, qu'on appelle le point triple. Dans un tel point, on pourra trouver *ensemble* de la vapeur, du liquide et du solide à une température et pression uniques, parfaitement définies.

Ainsi, et par analogie avec le point triple thermodynamique, c'est aussi un point unique de l'espace et du temps, point d'ailleurs défini par des conditions précises (d'atmosphère, d'éclairage, de cadrage, de point de vue), qui est représenté par l'inlassable quête de l'Instant chez les impressionnistes. Comme dans *Le Port de Carquethuit*, un « instant » unique permet de rendre compte, grâce à une *métaphore*, des trois états de la matière qui semblent échanger leurs propriétés comme par magie, mais dont les transformations obéissent en réalité aux lois strictes de la physique. Parce que l'instant résulte d'un équilibre parfait entre les éléments de la nature et la vision du peintre, il est fugitif et condamné à disparaître sans être jamais recouvert. Et parce qu'il résulte d'une vérité optique que seule l'impression de l'artiste peut traduire, il reste inaccessible aux appareils photographiques, limités à la pure reproduction mécanique de la réalité. À cause de tous ces éléments qui fonctionnent en symbiose, un tableau d'Elstir veut dire infiniment plus qu'il ne représente, car il a le pouvoir de concrétiser l'Instant :

[Elstir] avait su immortellement arrêter le mouvement des heures à cet instant lumineux où la dame avait eu chaud et avait cessé de danser, où l'arbre était cerné d'un pourtour d'ombre, où les voiles semblaient glisser sur un vernis d'or. Mais justement parce que l'instant pesait sur nous avec tant de force, cette toile si fixée donnait l'impression la plus fugitive. On sentait que la dame allait bientôt s'en retourner, les bateaux disparaître, l'ombre changer de place, la

nuit venir, *que le plaisir finit, que la vie passe et que les instants, montrés à la fois par tant de lumières qui y voisinent ensemble, ne se retrouvent pas.*<sup>1</sup>

La description de la toile proprement dite se limite à la première phrase. Dans la section qui commence par « On sentait que la dame... », le rythme de la description à l'imparfait et au plus que parfait, est troublé par l'irruption de la modalisation (on *sentait* que...), et de l'inchoatif (*allait* s'en retourner, ... disparaître, etc.) ; une nouvelle progression est marquée avec l'emploi inattendu du présent de vérité générale, qui brise le cadre spatio-temporel du tableau en une sorte d'expansion inattendue confinant à la réflexion philosophique. Ne suggère-t-il pas, en effet, que toute la durée de la vie est contenue dans l'instant ?

L'impressionnisme, écrit encore Élie Faure, est « la sensation visuelle fulgurante de l'Instant, qu'une *longue et patiente analyse* de la qualité de la lumière et des éléments de la couleur a permis à trois ou quatre hommes de fixer au vol dans leur complexité infinie et changeante. »<sup>2</sup> Contrairement à une idée bien répandue, l'impressionnisme ne se présente donc pas comme un refus systématique de la documentation. Si les artistes peignent sur le motif d'une manière relativement rapide, cela ne les empêche pas d'étudier et d'approfondir au préalable les qualités qu'ils cherchent à rendre sur leur toile. Et si l'impressionnisme néglige la forme des choses, s'il perd de vue « la ligne qui les délimite et le ton qui les définit », c'est pour mieux poursuivre « sa recherche des échanges universels »<sup>3</sup> : échanges de matières, de formes et de couleurs qui font que la *métaphore* définie par Elstir dans ses toiles, si elle procède bien de l'« universelle analogie », exprime pourtant cette analogie avec des éléments exclusivement endogènes à l'image représentée, chaque élément devenant ainsi métaphore de l'autre. En ce sens, l'impressionnisme d'un Elstir se présente comme l'équivalent pictural de l'esthétique du narrateur, qui fait dériver l'œuvre d'art d'une *nécessité intérieure*, et la métaphore d'une impression matérielle qui procède directement des sens<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> II, 714. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Faure, *Histoire de l'art...*, op. cit., p. 127. Nous soulignons. Rappelons que les « trois ou quatre hommes » sont ceux qu'il considère comme les authentiques représentants de l'impressionnisme, Monet, Sisley, Pissarro...

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> IV, 457.

Ainsi, tout comme la science explore la nature qui se « dévoile » devant ses interrogations pressantes, la fonction de l'artiste est d'interroger la nature pour y découvrir une vérité qui demeure inaccessible au regard du non initié. C'est cette vérité qu'il est maintenant pressant de traduire en rejetant le mimétisme d'un réalisme trivial, passif, et conditionné par des formes de pensée figées par la tradition<sup>1</sup>. Dans les sciences physiques, les dernières découvertes de la thermodynamique montraient qu'il était temps, sinon de changer de paradigme – et nous verrons que certains savants n'hésiteront pas à le proclamer<sup>2</sup> – du moins d'élargir le paradigme newtonien ; de même, l'art pictural devait se libérer de la contrainte pesante de l'argument d'autorité afin de proposer sa nouvelle vision des phénomènes de la nature. Nous sommes maintenant en mesure de compléter le sens du tableau de Manet, le *Déjeuner sur l'herbe*, et le sens de son insertion métaphorique dans le roman de Proust : il s'agit de la recherche de la vérité, la vérité de la nature qui, sans être évidente n'en est pas moins conforme à la réalité. Il est faux, explique Pierre Hadot, de juger dans le *Déjeuner* la figure de la femme nue à l'aune de notre sensibilité moderne<sup>3</sup>, et d'y voir l'exaltation sensuelle et purement charnelle du corps féminin. Dans le tableau de Titien intitulé *Amour sacré, amour profane* (1515) représentant deux femmes, l'une dénudée et l'autre richement vêtue, c'est bien la femme nue qui représente l'amour sacré, et l'autre qui incarne l'amour profane. Le sens du tableau de Manet se révèle donc à nous si l'on veut bien se rappeler qu'au XV<sup>e</sup> siècle, on représentait la Nature comme une femme nue, « à la fois pour symboliser sa simplicité et son caractère transcendant, mais aussi, peut-être, pour suggérer que la Nature se dévoile à celui qui la contemple. »<sup>4</sup> En allant « faire son déjeuner sur l'herbe », l'artiste, l'écrivain, doivent savoir se montrer aussi audacieux que le savant afin de forcer la nature à se révéler dans toute sa vérité. Et la vérité de la nature, au tournant du siècle, est bien celle qui, sous l'agrégat des objets, fait entrevoir la vérité de la matière même. Or, nous venons de voir que les illusions optiques qui

---

<sup>1</sup> Bachelard cite à ce propos Bergson : « Notre esprit [...] a une irrésistible tendance à considérer comme plus claire l'idée qui lui sert le plus souvent ». (*La Formation...*, op. cit., p. 17). Bachelard commente : « L'idée gagne ainsi une clarté intrinsèque abusive. À l'usage, les idées se *valorisent* indûment. Une valeur en soi s'oppose à la circulation des valeurs. C'est un facteur d'inertie pour l'esprit. » (Italiques de l'auteur.)

<sup>2</sup> Voir ci-dessous, « La fin de la matière ? », p. 416 et ss.

<sup>3</sup> Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 78-79.

<sup>4</sup> Ibid.

retiennent l'attention de Marcel dans les tableaux d'Elstir sont celles qui mettent en jeu la matière, comme si le passage d'un état à un autre était en train de se produire sous ses yeux, comme si l'albâtre était en train de se transformer en écume, la pierre en train de devenir vaporeuse, la mer en train de passer à l'état gazeux bref, comme si la lumière était en train de détruire la réalité<sup>1</sup>.

Une des œuvres d'Elstir représentait un château dont le reflet dans l'eau avait la dureté et l'éclat de la pierre tandis que la pierre paraissait « aussi vaporeuse que l'ombre »<sup>2</sup> ; au loin, une autre mer commençait, « et qui était le ciel », tandis que la lumière « inventant de nouveaux solides [...] disposait comme les degrés d'un escalier de cristal sur la surface matériellement plane, mais brisée par l'éclairage de la mer au matin. »<sup>3</sup> Déjà, dès les premiers jours de son arrivée à Balbec, Marcel contemplait de la fenêtre de sa chambre une belle « toile impressionniste » dans laquelle un navire « absorbé et fluidifié par l'horizon [...] semblait aussi de la même matière », comme s'il avait été seulement découpé dans le bleu du ciel<sup>4</sup>. Il lui arrivait aussi d'observer parfois, comme dans les toiles d'Elstir, la démarcation entre le ciel et la mer disparaître par « un effet d'éclairage » particulier<sup>5</sup>. Mais c'est sans doute avec le tableau figurant les falaises des Creuniers que culmine l'inventaire, sous forme d'ekphrasis, des transformations des états de la matière dans les tableaux d'Elstir. Les rochers, qu'on pouvait prendre pour une cathédrale, avaient l'air « d'immenses arceaux roses » :

Mais peints par un jour torride, ils semblaient réduits en poussière, volatilisés par la chaleur, laquelle avait à demi bu la mer, presque passée, dans toute l'étendue de la toile, à l'état gazeux. Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes [...], les ombres.<sup>6</sup>

René Huyghe, en qualifiant l'impressionnisme d'« autre réalisme », de réalisme dynamique et inspiré en regard du premier réalisme passif et stérile, insiste sur le retentissement des découvertes nouvelles dans le domaine de l'optique du fait que la

---

<sup>1</sup> Respectivement II, 192, 195, 254.

<sup>2</sup> II, 195.

<sup>3</sup> II, 195.

<sup>4</sup> II, 162-163.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> II, 254. Nous soulignons.



peinture s'y trouvait plus techniquement liée<sup>1</sup>. Cependant, il fait remarquer que, d'une manière générale, l'impressionnisme répondait « à des nécessités internes, c'est-à-dire à la conception positive (et même "positiviste") que l'esprit contemporain, sur les instances de la science expérimentale, se faisait de la réalité. »<sup>2</sup> Il suggère également que le paradigme impressionniste, poussé dans toutes les directions à la fois, a fini par s'affranchir de son impératif positiviste pour exprimer son contraire ; on assiste alors au passage du concret à l'immatériel, à la poursuite de la pure énergie lumineuse, à la dissolution de la matière elle-même qui, « désintégrée, éparpillée en des myriades d'éclats colorés, est abandonnée en holocauste à la lumière. »<sup>3</sup> Il propose alors de comparer deux tableaux de Monet, une *Vue de la Tamise* de 1871 et un tableau de la série des *Westminster Bridge* du voyage de 1904, comme, par exemple, la toile représentant *Le Parlement, trouée de soleil dans le brouillard*. De l'un à l'autre apparaît nettement la « dilution des repères de forme, de volume, de consistance » :

---

<sup>1</sup> Huyghe, *Dialogue...*, op. cit., p. 140.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p. 141.



Figure 14 : Claude Monet, *Vue de la Tamise*, huile sur toile, National Gallery, Londres.



Figure 15 : Claude Monet, *Le Parlement, Trouée de soleil dans le brouillard*, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

Dans [*Le Parlement...*], où finit l'eau, où commence le ciel, sur quoi repose et où réside la pierre du monument ? Les axes verticaux et horizontaux encore soulignés dans le premier, la netteté des taches préservant les silhouettes font place ici à une danse moléculaire du brouillard oscillant entre deux pôles lumineux, le soleil et son reflet dans le fleuve.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid.

Comme si Monet devait aller plus loin encore que Monet lui-même, d'autres transformations audacieuses sont repérables les tableaux représentant *Waterloo Bridge*. D'une toile à l'autre, Monet « sacrifie les valeurs stables aux impalpables » et plus encore, « il va jusqu'au paradoxe de les remplacer les unes par les autres. »<sup>1</sup>



Figure 16 : Claude Monet, *Waterloo Bridge*, huile sur toile, Ordrupgaard, Copenhague.



Figure 17 : Claude Monet, *Waterloo Bridge*, huile sur toile, Fondation E. G. Buehrle, Zurich.

---

<sup>1</sup> Ibid.

Dans l'un, poursuit Huyghe, la densité picturale vient confirmer les arches de pierre massive sous lesquelles glisse la fluidité du flot ; dans l'autre, « ce sont les cavités qu'elle dessine ; tandis que le vide prend corps et forme, la pierre n'est plus que clarté évanescence... »<sup>1</sup> Voilà, sans doute, qui évoque irrésistiblement l'art pictural d'Elstir et surtout le tableau représentant les falaises des Creuniers où, comme dans le dernier tableau commenté par René Huyghe, la réalité semble s'être toute concentrée dans les ombres.

Nous voulons essayer de montrer que chez Elstir, et chez les impressionnistes en général, la poursuite de l'immatériel et de la pure énergie lumineuse, et même la dissolution de la matière, ne signifient pas nécessairement le renoncement à l'esprit positiviste, comme semble le suggérer René Huyghe dans son analyse ; bien au contraire, leur vision particulière s'appuie sur une hypothèse originale de la physique concernant la nature de la matière, hypothèse qui, au tournant du siècle, a soulevé un vif débat dans les milieux culturels.

#### La fin de la matière ?

En menant son enquête sur les origines culturelles et scientifiques du XXI<sup>e</sup> siècle, Pierre Papon a constamment été confronté au phénomène de convergence qu'il voit à l'œuvre dans les préoccupations communes à plusieurs disciplines. Curieusement, dans la période couverte par Papon, qui va de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux abords du XXI<sup>e</sup>, la plus féconde en « convergences » est celle qui se situe à la charnière du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Quant aux thèmes fédérateurs, ce sont ceux de l'espace, du temps et de la matière, qui ont affecté savants, philosophes, écrivains, et artistes<sup>2</sup>. Le détour que nous venons d'effectuer par la peinture, sous la forme d'un parallèle entre la dernière manière de Monet et le style pictural d'Elstir, peut paradoxalement nous aider à comprendre le contexte culturel dans lequel sont nées ces œuvres. Ne perdons pas de vue, toutefois, que les œuvres d'Elstir sont, en réalité, issues de l'imagination proustienne et qu'elles constituent dans la fiction, à ce titre même, de véritables objets épistémiques.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Papon, *Le Temps des ruptures...*, op. cit., p.31-108, chap. 2 : « À la recherche de la maîtrise du temps et de l'espace » et chap. 3 : « Matière et énergie, la puissance et la gloire. Conscient et inconscient, une autre vision de la réalité ».

Les avant-textes de la *Recherche* révèlent que l'imaginaire de la matière a préoccupé Proust ; avant qu'il ne décide d'en faire la marque propre du style d'Elstir, il en avait disséminé quelques traits dans ses développements descriptifs. Dans l'un d'eux, le héros avait pu contempler un spectacle inhabituel au cours d'une promenade du côté de Chartres :

[...] soudain à gauche une bande du ciel sur une petite étendue sembla s'obscurcir, puis prendre une consistance, une sorte de vitalité d'irradiation que n'aurait pas eu un nuage, et enfin cristalliser selon un système architectural, en une petite cité bleuâtre dominée par un double clocher. Immédiatement je reconnus la figure irrégulière inoubliable, chérie et redoutée, Chartres !<sup>1</sup>

La description suivante, tirée des brouillons de *La Prisonnière*, est plus significative du fait que, contrairement à la précédente, elle met en scène une matière qui se désagrège :

Le soleil s'était couché. Sur la mer tout près du rivage, essayaient de s'élever les unes par-dessus les autres des vapeurs d'un noir de suie mais aussi d'un poli, d'une consistance d'agate, d'une pesanteur visible, si bien que les plus élevées penchant au-dessus de la tige déformée et jusqu'au dehors du centre de gravité de celles qui les avaient soutenues jusqu'ici semblaient sur le point d'entraîner cet échafaudage déjà à mi-hauteur du ciel et de le précipiter dans la mer.<sup>2</sup>

Ces deux descriptions sont emblématiques des métaphores qui mettent en jeu les transformations de la matière dans le récit, soit que celle-ci aille de l'impalpable vers le concret – et la métaphore canonique dans ce cas est celle de la cristallisation ou de la solidification ; soit qu'elle se désagrège en donnant l'impression d'une destruction de la matière – et c'est le mouvement qui caractérise la plupart des toiles d'Elstir.

Or la fin du concept classique de matière est bien ce qui semble préoccuper les physiciens au tournant du siècle. Poincaré l'a souvent exprimé dans ses écrits. Il y consacre un chapitre de son ouvrage de 1902, *La Science et l'hypothèse*, justement intitulé « La fin de la matière »<sup>3</sup>. Il reprendra plus tard la question en l'incluant dans le contexte plus large d'une « Crise actuelle de la physique mathématique »<sup>4</sup>. Il abordera

<sup>1</sup> I, 738, Esquisse XXVII.

<sup>2</sup> III, 1085, Esquisse XVII.

<sup>3</sup> Poincaré, *La Science et l'hypothèse*, op. cit., p. 245-250.

<sup>4</sup> C'est le titre qu'il donne à l'un des chapitres de son ouvrage *La Valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1905, p. 198-219.

encore le même sujet dans une intervention intitulée « Les conceptions nouvelles de la matière », qu'il donne dans le cadre d'une série de conférences collectives – à laquelle a participé Bergson – sur le thème du matérialisme actuel<sup>1</sup>. Pour Poincaré, il ne fait aucun doute que la physique traverse alors une crise périlleuse qui remet en question non seulement les concepts de masse et d'énergie – à la suite de la découverte du radium et des rayons cathodiques – mais également tous les autres principes, qu'il énumère successivement, en décrivant les problèmes soulevés par chacun d'eux. La thermodynamique marque l'ouverture de la crise ; depuis 1850, nombre de découvertes ont été faites qui ébranlent la représentation unifiée que nous avons de la physique jusque-là. Plusieurs théories physiques se trouvent en présence, incompatibles les unes avec les autres, et parfois concurrentes. L'écroulement de cette vision unifiée de la physique mathématique a conduit certains, précise Poincaré, à étendre la crise à l'ensemble de la science, et c'est ainsi que l'on entend proclamer partout la « faillite de la science » :

Les gens du monde sont frappés de voir combien les théories scientifiques sont éphémères. Après quelques années de prospérité, ils les voient successivement abandonnées ; ils voient les ruines s'accumuler sur les ruines : ils prévoient que les théories aujourd'hui à la mode devront succomber à leur tour à bref délai et ils en concluent qu'elles sont absolument vaines. C'est ce qu'ils appellent la *faillite de la science*.<sup>2</sup>

En mettant en relief l'expression de la « faillite de la science », Poincaré renvoie implicitement à l'article retentissant de Brunetière publié dans la *Revue des deux mondes* en 1895 sous le titre « Après une visite au Vatican », mais dont la thèse principale était fondée sur l'expression d'une « banqueroute de la science »<sup>3</sup>. Cette impression de faillite avait été rendue plus prégnante encore du fait que la crise de la physique avait obligé les savants, comme nous l'avons mentionné, à revoir plusieurs des concepts fondamentaux de la science – et pas seulement à remettre en cause quelques approches théoriques. Dans son article sur le « Positivisme nouveau », Le Roy résume

---

<sup>1</sup> Ces conférences ont ensuite été réunies dans un ouvrage collectif, *Le Matérialisme actuel*, Paris, Flammarion, 1913. Pour l'article de Poincaré, voir p. 49-67.

<sup>2</sup> Poincaré, *La Science et l'hypothèse*, op. cit., p. 173. Italiques de l'auteur.

<sup>3</sup> F. Brunetière : « Après une visite au Vatican », art. cité. *Le Figaro*, en reprenant l'article de Brunetière, lui donnera pour titre « La banqueroute de la science », expression qui apparaît à la deuxième page de l'article original.

éloquemment la question<sup>1</sup>. Il explique l'examen critique auquel les savants ont soumis leur discipline comme étant non pas l'expression d'un scepticisme foncier, loin de là, mais celle d'un positivisme qui est moins embarrassé que le premier de principes *a priori* :

On a cru qu[e les savants] dénonçaient une banqueroute radicale de la science, une faillite de la raison. Parce qu'ils n'accordaient pas au discours le premier rang, on a jugé qu'ils lui déniaient toute valeur. Parce qu'ils n'admettaient pas *la notion commune de la vérité comme chose*, on a pensé qu'ils ne croyaient point à la vérité. Et, poussant même plus loin, de la défiance qu'ils manifestaient à l'endroit d'un *intellectualisme estimé par eux superficiel*, de l'effort qu'ils tentaient pour le rattacher aux *sources profondes et concrètes de la vie intérieure*, on a déduit qu'ils prêchaient un abandon paresseux de la pensée claire et maîtresse de soi pour je ne sais quel rêve obscur d'une équivoque mysticité.<sup>2</sup>

Il est intéressant de remarquer que le refus de la « vérité comme chose » et le refus de l'« intellectualisme superficiel », tout comme le retour aux sources « profondes et concrètes de la vie intérieure », sont des caractéristiques que le narrateur proustien partagera avec la vision critique de la philosophie des sciences.

L'article de Ferdinand Brunetière avait paru le 1<sup>er</sup> janvier 1895. Moins d'un an plus tard, en novembre 1895, paraît dans la *Revue générale des sciences pures et appliquées* un article plus retentissant encore dans ses résonances culturelles et scientifiques, et qui a contribué par ses répercussions à alimenter le scepticisme envers la science et à répandre l'idée d'une physique en crise. L'auteur de l'article est un éminent professeur de Chimie physique à l'Université de Leipzig, W. Ostwald. Le débat suscité par l'article d'Ostwald doit beaucoup au fait que la traduction française ne respecte pas le titre original de l'article, paru d'abord en allemand, « Die Überwindung des wissenschaftlichen Materialismus », ou « le dépassement du matérialisme scientifique ». Le titre français, « La déroute de l'atomisme contemporain » (1895)<sup>3</sup>, était tellement spectaculaire – et rappelait tellement dans sa formulation les notions de faillite et de banqueroute – que la direction de la revue a dû insérer quelques lignes justificatives dans le numéro suivant : la traduction littérale n'aurait pas pu exprimer le

<sup>1</sup> Le Roy, « Un positivisme nouveau », art. cité, p. 140.

<sup>2</sup> Ibid. Nous soulignons.

<sup>3</sup> W. Ostwald: « La déroute de l'atomisme contemporain », art. cité. Pour les détails du débat soulevé en France à propos de l'article d'Ostwald, on consultera B. Bensaude-Vincent : « L'énergétique d'Ostwald », in Worms (dir.), *Le Moment...*, op. cit., p. 209-226.

sens exact des mots allemands, argumente le directeur de la revue, c'est pourquoi un titre alternatif a été retenu. Ce titre indique mieux l'orientation générale de l'article puisqu'il s'agit, d'après son auteur, d'abandonner la théorie classique de la matière pour en soutenir une autre qui, sous le nom d'Énergétique, attire depuis quelques années l'attention des physiciens et des chimistes<sup>1</sup>.

Dans son article, Ostwald passe en revue toutes les « insuffisances » de la physique classique, tout en reconnaissant qu'il est encore trop tôt pour dire si la théorie qu'il propose en substitut s'avèrera répondre à toutes les attentes, comprendre par là si elle permettra une réunification de la théorie physique. Néanmoins, cette théorie a déjà fait ses preuves dans les sciences expérimentales, et cela laisse augurer favorablement de son avenir<sup>2</sup>. La thèse énergétique défendue par Ostwald s'appuie sur les dernières découvertes de la science. La thermodynamique, la nouvelle formulation de la théorie cinétique des gaz, la théorie électromagnétique, sont autant de manifestations de phénomènes qui posent des questions embarrassantes, dont la solution semble nécessiter l'abandon d'une explication par la mécanique classique.

La mécanique classique supposait les deux concepts fondamentaux de matière et de mouvement ; mais les phénomènes thermodynamiques, non plus que ceux de l'optique ou de l'électromagnétisme, n'ont pu être expliqués par elle. Et que dire de la biologie ? Chaque fois, argumente Ostwald, « qu'on a cherché une représentation mécanique de ces phénomènes, chaque fois, sans exception, on est venu se heurter à une contradiction inévitable entre les faits constatés par l'expérience et les faits prévus par la théorie. »<sup>3</sup> Tant qu'on restera attaché à la théorie mécanique, la science physique restera freinée dans son évolution, ce qu'a d'ailleurs bien exprimé Emil Du Bois Reymond avec son fameux discours sur l'*ignorabimus*<sup>4</sup>. En conséquence de quoi, Ostwald propose d'abandonner la conception mécanique de l'Univers, afin que disparaisse aussi cet *ignorabimus* et que se rouvre à la science la route de la connaissance et de l'exploration.

---

<sup>1</sup> Nous avons vu dans la première partie de quelle manière Proust avait substitué la métaphore énergétique à la métaphore mécanique. Voir ci-dessus, « Épistémologie de l'homme moderne », p. 125 et ss.

<sup>2</sup> Ostwald, « La déroute... », art. cité, p. 953.

<sup>3</sup> Ibid., p. 955.

<sup>4</sup> Le physiologiste allemand Emil Du Bois Reymond a exprimé par ce mot emprunté au latin le constat d'ignorance auquel se trouve réduite la science face à certains phénomènes (*ignorabimus* veut dire dans ce contexte que nous ne saurons jamais).



D'un autre côté, la mécanique se marie mal avec l'expérience. Ses équations stipulent un monde réversible, dans lequel il n'y a ni passé ni avenir, dans lequel « l'arbre peut redevenir rejeton et grain ; le papillon chenille ; le vieillard, enfant. »<sup>1</sup> Mais nous savons d'expérience que ces faits ne se produisent jamais dans la réalité. Ainsi, la condamnation du matérialisme physique, affirme Ostwald, se trouve scellée du fait même que les phénomènes ne sont pas réversibles dans la Nature réelle<sup>2</sup>. Mais – et c'est là que le bât blesse – rejeter la construction mécanique de l'Univers, « c'est porter atteinte au principe même de la conception matérialiste générale, au sens scientifique du mot. »<sup>3</sup> Cela veut dire qu'avec l'abandon de la matière doit se faire l'abandon des concepts corrélatifs de masse et de conservation de la matière. Ostwald propose alors de comprendre la « matière » comme « un groupe de différentes énergies, rangées ensemble dans l'espace »<sup>4</sup>, et de considérer la Thermodynamique comme la « partie la plus étendue de l'Énergétique », théorie par laquelle il propose de remplacer la mécanique classique.

Ce qui intéresse plus directement notre propos est qu'Ostwald anticipe sur deux réactions « culturelles » importantes, qu'il prévoit être suscitées par la thèse centrale de son article, celle qui fait état de la disparition de la matière. La première réaction concerne la question de la représentation :

Alors, dira-t-on, s'il faut renoncer aux atomes, à la Mécanique, quelle image de la réalité nous restera-t-il ? Mais on n'a besoin d'aucune image, d'aucun symbole. Ce n'est pas notre affaire de voir le monde plus ou moins déformé dans un miroir courbe ; il faut *le voir directement, autant que le permettent nos forces intellectuelles*.<sup>5</sup>

La métaphore du « miroir courbe » suggère que les déformations de notre manière de penser le monde, dues à l'éducation et aux idées reçues, déforment aussi la représentation que nous en avons, puisque celle-ci doit se plier à la forme de la pensée ;

---

<sup>1</sup> Ostwald, « La déroute... », art. cité, p. 956. Ostwald se réfère ici aux équations de la mécanique classique dans lesquelles le signe de la variable représentant le temps peut changer, ce qui implique que les phénomènes qu'elle décrit peuvent indifféremment suivre le cours du temps ou le remonter. Nous examinons cette question plus en détail dans la dernière partie de notre travail réservée au hasard. Voir ci-dessous, « Tout doit revenir : temps perdu et paradis perdus », p. 492 et ss.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ostwald, « La déroute... », art. cité, p. 955.

<sup>4</sup> Id., p. 957.

<sup>5</sup> Id., p. 956. Nous soulignons.

or, cet enchaînement est générateur d'erreurs. Pour Proust et dans le même ordre d'idées, un tableau doit être un « miroir du monde », c'est-à-dire la traduction d'une vision qui méconnaît ou ignore volontairement les contraintes de l'abstraction intellectuelle pour s'en tenir au phénomène. Et si la matière semble s'y désagréger, si la lumière paraît y avoir « détruit la réalité », ce n'est pas par artifice de style mais par loyauté envers le regard naturel dont la vision s'harmonise avec la vérité scientifique. Dans ces conditions, la disparition de la matière concrète dans les tableaux de Monet ou d'Elstir, que l'on voit réduite à l'état de pure énergie, ne devrait pas se lire comme une abdication de la raison devant le flou de l'impression, mais bien plutôt comme une fidélité précise – et sans doute excessive – à la réalité même. L'impressionnisme, pour paraphraser Ostwald, ne voit pas le monde comme une « image » ou un « symbole », mais « directement », autant que le permet la portée de la vision ; loin de contribuer à la crise de la représentation il se présenterait, au contraire, comme une réponse à la crise de la représentation qui affecte la physique.

Il est vrai, toutefois, que le danger de toute quête poussée jusqu'aux confins du possible est qu'elle finit par se consumer elle-même. Cependant, le péril n'est pas le même pour l'art que pour la science. Celle-ci finit toujours par se rétablir sur la voie la plus sûre, en procédant à un changement de paradigme<sup>1</sup> ; il n'en va pas de même pour l'art qui peut finir par se complaire, même involontairement, dans le nombrilisme, et saper ainsi tous les supports de l'objectivité. La nouvelle école du réalisme, fait justement remarquer Huyghe à propos de l'impressionnisme, « en détachant sa vision du *consensus omnium*, en la livrant à l'analyse implacable et personnelle de chaque artiste, ouvrait la porte aux variations subjectives [...]. Qui décidera alors où cesse la diversité sensorielle, où commence la diversité affective ? Comment le peintre saurait-il respecter cette indistincte frontière ? »<sup>2</sup> Voilà pourquoi, sans doute, dans la *Recherche*, la métamorphose de la matière, du concret vers l'impalpable, est le sujet d'une ekphrasis

---

<sup>1</sup> Telle est la thèse de T. Kuhn dans *La Structure des révolutions scientifiques* (op. cit.). On se reportera notamment au chap. VII : « Réponse à la crise », p. 114-132. Le changement de paradigme y est conçu comme une réponse à un état de crise, mais durant toute la période transitoire, il y a un chevauchement important entre les problèmes qui peuvent être résolus par l'ancien et par le nouveau paradigme (ibid., p. 124). C'est sans doute la raison pour laquelle un savant comme Poincaré se trouvait encore dans l'impossibilité de décider du sort qui serait réservé à la physique mécanique par rapport à ce qu'il avait appelé la « mécanique nouvelle » (la mécanique quantique).

<sup>2</sup> Huyghe, *Dialogue...*, op. cit., p. 141 et 143.

plutôt que le support de descriptions réelles ; et voilà pourquoi, en transposant la métaphore elstirienne sur le plan de l'écriture, le héros proustien prend conscience de la nécessité du rétablissement ultérieur du travail de l'intelligence et de l'abstraction. Les éléments affectifs comme la passion ou la douleur, répète inlassablement Marcel et de toutes les façons possibles, valent en tant qu'éléments moteurs, mais ne servent jamais de fins à l'expression de l'art. La « valeur objective des arts » réside ainsi bien moins dans un quelconque réalisme que dans ce consentement universel (*consensus omnium*) qui fait que « nos sentiments, nos passions, [sont] les passions, les sentiments de tous. »<sup>1</sup> L'ekphrasis proustienne signifie que l'écrivain, comme le peintre impressionniste, travaille à la fois sur le motif et dans cet atelier intérieur animé par les êtres qui ont posé pour lui<sup>2</sup> ; mais elle signifie surtout que ce travail consiste en un effort de traduction qui seul permet à l'expérience personnelle de revêtir une portée universelle<sup>3</sup>.

La seconde réaction qu'Ostwald anticipe chez ses lecteurs est de nature métaphysique. De fait, un article rédigé par un scientifique reconnu, proclamant la fin de la matière et survenant, de surcroît, dans un contexte culturel où le spiritisme faisait presque figure de science avérée<sup>4</sup>, voilà qui autorisait toutes les spéculations ! L'auteur s'empresse donc de préciser qu'il se tient à l'écart de tout débat de ce genre :

Dans ma pensée, il s'agit uniquement ici d'une question de science positive. Je déclare expressément faire abstraction complète de toutes les conclusions qu'on pourra tirer de ce chef, concernant les questions morales ou religieuses. Non pas que je méconnaisse la valeur de pareilles conclusions ; mais le résultat auquel je veux parvenir est indépendant de telles considérations et repose exclusivement sur le terrain des sciences exactes.<sup>5</sup>

En fin de compte, les propos que tenait Marcel à sa grand-mère, faisant état des dernières découvertes de la science qui semblaient ruiner le matérialisme, relevaient-ils

---

<sup>1</sup> IV, 485-486.

<sup>2</sup> IV, 486 : « Et les êtres qui posent pour nous la douleur nous accordent des séances si fréquentes, dans cet atelier où nous n'allons que dans ces périodes-là et qui est à l'intérieur de nous-même ! » Jean Hugo a raconté, dans *Avant d'oublier*, la réflexion faite par Picasso à propos de Proust, alors qu'ils se trouvaient chez le comte de Beaumont pour fêter le nouvel an 1922 : « Regarde Proust ; il est sur le motif ! » (Cité par Y. Le Pichon : *Le Musée retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Stock, 1990, p. 13.

<sup>3</sup> IV, 469.

<sup>4</sup> Sur la question du spiritisme et de ses rapports étroits avec la psychologie expérimentale à ses débuts, voir Nicolas, *Histoire de la psychologie...*, op. cit., p. 147-150. À propos du spiritisme dans la *Recherche*, on consultera l'article cité de M. Pierssens : « Proust et la planchette magique ».

<sup>5</sup> Ostwald, « La déroute... », art. cité, p. 953.

exclusivement de l'expression d'un réconfort de circonstance ? Ne s'y cachait-il pas quelque croyance métaphysique, rendue possible par la découverte récente que la matière ne serait qu'illusion ? Dans le même ordre d'idées, l'interrogation de Marcel sur « l'Éternité de l'âme »<sup>1</sup>, qu'il croit entrevoir dans les formes les plus achevées de l'art, peut-elle être prise au sens littéral ? La question demeure, dans le roman de Proust, sans réponse. La découverte de la vocation dans le *Temps retrouvé*, bien qu'elle s'accompagne d'une expérience quasi mystique, ne permet pas de trancher en faveur d'une croyance définitive quant à la question de l'immortalité envisagée autrement que sous l'angle de la pérennité par l'art. Cependant, la thèse de l'Énergétisme laisse supposer que l'idée d'une immortalité de l'âme a pu être considérée par le narrateur – ne serait-ce que de manière fugitive – dans une perspective qui n'avait rien à voir avec la religion.

### **17.2- L'idéalisme proustien : une leçon de perspective**

Il n'est pas une étape du parcours de Marcel qui n'ait constitué un pas décisif en direction de l'épistémologie relativiste, de sorte que la « leçon d'idéalisme » finale se définit davantage comme une prise en charge de la conscience qui observe, que comme une construction purement spirituelle de la réalité. Rétrospectivement, la recherche semble bien se faire dans cette « zone d'évaporation »<sup>2</sup> située entre l'objet extérieur observé et la conscience qui observe, problème dont Marcel, alors adolescent perplexe, avait déjà posé les prémisses.

L'élaboration d'une épistémologie de l'observateur avait débouché sur l'aporie de l'observateur impersonnel, position stratégique longtemps favorisée par la science classique, mais qui se révélait désormais intenable. Au cours de son exploration géographique, Marcel avait réussi à mettre en relief quelques critères propres à relativiser son expérience : relativité du mouvement (est-ce lui qui se déplace ou le paysage autour de lui ?), relativité de l'espace (comment est constituée la topologie de Martinville par rapport à ses clochers et à un observateur en mouvement ?), relativité du temps (qu'est-ce qui mesure la durée, l'horloge de Combray ou Marcel en train de lire ?)

---

<sup>1</sup> III, 876.

<sup>2</sup> I, 83.

Par la suite, l'expérience sociale et amoureuse avait révélé le modèle de toute forme de communication : celle-ci est intrinsèquement imparfaite, sinon impossible, car on ne connaît jamais l'autre qu'en soi et nos paroles, dès qu'elles sont reçues, doivent encore être interprétées, ce qui prête souvent à confusion. Pourtant, les salons, en imposant une « perspective morale », auraient dû, en toute logique, tenir un rôle fédérateur entre les esprits qui s'y rallient ; mais il n'en est rien car cette forme de communication est fondée sur le mimétisme. Chacun reste donc possesseur de son point de vue, unique et non partagé, quand bien même il bêlerait sagement avec le troupeau. Même les événements historiques – telle une guerre mondiale – sont susceptibles d'une interprétation au second degré qui les transpose de l'échelle collective à l'échelle individuelle, et à celle, même, de la quête intérieure.

Avec la découverte des automatismes, des réflexes et de l'inconscient en général, les motivations qui nous font agir, tout en restant cachées, occupent paradoxalement la première place. Même la nature du savoir est déclarée relative à la structure physiologique du sujet connaissant, tandis que les résultats des investigations scientifiques sont déclarés, dans une large mesure, fonctions de l'homme et de ses attitudes<sup>1</sup>. Avec l'exploration de plus en plus approfondie de la « terre morale », il est apparu, en dépit du déterminisme biologique et social, que la complexité psychologique de chaque individu était d'une richesse infinie et que la science morale n'arrivait à formuler ses lois qu'au prix d'un effacement volontaire des différences qualitatives. N'était-il pas temps, maintenant, d'exalter ces différences puisque c'est dans cette marge, dans cette part d'individuel, que réside la source de la création et de l'inventivité ?

#### Les fictions de Proust et les fables de Poincaré

Proust a sans doute eu vent de la thèse qui traverse toute l'œuvre de Poincaré et qui se présente, à bien des égards, comme une forme de relativisme scientifique ; ainsi, il fait dire à son personnage, Robert de Saint-Loup, que d'après « le grand mathématicien Poincaré, il n'est pas sûr que les mathématiques soient rigoureusement

---

<sup>1</sup> Le Roy, « Un positivisme nouveau », art. cit., p. 138.

exactes. »<sup>1</sup> Au sens strict, l'interprétation de Saint-Loup est erronée : Poincaré reconnaît que le raisonnement mathématique participe dans une certaine mesure de la nature du raisonnement inductif, mais affirme qu'il n'en conserve pas moins son caractère de rigueur absolue<sup>2</sup>. Néanmoins, la remarque de Saint-Loup transmet d'une manière simplifiée l'idée principale qui découle de la thèse conventionnaliste de Poincaré, et qui fait état d'une indétermination du schéma mathématique par rapport à l'expérience<sup>3</sup>. Expliquée de manière simplifiée, cette idée soutient que les axiomes de la géométrie, tout comme ceux qui fixent d'ailleurs les propriétés du temps et de l'espace, ne sont ni des jugements synthétiques *a priori*, ni des faits expérimentaux : ce sont des conventions que nous avons adoptées parce qu'elles nous ont paru « commodes »<sup>4</sup>, autrement dit, parce qu'elles répondaient aux critères d'unité et de simplicité. Ainsi, la géométrie euclidienne ne nous a pas été « imposée » par la réalité extérieure, mais nous l'avons adoptée en vertu de ce principe de commodité. Le savant reste donc libre de choisir entre différentes hypothèses possibles (par exemple, les géométries de Riemann ou de Lobatchevski, qui sont des géométries non euclidiennes), et aucune d'elles ne se révélera être plus « vraie » ou plus valide que l'autre.

La thèse de Poincaré comporte deux conséquences importantes pour notre propos. La première consiste dans la portée toute relative de l'empirisme : l'expérience, à elle seule, ne suffit pas à déterminer la forme que nous donnons au réel ; la seconde découle de la première et consiste dans la part active que prend l'esprit dans la construction du réel, dans le but, justement, de compenser les indéterminations de l'expérience. De fait, dans son premier grand ouvrage de vulgarisation, *La Science et l'hypothèse*, Poincaré a voulu montrer qu'il n'existait pas d'expérience pure, de passivité de l'expérimentateur. Le savant intervient à toutes les étapes du processus expérimental : pour choisir un système de référence qui lui servira de cadre normatif, pour corriger les données recueillies, pour généraliser l'expérience et lui donner une formulation convenable, etc. Qu'il s'agisse de la recherche scientifique ou de la vie pratique, il semble bien que l'activité de l'esprit passe désormais au premier plan.

---

<sup>1</sup> II, 414.

<sup>2</sup> Poincaré, *La Science et l'hypothèse*, op. cit., p. 25.

<sup>3</sup> Pour l'épistémologie du conventionnalisme, voir Brenner : « Le conventionnalisme... », in Worms (dir.), *Le Moment...*, op. cit., p. 227-234, et id., *Les Origines...*, op. cit.

<sup>4</sup> Poincaré, *La Science et l'hypothèse*, op. cit., p. 76.

Les limites de l'empirisme, la portée relative de l'expérience, Proust les décrit au moyen d'une petite fiction qui lui a été inspirée par la duplicité insoupçonnée de Françoise :

[...] toute réalité est peut-être aussi dissemblable de celle que nous croyons percevoir directement et que nous composons à l'aide d'idées qui ne se montrent pas mais sont agissantes, de même que les arbres, le soleil et le ciel ne seraient pas tels que nous les voyons, s'ils étaient connus par des êtres ayant des yeux autrement constitués que les nôtres, ou bien possédant pour cette besogne des organes autres que des yeux et qui donneraient des arbres, du ciel et du soleil des équivalents mais non visuels.<sup>1</sup>

La réalité « que nous croyons percevoir directement » est celle que révèle l'expérience. Non seulement elle est lacunaire (Françoise ne montre pas le même visage à tout le monde, ni dans toutes les situations), mais elle est conditionnée par nos présupposés, par des « idées qui ne se montrent pas mais sont agissantes ». Françoise, la plus affectueuse des femmes avec Marcel, se révèle être toute différente avec Jupien qui recueille ses vilipendages, avec la pauvre fille de cuisine qu'elle accable sans pitié, ou même avec le poulet auquel elle tord le cou avec humeur. Marcel est épouvanté par la découverte de la duplicité de leur servante parce qu'il avait d'abord « composé » sa réalité avec des présupposés absolus de vérité, d'amour, de loyauté affective ou intellectuelle. La découverte qu'il venait de faire l'obligeait à revoir son épistémologie pour l'adapter aux informations recueillies. Mais cette découverte ne se limitait pas à la personne de Françoise, ni à la situation actuelle : en raisonnant par induction, Marcel soupçonnait devoir étendre son nouveau point de vue à toutes ses expériences sociales et amoureuses, présentes et futures, anticipant ainsi sur ce qui se révélera être le douloureux « secret de l'avenir »<sup>2</sup>. L'idée que l'expérience corrigée par le raisonnement se révèle être davantage conforme à la réalité montre que l'idéalisme proustien se présente plutôt sous la forme d'un relativisme épistémologique : il ne nie pas, comme le ferait l'idéalisme pur, l'existence du monde extérieur, mais se borne plutôt à affirmer que le sens des choses est produit par l'esprit.

Une des conséquences importantes de cette thèse est que notre esprit, à cause de notre physiologie particulière et de l'éducation que nous avons reçue, est souvent

---

<sup>1</sup> II, 366.

<sup>2</sup> Ibid.

conditionné par des présupposés quasi inconscients qui affectent notre compréhension du réel. Dans sa petite fiction, Proust les désigne par l'expression d'« idées qui ne se montrent pas mais sont agissantes ». Poincaré avait, lui aussi, sa théorie sur ces idées qui ne se montrent pas, mais cherchait plutôt à les débusquer dans le domaine qui était le sien, c'est-à-dire dans celui de la géométrie. Il appelait ces idées cachées les « axiomes implicites » de la géométrie<sup>1</sup>. Il avait d'abord montré que la géométrie euclidienne n'était pas exempte de tels axiomes ce qui, comme nous l'avons vu, l'avait conduit à limiter sa portée empirique. Il avait ensuite illustré au moyen d'une petite fiction – comme Proust le fera dans son roman – le rôle qu'a joué notre « éducation », en tant que présupposé implicite, dans la forme prise par notre conception du réel :

Des êtres dont l'esprit serait fait comme le nôtre et qui auraient les mêmes sens que nous, mais qui n'auraient reçu aucune éducation préalable, pourraient recevoir d'un monde extérieur convenablement choisi des impressions telles qu'ils seraient amenés à construire une géométrie autre que celle d'Euclide et à localiser les phénomènes de ce monde extérieur dans un espace non euclidien ou même dans un espace à quatre dimensions.<sup>2</sup>

On pourrait presque dire, par analogie, que les axiomes implicites conditionnent notre pratique de la géométrie de la même façon que les idées invisibles et agissantes conditionnent notre pratique de la vie sociale. En outre, Poincaré avait mené une démonstration magistrale dans laquelle il expliquait qu'en abandonnant l'un de ces axiomes implicites, « cachés » dans la géométrie d'Euclide, il devenait possible de créer une géométrie nouvelle, toute différente et parfaitement cohérente<sup>3</sup>. Quant au narrateur de la *Recherche*, il sera lui aussi amené à abandonner, l'une après l'autre, ces « idées qui ne se montrent pas » mais qui conditionnent sa conception des êtres et des choses, pour se composer une nouvelle vision de la réalité. La principale conséquence pour les deux points de vue, psychologique et scientifique, est la même : la réalité n'est pas empreinte dans les faits et ne peut, par conséquent, être conçue ou appréhendée en faisant abstraction de la conscience qui observe. En cela, elle se révèle être fonction d'un point de vue et d'une observation, ou encore d'une théorie et d'une expérience objective. Ni

---

<sup>1</sup> Poincaré, *La Science et l'hypothèse*, op. cit., p. 69-71.

<sup>2</sup> Ibid., p. 77.

<sup>3</sup> Ibid., p. 72.



idéalisme pur, ni réalisme simpliste, notre perception de la réalité procède des deux et, comme telle, ne peut être que relative.

Les choses sont pour le moins doubles...

« On ne voit jamais qu'un côté des choses »<sup>1</sup>, révèle Marcel. Lorsqu'il apprend par Aimé que l'inversion de Saint-Loup remonte sans doute à l'année de son premier séjour à Balbec, et que le Kodak de Robert servait des intérêts moins innocents que le simple loisir photographique<sup>2</sup>, il en tire immédiatement une leçon de perspective : les choses sont pour le moins doubles et on n'en voit jamais qu'un seul côté... du moins dans l'immédiat. Le temps, heureusement, et le hasard, se chargent souvent pour nous d'apporter au passé les corrections nécessaires (comme c'est le cas, par exemple, avec la révélation d'Aimé à propos de Saint-Loup) : c'est en cela, aussi, que la Vérité est fille du temps. Des événements qui nous intéressent, nous ne connaissons en général qu'« une partie que nous croyons le tout »<sup>3</sup>. Un autre que nous aurait, sur le même événement, une perspective tout autre, parce qu'il « regarde, comme par une fenêtre percée de l'autre côté de la maison [...] qui donne sur une autre vue. »<sup>4</sup> Laquelle de ces vues est la vraie, est en droit de se demander Marcel comme autrefois devant la Berma qu'il essayait d'apercevoir tantôt avec, et tantôt sans lorgnette. Il n'avait pas de réponse alors car, tout jeune encore, il croyait que la réalité devait se réduire à une simple alternative dichotomique. Mais l'expérience s'est chargée de lui montrer qu'un point de vue vrai ne peut être que celui qui se fonde sur une multitude de perspectives, où aucune n'est « la » vraie à elle seule, et où toutes participent à la restitution d'une part de réalité.

Pour compliquer un peu plus le problème, il arrive qu'avec le temps nous forgions une image embellie du passé, jusqu'à ce qu'un événement vienne nous servir de brusque « rappel à la réalité »<sup>5</sup>. Une lettre hostile reçue autrefois de Gilberte rappelle à Marcel que le portrait heureux qu'il s'était fait d'un « âge d'or » avec elle, tout comme l'image aimante qu'il s'était fabriquée d'elle de toutes pièces, s'écroulent devant la

---

<sup>1</sup> IV, 260.

<sup>2</sup> IV, 259.

<sup>3</sup> IV, 260.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> I, 616-617.

preuve concrète que constituent cette lettre et son impitoyable rappel à la réalité. Dans tout phénomène observé, semble suggérer Proust dans le *Temps retrouvé*, le premier rôle revient à l'observateur. Tout comme l'art impressionniste insiste sur le point de vue, tout comme la science refuse désormais le principe du savant « impersonnel », le roman a la charge de rendre compte de la dépendance étroite qui existe entre le sujet et l'objet de l'expérience. La métaphore du rapport entre sujet observateur et phénomène observé est figurée par la posture épistémique de Marcel au cours de la matinée chez la princesse de Guermantes :

De sorte que, à l'égard de ces invités-là, ils étaient jeunes vus de loin, leur âge augmentait avec le grossissement de la figure et la possibilité d'en observer les différents plans ; il restait dépendant du spectateur, qui avait à se bien placer pour voir ces figures-là et à n'appliquer sur elles que ces regards lointains qui diminuent l'objet comme le verre que choisit l'opticien pour un presbyte ; pour elles la vieillesse, comme la présence des infusoires dans une goutte d'eau, était amenée par le progrès moins des années que, dans la vision de l'observateur, du degré de l'échelle.<sup>1</sup>

Cette dépendance étroite que Marcel découvre entre le spectateur et l'objet qu'il observe, en autorisant des variations de plans, de points de vue ou d'échelle, rend le savoir irréductible à une donnée unique établie une fois pour toutes.

Tous ces exemples sont emblématiques de l'idéalisme proustien qui prend fréquemment la forme d'une confrontation d'un point de vue avec la réalité extérieure. Si l'on considère, en outre, qu'il n'est pas de point de vue unique qui soit absolument vrai, ni de perception complète de la réalité<sup>2</sup>, si l'on prend aussi en compte l'équation du temps qui, tantôt incite l'imagination à déformer les événements, et tantôt s'empresse de battre le rappel de la raison, alors on aura une idée presque précise – et aussi une justification – du perspectivisme proustien.

L'emploi du terme « perspectivisme » renvoie à Nietzsche, qui l'emprunte lui-même à la science de l'optique<sup>3</sup>. Celle-ci est aussi, comme on sait, une des sources de

---

<sup>1</sup> IV, 522.

<sup>2</sup> IV, 260 : « Certes pour les hommes, les choses n'offrent qu'un nombre restreint de leurs innombrables attributs, à cause de la pauvreté de leurs sens. Elles sont colorées parce que nous avons des yeux ; combien d'autres épithètes ne mériteraient-elles pas si nous avions des centaines de sens ? »

<sup>3</sup> Voir à ce sujet D. Large : « Chemical Solutions : Scientific Paradigms in Nietzsche and Proust », in E. S. Shaffer (ed.) : *The Third Culture : Literature and Science*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1998, p.

l'imagination proustienne qui est meublée d'objets destinés à mieux voir le monde tels que microscopes, télescopes, lunettes, monocles, etc. ; mais aussi source d'inventions techniques à usage ludique, artistique ou médical, tels la lanterne magique, l'appareil photographique et les rayons X. Chaque instrument optique sert de métaphore à un point de vue spécifique. Les résultats obtenus ne sont pas les mêmes avec la lunette astronomique et le microscope, cela est évident ; il est en revanche moins évident d'amener l'Autre à partager la vision particulière que nous avons adoptée. Du reste, le malentendu sur la visée épistémologique du premier volume de la *Recherche* au moment de sa réception le montre bien : Proust refusait pour son roman l'étiquette de roman d'analyse, qui ne lui plaisait guère parce qu'elle suggérait un étude faite au microscope, alors que son « instrument préféré de travail [était] plutôt le télescope »<sup>1</sup>.

Par conséquent, les paramètres de l'espace et du temps qui affectent l'évolution de notre imagination et de notre raisonnement ne sont pas les seuls à prendre en compte dans l'épistémologie perspectiviste. En bonne place figure la « différence d'optique »<sup>2</sup> qui se traduit chez deux personnes par deux points de vue différents sur le même objet ou le même événement. Rachel et Albertine vues respectivement par Marcel et Saint-Loup suscitent autant d'intérêt que si elles étaient des « édretons » ; mais chacun des jeunes gens, frappé de folie furieuse par l'amour, continue à voir dans sa propre amie un « être céleste »<sup>3</sup>. L'incompréhension entraînée par la différence d'optique est un moindre mal lorsqu'elle porte sur des objets extérieurs ; elle devient grave lorsqu'elle atteint notre propre personne :

Plus tard cet écart entre notre image selon qu'elle est dessinée par nous-même, ou par autrui, je devais m'en rendre compte pour d'autres que moi, vivant béatement au milieu d'une collection de photographies qu'ils avaient tirées d'eux-mêmes tandis qu'alentour grimaçaient d'effroyables images, habituellement invisibles pour eux-mêmes, mais qui les plongeaient dans la stupeur si un hasard les leur montrait en leur disant : « C'est vous. »<sup>4</sup>

---

217-236. L'auteur recense en outre quelques-uns des critiques qui se sont penchés sur la question du perspectivisme proustien : notamment Ernst Robert Curtius, Samuel Beckett, Anne Henry et Vincent Descombes (ibid., p. 217).

<sup>1</sup> IV, 1314, extrait d'une lettre à Camille Vettard.

<sup>2</sup> IV, 23.

<sup>3</sup> IV, 21.

<sup>4</sup> II, 569.

Pour Proust, aucun point de vue n'est plus légitime que l'autre<sup>1</sup> et l'épreuve que les autres tirent de nos faits et gestes a parfois « le genre de vérité peu flatteur [...] mais profond et utile, d'une photographie par les rayons X. »<sup>2</sup>

Il semble, du reste, que Marcel convoque la métaphore de la radiographie lorsqu'il s'agit de rendre compte d'un point de vue proche de la vérité. Cela laisse supposer que la photographie ou le portrait sont souvent mensongers – ce que confirme l'extrait ci-dessus – ou, en tous cas, qu'ils travestissent autant qu'ils révèlent. Les rayons X, quant à eux, ne comportent pas d'artifice et posent en surimpression, sur la réalité apparente, l'image de la réalité profonde. Lorsque Marcel, rendu chez Gilberte, est accueilli par le maître d'hôtel lui annonçant que la jeune fille est sortie, il reconnaît aux protestations et aux efforts de celui-ci que son discours n'est pas sincère ; cette « radiographie [...] sommaire de la réalité insoupçonnable », cachée par un discours étudié, lui fait comprendre que sa présence dans l'entourage de Gilberte était importun<sup>3</sup>. La perspicacité de l'investigateur, celle du chercheur, sont également symbolisées par leur « radiation intuitive », capable de traverser l'épiderme pour rapporter des images qui, au-delà des variations particulières, révèlent l'idée générale et seule importante pour eux<sup>4</sup>.

Remarquons au passage la juxtaposition fréquente de l'idée de vérité à celle des lois générales. D'un côté, elle n'annule pas la part de relativisme que le narrateur porte à la réalité, les lois ayant été elles-mêmes définies comme procédant d'une collaboration entre la nature et le savant ; d'un autre côté, quelque variable que cette réalité puisse être, il reste que le principe premier de la science est qu'il n'existe de lois que du général. En appariant la notion de vérité à celle de lois générales, Proust pense moins, sans doute, à une stratégie d'authentification de la vérité par un discours autorisé, qu'à la nécessité de déceler des régularités qui permettent de baliser le parcours relativisant de son héros. En agissant de la sorte, Proust se définit un but implicite, qui est de rester

---

<sup>1</sup> II, 660 : Une chose à aspect défini peut aussi être cent autres choses, « chacune [étant] relative à une perspective non moins légitime. »

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> I, 577.

<sup>4</sup> II, 249.

dans les limites épistémologiques de l'esprit positiviste qu'il s'est pris pour cadre<sup>1</sup>. Cependant, les conséquences de la découverte du binôme vérité générale/perspectivisme pose un problème, qu'il reviendra au héros de la *Recherche* de résoudre au moment de mettre en récit les résultats de son expérience.

Enfin, l'état affectif tient souvent lieu de paramètre relativisant pour le sujet expérimental, alors qu'il reste plutôt en retrait de l'observation ou des analyses du savant. Nous avons vu de quelle manière fluctuaient les sentiments de Marcel pour Albertine prisonnière, selon qu'il voyait en elle l'indomptable androgyne ou la sage vestale<sup>2</sup>. Ce sont la jalousie et la douleur qui constituent les impulsions motrices dans ce cas ; or, révèle Marcel, ces deux affects sont de puissants modificateurs de la réalité. La jalousie modifie la croyance : Marcel, esprit « positif », rêve d'expériences spiritiques pour pouvoir confronter Albertine à son mensonge<sup>3</sup> ; et la douleur se révèle un « puissant modificateur de la réalité » : la géographie de Balbec redessinée par les amours gomorrhéennes d'Albertine devient « une vue de l'enfer » même<sup>4</sup>. Marcel en tire la conclusion qu'un *fait objectif* « est différent selon l'état intérieur avec lequel on l'aborde. »<sup>5</sup>

Entre la découverte du relativisme et la mise en œuvre du perspectivisme se déploient, dans la *Recherche*, l'organisation des savoirs et le progrès cognitif de Marcel. Le perspectivisme, en faisant varier les affects et les croyances, en permettant de corriger les erreurs et de rectifier les points de vue, se présente comme une condition essentielle à l'apprentissage, ce que le simple relativisme n'autoriserait sans doute pas. Mais l'approche perspectiviste permet surtout à l'introspection entreprise par Marcel sujet expérimental, de dépasser le stade du seul retour réflexif sur soi pour prendre la

---

<sup>1</sup> Nous avons déjà mentionné la mise en garde du narrateur proustien contre une réalité qui s'évanouirait en un pur relativisme. Même imparfaites, les « lois » sériées au fil de la narration constituent des points de repère dans la recherche de la vérité. Il existe, certes, plusieurs sortes de barèmes et de hiérarchies mis en œuvre dans le récit de sorte à tempérer un relativisme excessif. Parmi ces procédés, nous avons relevé certains « points idéologiques », qui se présentent presque toujours comme les lieux privilégiés d'une évaluation. Un autre lieu textuel d'évaluation axiologique mérite d'être mentionné au premier rang : il s'agit de l'ironie qui, dans la *Recherche*, atteste indirectement de cette évidence que tous les points de vue ne se valent pas. Sur le fonctionnement de l'ironie comme lieu d'évaluation, voir P. Hamon : *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, notamment p. 30-36 : « Ironie et valeurs ».

<sup>2</sup> III, 895 : « Je sentais que ma vie avec Albertine n'était, pour une part, quand je n'étais pas jaloux, qu'ennui, pour l'autre part, quand j'étais jaloux, que souffrance. »

<sup>3</sup> IV, 110.

<sup>4</sup> IV, 99.

<sup>5</sup> Ibid.

forme d'une quête qui se déroule entre les deux pôles de la sensibilité et de la connaissance. Enfin, le perspectivisme devient un véritable outil épistémique lorsque Marcel le transpose de la sphère de l'expérience vécue à celle de la narration proprement dite, pour en faire un schème structurel organisateur de son récit. Le risque est grand de voir alors ce récit prendre une teinte subjective uniforme ; cependant, il n'en est rien. Car si le perspectivisme se présente bien, suivant l'expression d'Anne Henry, comme un instrument d'unité, son pouvoir persuasif vient non pas de son présupposé subjectif mais du « besoin instinctif de netteté indispensable à la marche de l'existence. »<sup>1</sup>

## Perspectivisme et structure

### *Narration rétrospective et polymodalité*

En ce qui a trait au perspectivisme tel qu'il apparaît chez le narrateur proustien, nous avons dégagé trois paramètres pertinents : l'information partielle qui fait qu'on ne voit qu'un côté des choses, la confrontation avec le point de vue de l'Autre, conçue comme une « différence d'optique », et la « disposition intérieure » qui modifie l'image de la réalité. De prime abord, le premier paramètre est le plus simple à transposer sur le plan de la structure du récit. Comme il s'agit d'une narration rétrospective, il arrive le plus souvent que l'information qui manque ponctuellement à Marcel (ou au je-narré) soit détenue par le narrateur (ou je-narrant), qui complète alors et corrige le point de vue du premier. Ce qui change est la manière dont le narrateur est entré en possession de l'information manquante : soit qu'il l'obtient par hasard (les révélations d'Aimé sur Saint-Loup), soit qu'il la recherche volontairement (l'enquête sur Albertine après sa mort).

Le second paramètre est problématique dans la mesure où il s'accorde mal avec le choix d'un narrateur autodiégétique (Marcel qui raconte sa propre histoire). De fait, tenir compte de la différence d'optique pour un narrateur signifie, en toute rigueur, qu'il doit connaître le fond de la conscience et les pensées, parfois intimes, des individus avec lesquels il entre en relation. Comme l'a souligné Genette, le choix de la narration sur le mode du « je » constitue *de facto* une restriction de champ qui, théoriquement,

---

<sup>1</sup> A. Henry : *Proust*, Paris, Balland, 1986, p. 203.

n'autorise plus la vision du Romancier omniscient<sup>1</sup>. La transposition du perspectivisme sur le plan narratif se présente donc comme un problème de structure relevant de la focalisation. Proust ne peut conduire sa démonstration qu'en transgressant les limites de son propre système narratif, c'est-à-dire les limites de la focalisation interne sur le narrateur. En effet, il arrive fréquemment que le récit rapporte directement les pensées d'un autre personnage au cours d'une scène où le héros est lui-même présent<sup>2</sup> : l'excédent d'information est dans ce cas irréductible à l'information du narrateur et il faut bien l'attribuer au romancier omniscient, c'est-à-dire à Proust lui-même. Genette définit le postulat modal<sup>3</sup> de Proust dans la *Recherche* comme une « coexistence à peine pensable » des trois systèmes focalisateurs, et qui sert pourtant « d'emblème à l'ensemble de [s]a pratique narrative » : Proust passe ainsi à volonté « de la conscience de son héros à celle de son narrateur » et va « habiter tour à tour celle de ses personnages les plus divers. »<sup>4</sup> Cette triple position narrative est, pour Genette, tout à fait nouvelle dans l'univers littéraire romanesque ; il n'en voit de contrepartie que dans l'invention musicale avec, par exemple, le *Sacre du printemps*, et c'est la raison pour laquelle il propose d'attribuer au récit proustien le terme de *polymodalité*, qu'il forge par référence au système polytonal inauguré par Stravinski<sup>5</sup>. Or, cette polymodalité ou cette pluralité de focalisations, qui s'effectue sans doute au détriment de l'illusion référentielle mais dont Proust joue avec brio, constitue la solution structurelle au problème posé par la traduction narrative de la différence d'optique.

Le dernier paramètre concerne la « disposition intérieure » et semble, de prime abord, aussi problématique que le précédent quant à sa mise en récit. Le narrateur le présente, par le biais d'une analogie avec la géométrie, comme étant tout à la fois une psychologie dans le temps et une psychologie dans l'espace<sup>6</sup>. Il s'agit, en somme, de la

---

<sup>1</sup> Voir ci-dessus, la section réservée à la « Littérature », p. 27 et ss.

<sup>2</sup> Ibid., p. 221. Genette cite les exemples suivants : Mme de Cambremer à l'Opéra, l'huissier à la soirée Guermantes, l'historien de la Fronde, etc. De même, ajoute-t-il, nous avons accès « sans aucun relais apparent » aux sentiments de Swann à l'égard de sa femme ou de Saint-Loup à l'égard de Rachel et même aux dernières pensées de Bergotte mourant, lesquelles « ne peuvent matériellement avoir été rapportées à Marcel, puisque personne, et pour cause, n'a pu en avoir connaissance. »

<sup>3</sup> L'épithète renvoie au « mode » tel que Genette le définit dans son système narratologique (ibid., p. 183-224), suivant les modes de régulation de l'information dans le récit.

<sup>4</sup> Ibid., p. 223.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> IV, 137 et IV, 608.

combinaison des deux facteurs principaux qui ont régi la démarche exploratoire : l'exploration géographique et sociale, car « nous ne pourrions pas raconter nos rapports avec un être que nous avons même peu connu, sans faire se succéder les sites les plus différents de notre vie »<sup>1</sup> ; et l'exploration intérieure, car il faut rendre compte de la manière dont le Temps a disposé les plans différents de notre vie<sup>2</sup>. La combinaison organisée de ces éléments contribue à en faire un « système » (le terme est de Proust) dynamique, calqué sur celui de l'astronomie, et qui révèle à l'observation que « les âmes se meuvent dans le temps comme les corps dans l'espace. »<sup>3</sup> D'une part, la « disposition intérieure » originale, une fois retrouvée, doit rendre compte de l'écart avec la réalité actuelle ; d'autre part, cet écart se présente sous la forme d'un rapport constant, en ce sens que les lois de l'habitude et celles de l'oubli tiennent invariablement leur fonction régulatrice d'adaptation au réel :

[...] l'oubli dont je commençais à sentir la force et qui est un si puissant instrument d'adaptation à la réalité parce qu'il détruit peu à peu en nous le passé survivant qui est en constante contradiction avec elle.<sup>4</sup>

L'oubli, en somme, fait en sorte que la « disposition intérieure » imprime à la perspective du moment une orientation qu'elle aura perdue à quelques semaines, à quelques mois ou à quelques années de là ; dans la faculté d'adaptation à la réalité réside l'*écart* entre le moi ancien et le moi actuel. La différence entre un roman fondé sur une conception statique du passé, et un autre fondé sur une conception dynamique, permet de mesurer la portée du projet littéraire de Proust. Si on voulait en trouver une contrepartie dans l'univers de la science, c'est probablement du côté de la définition même de la notion de « loi de la nature » qu'il faudrait la chercher. En effet, Poincaré explique que pour notre science moderne, la conception de loi de la nature diffère considérablement de celle des Anciens : pour eux, il s'agissait d'une « harmonie interne, statique, pour ainsi dire immuable », tandis qu'une loi, « pour nous, ce n'est plus cela du tout ; c'est une relation constante entre le phénomène d'aujourd'hui et celui

---

<sup>1</sup> IV, 608.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> IV, 137.

<sup>4</sup> Ibid.



de demain ; en un mot, c'est une équation différentielle. »<sup>1</sup> Dans cette définition, c'est l'idée de relation qui est la plus importante pour notre propos. La description statique ou immuable de la réalité n'est plus satisfaisante en regard de notre science moderne ; elle ne devrait pas l'être davantage pour une littérature dont l'ambition est de marquer l'œuvre du temps. Dans cette perspective, les événements ou les faits en tant que tels ne valent que dans la mesure où ils permettent de dégager la relation dynamique qui les unit, et qui se mesure en termes de différences ou d'écarts. Proust, du reste, écrit dans ses brouillons que la vérité est dans la progression des rapports<sup>2</sup>. Dans le texte définitif, la métaphore de l'altimètre, qui mesure la profondeur d'une œuvre, développe la même idée :

Il me fallait rendre aux moindres signes qui m'entouraient (Guermites, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, etc.) leur sens que l'habitude leur avait fait perdre pour moi. Et quand nous aurons atteint la réalité, pour l'exprimer, pour la conserver nous écarterons ce qui est différent d'elle et que ne cesse de nous apporter la vitesse acquise de l'habitude. [...] Et comme l'art recompose exactement la vie, autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même flottera toujours une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère qui n'est que le vestige de la pénombre que nous avons dû traverser, l'indication, marquée exactement comme par un altimètre, de la profondeur d'une œuvre.<sup>3</sup>

Le problème posé par le dernier paramètre relevant du perspectivisme, celui de la disposition intérieure, s'énonce en termes de décalage ou d'écart entre la réalité du passé que nous aurons pu atteindre et la réalité portée par « la vitesse acquise de l'habitude », ou encore entre la réalité transformée par l'oubli, et le « passé survivant » qui est « en constante contradiction avec elle ». La métaphore de l'altimètre qui mesure la profondeur d'une œuvre fonctionne en l'occurrence à la manière d'un programme-étalon servant à fonder la relation dynamique au passé, tout en évitant l'écueil de la description statique : retrouver le moi ancien permet ainsi de mettre en sourdine tout ce qui, dans la vision du passé, relève de la perspective du moi actuel. L'opération permet en retour de mesurer le chemin parcouru, la « pénombre que nous avons dû traverser » et qui donne en négatif l'image de ce même moi actuel. Par analogie avec la définition de l'équation différentielle proposée par Poincaré, l'altimètre conçu par Proust doit établir le rapport

---

<sup>1</sup> Poincaré, *La Valeur de la science*, op. cit., p. 191-192.

<sup>2</sup> IV, 830, Esquisse XXIV.

<sup>3</sup> IV, 476.

entre le phénomène d'aujourd'hui et le phénomène – non pas de demain – mais d'*hier*, suivant les lois de l'habitude et de l'oubli précédemment dégagées<sup>1</sup>. Comment s'effectue la prise en compte de ce rapport en termes narratifs, au niveau de la structure du récit ?

*Un modèle épistémique : la simultanéité ou l'instantanéité fictive*

Le problème posé par les fluctuations de la « disposition intérieure » était déjà énoncé dans l'épisode enchâssé d'« Un amour de Swann » qui condense, du reste, plusieurs des thèmes importants du récit. Il s'agit, explique Marcel, d'être double et de se donner le spectacle *véridique* d'un sentiment qu'on a cessé de posséder<sup>2</sup>. Pour Swann, personnage velléitaire aux exigences imparfaites, la question reste accessoire ; pour Marcel, champion de l'introspection et écrivain en puissance, elle est essentielle. Le hasard lui fournit, avec les résurrections de la mémoire, le modèle de la solution structurelle à cette question : la mémoire a introduit « le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent »<sup>3</sup>. Par ailleurs, les révélations qui se sont succédé au cours de la matinée chez les Guermantes ont abouti à la formulation de la vérité ultime – littéralement, puisqu'elle clôt le récit : les hommes occupent une place restreinte dans l'espace mais une place démesurée dans le Temps, car « ils touchent *simultanément* [...] à des époques [...] si distantes »<sup>4</sup>. Or, cette simultanéité n'est pas une donnée de l'expérience, ni pour la psychologie, ni pour la science. Nous avons vu que les recherches en psychologie expérimentale avaient abouti à exclure la possibilité d'états de conscience simultanés, tout comme l'expérience technique de Poincaré lors de l'établissement de la simultanéité à distance l'avait conduit à déclarer qu'il n'existait pas de simultanéité absolue, et que l'on ne pouvait par conséquent en parler que par *convention*<sup>5</sup>.

Le premier point à retenir de cette confrontation entre la connaissance de la vie intérieure et celle de la nature est que l'esprit est capable de fournir des impressions que

<sup>1</sup> Rappelons que Ribot faisait de l'oubli, à condition qu'il ne soit pas pathologique, la condition même de la santé et de la vie de la mémoire. (*Les Maladies de la mémoire*, op. cit., p. 46.)

<sup>2</sup> I, 371. Voir également ci-dessus, p. 60-61.

<sup>3</sup> IV, 608.

<sup>4</sup> IV, 625. Nous soulignons.

<sup>5</sup> Voir ci-dessus, p. 400 note 2.

la science est incapable d'expliquer et dont elle ne peut rendre compte que par artifice. Wundt, et après lui Ribot, considéraient qu'une succession rapide des états de conscience pouvait donner l'impression de la simultanéité<sup>1</sup>. Mais la description de Marcel est univoque : le caprice de la mémoire a introduit le passé dans le présent *sans le modifier*, tel qu'il était au moment où il était le présent. Comme Marcel, par ailleurs, ne semble pas souffrir de psychose – car alors il aurait définitivement basculé dans le passé, sans plus avoir conscience de son présent – force est de reconnaître l'identité absolue des deux états de conscience, passé et actuel.

Comment Marcel transforme-t-il cette expérience immédiate de manière à lui faire servir ses intérêts narratifs ? Il semble bien qu'il procède comme Poincaré lorsqu'il a été confronté à la mesure de l'espace et du temps, à la synchronisation des horloges et à l'établissement de la simultanéité à distance : en faisant usage de la notion de convention.

Dans l'enquête historique qu'il a menée dans le but de remonter à la genèse de l'idée de convention chez Poincaré, Galison retient – outre l'influence de savants tels que Felix Klein, Sophus Lie, Hermann Helmholtz – trois sphères d'influence possibles : le milieu de l'École polytechnique où il a fait ses études, et qui se caractérisait alors par un agnosticisme favorisant le libre arbitre, le cercle intellectuel de son beau-frère Émile Boutroux, dont la fréquentation l'aurait incité à réfléchir sur la nature des sciences mathématiques, et enfin son intérêt marqué pour la géométrie et sa réflexion poussée sur la nature des axiomes qui y sont adoptés<sup>2</sup>.

Sur ce dernier point, l'attitude de Poincaré est exemplaire : alors que plusieurs penseurs voyaient dans la naissance des géométries non euclidiennes l'expression d'une rupture complète avec l'intuition, ou encore le renoncement aux certitudes, Poincaré s'en tenait à une attitude plus pragmatique ; nous avons vu que sa réflexion l'avait amené à conclure que les différentes géométries n'étaient jamais que différentes façons de présenter les rapports entre les choses. Or on connaît l'intérêt soutenu de Proust pour

---

<sup>1</sup> Ribot, *La Psychologie...*, op. cit., p. 234 et ss. Voir également *Les Maladies de la personnalité*, op. cit., p. 124-125. Y a-t-il une coexistence réelle entre deux états de conscience ou une succession si rapide qu'elle apparaît comme une simultanéité ? s'interroge Ribot. L'expérience, répond-il, semble prononcer en faveur d'une succession très rapide, équivalant à une coexistence. Mais la conscience, comme la rétine, a sa « tache jaune », et du fait que la vision distincte n'est qu'une petite portion de la vision totale, l'individu a l'illusion de s'identifier à son seul état de conscience actuel.

<sup>2</sup> Galison, *L'Empire...*, op. cit., p. 67-74.

la géométrie – son esprit *more geometrico* – et la manière dont elle a influencé sa vision du monde aussi bien que sa création artistique<sup>1</sup>. Nous avons montré, par ailleurs, de quelle manière l'intuition de Marcel l'avait amené à renoncer aux idées d'espace et de temps absolus, à favoriser les notions de durée et de mouvement relatifs, révélées par son exploration. Pour Poincaré – comme pour Proust, semble-t-il – le critère qui impose le choix d'un cadre structurel particulier est celui de commodité. Poincaré a toujours insisté sur le fait que « nous pouvons choisir librement la façon de représenter le monde, que cela ne dépend pas fondamentalement de la réalité extérieure mais de la simplicité et de la commodité de la connaissance. »<sup>2</sup> Proust dira que la forme prise par l'œuvre ne dépend pas non plus de la réalité extérieure mais qu'elle est fonction de la vision de l'écrivain, récusant sur la base de ce principe tout cadre formel préétabli<sup>3</sup>.

Une des missions dont Poincaré a été investi autour de 1900 a pu inspirer à Proust l'élaboration d'un modèle épistémique utile à l'organisation structurelle de son récit : il s'agit de la mission vers l'équateur qui avait pour but de réviser la mesure de l'arc méridien de Quito, et d'établir la simultanéité télégraphique dans toutes les stations proches de la Colombie<sup>4</sup>. Il fallait, pour cela, établir les moyens de communication nécessaires au moyen de câbles sous-marins reliant les continents. L'expédition, qui a duré sept années, a fait l'objet d'un vif intérêt dans les milieux intellectuels et populaires français du fait de son enjeu « patriotique » : il fallait défendre, en quelque sorte, « l'honneur intellectuel de la France », à qui revenait la charge de déterminer la vraie mesure de la Terre<sup>5</sup>. Poincaré n'était pas un membre de l'expédition elle-même mais il était chargé d'en suivre les développements de près et d'en rapporter les détails à

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Fraisse, *Proust au miroir...*, op. cit., p. 192-205 : « Une vision géométrique du monde » et « Vision géométrique et création artistique ».

<sup>2</sup> Galison, *L'Empire...*, op. cit., p. 69.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, la partie sur la création réservée au critère de « Nécessité », p. 376 et ss. Voir également IV, 461, le refus du réalisme représenté à la manière d'une « vision cinématographique », et IV, 827-828, le refus du réalisme représenté par la « littérature de notations ». Tous ces exemples ne tiennent compte que d'une seule dimension temporelle, celle de la succession. La question du temps dans la *Recherche* est examinée plus en détails ci-dessous, dans le chapitre réservée à l'« Épistémologie du hasard », p. 466 et ss.

<sup>4</sup> Galison, *L'Empire...*, op. cit., p. 173-201.

<sup>5</sup> Ibid. Il s'agissait, en fait, de déterminer la forme de la Terre. Si la Terre était effectivement enflée à l'équateur et aplatie aux pôles comme Newton l'avait prédit deux siècles auparavant, un arc longitudinal couvrant, par exemple, 5 degrés de latitude serait plus court près de l'équateur que près de l'un des pôles. (p. 173-174)

l'Académie des sciences. C'est cet événement qui a servi de cadre concret à sa réflexion philosophique et mathématique sur la simultanéité<sup>1</sup>.

Proust, que sa Correspondance a révélé être un écrivain inlassable et, comme son héros Marcel, un usager régulier des « petits bleus »<sup>2</sup>, pouvait s'être tenu informé de ces missions géodésiques dont un des buts était de relier entre eux les différents points du globe. Dans la *Recherche*, il détourne la prouesse technologique qui a consisté à tendre un réseau de câbles sous-marins, pour en faire un étalon servant à mesurer la vitesse de propagation de la douleur : mon cœur, écrit-il dans *Albertine disparue*, « fut bouleversé avec plus de rapidité que n'eût mis un courant électrique, car la force qui fait le plus de fois le tour de la terre en une seconde, ce n'est pas l'électricité, c'est la douleur. »<sup>3</sup> Pourtant, ni la douleur, ni les signaux électriques ne sont instantanés ; Ribot avait montré que chaque acte psychique requérait « une durée appréciable et que la prétendue vitesse infinie de la pensée n'est qu'une métaphore »<sup>4</sup> ; Poincaré avait de son côté montré que la synchronisation des horloges nécessitait des corrections constantes à cause du temps que le signal mettait à parvenir à destination. Dans tous les domaines de la culture, l'époque portait l'estampille de la simultanéité<sup>5</sup>, mais d'une simultanéité conçue comme une convention. Or, l'importance pour Marcel de la notion de simultanéité n'avait-elle pas été pressentie presque en même temps que celle des « impressions » qui s'esquissaient du côté de Guermantes et de Méséglise ? N'en avait-il pas vu la préfiguration dans la vitesse, qui reconfigurait la géographie de Martinville et de ses clochers, dans l'ubiquité que la bicyclette conférait à Albertine, déclarée « être de fuite » car elle touchait simultanément à des points de l'espace et du temps à jamais inaccessibles pour lui ? Ne découvre-t-il pas, enfin, cette simultanéité en lui, au moment de mettre un point final à son récit ?

Plus discrète que les impressions esthétiques parce qu'elle se traduit sur le plan structurel plutôt que didactique et thématique, l'isotopie de la simultanéité est pourtant bien présente dans l'épistémologie du narrateur proustien. Avec l'adoption du point de

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Voir, par exemple, Bouillaguet et Rogers (dir.), *Dictionnaire...*, op. cit., p. 989-990, art. « télégramme ».

<sup>3</sup> IV, 54.

<sup>4</sup> Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, op. cit., p. 23.

<sup>5</sup> Pour la simultanéité dans le domaine de l'art, notamment chez les futuristes, voir ci-dessus, p. 72-73, et la note 2 de la p. 72.

vue simultanée se trouve résolu le problème posé par l'articulation du général au particulier, du type à l'essence, de la « disposition intérieure » ponctuelle à la « réalité » actuelle.

Sur le plan narratif, Proust en donne la démonstration en brossant d'Albertine un portrait qui la présente comme une déesse à plusieurs têtes<sup>1</sup>. L'idée que l'on se fait habituellement d'une personne résulte de tous les visages successifs qu'elle nous a offerts dans le temps : c'est la représentation du sens commun. Mais si nous voulons recomposer l'authentique portrait de cette personne, il faut alors recourir à la juxtaposition quasi simultanée de toutes les représentations successives. Alors seulement nous pourrions approcher l'essence d'un être, qui n'est pas seulement la résultante de quelques attitudes ponctuelles, de quelque loi psychologique statique, mais qui est aussi l'expression d'une individualité réelle. Pour le portrait d'Albertine, Proust procède en dressant d'abord une analogie entre un paysage unique mais qui paraît multiple, si on change le point de vue à partir duquel on l'observe, et les différents aspects que nous présente une personne<sup>2</sup>. Il suggère ensuite qu'un être est aussi « cent autres choses » que l'aspect sous lequel il nous apparaît sur le moment ; par conséquent, si l'on veut « tirer les unes des autres, comme d'un étui, toutes les possibilités qu'il enferme » il est nécessaire de « recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie [son] individualité. »<sup>3</sup> Cette recréation expérimentale de la richesse d'un individu unique consiste justement dans la mise en œuvre de l'optique simultanée, seule apte à faire justice à la vérité des personnes<sup>4</sup>. Du reste, cette optique résulte du mode de fonctionnement même de la mémoire, suggère Proust :

Et puis, comme la mémoire commence tout de suite à prendre des clichés indépendants les uns des autres, supprime tout lien, tout progrès, entre les scènes qui y sont figurées, dans la

---

<sup>1</sup> II, 659-660.

<sup>2</sup> Ibid., et II, 228-229.

<sup>3</sup> II, 660.

<sup>4</sup> Proust se montre ici proche du Cubisme analytique de Braque ou de Picasso, qui élargit la fragmentation à la totalité de la composition, délaisse les volumes pour les plans, et tire toutes les possibilités de la multiplicité des points de vue représentés simultanément. Voir, à ce sujet, Bouleau, *La Géométrie secrète...*, op. cit., p. 225. Proust écrit dans une lettre de 1919 à Jacques-Émile Blanche à propos de Picasso, que c'est « un peintre dont l'œuvre et la personne ne [lui] sont pas inconnues » (*Lettres*, op. cit., p. 891.) Les peintres futuristes favoriseront, quant à eux, la juxtaposition d'images visuelles successives pendant le développement d'un mouvement. L'influence des photographies de mouvements (chronophotographie), telles que les a pratiquées par exemple Jules Marey, paraît, chez eux, évidente.

collection de ceux qu'elle expose, le dernier ne détruit pas forcément les précédents. En face de la médiocre et touchante Albertine à qui j'avais parlé, je voyais la mystérieuse Albertine en face de la mer. C'était maintenant des souvenirs, c'est-à-dire des tableaux dont l'un ne me semblait pas plus vrai que l'autre.<sup>1</sup>

C'est donc par un petit artifice de mémoire, par *convention*, que les images simultanées peuvent être déployées devant le narrateur, attelé à sa rédaction, et qui se trouve alors en mesure d'opter pour la perspective adéquate suivant la progression de son récit.

Sur le plan de l'écriture, l'optique simultanéiste est figurée par l'usage fréquent du procédé de la syllepse en général, et surtout, de la syllepse itérative. Cette dernière consiste à relater en les synthétisant des événements semblables et, de ce fait même, elle abolit leur succession<sup>2</sup>. Le problème qui se posait à Proust était de raconter le « vécu » dans sa progression linéaire, mais sans souci d'exactitude ou besoin d'exhaustivité. Il s'agissait, en somme, de faire œuvre d'abstraction, de la même manière que dans les sciences, un fait observé, une expérience menée à terme, peuvent servir de base à une série d'inductions. Le caractère exemplaire des scènes retenues et relatées par le narrateur proustien sert de support, de paradigme, à toute une série de scènes semblables : il s'agit des invariants, des scènes-types, qui se répètent à l'identique. Mais il existe également – tout comme en sciences – des paramètres variables, des conditions changeantes. Proust introduit alors des scènes singulières au cœur de la syllepse itérative, procédé narratif par lequel il parvient à résoudre le problème difficile de la mise en rapport du particulier et du général.

Par ailleurs, l'acte de narration de Marcel ne porte aucune marque de durée ni de division : il est instantané en ce sens que le présent du narrateur, que l'on retrouve presque à chaque page mêlé aux divers passés du héros, est un moment unique et sans progression<sup>3</sup>. Dans cet espace-temps particulier, que Genette définit comme « l'instantanéité fictive »<sup>4</sup> de la narration, Proust installe son narrateur. De cette position stratégique, qui n'est fixe que d'un point de vue idéal, le narrateur peut avoir accès à toutes les temporalités vécues par son moi passé. Pour schématiser, si le point de

---

<sup>1</sup> II, 230.

<sup>2</sup> Genette, *Figures III*, op. cit., p. 178.

<sup>3</sup> Ibid., p. 234.

<sup>4</sup> Ibid., p. 235.

référence du narrateur est figuré par  $t_0$  et que les points de ses moi passés sont figurés par  $t_1, t_2, t_3, \text{etc.}$ , la résultante narrative obtenue sera ainsi :  $t_0 + t_1$ , puis  $t_0 + t_2$ , puis  $t_0 + t_3, \text{etc.}$  ; mais aussi, en tenant compte des syllepses qui, par associations diverses, confèrent au récit un mode de fonctionnement paradigmatique, la résultante narrative pourra aussi bien être la suivante :  $t_0 + t_1 + t_5$ , par exemple, où  $t_5$  représente un événement éloigné de  $t_1$  dans le temps mais assumé simultanément en vertu d'une parenté thématique ou spatiale, car les « souvenirs [...] nous entourent simultanément »<sup>1</sup>. Le narrateur réalise ainsi à chaque fois la simultanéité ou l'instantanéité fictive de deux (ou plus) états de conscience, passé(s) et actuel, et s'autorise par le fait même la vision quasi omnisciente sur son moi ancien comme sur les personnages ranimés par sa mémoire.

La vérité, a écrit Proust dans ses brouillons, « de la plus poétique à celle qui n'est que psychologique, il faudrait que ce qui l'exprime – langage, personnages, action – fût en quelque sorte entièrement choisi et créé par elle »<sup>2</sup>. Il organise donc « langage, personnages et action » en une structure romanesque propre à préserver la « vérité » vécue. Il explique ensuite son positionnement par le postulat de l'œuvre « nécessaire », et par l'analogie de la création artistique avec une loi de la nature qu'il faut « découvrir »<sup>3</sup>.

Terminons avec une autre analogie intéressante, empruntée à Thomas d'Aquin qui convoque, dans une belle métaphore, la figure du cercle pour décrire le rapport entre le présent et l'éternité<sup>4</sup> :

L'éternité est toujours présente à quelque temps ou moment du temps que ce soit. On peut en voir un exemple dans le cercle : un point donné de la circonférence, bien qu'indivisible, ne coexiste pas cependant avec tous les autres points, car l'ordre de succession constitue la circonférence ; mais le centre, qui est en dehors de la circonférence, se trouve en rapport immédiat avec quelque point donné de la circonférence que ce soit. L'éternité ressemble au centre du cercle. Bien que simple et indivisible, elle comprend tout le cours du temps, et chaque partie de celui-ci est également présente.

---

<sup>1</sup> IV, 467.

<sup>2</sup> IV, 827, Esquisse XXIV.

<sup>3</sup> IV, 459.

<sup>4</sup> Rapporté par E. Klein, in « Théories cherchent... », art. cité, p. 21.



Les moi anciens de Marcel se succèdent en formant la circonférence et le moi actuel, représenté par le narrateur, coexiste avec tous les autres moi.

Le schéma de la simultanéité structurelle apparaît, en dernière analyse, comme la transposition narrative de la simultanéité des états de conscience, simultanéité vécue par le héros grâce aux éclairs de la mémoire involontaire. Le point idéologique où se positionne Marcel narrateur est la contrepartie narrative du « hors-temps » réalisé par la mémoire involontaire ; il procède de l'expérience du « temps à l'état pur », qui se présente comme l'exacte antithèse du temps spatialisé expérimenté jusque-là. Par conséquent, en se percevant comme un « homme affranchi de l'ordre du temps », Marcel se perçoit également comme un homme affranchi de l'ordre de l'espace. L'instantanéité fictive du narrateur proustien est bien un point idéal situé hors du temps et hors de l'espace : c'est le lieu de la création défini à la fois par une épistémologie précise et par une imagination visionnaire.

La mise en œuvre de la simultanéité en tant que schème créateur et structurant de l'œuvre consiste pour le narrateur à se mettre dans un rapport « simultané » avec chacun des moments significatifs qu'il a vécus, et dont il veut maintenant restituer la trace en les replaçant dans la perspective, peut-être « déformante » mais sans aucun doute révélatrice, du Temps. L'« altimètre » conçu par le narrateur peut alors fonctionner à loisir : l'écart, pour un même phénomène, entre la perception passée et la perception actuelle est un rapport dynamique que la narration traduira en lui donnant la forme d'un commentaire simultané ou, de ce que Genette a défini comme étant un « commentaire idéologique »<sup>1</sup>. Perspectivisme et simultanéité auront ainsi contribué à créer dans le récit fait par Marcel une instantanéité fictive qui rend possible l'« invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Figures III*, op. cit., p. 264-265. Genette fait remarquer à propos de la *Recherche* que « l'importance quantitative et qualitative de ce discours psychologique, historique, esthétique, métaphysique, est telle [...] qu'on peut sans doute lui attribuer la responsabilité – et en un sens le mérite – du plus fort ébranlement donné dans cette œuvre, et par cette œuvre, à l'équilibre traditionnel de la forme romanesque. »

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

## ***Une épistémologie du réel (2) : la convergence des savoirs***

Dans le *Temps retrouvé*, Proust affirme sans plus hésiter que « seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière [...], est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit »<sup>1</sup>. La déclaration sert de proposition centrale à un argumentaire débuté quelques lignes plus haut et où, pour éviter la confusion que pourrait entraîner l'emploi du mot « esprit », Proust précise que l'impression est bien « matérielle, parce qu'elle est entrée par nos sens. »<sup>2</sup> Encadrant la proposition à l'autre bout, Proust offre en guise de conclusion un parallèle entre le travail de l'écrivain et celui du savant, tempérant ce que pourrait avoir de trop exclusif l'affirmation péremptoire que *seule* l'impression constitue un critère de vérité. L'impression est pour l'écrivain la contrepartie de l'expérimentation pour le savant : mais est-ce que cela signifie que, pour ce dernier, l'expérimentation constitue un critérium de vérité ? Proust ne le dit pas et se limite, dans son analogie, à assigner une place au rôle de l'intelligence dans le processus : chez le savant elle précède (l'expérimentation) et chez l'écrivain elle vient après (l'impression). D'une part, si le parallélisme entre l'impression et l'expérimentation peut laisser croire que l'une comme l'autre conduisent à la « vérité », cela n'est suggéré que de manière ambiguë ; d'autre part, si l'écrivain peut se prévaloir de l'impression *et* de l'intelligence – et nous avons vu qu'il pouvait également revendiquer le point de vue expérimental – ne paraît-il pas plus favorisé que le savant dans sa « recherche » ? Le fond de la question posée implicitement par Proust est bien de savoir lequel, de l'écrivain ou du savant, peut avoir accès à la « vérité » c'est-à-dire, en définitive, à la réalité<sup>3</sup>.

### **18.1- Les idées « justes » et les idées « vraies »**

Dans sa forme dogmatique, prudente mais sûre, la déclaration de Proust dépasse la simple profession de foi esthétique qui attribuerait arbitrairement aux inventions

---

<sup>1</sup> IV, 458.

<sup>2</sup> IV, 457.

<sup>3</sup> Nous avons formulé cette alternative dans notre première partie comme étant celle de l'approche orphique ou prométhéenne de la nature. Voir ci-dessus, p. 24-25.

artistiques une valeur plus authentique qu'à celles de la science. S'il y a un point idéologique à faire valoir dans cette séquence, il n'émane pas de Marcel apôtre de l'art et prosélyte cherchant à faire des convertis, mais de Marcel chercheur, ayant poussé son épistémologie dans presque toutes les directions du savoir et ayant emprunté presque toutes les voies de la connaissance. Bref, il s'agit moins d'une opinion que d'une constatation, ce qui appelle, du fait même, quelques éclaircissements.

Il semble que la problématique du critère de vérité s'articule autour des deux notions de « juste » et de « vrai » que Proust confronte en les opposant. Un « critérium de vérité » devrait permettre de discerner le vrai du faux, de reconnaître la vérité et de la distinguer sûrement de l'erreur. Or, c'est une opération que le critère de « justesse » n'autorise pas :

Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. [...] Non que ces idées que nous formons ne puissent être *justes* logiquement, mais nous ne savons pas si elles sont *vraies*.<sup>1</sup>

Le critère de justesse se définit par une vérité *possible* (parmi d'autres), et il appartient en propre aux idées formées par « l'intelligence pure » comme celle qui est mobilisée, par exemple, dans le travail du savant au cours de la procédure expérimentale. De là à dire que les découvertes du savant – et celles de la science en général – n'ont qu'une vérité possible, il n'y a qu'un pas. C'est en tous cas ce qui semble ressortir de l'affirmation de Proust, même s'il ne mentionne pas directement la science dans l'équation et qu'il nous faut l'y inclure par déduction : l'impression est l'outil premier de l'écrivain, l'intelligence celui du savant, et l'intelligence ne fournit que des idées justes ou logiques<sup>2</sup>. Pour ambigu que soit l'argumentaire de Proust, il n'en pose pas moins une question essentielle dont on ne peut trouver des éléments de réponse que dans le discours épistémologique de son époque. Transposée sur le plan du récit, cette question devient résolument aporétique car, s'il est vrai que la crise de la physique

---

<sup>1</sup> IV, 458. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Il est possible, ainsi, sans abandonner le point de vue du réalisme, d'admettre que les théories scientifiques puissent n'être qu'approximativement vraies ou fausses, ou encore vraies selon les domaines. Il existe, cependant, une version « forte » de cette thèse, suivant laquelle nos théories pourraient être fausses sans que nous le sachions (voir à ce sujet Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 802-804, art. « réalisme »). C'est la version que semble privilégier Proust dans sa réflexion et qui expliquerait, en partie, le scepticisme qu'il nourrit envers les doctrines réalistes.

battait son plein et que l'on proclamait dans les tribunes la faillite de la science, il reste que le parcours cognitif du héros créé par Proust est constamment balisé par la science, et s'il arrive à Marcel d'avoir à corriger des erreurs, il n'est jamais question pour lui de saper l'édifice du savoir positif.

Pour trouver des réponses satisfaisantes à ces questions, il nous faut une fois de plus nous tourner vers la « nouvelle critique de la science » à laquelle se sont astreints quelques savants philosophes dans le but, justement, de sortir leur discipline indemne de la crise qui ébranlait ses fondations. Si l'on fait exception des reproches de promesses non tenues, le principal grief que le public nourrissait envers la science était qu'elle ne pouvait proposer que des théories provisoires, appelées à mourir après avoir fait leur temps et à être remplacés par d'autres qui, sans doute, finiront par connaître le même sort. Pour sauvegarder l'image de la science et ramener en elle la confiance du public, il fallait revoir tout ce qui, dans la pratique scientifique, pouvait donner l'idée trompeuse d'une science toute-puissante ; il fallait, en d'autres termes, relativiser le savoir scientifique et revoir, pour commencer, la thèse du réalisme scientifique, qui affirme l'existence des entités postulées par les théories. C'est dans ce contexte et dans cette optique que certains savants se sont attelés à la tâche qui consistait à analyser la part qui revenait à l'esprit dans la construction des hypothèses scientifiques, et à préciser la nature et la portée des théories : ce sera l'œuvre des conventionnalistes, dont la doctrine a certainement été influente à l'époque<sup>1</sup>. Il est intéressant de noter que les limites temporelles entre lesquelles se déploie le conventionnalisme concordent avec celles de la gestation et de la rédaction de la majeure partie de la *Recherche du temps perdu*<sup>2</sup>. De nombreux articles ont contribué à diffuser auprès du public les idées conventionnalistes

---

<sup>1</sup> A. Brenner qui a étudié en détails la période couverte par ce mouvement affirme que plusieurs témoignages attestent de son influence dans le milieu culturel. Voir « Le conventionnalisme... », in Worms (dir.), *Le Moment...*, op. cit., p. 227. La diffusion des idées conventionnalistes auprès du grand public est largement tributaire des efforts de Le Roy et de Milhaud, qui ont su déceler les points communs dans les réflexions de Poincaré et de Duhem, et qui en ont donné des comptes rendus synthétiques dans leurs articles (ibid., p. 230-231).

<sup>2</sup> Suivant Brenner (ibid., p. 228), le mouvement surgit au début des années 1890, occupe le devant de la scène au cours des premières années du XX<sup>e</sup> siècle et disparaît pendant la première Guerre. Nous savons, par ailleurs que Proust a rédigé successivement les premier et dernier volumes de sa somme romanesque, ce qui rend plus probables encore les résonances « conventionnalistes » que l'on peut trouver dans son épistémologie.

qui ont accompagné la naissance de la nouvelle philosophie des sciences en France<sup>1</sup>. Mais un ouvrage majeur relatant l'histoire de la théorie physique a contribué à illustrer, de manière aussi plaisante qu'érudite, la portée limitée du réalisme scientifique.

Publié en 1908, l'essai de Pierre Duhem consacré à la théorie physique<sup>2</sup> est destiné à montrer que les principaux malentendus nés autour de la science sont attribuables, justement, à la doctrine réaliste. Brossant un historique de l'évolution de la science physique jusqu'à Galilée, Duhem rappelle qu'à l'origine – c'est-à-dire avec Platon – le but de l'astronomie était d'assigner à chaque planète une trajectoire qui puisse rendre compte des apparences ; il s'agissait, en d'autres termes de « sauver les phénomènes » ou de « sauver les apparences »<sup>3</sup>. Plus tard, le développement de la science physique chez les Grecs a conduit à admettre la concordance entre les résultats de deux hypothèses très différentes, sans qu'il soit possible de décider laquelle est conforme à la Nature. Duhem cite en exemple la doctrine professée par Proclus (412-485) :

Les artifices géométriques qui nous servent d'hypothèses pour sauver les mouvements apparents des astres ne sont ni vrais, ni vraisemblables. Ce sont de pures conceptions que l'on ne saurait réaliser sans formuler des absurdités. [...] Des hypothèses fort différentes peuvent conduire à des conséquences identiques qui sauvent également les apparences. [...] Ces caractères de l'Astronomie ne doivent pas étonner. Ils marquent simplement que la connaissance de l'homme est bornée et relative, que la science humaine ne saurait rivaliser avec la science divine.<sup>4</sup>

Or, ce qui est intéressant dans cette doctrine est que Duhem lui-même la rapproche de celle du Positivisme, en ce qu'elle sépare les objets qui sont accessibles à la connaissance humaine de ceux qui sont essentiellement inconnaissables à l'homme<sup>5</sup>. Cette conception a perduré tout au long du Moyen Âge dans la Scolastique chrétienne, dont la philosophie scientifique peut se condenser en deux principes : le premier est que

---

<sup>1</sup> « Nouvelle » philosophie des sciences car distincte de celle qui avait été inventée par Ampère et illustrée par Auguste Comte. Voir Brenner, *Les Origines...*, op. cit., p. 6-7. Brenner note que c'est dans ce contexte qu'un nouveau vocable a fait son apparition dans la langue française, celui d'épistémologie (ibid.).

<sup>2</sup> P. Duhem : *Essai sur la notion de théorie physique de Platon à Galilée* [1908, titre original : ΣΩΖΕΙΝ ΤΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ], Paris, Vrin, 1990.

<sup>3</sup> Ibid., p. 3. L'expression est celle que Duhem retient pour titre de son ouvrage, et l'orthographe en grec.

<sup>4</sup> Ibid., p. 23.

<sup>5</sup> Ibid.

les hypothèses astronomiques doivent être les plus simples possibles, le second est qu'elles doivent sauver les phénomènes le plus exactement possible<sup>1</sup>.

C'est avec Copernic que le réalisme scientifique fait son apparition. Copernic montre que l'hypothèse du mouvement de la Terre autour du Soleil peut, tout autant que l'hypothèse de Ptolémée, sauver les phénomènes ; il découvre même que les calculs y sont plus simples à effectuer. De plus, à la différence de ses prédécesseurs astronomes, il est déterminé à prouver la vérité de son hypothèse, et pense même y avoir réussi<sup>2</sup>. Cependant, la conception réaliste de Copernic ne faisait pas l'unanimité, et la publication de son ouvrage comportait une Préface en guise d'avertissement destiné à rappeler la nature conjecturale de la physique : aucun raisonnement ne permet à l'astronome d'atteindre aux causes ou aux hypothèses véritables des mouvements célestes ; par conséquent, « il conçoit et imagine des hypothèses quelconques, de telle manière que ces hypothèses une fois posées, ces mêmes mouvements puissent être exactement calculés au moyen des principes de la Géométrie, tant pour le passé que pour l'avenir... *Il n'est pas nécessaire que ces hypothèses soient vraies.* »<sup>3</sup> Par conséquent, l'hostilité des théologiens et des philosophes à l'égard des hypothèses coperniciennes était justifiée : ils les tenaient pour fausses en Philosophie et pour hérétiques en Théologie, alors que le système de Ptolémée, accrédité par la Scolastique, permettait d'arriver aux mêmes résultats prédictifs sans contrevenir ni à la philosophie ni à la religion<sup>4</sup>. Mais la condamnation ne visait que le *réalisme* de la doctrine professée, comme le montre l'exemple de la réforme du calendrier, que Grégoire XIII accomplit en se basant sur les calculs de Copernic, sans pour autant admettre la « réalité » du mouvement de la Terre. Cet exemple est emblématique de la distinction que l'on faisait à l'époque entre une hypothèse utile pour le calcul et ce qu'il fallait considérer comme la réalité ou la nature des choses.

L'« erreur » de Galilée, au moment où il a adopté le système de Copernic, est de l'avoir considéré sous l'angle du réalisme, c'est-à-dire comme donnant une description

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 52.

<sup>2</sup> Ibid., p. 74-75. Duhem précise que « pour démontrer qu'une hypothèse astronomique est conforme à la nature des choses, il faut non seulement démontrer qu'elle suffit à sauver les phénomènes, mais encore prouver que ces phénomènes ne sauraient être sauvés si on l'abandonnait ou la modifiait. » (p. 75)

<sup>3</sup> Cité par Duhem, *ibid.*, p. 78. Nous soulignons.

<sup>4</sup> Ibid., p. 108.

conforme à la Nature. Or, précise Duhem, le raisonnement de Galilée ne pouvait convaincre le Saint-Siège parce qu'il procédait à la manière de ce qu'on connaît en géométrie comme un raisonnement par l'absurde : suivant ce raisonnement, l'expérience, en convainquant d'erreur un système, confère la certitude au système opposé. Mais de ce que le système de Ptolémée soit reconnu entièrement faux, il ne résultera aucunement que le système de Copernic soit vrai, « parce que le système de Copernic n'est pas purement et simplement la contradictoire du système de Ptolémée. »<sup>1</sup> Si les hypothèses de Copernic réussissent à sauver toutes les apparences connues, on peut en conclure qu'elles *peuvent être vraies*, mais non certainement vraies, argumente Duhem. Pour arriver à la certitude, il faut d'abord prouver qu'aucun autre ensemble d'hypothèses ne saurait être imaginé, qui permettrait de sauver tout aussi bien les apparences, et cette dernière démonstration n'a jamais été faite par Galilée<sup>2</sup>. Pour le Saint-Office, les deux systèmes rivaux, celui de Ptolémée et celui de Copernic ou Galilée, aboutissaient aux mêmes résultats – c'est-à-dire qu'ils sauvaient tous deux les apparences de manière satisfaisante – et le premier avait pour lui, en plus, de ne pas contredire les Écritures. Dès lors, l'Église n'avait plus d'autre choix que d'interdire à Galilée d'enseigner la doctrine de Copernic. Duhem conclut que « la condamnation portée par le Saint-Office était la conséquence du choc qui s'était produit entre deux réalismes »<sup>3</sup>, et que si le savant avait renoncé au « réalisme » de sa doctrine, le procès n'aurait probablement jamais eu lieu.

L'essai de Duhem aurait sans doute provoqué un bouleversement dans le milieu intellectuel si le conventionnalisme et le mouvement critique de la philosophie des sciences n'avaient auparavant préparé l'opinion à la réception de la thèse qu'il y défend. En effet, après Galilée, la formulation unifiée, simple et élégante que Newton confère à sa théorie, le triomphe de celle-ci qui a contribué à en faire la doctrine universelle de la physique, ont réalimenté dans les esprits l'idée du réalisme scientifique. C'est bien pour cela que l'un des principes unificateurs de la pensée conventionnaliste sera le refus du « réalisme naïf des grands newtoniens »<sup>4</sup>. La thèse de Duhem, sans doute, relativise

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid., p. 132-133.

<sup>3</sup> Ibid., p. 128.

<sup>4</sup> Brenner, *Les Origines...*, op. cit., p. 11.

l'apport de Galilée dans la science ; mais ce point de vue est contrebalancé par ce que Duhem considère la véritable nouveauté de la révolution galiléenne : l'effacement de la distinction ou de la frontière entre le monde sublunaire et le monde céleste. Grâce à Galilée, les mêmes lois désormais s'appliquent au monde des astres et au monde corruptible des humains, et le savant aura réussi le tour de force de réunir ainsi les deux Physiques en une seule science<sup>1</sup>.

Il est difficile de déterminer avec exactitude si l'épistémologie de Proust doit quelque chose à l'ouvrage de Duhem. Mais en considérant que le conventionnalisme a été *le* mouvement de la critique des sciences, au même titre que le bergsonisme a constitué *la* philosophie de l'époque<sup>2</sup>, il est fort probable que l'un comme l'autre devaient faire l'objet de discussions dans l'espace des salons, où la société se tenait toujours à l'affût des idées nouvelles et des courants de pensée originaux. Du reste, les points de contact entre l'épistémologie proustienne et celle du conventionnalisme ne se limitent pas à la remise en question du réalisme. Dans la mesure où l'esprit positif ne pouvait se passer d'une base objective – base que le pur idéalisme était incapable de lui fournir, et pour cause – il paraissait nécessaire de développer une forme de réalisme apte à rendre compte des progrès rapides de la science des dernières années, mais sans qu'il ne débouche sur une impasse épistémologique. La science, rendue vulnérable par la crise que la physique traversait et la proclamation publique de sa faillite, a trouvé avec la philosophie conventionnaliste une voie sûre, qui évitait le double écueil de l'autosuffisance et de l'éloge facile. Mais si d'un côté les épistémologues refusaient l'idée du réalisme naïf des grands newtoniens, et si d'un autre côté Proust proclame dans son roman la « leçon d'idéalisme » mais non le pur relativisme, alors quelle conception de la réalité pouvait bien être la leur ?

---

<sup>1</sup> Duhem, *Essai...*, op. cit., p. 139.

<sup>2</sup> Le Roy inscrit sa propre réflexion sur la science dans le cadre du bergsonisme, et Bergson, lorsqu'il rencontre des problèmes épistémologiques dans son *Évolution créatrice* de 1907, renvoie à la conception conventionnaliste. Voir Brenner, « Le conventionnalisme... », in Worms (dir.), *Le Moment...*, op. cit., p. 230-231. De plus le conventionnalisme, par la liberté qu'il accorde à l'activité de l'esprit – par opposition au déterminisme empirique où la nécessité des données s'imposent à nous – se rapproche des grands courants philosophiques de son époque, que Séailles regroupe, comme nous l'avons vu, sous l'étiquette des « philosophies de la liberté ».



## 18.2- Les « rapports entre les choses »

Un des principes de l'épistémologie proustienne dans la *Recherche* consiste dans la notion de rapport. Aisément repérable lorsqu'elle est intégrée à l'argumentaire thématique de Marcel, la notion de rapport est plus difficile à saisir lorsqu'elle affecte la structure du récit. Dans sa version narrative, le rapport a une fonction heuristique prononcée et aide le héros à se défaire de l'idée que la réalité réside dans les faits bruts ; dans sa version structurelle, le rapport a une fonction herméneutique qui autorise la saisie du réel et rend possible sa transposition sur le plan de l'écriture. Cette double fonction de la notion de rapport est résumée dans le récit par ce qui semble être une théorie de la métaphore, terme ambigu qui, de toute évidence, ne doit pas se réduire à son acception canonique de trope.

L'idée de rapport à la source d'une poétique de l'imprévisible

Le rapport est le critère à l'aune duquel le jeune Marcel évalue l'originalité littéraire. Encore fervent admirateur de Bergotte, il voit pourtant son intérêt pour celui-ci décroître lorsqu'apparaît un nouvel écrivain ayant publié des œuvres « où les rapports entre les choses étaient si différents de ceux qui les liaient » d'ordinaire qu'il avait du mal à les comprendre<sup>1</sup>. Cette difficulté apparente des « rapports nouveaux entre les choses » fait croire à Marcel que son esprit n'est « pas assez fort et agile pour aller jusqu'au bout » de l'idée développée<sup>2</sup>. Il finit par reconnaître, cependant, qu'il ne s'agit ni d'une faille de son intelligence, ni d'une quelconque incohérence de l'écrivain, mais tout simplement de « la nouveauté, parfaitement cohérente, de rapports qu'[il] n'avai[t] pas l'habitude de suivre. »<sup>3</sup> D'une part, dans cette séquence d'environ deux pages, le mot « rapport » et les dérivés du mot « nouveau » sont conjoints de façon répétée ; d'autre part, le narrateur y alterne deux segments narratifs avec deux segments commentatifs, les premiers servant de prétexte aux seconds. Dans le premier commentaire idéologique, il compare le traitement que fait subir l'artiste ou l'écrivain à sa prose, au traitement des oculistes qui n'est peut-être « pas toujours agréable », mais

<sup>1</sup> II, 622.

<sup>2</sup> II, 623.

<sup>3</sup> Ibid. Nous soulignons.

qui est extrêmement efficace sur le plan de la vision nouvelle qui en résulte ; cependant, cette nouveauté ne doit pas être prise dans un sens absolu :

Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux.<sup>1</sup>

La suite de « catastrophes géologiques » déchaînées par chaque vision nouvelle montre que le critère du neuf est relatif à l'espace et au temps dans lesquels il s'inscrit. Dans le second commentaire idéologique, Marcel prend appui sur l'argument précédent pour faire de la notion de rapports nouveaux entre les choses le critère du progrès dans les arts : puisque la nouveauté est relative et qu'elle finit par obéir à la loi de « l'assimilation », qui la convertit « en une matière variée sans doute, mais somme toute homogène »<sup>2</sup>, il est possible de parler de « progrès » dans les arts. Car s'il est juste de considérer que l'art d'un Bergotte, par exemple, n'est pas plus « avancé » que celui d'Homère, il reste que le premier s'est révélé être un grand écrivain parce qu'il a innové par rapport au second ; et le même raisonnement vaut pour l'écrivain qui, maintenant, semble avoir détrôné Bergotte. Ils ont, chacun à sa façon, créé des rapports nouveaux entre les choses, puis les ont livrés à l'appréciation du public en produisant, chacun, son « Maintenant regardez »<sup>3</sup>. En résumé, on pourrait dire que le génie tient à cette faculté de percevoir des *rapports* nouveaux entre les choses, de les actualiser dans une œuvre de création, en permettant ainsi au créateur de s'inscrire dans l'espace culturel comme étant en « progrès » par rapport à ceux qui l'ont précédé. Pour notre propos, cette théorie du progrès dans les arts<sup>4</sup> n'est pertinente que dans la mesure où elle fait de la notion de « rapport » le support du renouvellement de la vision.

Proust transpose dans cette séquence une thèse empruntée à la psychologie expérimentale, suivant laquelle le génie ou l'imagination créatrice tiennent dans l'aptitude de l'esprit à *dissocier* les éléments que l'apprentissage et l'expérience ont

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> I, 523.

<sup>3</sup> II, 623-624.

<sup>4</sup> Il y en a d'autres ; voir, par exemple, III, 210, où Proust semble professer une doctrine darwiniste et évolutionniste du progrès dans les arts : « ...les théories et les écoles, comme les microbes et les globules, s'entre-dévorent et assurent, par leur lutte, la continuité de la vie. »

d'abord associés à la manière de réflexes automatiques, afin d'être en mesure ensuite de former des combinaisons d'idées nouvelles ou des rapports inédits. Ribot a ainsi rappelé que la psychologie s'est surtout intéressée à l'association et à ses diverses formes, et qu'elle a négligé le phénomène de dissociation qui est tout aussi important ; il explique que la dissociation agit « sur des séries d'états de conscience qu'elle morcelle, fractionne, dissout et, par ce travail préparatoire, les rend propres à entrer dans des combinaisons nouvelles. »<sup>1</sup> La plongée introspective de Marcel au cœur de son moi profond n'avait pas pour but unique la connaissance de soi : une fois arrivé à la source des idées fixes, des automatismes psychologiques et des associations d'idées subconscientes, Marcel les *dissocie* des schèmes de pensée auxquels ils se trouvaient enchaînés afin qu'une fois libres, ces actes psychologiques puissent donner naissance à de nouveaux états de conscience, et permettre la découverte de rapports nouveaux entre les choses. Devenu narrateur, il est ainsi en mesure de définir l'action du génie artistique : celui-ci « agit à la façon de ces températures extrêmement élevées qui ont le pouvoir de dissocier les combinaisons d'atomes et de grouper ceux-ci suivant un ordre absolument contraire, répondant à un autre type. »<sup>2</sup>

Janet rappelle pour sa part que l'activité automatique, de laquelle relève l'associationnisme, est de nature « étroite et personnelle », mais « les idées de rapport [...] sont susceptibles de généralité, car elles peuvent rester les mêmes et s'appliquer cependant à des termes nombreux et différents »<sup>3</sup> :

L'activité déterminée par de semblables idées [de rapport] s'élargit : quoique composée d'éléments qui, en eux-mêmes, sont des phénomènes particuliers, elle a dans la forme, dans la direction commune imposée à tous ces mouvements, un sens et une portée générale. De même que chaque syllabe que prononce un orateur est un phénomène particulier, mais que sa phrase est une conception universelle, de même l'action qui amène une découverte scientifique, qui réalise une œuvre d'art, participe en quelque chose à l'universel.<sup>4</sup>

L'idée qui, d'emblée, retient l'attention est celle de l'acte de création conçu à la fois comme la mise en œuvre du binôme dissociation/associations nouvelles, et comme la mise en échec du déterminisme psychologique et biologique. Puisque la psychologie

<sup>1</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 13. Sur la dissociation, voir également ci-dessus, p. 370-373.

<sup>2</sup> II, 216.

<sup>3</sup> Janet, *L'Automatisme...*, op. cit., p. 476.

<sup>4</sup> Ibid.

considère que l'individu est, en quelque sorte, le produit de l'hérédité et du milieu, et puisque la doctrine associationniste fait de lui le produit de l'éducation, l'individu qui parvient à se distinguer de la masse par son esprit d'invention contrevient à ces lois strictement déterministes. Ni son ascendance, ni son éducation, ne suffisent seules à justifier son génie : d'une part, ses parents se présentent rarement eux-mêmes comme étant des génies, et d'autre part, son éducation est aussi celle d'une multitude d'autres individus. Le génie est ainsi conçu comme l'individu parvenant à réaliser une synthèse psychique exceptionnelle. Par analogie, Janet rappelle qu'un acte automatique est rigoureusement déterminé, mais que tout acte acquiert une « véritable indépendance » quand il devient la conséquence d'un jugement et d'une « idée générale » : il est « un phénomène nouveau et *inattendu* [...] apparaissant au milieu des phénomènes de mouvement mécanique, et, par rapport à eux, il est quelque chose d'indéterminé et de libre. »<sup>1</sup>

Proust ne dira pas autre chose lorsqu'il écrira qu'« un beau livre est particulier, *imprévisible* et n'est pas fait de la somme de tous les chefs-d'œuvre précédents mais de quelque chose que s'être parfaitement assimilé cette somme ne suffit nullement à faire trouver »<sup>2</sup>. Pour exprimer la même idée, Proust a aussi recours à une métaphore botanique : la « vraie variété », écrit-il, « est dans cette plénitude d'éléments réels et inattendus, dans le rameau chargé de fleurs bleues qui s'élance contre toute attente de la haie printanière qui semblait déjà comble [...] »<sup>3</sup>. Or, cette métaphore botanique rappelle l'ascendance philosophique de la doctrine : depuis l'Antiquité, les esprits étaient partagés entre ceux qui professaient, avec Aristote, le principe d'économie suivant lequel, dans la nature, une action optimale se réalise avec le minimum de dépense ; et les esprits qui défendaient, au contraire, l'idée d'une foisonnante diversité de la nature, qui s'amuse à imaginer toutes sortes de variations sur un thème qui lui plaît<sup>4</sup>. Les prolongements modernes de cette doctrine se retrouvent d'une part dans le principe de moindre action, sur lequel se fonde la physique mécanique, et d'autre part dans la remise en question, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, du déterminisme strict

<sup>1</sup> Ibid., p. 476-477. Nous soulignons.

<sup>2</sup> II, 17. Nous soulignons.

<sup>3</sup> I, 541.

<sup>4</sup> Voir Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 202-207.

par le courant des « philosophies de la liberté ». Pour Bergson, par exemple, aucun déterminisme ne peut laisser prévoir l'apparition d'une production hors du commun, ni dans la nature, ni dans les domaines d'invention et de création réservés à l'homme. On trouve, écrit Bergson, un ordre aussi admirable que l'ordre géométrique ou astronomique, « à une symphonie de Beethoven, qui est la génialité, l'originalité et par conséquent l'imprévisibilité même »<sup>1</sup>. Cette poétique de l'imprévisible, qui s'inscrit en faux contre le principe du déterminisme universel, est exprimée dans la *Recherche* au moyen d'un exemple que Proust puise chez l'un de ses modèles littéraires, les *Mémoires* de Saint-Simon :

Il en est ainsi pour tous les grands écrivains, la beauté de leurs phrases est imprévisible [...]. Un auteur de *Mémoires* d'aujourd'hui, voulant sans trop en avoir l'air, faire du Saint-Simon, pourra à la rigueur écrire la première ligne du portrait de Villars : « C'était un assez grand homme brun... avec une physionomie vive, ouverte, sortante ». Mais quel déterminisme pourra lui faire trouver la seconde ligne qui commence par : « et véritablement un peu folle ? »<sup>2</sup>

Ne pourrait-on pas appliquer ce principe à la *Recherche*, œuvre de mémorialiste qu'on pourrait rapprocher des *Mémoires* de Saint-Simon et de Chateaubriand, œuvre d'essayiste aussi dont la thèse principale recoupe celle de Montaigne ? Mais Proust ne va-t-il pas bien au-delà de chacun de ses modèles et, battant en brèche tous les déterminismes, n'écrit-il pas une des phrases d'incipit les plus célèbres de la littérature française avec son « Longtemps je me suis couché de bonne heure » ?

L'idée de rapport à la source d'une définition du réel

Un autre point important retient l'attention dans la définition que donne Janet de l'activité psychologique fondée sur l'idée de rapport. Janet place en parallèle l'action qui amène une découverte scientifique et celle qui réalise une œuvre d'art, toutes deux procédant, en somme, d'une structure psychologique identique. Il affirme, en outre, que ces deux actions « participent en quelque chose à l'universel »<sup>3</sup>. Or, avec cette portée

<sup>1</sup> Cité par Worms : « L'émergence du nouveau selon Henri Bergson », in *Sciences et avenir*, hors-série n° 143, Paris, juillet-août 2005, p. 71.

<sup>2</sup> I, 541.

<sup>3</sup> Voir la définition de Janet ci-dessus, p. 455.

générale, universelle, conférée aux idées fondées sur un rapport, cette dernière notion se trouve érigée au statut de concept et devient presque synonyme de « loi ». Du reste, Montesquieu ne disait-il pas que « les lois sont les rapports nécessaires qui dérivent de la nature des choses »<sup>1</sup> ? Nous avons vu également Poincaré formuler la conception moderne de la loi scientifique comme étant celle d'un rapport dont l'emblème métaphorique serait une équation différentielle<sup>2</sup>. Mais l'idée de rapport occupe dans l'épistémologie de Poincaré une place bien plus importante que celle d'une simple métaphore, et plus féconde aussi. Elle lui offre une esquivé efficace contre les attaques de ceux qui ne cessaient de reprocher aux théories physiques d'être, au mieux, provisoires, et au pire, artificielles. Contre ces sceptiques, Poincaré fonde une conception de la science comme étant un « système de relations », et une définition de la « réalité objective » comme étant « les rapports des choses d'où résulte l'harmonie universelle »<sup>3</sup>.

En ce qui concerne la réalité, les rapports seuls « peuvent être regardés comme objectifs »<sup>4</sup>, affirme Poincaré. Même si nous savons qu'une théorie scientifique est provisoire et caduque, il suffit qu'elle nous fasse connaître les véritables rapports des choses pour que sa valeur soit reconnue : si une théorie « nous a fait connaître un rapport vrai, ce rapport est définitivement acquis et on le retrouvera sous un déguisement nouveau dans les autres théories qui viendront successivement régner à sa place. »<sup>5</sup> Et à ceux qui prétendraient que ces rapports ne permettent pas une mesure « objective » de la réalité, le savant rétorque que le rapport est précisément ce qui fonde notre croyance aux objets extérieurs :

Ces derniers sont réels en ce que les sensations qu'ils nous font éprouver nous apparaissent comme unies entre elles par je ne sais quel ciment indestructible et non par un hasard d'un jour.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Cité par Ribot, *L'Évolution...*, op. cit., p. 222. Dans son ouvrage, Ribot fait la genèse des concepts de cause et de loi, cette dernière étant toujours conçue comme un rapport (voir le chap. V : « Le concept de loi », p. 219-229).

<sup>2</sup> Ci-dessus, p. 436-437.

<sup>3</sup> Poincaré, *La Valeur de la science*, op. cit., respectivement p. 290 et 296.

<sup>4</sup> Ibid., p. 290.

<sup>5</sup> Ibid., p. 293.

<sup>6</sup> Ibid., p. 295.

Poincaré ne se contentait pas de philosopher sur la science du haut de sa tour d'ivoire ; il était profondément engagé dans la vie sociale, technique et culturelle de son époque<sup>1</sup>. En janvier 1902, il soutenait ainsi la candidature de Lorentz au prix Nobel, en dépit des accusations de fragilité que certains faisaient porter sur sa théorie du temps local<sup>2</sup>. Lorentz a pu prévoir des « faits vrais », déclare Poincaré, non pas par hasard, mais parce que sa théorie « nous a révélé des rapports jusque-là inconnus, entre des faits en apparence étrangers les uns aux autres, et que ces rapports sont réels »<sup>3</sup> ; et ces rapports resteront réels quand bien même la théorie de Lorentz serait appelée à disparaître. De son côté, Proust semblait être d'accord avec cette redéfinition du réel en termes de rapports. Outre le fait qu'il plaçait la vérité dans la progression des rapports, il comparait aussi l'art d'un Elstir, capable de dissocier les combinaisons d'éléments pour les regrouper suivant des rapports nouveaux, à « l'œil d[u] grand chercheur [qui] trouve partout les éléments nécessaires à établir les rapports *qui seuls l'intéressent*. »<sup>4</sup>

Plus généralement, l'idée que la réalité réside dans les rapports entre les choses, et non dans le phénomène ou les faits observés, est la solution trouvée par les savants épistémologues au problème posé par leur refus du réalisme simpliste : de cette manière, l'idée de réalité objective n'est pas abandonnée, mais simplement déplacée des objets aux relations ou aux rapports entre les objets. Les historiens du conventionnalisme ont montré que cette conception prévalait dans le noyau « dur » des penseurs appartenant à ce courant, c'est-à-dire Poincaré, Milhaud, Le Roy et Duhem<sup>5</sup>. Par rapport au premier réalisme, pour lequel la réalité était empreinte dans les objets ou dans les faits, les conventionnalistes élaborent un réalisme que l'on pourrait appeler « de second ordre »,

---

<sup>1</sup> Ayant intégré l'École des mines au début de sa carrière, Poincaré fut confronté à un pénible accident qui causa la mort de plusieurs ouvriers. Il mena l'enquête pendant des mois afin de déceler, en toute objectivité, les hypothèses qui pouvaient rendre compte des causes de l'accident. Plus tard, il a été chargé d'étudier un projet de décimalisation de l'heure, tâche dont il s'est acquitté avec une remarquable conscience professionnelle. La même remarque vaut pour son étude graphologique menée dans le cadre de l'Affaire Dreyfus. Peter Galison (*L'Empire...*, op. cit.) a accompli un travail sans précédent pour faire connaître le côté humaniste de ce savant dont l'œuvre est restée longtemps méconnue.

<sup>2</sup> La théorie de Lorentz était fondée sur l'hypothèse de l'éther. Le « temps local » de Lorentz sera réinterprété par Poincaré, et il semble bien qu'il ait servi d'inspiration à Einstein dans la formulation de sa théorie de la relativité. Pour les détails, voir Galison, *L'Empire...*, op. cit., p. 190-191.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> II, 216. Nous soulignons.

<sup>5</sup> Voir Brenner, *Les Origines...*, op. cit., p. 10.

suivant lequel la réalité des relations ou des rapports remplace la réalité intrinsèque des objets ou des faits<sup>1</sup>. Curieusement, le narrateur proustien semble professer la même approche du réel lorsqu'il corrige, dans le *Temps retrouvé*, son ancienne conception de la vérité comme étant « un certain fait » :

J'avais vu dans l'affaire Dreyfus, pendant la guerre, dans la médecine, croire que la vérité est un certain fait, que les ministres, le médecin, possèdent un oui ou non qui n'a pas besoin d'interprétation qui fait qu'un cliché radiographique indique sans interprétation ce qu'a le malade, que les gens du pouvoir *savaient* si Dreyfus était coupable [...].<sup>2</sup>

Dans cette indispensable part d'« interprétation » qui donne son sens au réel réside la vérité. Proust clôt son argumentaire par la déclaration que « seule la perception plutôt grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout au contraire est dans l'esprit. »<sup>3</sup> Or, c'est en faisant la part de l'activité de l'esprit que l'épistémologie conventionnaliste aborde désormais le processus expérimental. À ses yeux aussi l'interprétation doit accompagner l'observation des faits. Duhem, par exemple, s'efforce de montrer que l'expérience de physique recouvre une activité complexe, mais qui comporte, en gros, deux parties principales : l'observation et l'interprétation<sup>4</sup>. Cette dernière consiste en un travail de transcription qui remplace la « donnée concrète » par une « abstraction » : et comme le concept introduit reçoit son sens par le biais des définitions de la théorie, sa mise en application engage toute une série d'autres concepts ; cette opération, à son tour, fait que l'expérience déborde le domaine strict dont relève l'investigation empirique<sup>5</sup>.

La mise en évidence par les conventionnalistes de la loi scientifique comme étant un rapport – et non plus une harmonie interne, statique, et immuable – a sans doute été déterminante pour l'épistémologie proustienne. Dans la section de son article réservée à la « Critique des lois »<sup>6</sup>, Le Roy rappelle que « toute loi est un rapport » : quel genre de rapport ? demande-t-il ; il s'agit d'« un rapport *constant*, qui se retrouve toujours identique à lui-même parmi l'infinie diversité des circonstances où se produisent les

<sup>1</sup> Ibid. Aucune idée de hiérarchie ne doit être rattachée à l'expression « second ordre ».

<sup>2</sup> IV, 493. Souligné par l'auteur.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Brenner, *Les Origines...*, op. cit., p. 51-53.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Le Roy, « Science et philosophie (2). L'organisation scientifique », art. cité, p. 518-526.



phénomènes » ; en d'autres termes, une loi, c'est la « *constance au sein de la variation* »<sup>1</sup>.

Si l'on tentait de définir l'entreprise du héros proustien suivant le critère de loi scientifique, il apparaîtrait donc tout aussi faux de dire que Marcel ne s'attache qu'aux détails – ou que c'est un « fouilleur de détails » –, que de dire qu'en recherchant le général, Marcel perd de vue le particulier. La démarche épistémique du narrateur est fondée sur la conception même que son époque attribuait à la réalité, et sa psychologie dans le temps est justement la tentative de concevoir la vie intérieure, celle des hommes et la sienne propre, comme un rapport entre des éléments immuables et des manifestations variables. C'est pour n'avoir pas tout de suite compris l'importance de ce rapport que Marcel se déclare découragé à la fin de la lecture du Journal des Goncourt. Croyant à tort qu'une loi devait se réduire à une idée générale, à un « substratum linéaire » de géomètre, il se croyait impropre à l'exercice de la littérature du fait même que son postulat épistémologique ne lui permettait pas de voir le « charme apparent » des êtres, et qu'au lieu de les « regarder », il les « radiographiait »<sup>2</sup>. Cette radiographie ne pouvant révéler que « le point qui était commun à un être et à un autre »<sup>3</sup>, c'est-à-dire l'idée générale, Marcel ne pouvait éviter l'aporie épistémologique. En effet, la fidélité à la réalité n'exigeait-elle pas de tenir compte du point de vue perspectiviste, de l'individualité des êtres, de leur *essence* particulière, tout autant que des lois psychologiques et des types généraux ?

Car pour légitime qu'elle soit, la recherche de l'invariable demeure, à elle seule, incomplète, comme Marcel en avait eu le pressentiment en découvrant la duplicité de Françoise, d'Albertine, et de Saint-Loup<sup>4</sup>. Mais il arrive que ce caractère double réserve de bonnes surprises, comme c'est le cas avec les Verdurin. Ces derniers, qui viennent de faire subir au baron de Charlus une humiliation publique, se montrent d'une générosité discrète lorsqu'ils décident de faire, dans le plus grand secret, une pension à Saniette qui a effectué de mauvais placements en bourse. Le narrateur, qui surprend leur

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 518. Souligné par l'auteur.

<sup>2</sup> IV, 296-297.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Pour la duplicité de Saint-Loup, voir ci-dessus, p. 154 note 1.

conversation par hasard, s'aperçoit alors de la contradiction qu'il y a à vouloir considérer les êtres sous l'éclairage unique de l'immuable et du général :

[...] et je conclus à la difficulté de présenter une image fixe aussi bien d'un caractère que des sociétés et des passions. Car il ne change pas moins qu'elles, et si on veut cliquer ce qu'il a de relativement immuable, on le voit présenter successivement des aspects différents (impliquant qu'il ne sait pas garder l'immobilité, mais bouge) à l'objectif déconcerté.<sup>1</sup>

Les vérités générales que révèle la « radiographie » de la réalité doivent donc se combiner aux manifestations particulières, changeantes, que révèle la mémoire, lorsqu'elle saisit des personnes plusieurs portraits successifs, comme autant de clichés photographiques. Il s'agit, pour reprendre la métaphore mathématique proposée par Le Roy, de trouver « les invariants de la transformation universelle » ou, suivant le narrateur proustien, de « recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être »<sup>2</sup>. Dans un cas comme dans l'autre, les opérations sont rendues possibles par le recours au concept de rapport.

#### L'idée de rapport à la source de l'esthétique des prédelles

Lorsque Marcel parle de l'évolution de sa relation avec Albertine comme d'une « confrontation de deux époques »<sup>3</sup>, lorsqu'il décrit, plus explicitement, la jeune fille comme « occupant par rapport à [lui] des positions différentes » qui lui faisaient « sentir la beauté des espaces interférés »<sup>4</sup>, c'est bien la notion épistémologique de rapport qui est invoquée. La même remarque vaut pour la définition de la distance, inspirée à Marcel par une promenade en automobile, comme d'un « rapport de l'espace au temps »<sup>5</sup>. Du reste, cette dernière « découverte » du héros explique l'enjeu de sa recherche : c'est notre relation à la réalité qui est comprise dans ce rapport, et son importance est telle que même l'art s'en trouve modifié<sup>6</sup>. Et lorsque Marcel affirme que toute impression est double, « à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même

---

<sup>1</sup> III, 830.

<sup>2</sup> II, 660.

<sup>3</sup> II, 646.

<sup>4</sup> III, 577.

<sup>5</sup> III, 385.

<sup>6</sup> Ibid. Marcel, d'ailleurs, en avait déjà eu l'intuition en observant les toiles d'Elstir.

par une autre moitié »<sup>1</sup> il admet implicitement que la réalité ne peut être appréhendée qu'à la manière d'un rapport établi entre ces deux « impressions ». Même son expérience amoureuse confirme cette découverte puisque les femmes qu'il a le plus aimées n'ont jamais « coïncidé » avec son amour pour elles, et qu'elles n'étaient, tout au plus, que des médiatrices qui le mettaient en rapport avec les « forces invisibles » qui constituent le véritable objet de l'amour<sup>2</sup>.

À mesure que s'égrène le chapelet de l'expérience, Marcel confère plus d'abstraction à la notion de rapport. Elle finit ainsi par régir sa conception de la psychologie dans l'espace et dans le temps, sa « vue optique des années »<sup>3</sup>, et jusqu'à sa théorie de la métaphore : puisque « ce que nous appelons la réalité est un certain rapport » entre les sensations et les souvenirs qui nous « entourent simultanément »<sup>4</sup>, rendre compte de cette réalité, pour l'écrivain, consistera à dégager l'essence commune qui lie les deux termes du rapport, et à les intégrer à son œuvre sous la forme d'une métaphore. Mais il s'agit d'une métaphore au second degré qui comprend, en même temps qu'une conception très large de l'acception traditionnelle, l'idée d'une loi de genèse responsable de la structure même du récit. Dans les brouillons de la *Recherche*, Proust avait consigné une ekphrasis décrivant un effet de dégel dans une toile d'Elstir :

C'est ainsi que jadis aux Champs-Élysées, capable d'aimer la neige unie et pure, j'avais été déçu [...] de voir la Seine déjà à demi libre, avec la glace attaquée partout par les pics des terrassiers ; mais un effet de dégel à Apollonville montré par Elstir et où l'absence de frontière de la glace cassée en mille morceaux au milieu de laquelle s'élevaient des arbres presque entièrement défeuillés empêchait de savoir si on voyait le lit d'un fleuve ou une clairière dans les bois, m'avait appris la beauté qu'il y a dans cet *immense équivoque de reflets* où l'œil ébloui ne sait plus s'il voit briller un morceau de glace azurée, ou un reflet du soleil sur l'eau, où les feuilles mortes mêlées à la neige ou la rousseur des cimes des arbres met dans le ciel et dans son miroir glacé des lueurs roses comme un coucher de soleil qui dure du matin au soir.<sup>5</sup>

L'esthétique des prédelles que nous avons identifiée chez Proust<sup>6</sup> trouve ici sa justification : « l'immense équivoque de reflets » produit par la glace cassée en mille

---

<sup>1</sup> IV, 470.

<sup>2</sup> III, 511.

<sup>3</sup> IV, 504.

<sup>4</sup> IV, 467.

<sup>5</sup> II, 988, Esquisse LXII. Nous soulignons.

<sup>6</sup> Voir ci-dessus, p. 254 et 258-259.

morceaux est une métaphore de l'art de l'écrivain que nous avons défini comme un art de la catoptrique. Mais au lieu d'un miroir lisse et uniforme, l'écrivain promène sur le monde un miroir fragmenté en prédelles, et compose alors une œuvre qui progresse suivant le jeu des scènes qui se convoquent (presque) simultanément, et celles qui se disposent dans l'ordre de la succession. L'analogie avec la lecture d'une partition musicale – lecture verticale et simultanée, tout autant que linéaire et différée – s'impose une fois de plus. Elle est d'ailleurs suggérée par la description de la Sonate de Vinteuil, qui « ressemblait à la vie »<sup>1</sup> parce qu'elle ne se laissait saisir que de manière fragmentaire ; mais dans ces fragments juxtaposés, recomposés par l'esprit exercé de Marcel, réside « la fête inconnue et colorée »<sup>2</sup> qu'est l'univers du musicien, univers créé, non plus sur un clavier mesquin de sept notes, mais sur un « clavier incommensurable »<sup>3</sup>.

Dans le même ordre d'idées, on pourrait dire que la linéarité du roman proustien est incommensurable avec sa dimension polyphonique, car c'est cette dernière qui autorise le lecteur à l'interpréter librement, suivant l'importance qu'il accorde à telle voix ou à telle autre, à tel « reflet » ou à tel autre, à tel rapport ou à tel autre. En refusant de faire une œuvre monolithique et monologique, Proust a paradoxalement conféré à son roman une portée générale, compensant par un argument d'universalité les séquences relevant de la pure subjectivité. Même lorsque l'écrivain « croit que l'objet qu'il étudie, le monde, le vrai, est en lui », il échappe au subjectivisme du fait même que ce monde, « nous le contenons tous comme tous les corps contiennent les principes de la chimie et obéissent aux lois les plus organiques de la physique. »<sup>4</sup> En vertu de ce rapport dynamique établi entre le subjectif et l'universel, Proust est en mesure de proposer, à la fin de son roman, sa théorie du destinataire de l'œuvre comme « propre lecteur de soi-même », et celle de son livre comme instrument optique aidant à mieux lire en soi-même<sup>5</sup>. La *Recherche* raconte, certes, des situations particulières et datées, mais les rapports qu'elle établit entre les choses resteront toujours vrais.

---

<sup>1</sup> I, 521.

<sup>2</sup> III, 877.

<sup>3</sup> I, 342.

<sup>4</sup> IV, 842, Esquisse XXVIII. On retrouve dans ce passage les accents de Montaigne pour qui chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition.

<sup>5</sup> IV, 489.

Comme les métaphores d'Elstir, plus encore que les métaphores d'Elstir, les métaphores revendiquées par Marcel narrateur et futur écrivain – le premier mettant à l'épreuve les techniques que le second s'apprête à exploiter – sont fondées sur des niveaux de sens qui se construisent progressivement au fil du récit, et suivant les multiples rapports qu'établissent entre elles les séquences narratives, les figures épistémiques, les découvertes fondamentales, les métaphores simples et, surtout, les mises en abyme : c'est l'esthétique des prédelles, ou celle de cet « immense équivoque de reflets », qui « démontre » le sens sans jamais le définir en une suite de mots creux (car les mots ne comportent pas les impressions), qui illustre la quête épistémique sans jamais la circonscrire dogmatiquement (car les œuvres qui contiennent des théories sont une entorse au bon goût), qui proclame une conviction sans jamais la réduire à une alternative dichotomique (car l'ère des expériences cruciales est révolue).

## ***Une épistémologie du hasard***

Le rôle du hasard dans les découvertes du narrateur est affirmé sans ambiguïté au cours du récit. Ce qui semble faire problème est l'articulation de ce concept à celui de déterminisme qui conduit toute la réflexion épistémologique de Marcel : en effet, l'un ne constitue-t-il pas la négation de l'autre ? En outre, les multiples visages sous lesquels apparaît le hasard semblent brouiller les pistes de l'enquête de Marcel ; celui-ci découvre alors qu'il n'existe pas de conception unique pouvant rendre compte de tous les événements fortuits.

Proust n'invente pas dans son roman une typologie originale du hasard ; il met en scène au fil des situations narratives les principales théories – parfois contradictoires – qui prévalaient à son époque. Pour pouvoir parler d'une épistémologie du hasard dans la *Recherche*, il faudrait que le hasard constitue davantage qu'un simple fait dont le héros se contente de prendre acte. Il faudrait, à tout le moins, qu'il remplisse une fonction décisive dans la découverte d'une vérité sur le monde ou sur soi ; mais il faudrait surtout qu'il se trouve à la source même du schème créateur que Marcel décide d'adopter pour écrire son Livre. Enfin, comme la découverte de la vocation est concomitante de la découverte du Temps, le hasard aura accompli sa fonction narrative si nous parvenons à démontrer que sans son concours l'acte de création n'aurait pas pu survenir ; ou que cet acte, quand bien même il aurait eu lieu, n'aurait pas produit cette « beauté imprévisible », singulière et inattendue, qui est la marque des grands novateurs.

### **19.1- Le hasard à l'origine de la découverte du schème créateur**

#### Les visages du hasard

Dans les brouillons de la *Recherche*, une première conception du hasard le présente comme n'étant « souvent que la conséquence de causes que nous ne

connaissions pas »<sup>1</sup>. Ribot rappelle que telle était la définition du philosophe David Hume, pour qui « le hasard n'est que notre ignorance des causes véritables »<sup>2</sup>. Cette première définition que Proust, nous le verrons, affinera par la suite, apparaît comme un avatar de l'idéal de la science défini par Laplace. En effet, Laplace attribuait à la science un pouvoir de prévision et de certitude ne connaissant de limites que celles de nos sens mêmes. Il a résumé sa conception dans un passage resté célèbre de son *Essai philosophique sur les probabilités* (1814). Une intelligence, écrit-il, qui connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée « embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'Univers et ceux du plus léger atome : rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir comme le passé serait présent à ses yeux »<sup>3</sup>. Bien que ne pouvant jamais quitter la sphère de l'idéal, la conception de Laplace exprime le lien indissoluble que la science a forgé avec le déterminisme. L'esprit humain, poursuit Laplace, approche de cette intelligence parfaite « grâce à l'Astronomie, mais en restera cependant toujours infiniment éloigné »<sup>4</sup>. À cause, justement, de toutes ces « causes » que nous ne pouvons connaître.

Bien que la conception du déterminisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ne soit plus celle de Laplace, il restait évident qu'aucune science ne pouvait se concevoir en dehors du cadre normatif des causes et des lois. Le hasard n'est « indétermination absolue », explique Ribot, que pour la croyance populaire ; mais pour ceux « qui ont réfléchi sur sa nature et ont analysé cette notion », le hasard ne se conçoit plus comme une entité mystérieuse et impénétrable<sup>5</sup>. Le hasard comme « ignorance » des causes n'est pas une définition que peut agréer l'esprit positiviste fin-de-siècle épris de savoir, car elle suppose que toute une part du réel continuera à échapper à la vigilance de la science en se réfugiant dans l'inconnaissable. Poincaré s'efforce donc de ramener le hasard au connaissable et refuse d'admettre que certains le présentent comme l'antithèse de toute loi ; au contraire, depuis que le calcul des probabilités a montré l'efficacité de ses applications pratiques, nous pouvons parler de lois permettant de prévoir des

---

<sup>1</sup> IV, 922, Esquisse XLIX.

<sup>2</sup> Ribot, *L'Évolution...*, op. cit., p. 210.

<sup>3</sup> Citation extraite de Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p., 300, art. « déterminisme ».

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ribot, *L'Évolution...*, op. cit., p. 210.

événements fortuits<sup>1</sup>. Proust, dans son texte définitif, remplace donc sa première définition par une autre plus précise, et écrit qu'« un événement *semble* fortuit parce que les causes dont il est l'aboutissement nous sont restées inconnues. »<sup>2</sup> Il convient de noter, outre la modalisation introduite par le verbe « sembler », la différence sémantique entre « les causes que nous ne connaissons pas », qui connote un absolu péjoratif en regard de l'esprit positif, et les causes qui « nous sont restées inconnues », qui relativise et limite la portée de l'ignorance. Même sans sortir de notre « faible humanité », argumente Poincaré, ce qui est hasard pour l'ignorant, n'est plus hasard pour le savant. »<sup>3</sup>

Cet événement fortuit, conçu comme aboutissement de causes qui nous sont restées inconnues, Proust l'illustre par une petite anecdote dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Mme de Villeparisis semble être au courant des faits et gestes du père du narrateur, parti en voyage d'affaires avec Norpois, ce qui suscite la curiosité de Marcel :

Et je me demandais par quel hasard, dans la lunette indifférente à travers laquelle Mme de Villeparisis considérait d'assez loin l'agitation sommaire, minuscule et vague de la foule des gens qu'elle connaissait, se trouvait intercalé à l'endroit où elle considérait mon père un morceau de verre prodigieusement grossissant qui lui faisait voir avec tant de relief et dans le plus grand détail [...] les contingences qui le forçaient à revenir [...]»<sup>4</sup>

Le mystère sera percé à jour, naturellement, lorsque Marcel découvrira la relation intime qui lie Mme de Villeparisis à M. de Norpois. Un autre exemple « didactique » du hasard est présenté avec la scène de la madeleine. « Didactique » en ce sens qu'il explique comment un événement, d'abord attribué au hasard, se verra par la suite réintégrer harmonieusement la chaîne causale. Marcel, en goûtant la madeleine, est rempli d'un sentiment de bonheur sans aucune « notion de sa cause », et c'est ce qui produit sur lui, l'espace d'un instant, l'effet miraculeux d'un être qui cesse de se sentir « médiocre, contingent [et] mortel »<sup>5</sup>. Une fois la cause reconnue (l'identité du souvenir passé et de

---

<sup>1</sup> Poincaré, *Science et méthode*, op. cit., p. 64-94, livre premier, chap. IV : « Le hasard ». Voir notamment p. 67, l'exemple de la compagnie d'assurances qui compte sur le calcul des probabilités pour générer des bénéfices.

<sup>2</sup> III, 260. Nous soulignons.

<sup>3</sup> *Science et méthode*, op. cit., p. 65.

<sup>4</sup> II, 61.

<sup>5</sup> I, 44. Ribot rappelle que deux idées qui existent dans la conscience humaine font échec au principe de causalité : le miracle et le hasard ; il définit le miracle comme « la cause sans loi » (*Essai ...*, op. cit., p. 208-209).



la sensation actuelle), Marcel change de raisonnement, et fait porter sur une cause très petite (une « gouttelette presque impalpable »), un effet très grand (tout Combray et « l'édifice immense du souvenir »)<sup>1</sup>. Or la thèse des causes très petites, qui « détermine[nt] un effet considérable que nous ne pouvons pas ne pas voir », est l'une de celles que présente Poincaré pour expliquer la notion de hasard<sup>2</sup>. Proust affirme pourtant au début de l'épisode de la madeleine qu'« il y a beaucoup de hasard en tout ceci »<sup>3</sup>. À quel niveau se situe donc ce hasard ?

Avant de relater sa première expérience de mémoire involontaire, le narrateur expose, en quelques lignes, la « croyance celtique » suivant laquelle le passé est enfermé « en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) », et dont « il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. »<sup>4</sup> Cette petite parabole est emblématique d'une des conceptions dominantes du hasard, dans la *Recherche* comme pour les contemporains de Proust. Quand un événement survient à l'improviste, explique Henri Piéron dans son « Essai sur le hasard »<sup>5</sup>, « on s'écrie tout naturellement : "Quelle coïncidence ! Quelle rencontre !" » Or, c'est justement cette conception populaire de l'événement fortuit conçu comme « rencontre » qu'a retenue le philosophe et mathématicien Augustin Cournot pour en faire la base de sa théorie sur le hasard. Depuis sa conception, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la théorie de Cournot a connu la faveur des milieux intellectuels parce qu'elle était à la fois simple et satisfaisante. Ribot, du reste, corrige dans son étude sur *L'Évolution des*

---

<sup>1</sup> I, 46.

<sup>2</sup> Poincaré, *Science et méthode*, op. cit. p. 68. Poincaré donne les exemples suivants : un cône en équilibre instable, des conditions météorologiques impossibles à prévoir avec précision, le jeu de la roulette, etc. Poincaré avait participé au concours lancé par le roi de Suède, Oscar II, qui l'avait mis aux prises avec le « problème des trois corps » de 1885 à 1889. La solution qu'il trouve à ce problème difficile aura deux conséquences notables. La première est la remise en cause de la stabilité absolue de l'univers définie par Newton, découverte qui le « chagrine » énormément ; la seconde est la découverte qui, cent ans plus tard, sera reconnue comme l'aube d'une nouvelle science, l'exploration du chaos. Il était extrêmement difficile de prévoir à très long terme le mouvement de trois corps célestes parce qu'une légère perturbation des conditions initiales des positions et des vitesses des trois corps pouvait modifier considérablement leur trajectoire à très long terme. Le système devenait chaotique et imprévisible. Toutefois, même en faisant perdre à l'univers sa stabilité « absolue » pour la remplacer par des bases probabilistes, Poincaré refusait de croire que cette stabilité était « incertaine » et affirmait que son expression probabiliste équivalait bien à une certitude. Voir, pour les détails, Galison, *L'Empire...*, op. cit., p. 53-63 et Papon, *Le Temps des ruptures...*, op. cit., p. 116-120.

<sup>3</sup> I, 43.

<sup>4</sup> I, 44.

<sup>5</sup> H. Piéron : « Essai sur le hasard. La psychologie d'un concept », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, 1902, tome X, p. 682-695. Pour le passage cité, voir p. 687.

*idées générales* la théorie de Hume par celle de Cournot<sup>1</sup> ; de plus, le tournant du siècle marque le centenaire de la naissance de Cournot et plusieurs articles de presse rappellent sa théorie du hasard en saluant cet aspect original de sa pensée. L'article de Piéron se situe dans cette foulée. Il explique la théorie de Cournot de la manière suivante :

Selon [Cournot], il y a dans la nature comme des séries linéaires de phénomènes enchaînés par une loi de causalité directe ; de ces séries il y en a qui sont reliées entre elles, qui ont une certaine solidarité [...] ; le plus grand nombre de ces séries sont indépendantes les unes des autres dans la nature et existent en s'ignorant. Quand deux ou plusieurs de ces séries viennent alors à se rencontrer et se joindre, chacune en n'obéissant qu'à sa loi propre d'enchaînement causal, il se produit un événement qu'on peut qualifier de fortuit ; ce sont les phénomènes qui résultent de ces rencontres que l'on attribue au hasard. Et le caractère d'imprévisibilité du hasard s'explique très bien : rien, à considérer chacune des séries isolément, ne pouvait faire prévoir cette rencontre [...].<sup>2</sup>

Ainsi, dans notre exemple, Marcel avait bien raison de dire qu'il ne dépendait que du hasard que nous *rencontrions* l'objet déterminant ou que nous ne le *rencontrions pas*. Vue sous cet angle, la première résurrection de la mémoire résulte de la rencontre du héros et d'une tasse de thé, la première série causale étant déterminée par le temps froid, le retour à la maison, etc., la seconde par la présence de la mère et le don d'une tasse de thé accompagnée d'un petit gâteau. Encore fallait-il que le don fût accepté car Marcel avait commencé par refuser, avant de se raviser. Plusieurs événements relatés dans la *Recherche* peuvent entrer dans cette catégorie du hasard conçu comme la rencontre de deux ou plusieurs séries causales indépendantes : il s'agit la plupart du temps de « vraies » rencontres, comme celle de Charlus et de Morel, par exemple, ou celle du héros et de sa grand-mère à Balbec avec Mme de Villeparisis, rencontre qui ouvre à Marcel l'accès à un nouvel univers mondain ; ou encore, de la rencontre répétée avec la petite bande sur la digue de Balbec. Du reste, à l'occasion de ce dernier événement, Marcel lance en guise d'indice l'idée d'un Hasard Providence qui sera exploitée, par la suite, dans le *Temps retrouvé* : lorsqu'il fait se multiplier les signes sur notre chemin, le

<sup>1</sup> Ribot, *L'Évolution...*, op. cit., p. 210.

<sup>2</sup> Piéron, « Essai sur le hasard », art. cité, p. 686. Aujourd'hui, Cournot est davantage reconnu pour ses travaux en mathématiques et en économie que pour sa théorie du hasard qui a été démontrée inacceptable par Ernst Nagel en 1961. Pour Nagel, le postulat des séries causales indépendantes paraît bien peu fondé car n'importe quel événement du monde physique est l'effet d'un nombre indéfiniment grand de déterminants causals ; et chaque événement est à l'intersection d'un nombre indéfini de lignes ou séries causales (Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 476, art. « hasard »).

hasard mobilise notre attention et oriente notre vie dans une direction particulière. En ramenant « avec insistance devant nous » certains événements, certaines personnes, le hasard lutte contre l'oubli (rencontre répétée de la petite bande, multiplication des signes lors de la matinée Guermantes...), contre la paresse mentale (déchiffrage des signes, des points de repère), ou contre l'habitude (rupture de la vision automatique ou « uniformisante ») : dans toutes ces situations, le hasard « nous paraît [...] beau car nous discernons en lui comme un commencement d'organisation »<sup>1</sup>. L'emploi du terme « organisation » est à retenir : en effet, depuis Auguste Comte, il a pris un sens biologique très lourd<sup>2</sup>. Mais il est également possible que son emploi par Proust renvoie au rôle que Darwin attribuait au hasard dans la survenue des mutations favorables ou défavorables.

Jouant des formules avec virtuosité, Proust transforme la définition de Cournot en une métaphore chimique. À l'occasion de la fête lancée par Charlus à la Raspelière en l'honneur de Morel, Marcel s'émerveille qu'une conjugaison d'« éléments impurs » ait pu résulter en un événement aussi esthétiquement achevé que le septuor de Vinteuil<sup>3</sup>. Or, cette conjonction d'éléments est conçue sur le modèle de la rencontre des séries causales : « j'étais aussi à même que personne de les *dissocier*, ayant appris à les connaître *séparément* »<sup>4</sup>, révèle le narrateur. Il réalise que chaque élément est indépendant de l'autre et qu'il est possible de déterminer chacun d'eux, séparément et rétrospectivement, mais que leur conjonction demeure néanmoins essentiellement imprévisible.

Mais le hasard n'apporte pas que des accidents heureux ; pour décrire son contraire, l'accident néfaste, Proust invente l'expression des « rameaux opposites »<sup>5</sup> portés par un même fait. Cette interprétation inversée de la formule de Cournot exprime l'affrontement plutôt que l'idée de rencontre, ce dernier terme ayant le plus souvent une connotation positive. Il arrive, dans ces situations, qu'une sorte d'ironie perverse transforme un fait, que nous envisagions comme positif, en un événement négatif. Ainsi Marcel, parti pour vendre la potiche léguée par tante Léonie afin de couvrir Gilberte de

---

<sup>1</sup> II, 181.

<sup>2</sup> Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 595, art. « vitalisme ».

<sup>3</sup> III, 769.

<sup>4</sup> Ibid. Nous soulignons.

<sup>5</sup> I, 613.

cadeaux, rencontre justement celle-ci en compagnie d'un jeune homme (qui se révélera plus tard être l'actrice Léa)<sup>1</sup>.

L'idée nouvelle à dégager de cette conception de l'événement fortuit, heureux ou malheureux, est l'intervention de la subjectivité dans la notion de hasard. Nous ne parlons, en effet, de hasard que pour nous, déclare Piéron, et « si nous parlons parfois de hasard pour des êtres autres que nous, c'est parce que nous nous mettons à leur place, et qu'ainsi nous les humanisons à la façon des fabulistes »<sup>2</sup>. Cette tendance à l'anthropomorphisme, qui restreint l'objectivité du phénomène observé, est absente chez Cournot et chez les savants en général, dont le but premier est justement le critère d'objectivité<sup>3</sup>. Dans cette perspective, il arrive souvent que l'on définisse, *a posteriori*, un enchaînement particulier de circonstances comme relevant du hasard alors que la même situation, considérée « objectivement », se révèle anodine. Lorsque Swann, par exemple, revoit les événements qu'il vit à la réception de Mme Saint-Euverte, il ne peut s'empêcher de s'émerveiller de la « richesse d'invention de la vie » qui lui permet, au moment où il commençait à oublier Odette, de rencontrer Mme de Cambremer (ancienne Mlle Legrandin), et de porter sur elle toute l'attention que mérite le « charme de ce jeune visage »<sup>4</sup>.

La théorie de Cournot n'embarrassait pas l'esprit positif parce qu'en toute rigueur, l'imprévisibilité et la contingence n'y étaient pas conçues comme absolues. Piéron fait remarquer à ce propos que pour un esprit qui aurait fait par avance la synthèse des deux séries, il n'y aurait rien eu de surprenant dans l'apparition de cet élément nouveau, « qui aurait perdu par cela même son caractère fortuit, car l'imprévisibilité est un élément essentiel du hasard. »<sup>5</sup> Mais c'est justement

---

<sup>1</sup> I, 613.

<sup>2</sup> Piéron, « Essai sur le hasard », art. cité, p. 688.

<sup>3</sup> Pour cette raison, Piéron (ibid., p. 688-689) propose de compléter la définition de Cournot par celle de Bergson qui, à l'instar d'Aristote, inclut dans le hasard l'idée de finalité.

<sup>4</sup> I, 374-365.

<sup>5</sup> Piéron, « Essai sur le hasard », art. cité, p. 686-687. Les limites de notre étude ne nous permettent pas d'entrer dans les détails du débat suscité par un aspect particulier de la théorie de Cournot, aussi nous contenterons-nous d'en noter un point important. Cournot ne définissait pas seulement le hasard comme la rencontre de deux séries *causales* indépendantes ; il a aussi essayé de montrer que le hasard était, au même titre, la rencontre de deux séries *rationnelles* indépendantes. Une première conséquence est que cette rencontre se trouve régie par les lois de la probabilité ; une seconde, celle qui a soulevé le débat, est

l'impossibilité de procéder *par avance* à une synthèse des deux séries – qu'il aurait d'abord fallu identifier par ailleurs – qui nous fait parler de hasard ; et c'est ce qui fait s'exclamer Marcel, en ces « Comment aurais-je pu croire », « supposer » ou « deviner », lorsqu'il découvre, par exemple, la parenté de Mme de Villeparisis et de Mme de Guermantes<sup>1</sup>, la complicité d'Albertine et de Morel<sup>2</sup>... En revanche, il est toujours possible, comme le suggère Proust, de dissocier ou de séparer *rétrospectivement* les séries conjointes, et de remonter pour chacune d'elles le long de la chaîne des causes déterminantes (du moins, théoriquement). Il semble donc évident que le rôle du hasard, dans la *Recherche*, n'annule pas celui du déterminisme, et que Proust s'est plutôt efforcé de les concilier que des les opposer<sup>3</sup>.

#### L'être extra-temporel et la réalité du millésime

Les éléments que nous venons de définir comme une théorie possible du hasard semblent expliquer la révélation de la vocation de Marcel comme procédant de la rencontre de deux séries causales indépendantes, et se répétant trois ou quatre fois avec, à chaque fois, des séries différentes. Il est bien possible de parler de hasard à ce compte, mais ce serait un hasard « pauvre », élémentaire, ne rendant pas justice à la « complexité de la vie » conçue par le narrateur proustien comme devant fonder son œuvre d'écrivain. Car l'œuvre du hasard ne se limite pas aux événements qui précèdent l'entrée de Marcel

---

que Cournot croit avoir trouvé le type le plus parfait du hasard dans le déterminisme le plus rigoureux qui soit, le déterminisme mathématique. La démonstration de Cournot était en effet basée sur la série des décimales qui composent le nombre  $\pi$ . Ce qui importe pour notre propos est que la théorie de Cournot, contrairement à d'autres conceptions communes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, *conciliait* le hasard et le déterminisme. On trouvera des détails à ce sujet dans les articles suivants : G. Lechalas : « À propos de Cournot. Hasard et déterminisme », *Revue de métaphysique et de morale*, tome XIV, 1906, p. 109-114 ; F. Mentré : « À propos de Cournot. Complément à la note de M. G. Lechalas », *ibid.*, p. 375-380.

<sup>1</sup> II, 58.

<sup>2</sup> III, 420 et 640.

<sup>3</sup> Piéron (« Essai sur le hasard », art. cité, p. 110) fait remarquer que les théories qui, d'une manière générale, se présentent comme des avatars de la formule de Laplace, nient le hasard ; et que celles qui placent le hasard ou le libre arbitre avant le déterminisme, nient en fait le déterminisme. Cette dernière attitude épistémologique était celle des philosophes qui, comme Renouvier et Le Roy par exemple, se situaient dans la mouvance des « philosophies de la liberté » dont nous avons déjà parlé. Du reste, Le Roy (« Science et philosophie (2) », art. cité, p. 522-523) explique bien la situation paradoxale des philosophes et des savants qui professaient le libre arbitre : ils se retrouvaient obligés, bon gré, mal gré, de « sauver le déterminisme ». Le Roy, en paraphrasant intentionnellement la célèbre formule qui renvoie à la nature conjecturale de la physique – sauver les phénomènes – veut en fait signifier que le déterminisme n'est pas dans la nature mais que nous l'y mettons par convention.

dans le salon des Guermantes. Bien au contraire, le fait que les épiphanies répétées aient eu lieu juste avant la réception mondaine, et que cette dernière se soit tenue au lendemain de la sortie de Marcel de la maison de repos, oblige à revoir à la hausse le rôle du hasard dans la découverte du schème créateur, fondé, pour sa majeure partie, sur une conception originale du Temps.

En dressant un petit tableau synoptique des découvertes de Marcel à partir de sa méditation solitaire dans la bibliothèque du prince de Guermantes et jusqu'à la fin du roman, il apparaît nettement que ces découvertes sont ordonnées suivant deux thématiques temporelles différentes, qui s'affrontent en une opposition dynamique.

Dans le tableau qui suit, nous avons relevé d'un côté (colonne 1) les principales découvertes répertoriées par Marcel au cours de sa réflexion dans la bibliothèque, et d'un autre côté (colonne 2) les découvertes consécutives à son entrée dans le salon, c'est-à-dire dans l'espace et le temps de ses hôtes, qui est aussi celui des convives qui y sont rassemblés. Il convient de lire d'abord verticalement les colonnes l'une après l'autre, puis de les confronter afin de faire ressortir la dominante autour de laquelle tourne le thème du temps dans chacune d'elles (idées surlignées). Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages du *Temps retrouvé* (volume IV dans l'édition que nous avons adoptée).

1	2
<i>Avant l'entrée dans le salon (méditation solitaire dans la bibliothèque)</i>	<i>Pendant la matinée (dans le salon des Guermantes)</i>
Paradis perdus (449) : le <b>temps perdu</b> (passé) est retrouvé (par la mémoire)	<b>Transition</b> : ...dès que j'entrai dans le salon [...] un <b>coup de théâtre</b> se produisit qui allait <b>élever contre mon entreprise la plus grave des objections</b> [...] la plus propre à me faire hésiter, interrompre à tout instant mon raisonnement (499) : la prémisse qui consiste à rendre compte des impressions qui traversent le temps en demeurant <i>inchangées</i> est battue en brèche par la découverte de la réalité des <i>transformations</i> et des <i>changements</i> induits par le passage du temps.
Identité passé/présent, fait jouir de l'essence des choses <b>hors du temps</b> (449)	M. d'Argencourt est la révélation du <b>Temps</b> qu'il rendait ainsi <b>visible</b> (503) : Marcel découvre la « réalité du millésime », première mouture de la notion de « temps incorporé » (623)
Parallèle souvenirs/voyages (455) : priorité du <b>temps « intérieur »</b> sur le déplacement spatial	<b>Changements</b> plus profonds des caractères (503)
L'œuvre d'art, seul moyen d'interpréter les sensations, signes d'autant de lois et d'idées (457) ; déchiffrer le grimoire « compliqué et fleuri » du <b>livre intérieur</b> : l'œuvre d'art rend compte de ce qui demeure inchangé avec le temps ;	<b>Le temps a passé aussi pour Marcel</b> (505) Entrée de Bloch vieilli : nous avons le même <b>âge</b> (506-507)
Idées logiques v/s idées vraies : ...seule l'impression est critérium de vérité (458) : l'impression, base de l'identité passé/présent, de l'identité du moi, mais <b>ne permet pas d'apprécier objectivement le temps écoulé</b>	Mon angoisse en découvrant cette <b>action destructrice du Temps</b> au moment où je voulais peindre dans une œuvre d'art des <b>réalités extra-temporelles</b> (508) : formulation explicite de la problématique
La vraie vie telle que nous l'avons sentie ; un hasard nous apporte <b>le souvenir</b> véritable (459)	<b>Métamorphose</b> de Mme Sazerat (509)
L'art et la théorie (même idée que la matière indifférente pour l'œuvre ; 460-1)	Nouvelle compréhension (la vieillesse), <b>nouvelle découverte qui serait la matière même de mon livre</b> (510) : révision de la première conception théorique, afin que l'œuvre de Marcel puisse « sauver les phénomènes », c'est-à-dire rendre compte des apparences
La réalité est un certain <b>rapport entre sensations et souvenirs</b> (métaphore) (467) : il s'agit toujours de la réactualisation, par l'œuvre, du passé tel qu'il était alors	Cambremer défiguré par le <b>masque du temps</b> (511), Agrigente embelli (512) Legrandin sculptural (513) : temps <b>hétérogène</b> , n'agit pas de la même façon sur tout le monde
La tâche de l'écrivain est celle d'un traducteur (468) : ce sont <b>les impressions</b> qu'il faut traduire	Adolescents fanés (514), personnalités nouvelles (515), <b>changements</b> ataviques (516) familiaux comme chez Bloch (517)
Développement théorique sur la littérature de	<b>Reconnaître</b> quelqu'un : mystère aussi

notations (473)	troublant que la mort (517)
La vie pleinement vécue : la littérature (474)	Jeune Cambremer (521) dont la ressemblance avec Legrandin préfigure le vieillard qu'il sera un jour (521) : idée de conjonction des trois temporalités, passé, présent, futur
Les vérités de l'intelligence ne sont pas à dédaigner et serviront à enchâsser les <b>vérités hors du temps</b> (477)	Un ancien camarade de qui Marcel retrouve la voix (522) : critère de reconnaissance sonore qui compense le changement d'aspect
L'œuvre d'art, seul moyen de retrouver le <b>Temps perdu</b> (le passé); les matériaux de l'œuvre c'était ma vie passée (478 ; métaphore de la graine); toute ma vie résumée sous ce titre : une vocation	Les <b>mesures du temps</b> peuvent être pour certaines personnes accélérées ou ralenties (523) : idée du temps hétérogène
Carnet de croquis (478-9), l'artiste, l'écrivain, attirés par la <b>généralité</b> , c'est-à-dire ce qui demeure inchangé avec le temps	Odette, défi aux lois de la chronologie (526) : démonstration de l'idée précédente
Extraire la <b>généralité</b> de notre chagrin (480)	<b>Transformations sociales</b> (526)
Pour obtenir du volume, de la <b>généralité</b> , il faut beaucoup d'églises pour peindre une seule (486)	La princesse de Guermantes est l'ancienne Mme Verdurin (533)
La souffrance créatrice (487) : le <b>temps passé</b> , le temps intérieur	La déférence entoure Morel maintenant (534)
La matière de l'œuvre est indifférente (ce que prouve le phénomène de l'inversion sexuelle, par exemple) (489)	Le faubourg Saint-Germain s'est déclassé (535)
Les rêves, moyen pour retrouver le <b>temps perdu</b> (490) : les rêves sont hors de la catégorie du temps, ils s'apparentent au <b>hors-temps</b>	<b>Rôle du temps dans ces changements mondains</b> ; l'exemple de la duchesse de Guermantes (537), Mme de Forcheville (538)
Seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout est dans l'esprit (491) : l'idéalisme proustien justifie, entre autres, le temps subjectif	Charlus, Swann, Bloch, exemples des <b>effets du temps sur les valeurs</b> mondaines (543)
Subjectivité de l'amour et de la haine, mais non « pur relativisme » (492)	Les invités font ressortir les <b>aspects variés de la vie de Marcel</b> (548) : juxtaposition simultanée de la progression du temps, qui s'oppose à l'élection ponctuelle de moments privilégiés hors du temps
Mon expérience me venait de Swann... : délimitation d'un point d'origine (493)	Marcel récapitule ses différentes <b>perspectives</b> sur Mlle Swann, Charlus, Saint-Loup, Mme de Guermantes (549)
...et par là exclut toutes les autres vies possibles (494)	<b>Relativité</b> du souvenir (552-553)
Fonction de la jalousie (495) : rechercher le <b>général</b>	[...]
Transition : rappel des sensations liées aux <b>essences générales</b> (497) ; fonction conjointe du hasard et de la rupture de l'habitude dans le processus de découverte de la vocation(497)	La duchesse de Guermantes, amie de Rachel venue réciter des vers (569) ; déchéance de la Berma (572-575) ; le duc de Guermantes, une « ruine superbe » (594) : <b>transformations individuelles et sociales</b>



Marcel reconnaît chez Chateaubriand, Nerval, Baudelaire, des traits qui s'apparentent aux sensations esthétiques qu'il a lui-même éprouvées (l'idée du général sous le particulier, de l'impression qui défie le passage du temps) (498)	Les points les plus différents de ma vie aboutissaient à Mlle de Saint-Loup (606) ; elle a 16 ans, elle ressemble à ma jeunesse (609) : point d'aboutissement à corréler au point d'origine (Swann) ; circonscrit les limites de l'expérience vécue, matériau de l'œuvre
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Un survol rapide de la colonne de gauche (1) du tableau montre que pour le narrateur, il n'y a pas une réalité unique qui puisse rendre compte du temps ; celui-ci demeure essentiellement hétérogène. Le « temps perdu » figure métaphoriquement et le passé et le hors-temps, puisque ce dernier aussi avait été « perdu » par Marcel à la fin de l'épisode de la madeleine et ne sera retrouvé que quelque trois mille pages plus loin, peu avant la conclusion du récit. Ce temps a peu à voir avec le temps mesurable des horloges, tel celui égrené par le clocher de l'église de Combray, ou avec le temps intérieur vécu par Marcel au cours de ses lectures, ou encore avec le temps « élastique » qui s'étire ou se condense suivant la succession de nos états de conscience. Cependant, Marcel croit avoir trouvé une constante, ou un invariant si on veut utiliser une terminologie scientifique : elle prend la forme de souvenirs, d'impressions qui demeurent *inchangées* et qui se trouvent consignées dans le « livre intérieur » qu'il nous faut traduire<sup>1</sup> ; elle est faite d'un rapport entre les sensations et les souvenirs et se manifeste, idéalement, sous la forme du souvenir véritable<sup>2</sup>. Ce rapport entre le passé et le présent est la forme intellectualisée, « traduite », des impressions vécues dans le hors-temps par Marcel être « extra-temporel »<sup>3</sup>. Comme l'écoulement du temps linéaire n'autorise pas la simultanéité de deux états de conscience, il faut en rendre compte, dans l'œuvre d'art, par une « métaphore ». Le passé « retrouvé » sous forme de souvenirs, d'impressions, de sensations, ce passé-là n'a qu'une fonction unique : extraire de l'expérience tout ce qui est *général*, c'est-à-dire tout ce qui demeure inchangé avec le temps et qui fait qu'Homère est aussi « vrai » que Balzac ou Bergotte. C'est en s'attachant à la généralité que l'artiste ou l'écrivain fait son cahier de croquis<sup>4</sup> ; c'est en

<sup>1</sup> IV, 455-459.

<sup>2</sup> IV, 467 et 459.

<sup>3</sup> IV, 450.

<sup>4</sup> IV, 478-479.

découvrant ce qu'ont de général nos passions – comme le chagrin ou la jalousie<sup>1</sup> – que celles-ci pourront servir de matière à l'œuvre. Et si le narrateur inclut dans sa réflexion la fonction heuristique du rêve, c'est parce que « le jeu formidable qu'il fait avec le temps »<sup>2</sup> le classe en dehors de cette catégorie, et l'apparente par conséquent au hors-temps. Marcel est convaincu d'avoir trouvé son schème créateur avec cette forme fonctionnelle et opératoire qu'il découvre dans le défi lancé aux lois du temps par la succession des phénomènes de mémoire involontaire.

Dans notre tableau, tout au haut de la colonne de droite (2) est consigné le moment de transition entre l'espace de la bibliothèque et celui du salon. Dès que le narrateur quitte l'un pour entrer dans l'autre, il se produit un « coup de théâtre ». Face aux convives, sa belle certitude s'enfuit en même temps que s'élèvent les objections et les hésitations. Le pas qui sépare la bibliothèque du salon est aussi l'abîme qui sépare la première conception du temps de la seconde.

Marcel pénètre à l'intérieur du salon des Guermantes comme à l'intérieur d'un spectacle de lanterne magique<sup>3</sup>, espace fantasmagorique où toute la réalité du temps écoulé est rendue visible du fait qu'elle se trouve « incorporée »<sup>4</sup> aux individus qui l'entourent. Dans ce spectacle improvisé, l'opérateur de l'appareil ou le régisseur, c'est le temps ; le spectacle projeté, ce sont les invités de la princesse ; et le public, qui se réduit à une personne, c'est bien sûr Marcel lui-même. La leçon à tirer est celle de la mesure de la durée, mesure fournie par la position relative du spectateur qui devait, par conséquent, prendre une part active à la représentation<sup>5</sup>. Enfin, la découverte de la notion même de durée se révèle être tributaire d'un effort intellectuel : elle n'est pas, en effet, une donnée immédiate – ce qui était la conception de Bergson – mais une donnée reconstruite ou déduite qui, pour être identifiée, « forçai[t Marcel] à faire un travail d'esprit »<sup>6</sup>.

Cette prise de conscience de la « réalité du millésime » ne peut que mettre l'entreprise de Marcel en danger. D'une part, elle lui fait prendre conscience de

---

<sup>1</sup> IV, 480, 495.

<sup>2</sup> IV, 490.

<sup>3</sup> IV, 503.

<sup>4</sup> IV, 623.

<sup>5</sup> IV, 522.

<sup>6</sup> IV, 503.

« l'aiguillon du temps » : son œuvre est une course contre la montre et contre la mort ; d'autre part, et beaucoup plus dangereusement pour son projet d'écriture, elle lui fait réaliser qu'il n'avait tenu compte, dans sa méditation, que d'un aspect du temps, et qu'il en existe un autre, tout aussi important. L'œuvre ne doit donc pas se réduire à ce qui défie le passage du temps, à ce qui demeure inchangé ou immuable à mesure que le temps s'écoule ; elle doit rendre compte impérativement de la dimension du temps qui porte en elle le variable, le changeant, les transformations, en un mot, le devenir perpétuel. La conception définitive du temps prendra pour le narrateur la forme d'un rapport entre le fixe, le général, l'immuable d'une part, et le variable, le particulier, le changeant de l'autre. Ce schème est celui qui donnera sa forme à toute la perspective – ou l'optique – de l'œuvre. C'est un schème fondateur en ce sens qu'il se trouve à la base même de la notion de loi physique :

La physique s'attache en effet à rechercher des relations invariables entre les phénomènes, des rapports soustraits au changement. [...] Elle semble donc fascinée par l'idée d'invariance ou d'immobilité, au point que même lorsqu'elle s'applique à des processus qui ont une histoire ou une évolution, elle les décrit à partir de formes, de lois, de règles qui sont indépendantes du temps. Ainsi espère-t-elle construire une "législation des métamorphoses" s'appuyant sur des notions insoumises au temps. D'ailleurs, les lois qu'elle utilise sont *a priori* posées comme intemporelles, comme "extérieures" à l'univers, comme planant très haut au-dessus du temps. Sa démarche est donc bien d'exprimer le devenir à partir d'éléments qui échappent au devenir, de raconter des histoires à partir de règles qui *sont* mais ne *deviennent* pas.<sup>1</sup>

Cette belle définition d'Étienne Klein peut nous aider à résumer et à expliquer le paradoxe qui fonde la *Recherche* : rendre compte de la « psychologie dans le temps » à l'aide de notions, de lois, qui échappent au temps. Puisque les lois physiques s'accommodent, sans risque d'aporie épistémologique, de l'articulation du temps au hors-temps, de l'immuable au variable, il n'y a nulle contradiction à concevoir une œuvre romanesque construite sur le même principe :

Sans doute la cruelle découverte que je venais de faire ne pourrait que me servir en ce qui concernait la matière même de mon livre. Puisque j'avais décidé qu'elle ne pouvait être uniquement constituée par les impressions véritablement pleines, celles qui sont en dehors du temps, parmi les vérités avec lesquelles je comptais les sertir, celles qui se rapportent au

---

<sup>1</sup> Klein, « Théories cherchent... », art. cité, p. 29. Italiques de l'auteur.

temps, au temps dans lequel baignent et changent les hommes, les sociétés, les nations, tiendraient une place importante.<sup>1</sup>

Après ce bref détour par la dimension du temps, il sera plus facile de cerner le rôle du hasard – puisque tel était le but de notre enquête – par rapport à la structure de l'œuvre. L'œuvre elle-même est conçue – provisoirement – comme étant celle de Marcel narrateur, en attendant la réalisation du Livre de Marcel écrivain. Mais si les découvertes finales doivent avoir quelque réalité, il faut bien considérer le récit que nous avons entre les mains comme contenant en germe les aspects formels, thématiques et structurels que le futur écrivain s'apprête à exploiter, de la même façon que « la graine met [...] en réserve tous les aliments qui nourriront la plante »<sup>2</sup>.

Le hasard n'est pas responsable des seuls épisodes d'illuminations de la mémoire. Il ne s'est pas seulement contenté de multiplier les signes sur le chemin de Marcel, mais l'a fait à un moment où celui-ci se trouvait dans un état de conscience particulièrement réceptif et capable d'en tirer tous les bénéfices, c'est-à-dire à l'issue de son dernier séjour en maison de santé. La réclusion a eu pour effet induit une rupture des schèmes qui accompagnent les états de conscience ordinaires ; la « force d'inertie » de l'habitude<sup>3</sup> avait été mise en échec et Marcel pouvait porter un regard neuf sur les choses. À cause de ce dépaysement ou, suivant l'expression de Le Roy, à cause de ces « habitudes désorientées », les manifestations de la mémoire involontaire peuvent se déployer dans toute leur plénitude, car

[...] les jours où on se trouve en dehors du train courant de la vie, les choses même les plus simples recommencent à nous donner des sensations dont l'habitude fait faire l'économie à notre système nerveux.<sup>4</sup>

Nous savons, par ailleurs, qu'à quelque temps de là, une première intervention du hasard avait pris la forme d'une résurrection de la mémoire, et que le parfum d'une tasse de thé avait permis au héros de retrouver, grâce à l'introspection, ses « moi oubliés ». Ainsi, au moment où il réalise sa vocation, Marcel peut formuler sans hésitation le principe de la

---

<sup>1</sup> IV, 510.

<sup>2</sup> IV, 478.

<sup>3</sup> I, 1036, Esquisse XXVI.

<sup>4</sup> IV, 497.

conversion des émotions et des passions en travail fécond, par analogie avec le principe de conservation de l'énergie<sup>1</sup>. Et comme il avait déjà eu le bonheur de recouvrer la presque totalité de ses souvenirs, il est désormais en mesure de formuler le principe du « vécu » comme constituant le matériau de l'œuvre<sup>2</sup>.

Il s'agit donc d'une succession providentielle et décisive de hasards qui permet à Marcel de faire la trouvaille inattendue d'un premier « côté » du temps, puis d'amender sa découverte et de la compléter par celle du deuxième « côté ». La mise en œuvre du premier sans le second n'aurait produit qu'une suite de souvenirs subjectifs et de situations typiques ; celle du second sans le premier aurait produit un banal récit chronologique et une suite d'événements linéaires (une littérature de notations). En revanche, la conjonction des deux réalise la création « imprévisible », porteuse d'une vision nouvelle et originale, fondée sur l'idée du rapport que le narrateur symbolise par la structure en prédelles, et qui confère à tout l'édifice une portée universelle. Ainsi, en se joignant, plusieurs séries causales indépendantes ont fini par dessiner de la vie de Marcel un planisphère qui, rétrospectivement, a pris la forme d'« un riche réseau de souvenirs [qui] ne laisse que le choix des communications »<sup>3</sup> : de la rencontre de tous ces souvenirs Marcel peut effectuer la résultante, comprise en termes de hasard et de compétence personnelle.

À partir de chaque jonction inattendue due au hasard, Marcel peut remonter les séries causales et comprendre le lien ou le rapport qui s'établit entre les différentes situations qui ont composé sa vie. Hasard et déterminisme ont tous deux contribué à faire de lui un *écrivain*. Quant au hasard proprement dit, son rôle ne se réduit pas à l'intervention de la mémoire involontaire. Beaucoup plus importante pour la structure narrative est la découverte concomitante des « deux côtés » du temps puisque c'est elle qui fonde la poétique du rapport et, par conséquent, la structure paradigmatique – ou non linéaire, ou en « prédelles » – du récit proustien.

Un dernier point du tableau synoptique mérite de retenir l'attention : il s'agit des deux cases grisées, l'une dans la colonne de gauche et l'autre dans celle de droite, que

---

<sup>1</sup> IV, 485, et ci-dessus, p. 150-152.

<sup>2</sup> IV, 478.

<sup>3</sup> IV, 607.

Marcel définit comme point d'origine et point d'aboutissement de son expérience. L'une part de Swann, l'autre aboutit à sa petite-fille, Mlle de Saint-Loup ; c'est la première qui nous intéresse. Elle suggère qu'en remontant assez loin dans l'enchaînement des causes, on finit toujours par tomber sur un point que le déterminisme seul ne suffit pas à expliquer. Pourquoi Swann a-t-il marqué, pour Marcel, la « première impulsion donnée » à « la matière de [s]on expérience »<sup>1</sup> ? En apparence, la réponse est simple : parce qu'il lui a donné le désir d'aller à Balbec, qu'il a donné l'idée à ses parents de l'y envoyer, que Marcel y a connu Albertine mais aussi rencontré Mme de Villeparisis et Robert de Saint-Loup, etc. Mais « en déterminant ainsi la vie que nous avons menée, il a par là même exclu toutes les vies que nous aurions pu mener à la place de celle-là », réfléchit Marcel : déterminisme ou hasard ? Une fois de plus, les deux : Swann comme « première impulsion » est un événement qui s'inscrit dans la catégorie du hasard, et toutes les circonstances qui « se sont engendrées les unes les autres » par la suite ont été déterminées par cet événement premier.

Cette petite méditation de Marcel sur la manière dont le hasard s'articule au déterminisme en permettant de les concilier sans heurts, a le mérite de rendre manifeste l'importance de la dimension du temps : le temps comme point d'origine d'une part, et le temps orienté de la causalité de l'autre ; ou encore le temps de l'*histoire* et du mythe, et le temps de la *science* et de la pensée rationnelle. Même dans sa détermination à définir un point d'origine – que nous avons ailleurs analogiquement rapproché de l'omphalos ou de la configuration du gnomon – Proust ne s'écarte pas de la conception de Cournot. Ce dernier, convaincu que la notion de hasard a son fondement dans la nature et qu'elle ne se réduit pas, par conséquent, à la faiblesse de l'esprit humain, n'a pas hésité à détourner l'axiome de Laplace en écrivant :

La distinction de l'histoire et de la science, de l'élément historique et de l'élément scientifique est [...] essentielle [...]. Une intelligence qui remonterait bien plus haut que nous dans la série des phases que le système planétaire a traversées, rencontrerait comme nous des faits primordiaux, *arbitraires* et *contingents* (en ce sens que la théorie n'en rend pas raison) et qu'il lui faudrait accepter à titre de *données historiques*, c'est-à-dire comme le résultat du

---

<sup>1</sup> IV, 493.

concours accidentel de causes qui ont agi dans des temps encore plus reculés. Supposer que cette distinction n'est pas essentielle, c'est admettre que le temps n'est qu'une illusion.<sup>1</sup>

À un bout de la chaîne, Swann comme « impulsion première », déclare Marcel, à l'autre bout, la découverte du Temps qui *n'est pas* une illusion. Grâce à un heureux concours de circonstances ce Temps, insaisissable à travers l'être aimé auquel il confère l'ubiquité spatiale et temporelle, ce Temps à peine entr'aperçu dans l'activité d'introspection, ce Temps qui se déguise en longues plages d'ennui ou d'impatience comme en brefs instants de bonheur et de paix intérieure, ce Temps est devenu « visible » et a déclenché la découverte du rapport essentiel, du schème créateur, de la « synthèse imprévue d'idées »<sup>2</sup>.

En explorant quelques aspects du hasard dans la *Recherche* à la lumière des théories contemporaines, nous avons provisoirement omis le lien étroit que l'épistémologie au tournant du siècle établissait entre la notion de hasard et celle de probabilité, notamment depuis que le calcul des probabilités a permis le développement de la mécanique statistique. C'est ce point qui nous reste à examiner maintenant.

## 19.2- Hasard, temps, probabilité

« Poussière des réalités » et « sable magique » : une dynamique des particules originale

Le hasard a partie liée avec le temps, telle est la conclusion à laquelle aboutit la théorie de Cournot, et telle est la découverte que fait Marcel par le biais de la délimitation d'un point d'origine et d'un point d'aboutissement à son expérience vécue. Cependant, il semble bien que la découverte du Temps pose à Marcel au moins autant de problèmes qu'elle n'en résout. L'une des questions concerne la capacité de l'esprit à entreprendre une « marche en sens contraire », cette marche qui, justement, lui permet de « défaire » le travail accompli au cours des années par les « nomenclatures » de l'intelligence et de la raison pratique : comment un tel retour vers le passé est-il possible

<sup>1</sup> Cité par G. Milhaud : « Le hasard chez Aristote et chez Cournot », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, 1902, tome X, p. 667-681. Pour le passage cité, voir p. 677. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 136.

alors que la science, et notre expérience, en nient la possibilité ? Par ailleurs, si le hasard et le déterminisme semblent jusque-là se concilier harmonieusement, la notion de liberté ou de libre arbitre, essentielle pour l'esprit humain, ne semble pas y avoir sa place.

Au moment où Cournot avait formulé sa théorie sur le hasard, il ne disposait pas du recul nécessaire pour prendre en compte les découvertes de ce qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sera considéré par certains comme la science reine, la thermodynamique. Mais au moment où Proust rédige son roman, les épistémologues avaient commencé à entrevoir toutes les implications qu'une telle théorie comportait, à commencer par le rapport étroit qu'elle établit entre les trois notions de temps, de hasard et de probabilité.

La « marche en sens contraire » : une aporie épistémologique ?

Il faut rappeler d'abord que la question du temps était absente du problème de la causalité antique, médiévale ou classique : dans la façon dont l'effet était produit par la cause, l'antériorité de celle-ci n'était pas essentielle ; elle l'est devenue ensuite, dans le cadre du déterminisme développé à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. C'est alors que la différence *de nature* entre la cause et l'effet a été totalement remplacée par l'antériorité temporelle de l'une sur l'autre. Du reste, Ribot rappelle que les implications de la causalité ne se sont révélées que récemment, lorsqu'on a établi l'*identité* de la cause et de l'effet, ainsi que leur *succession* dans le temps : « Entre les deux, il n'y a pas de séparation ; l'antécédent n'est pas une chose et le conséquent une autre chose ; ils sont deux manifestations, différentes dans le temps, d'une identité fondamentale. »<sup>2</sup>

Cependant, un problème était apparu avec les développements de la physique newtonienne : pour la théorie mécaniste, tous les phénomènes doivent être réversibles alors que notre expérience nous apprend qu'il est impossible de remonter le cours du temps. Ainsi, les astres pourraient parcourir leurs orbites dans le sens rétrograde sans que la loi de Newton soit violée. Ce n'était là nullement un fait particulier à l'astronomie : la réversibilité apparaissait comme une conséquence nécessaire de toute

<sup>1</sup> Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 149-151, art. « causalité classique ».

<sup>2</sup> Ribot, *L'Évolution...*, op. cit., p. 214-215.



hypothèse mécaniste.<sup>1</sup> En revanche, qu'une goutte de vin tombe dans un verre d'eau : « quelle que soit la loi du mouvement interne du liquide, nous le verrons bientôt se colorer d'une teinte rosée uniforme et à partir de ce moment on aura beau agiter le vase, le vin et l'eau ne paraîtront plus pouvoir se séparer. »<sup>2</sup>

Les progrès continus de la science de la chaleur – ou thermodynamique – élaborée par Carnot au début du XIX<sup>e</sup> siècle, allaient aboutir à la remise en question de ce caractère de réversibilité que l'on croyait inhérent à la description de tous les phénomènes physiques. Le comportement des fluides, gaz ou liquides, dont s'occupe en priorité la thermodynamique, faisait partie de l'étude des phénomènes dits « de masse », c'est-à-dire ceux qui sont composés d'éléments ou d'événements en très grands nombres<sup>3</sup>. Ces phénomènes sont généralement caractérisés par l'existence de deux échelles distinctes, l'échelle microscopique sur laquelle sont appliqués les calculs, et l'échelle macroscopique sur laquelle porte l'observation. Le problème consistait à trouver le lien entre les propriétés d'un système à l'échelle atomique (microscopique) et ses propriétés thermodynamiques à l'échelle courante (macroscopique). Ludwig Boltzmann, conscient de l'impossibilité d'intégrer rigoureusement le comportement d'un très grand nombre de particules, a eu l'idée de recourir aux lois de la statistique, abandonnant le calcul des trajectoires, qui avait été appliqué jusque-là, pour celui des probabilités. C'est alors qu'est apparue l'aporie, les équations de la dynamique des particules (à l'échelle microscopique) se révélant être *réversibles*, alors que les équations rendant compte de l'état du système à l'échelle macroscopique étaient *irréversibles*<sup>4</sup>.

Pourquoi cette irréversibilité a-t-elle retenu l'attention des épistémologues, alors que la causalité déterministe avait déjà rendu évident l'écoulement du temps dans une direction spécifique ? Sans doute parce que l'irréversibilité *présuppose* l'existence d'un

---

<sup>1</sup> H. Poincaré : « Le mécanisme et l'expérience », art. cité ; voir également *La Valeur de la science*, op. cit., p. 199-202

<sup>2</sup> Poincaré, *La Valeur de la science*, op. cit., p. 200.

<sup>3</sup> A. Barberousse : « Le nouveau visage du hasard », in Worms (dir.), *Le Moment...*, op. cit., p.189-196. Pour le passage cité, voir p. 190.

<sup>4</sup> Klein, « Théories cherchent... », art. cité, p. 5-7, et Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 925-929, art. « temps ». Klein (p. 5) rappelle qu'en 1929, le physicien britannique Arthur Eddington trouve, pour exprimer cette irréversibilité, une expression appelée à connaître une grande fortune, celle de la « flèche du temps ».

cours du temps bien établi et y inclut, *de surcroît*, certains phénomènes qui sont eux-mêmes temporellement orientés, c'est-à-dire irréversibles. Une fois ces phénomènes accomplis, il est impossible d'annuler les effets qu'ils ont produits.<sup>1</sup> Cette découverte faisait perdre aux lois de Newton leur caractère d'universalité, et à la physique le caractère d'unité qui a assis son règne pendant plus d'un siècle et demi. Mais il apparaissait indubitable que les lois de la physique, en faisant apparaître l'irréversibilité de certains phénomènes, se rapprochaient maintenant de l'expérience du sens commun, comme a essayé de le montrer Poincaré dans son article justement intitulé « Le mécanisme et l'expérience »<sup>2</sup>.

La difficulté qu'il y a à concilier les différents aspects du temps dépasse le cadre de la science physique, la *Recherche* en est une preuve indubitable. Il est aujourd'hui admis que même dans le domaine de la physique, il n'est plus possible de considérer le temps comme un concept universel ; au contraire, chacun des systèmes conceptuels de la physique lui donne un statut original et particulier<sup>3</sup>, situation qu'Étienne Klein exprime en empruntant à Gaston Bachelard sa définition d'un temps doté d'une « prodigieuse hétérogénéité »<sup>4</sup>. Cette difficulté, Poincaré avait bien essayé d'en souligner les conséquences épistémologiques lorsqu'il avait défini le temps comme étant une « convention ». C'est cette même difficulté qu'exprime l'« angoisse » de Marcel au moment où il découvre l'« action destructrice » du Temps en entrant de plain-pied dans le salon des Guermantes, alors que son inspiration première avait été de peindre des « réalités extra-temporelles »<sup>5</sup>. Et nous avons vu, justement, que le narrateur avait résolu son dilemme en calquant sa définition du temps sur celle des lois du monde physique. Il reste que ce binôme temporel, conçu comme un rapport entre le variable et l'immuable et réalisé un peu à la manière d'un mariage de raison, ne peut pas vraiment rendre compte de l'expérience intérieure. Celle-ci, contrairement aux lois psychologiques admises, affirme la possibilité d'actualisation d'un état ancien, sous la forme d'un état de conscience passé coexistant simultanément avec l'état de conscience présent :

---

<sup>1</sup> Klein, *ibid.*, p. 5.

<sup>2</sup> « Le mécanisme et l'expérience », art. cité.

<sup>3</sup> Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 928, art. « temps ».

<sup>4</sup> Klein, « Théories cherchent... », art. cité, p. 15.

<sup>5</sup> IV, 508.

Car l'homme est cet être sans âge fixe, cet être qui a la faculté de redevenir en quelques secondes de beaucoup d'années plus jeune, et qui entouré des parois du temps où il a vécu, y flotte, mais comme dans un bassin dont le niveau changerait constamment et le mettrait à la portée tantôt d'une époque, tantôt d'une autre.<sup>1</sup>

Plus encore, l'expérience intérieure, contrairement aux décrets de la science et de l'empirisme, montre qu'il est possible de remonter le cours du temps, d'entreprendre une « marche en sens contraire » pour *défaire* les effets nocifs et cumulatifs des « nomenclatures et des buts pratiques que nous appelons faussement la vie »<sup>2</sup>. Sauf à supposer que Proust et son narrateur soient prêts à se défaire, à la fin du récit, de leur optique positiviste au profit d'une quelconque expérience mystique du moi, la conclusion de la *Recherche* repose sur une aporie. Récurrence d'états de conscience anciens, possibilité d'expérimenter – même brièvement – le hors-temps, prise de conscience de l'« aiguillon » du temps, capacité à remonter le long de la chaîne causale pour « défaire » les effets de phénomènes qui ont déjà été accomplis, et surtout, ne pas s'en tenir au souvenir involontaire, mais expérimenter plutôt le « *réel* retrouvé »<sup>3</sup> : autant de négations « temporelles » de la réalité conceptuelle. Faut-il considérer que la conclusion du roman de Proust est, sinon une conversion, du moins une réaction contre le scientisme destinée à en montrer les limites ?

Une liberté brève et intermittente...

Au terme de la vue rétrospective que le narrateur jette sur sa vie, en partant de Swann comme « impulsion première », en passant par les circonstances qui ensuite « se sont engendrées les unes les autres », pour aboutir enfin à Albertine puis à la soirée chez les Guermantes, il conclut : « nous sentons que la vie est un peu plus compliquée qu'on ne dit, et *même les circonstances* »<sup>4</sup> ; en vertu de cette prise de conscience, il décide de rendre compte dans son œuvre de la « complexité » de la vie<sup>5</sup>. Or, cette complexité des

---

<sup>1</sup> IV, 193.

<sup>2</sup> IV, 475.

<sup>3</sup> IV, 458. Nous soulignons.

<sup>4</sup> IV, 495. Nous soulignons.

<sup>5</sup> Ibid. : « Et il y a une nécessité pressante à montrer cette complexité. »

circonstances ou des causes est également la raison qui nous fait attribuer certains événements au hasard, expliquent les épistémologues<sup>1</sup>.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le paradigme de la complexité s'est formé avec le développement de la thermodynamique et de la cinétique chimique, auxquelles seront appliqués les modèles de la mécanique statistique et de la théorie des probabilités<sup>2</sup> ; à leur tour, ces modèles permettront la formation de savoirs dans les champs les plus divers, allant de la biologie à l'agronomie, en passant par les sciences humaines ou, comme on les appelait alors, les sciences morales. Dans son étude sur le hasard, Poincaré donne comme premier exemple de causes complexes la théorie cinétique des gaz<sup>3</sup>. Il montre ensuite que ce qui nous permet de parler de « lois du hasard » est l'application du calcul des probabilités à la plupart des phénomènes caractérisés par des causes complexes<sup>4</sup> ; enfin, il explique l'importance du temps dans le phénomène de la causalité en s'aidant d'une petite fable que Flammarion avait imaginée, intitulée *Lumen* : dans cette histoire, le héros s'éloigne de la Terre avec une vitesse plus grande que celle de la lumière ; pour lui, explique Poincaré, le temps aurait changé de signe, l'histoire serait retournée, Waterloo précéderait Austerlitz, les effets et les causes seraient intervertis<sup>5</sup>. En soumettant l'hypothèse fictive de Flammarion à toutes les variations possibles, Poincaré souligne les paradoxes auxquels donnerait naissance cette inversion du signe du temps<sup>6</sup>.

Le lien nouveau que tisse la thermodynamique entre les notions de probabilité, de hasard et de temps, n'est pas sans évoquer à certains philosophes la problématique leibnizienne du monde des possibles. Aussi Piéron emploie-t-il le langage de Leibniz lorsqu'il définit le hasard comme « la puissance qui fait passer tous les possibles à l'être, toutes les essences à l'existence, en raison du nombre de combinaisons qui les favorisent

---

<sup>1</sup> Ribot, *L'Évolution...*, op. cit., p. 211 : dans la conception commune, le hasard paraît une exception un « indéterminé par nature » parce qu'habituellement, « l'idée primitive de la cause est presque toujours celle d'un *seul* antécédent » ; mais le hasard est le plus souvent dû à des causes complexes ; il est constitué « par une somme de conditions concurrentes, également nécessaires » (italiques de l'auteur). Voir également Poincaré, *Science et méthode*, op. cit., p. 73-90, où sont dénombrés quelques exemples de hasard conçu comme cause complexe.

<sup>2</sup> Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 206, art. « complexité ».

<sup>3</sup> Poincaré, *Science et méthode*, op. cit., p. 73-74.

<sup>4</sup> Ibid., p. 78-83.

<sup>5</sup> Ibid., p. 72.

<sup>6</sup> Ibid., p. 83-87.

dans la matière. »<sup>1</sup> Ce n'est donc pas par un apriorisme nostalgique que Proust fait parler son héros du monde des possibles plus ouvert que celui de la contingence réelle, ou qu'il fait s'exclamer Saint-Loup devant la richesse du monde des possibles par rapport au monde réel<sup>2</sup>. La déclinaison probabiliste de la formule leibnizienne rend ainsi au hasard la part qui lui revient dans l'organisation des circonstances et des séquences d'événements. Après avoir réussi à donner une interprétation statistique du principe de Carnot, Boltzmann fournissait sa propre explication de la probabilité, du hasard et du temps réversible/irréversible : il avait conçu l'irréversibilité comme résultant d'une évolution d'un macro-état *peu probable* vers un macro-état *plus probable* ; en d'autres termes, les calculs de Boltzmann interprètent l'irréversibilité comme n'étant qu'une réalité statistique propre aux systèmes macroscopiques, c'est-à-dire contenant un grand nombre de degrés de liberté<sup>3</sup>.

Il est étonnant de constater combien Proust laisse peu de place dans son roman à la notion de liberté. Il n'avance, en effet, qu'avec une extrême prudence sur ce terrain miné, car la psychologie expérimentale avait autant de mal à articuler ce concept à celui de déterminisme, que la science avait de mal à y inclure celui de hasard. À la différence que la science, comme nous venons de le voir, disposait d'alternatives satisfaisantes pour concilier les deux termes opposés, comme la théorie de Cournot ou la théorie cinétique des gaz avec sa définition probabiliste. Si les expérimentalistes s'accordaient pour voir dans l'acte de création le type même de l'acte volontaire libre et l'expression la plus achevée de la synthèse ou de la coordination psychique, c'est en rappelant constamment ce qui fonde la base du moi, c'est-à-dire l'inconscient « organique » et ses automatismes, qui doivent beaucoup à l'hérédité et à l'éducation. En outre,

---

<sup>1</sup> Piéron, « Essai sur le hasard », art. cit., p. 694. Si l'on préfère une explication plus scientifique, on la trouvera dans Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 769-770, art. « probabilité » : à propos de la formule de Boltzmann, « on peut pourtant se poser la question : comment est-il possible qu'interviennent ainsi tous les états microscopiques susceptibles *a priori* d'être réalisés lorsqu'on se fixe l'état macroscopique ? On s'attendrait plutôt à ce que le système se trouve dans l'un de ces états microscopiques permis (même s'il est pratiquement impossible de savoir lequel), *alors que c'est leur nombre total qui apparaît dans la formule de Boltzmann*. Cette question fondamentale trouve sa réponse dans l'affirmation, fondamentale elle-même, que la description microscopique d'un système macroscopique est de nature probabiliste : chacun des états microscopiques compatibles avec l'état macroscopique du système considéré a une certaine probabilité d'être réalisé. » (Nous soulignons.)

<sup>2</sup> III, 533-534.

<sup>3</sup> Lecourt (dir.), *Dictionnaire d'histoire...*, op. cit., p. 927, art. « temps ».

l'associationnisme auquel on croyait avoir trouvé une base biologique ne pouvait se concevoir en dehors du déterminisme.

Nous avons vu pourtant que Marcel admettait un certain degré de liberté – une liberté brève et intermittente, dira-t-il<sup>1</sup> – dont le rayon d'action se limiterait à la phase qui précède l'enclenchement d'une chaîne causale ou associative. De même que Swann, élément aléatoire et « première impulsion donnée » a été le déclencheur qui a fait que les circonstances se sont ensuite engendrées les unes les autres, l'habitude d'associer l'idée d'amour à la personne d'Albertine a fait que celle-ci s'est trouvée être la grande passion de sa vie. Ainsi, en amont d'une série « engendrée », les circonstances déterminantes ne sont pas encore mises en place et bénéficient, par conséquent, d'un grand degré de liberté ; Marcel aurait pu fixer son attention sur une autre jeune fille qu'Albertine, ou être envoyé par ses parents à Venise ou à Florence plutôt qu'à Balbec : « Si Swann ne m'avait pas parlé de Balbec, je n'aurais pas connu Albertine [...]. Mais je serais allé ailleurs, j'aurais connu des gens différents [...]. »<sup>2</sup> Par la suite, et dans l'exacte mesure où les associations se forment et les circonstances s'engendrent, les situations vécues par Marcel évolueront d'un état peu probable, comportant un degré de liberté élevé, vers un état de plus en plus probable et déterminé. C'est par cette brèche étroite que s'infiltré, dans la *Recherche*, l'aptitude – relative – au libre arbitre. Relative, car il faut toujours prendre en considération l'arrière-plan biologique et social (hérédité, caractère, éducation, représentations, etc.). Néanmoins, en vertu du rapport que Marcel a cherché à établir, à chaque étape de son parcours, entre le macrocosme et le microcosme, il est possible d'affirmer que sur le plan personnel existent bien ces « faits primordiaux », arbitraires et contingents, qui ne peuvent être définis que comme des données historiques – dans le langage de Cournot – ou comme des impulsions premières – dans la terminologie proustienne ; dans le même ordre d'idées, il existe bien certaines situations où notre liberté trouve encore à s'exprimer.

Dans cette perspective, Proust parsème son roman de « reconnaissances »<sup>3</sup>, phénomène qu'il désigne par l'oxymore du « romanesque vrai »<sup>1</sup>, et qui suggère que

---

<sup>1</sup> II, 202.

<sup>2</sup> IV, 494.

<sup>3</sup> Pour les détails de ces reconnaissances, on se reportera avec profit à l'étude que leur a consacrée A. Compagnon : « "Tranquillisez-vous, on se retrouve toujours." *À la recherche du temps perdu*, roman de la

parfois la réalité dépasse la fiction. Mais Maupassant ne disait-il pas que « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » ?<sup>2</sup> Les reconnaissances dans la *Recherche* sont toutes ces situations dans lesquelles, en remontant mentalement le cours des circonstances, il devient possible d'identifier des déclencheurs, des impulsions premières : Odette Swann qui apparaît sous le portrait de Miss Sacripant et qui se profile derrière la dame en rose, M. Biche en qui Marcel reconnaît Elstir, Morel qui se révèle être le fils du vieux valet de chambre qui lui « avait fait connaître la dame en rose et permis, tant d'années après, de reconnaître en elle Mme Swann »<sup>3</sup>, l'amitié inespérée d'Elstir avec les jeunes filles de la petite bande, qui lui permet de troquer son rôle de médiateur pour celui d'intermédiaire... Tous ces hasards (même identifiés comme tels uniquement d'un point de vue rétrospectif et subjectif) servent plus ou moins les intérêts de Marcel ; tous ces hasard qu'il « n'eû[t] pas soupçonné pouvoir se produire », il les voyait maintenant défiler dans son esprit, comme le « dormeur éveillé » qui suit le fil de sa vision<sup>4</sup>. L'état peu probable, par exemple, où Marcel connaîtrait les jeunes filles tend vers une plus grande probabilité à mesure que s'accroissent les éléments qui favorisent la « rencontre » tant espérée : alors la « poussière des réalités » se trouve providentiellement mêlée de « sable magique », écrit Proust dans ce qui semble être une subversion originale de la dynamique des particules, et le hasard, contre toute attente, nous permet alors d'atteindre « tout un promontoire du monde » autrement « inaccessible »<sup>5</sup>.

Faut-il ne voir dans la conception proustienne du hasard qu'une manœuvre de romancier destinée à maintenir l'illusion référentielle et à justifier indirectement l'effet de *deus ex machina* que ne manqueront pas de provoquer toutes les « reconnaissances » accumulées ? Si tel est le cas, il faut quand même admettre que la conception du hasard adoptée par Proust ne l'éloigne pas de l'esprit positif et de l'épistémologie de son

---

reconnaissance », in *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2003, p. 45-58.

<sup>1</sup> III, 255.

<sup>2</sup> G. de Maupassant, « Le Roman », in *Romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987, p. 708.

<sup>3</sup> III, 769.

<sup>4</sup> II, 220.

<sup>5</sup> Ibid.

époque. S'il y a dans la *Recherche* une critique possible du scientisme, ce n'est ni dans la thématique probabiliste du hasard, ni dans celle de la liberté qu'elle se situe.

### 19.3- « Tout doit revenir » : temps perdu et paradis perdus

#### Le temps retrouvé soumis au contrôle expérimental

Il existe un autre indice qui parle en faveur de l'esprit positif du héros proustien. Sa croyance en la possibilité de retrouver le temps perdu progresse par paliers successifs, de l'incrédulité la plus totale à la conviction la plus solide, à mesure que son approche de la question se fait plus scientifique.

Le premier palier, que le narrateur reconnaîtra avoir été une fausse croyance, est le constat désabusé qui clôt le *Côté de chez Swann* :

[...] le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années.<sup>1</sup>

Bien que cette conclusion provisoire ait été imposée à Proust par des contraintes matérielles<sup>2</sup>, elle exprime néanmoins fidèlement la pensée de son personnage à un moment donné de son itinéraire d'exploration. Avec son « hélas », elle relève de la dimension thymique du discours<sup>3</sup> et exprime une attitude dysphorique que Proust, du reste, définit comme étant – provisoirement – une conclusion « subjective », se traduisant par un « scepticisme désenchanté »<sup>4</sup>. Elle traduit la croyance de Marcel en l'inutilité des « dislocations organiques » et en l'impossibilité de trouver dans la réalité des lieux anciens les tableaux de la mémoire<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> I, 420.

<sup>2</sup> I, 1281, note 1 de la p. 419, où est reproduit l'extrait d'une lettre de Proust à Jacques Rivière datant du 6 février 1914 : « Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. Celle que j'exprime à la fin du premier volume [...] pour finir et clôturer un livre qui ne pouvait pour des raisons matérielles excéder cinq cents pages, est le *contraire* de ma conclusion. » (Italiques de l'auteur.)

<sup>3</sup> La thymie est la « disposition affective de base » déterminant la relation qu'un corps sensible entretient avec son environnement » (Bertrand, *Précis...*, op. cit., p. 267). Cette relation peut être positive (euphorie), négative (dysphorie) ou neutre (aphorie).

<sup>4</sup> I, 1281, note 1 de la p. 419.

<sup>5</sup> II, 390 et I, 419.



Un deuxième palier est atteint dans *La Prisonnière* au moment où les robes de Fortuny inspirent à Marcel un curieux axiome à consonance mythique :

[...] car tout doit revenir, comme il est écrit aux voûtes de Saint-Marc, et comme le proclament, buvant aux urnes de marbre et de jaspé des chapiteaux byzantins, les oiseaux qui signifient à la fois la mort et la résurrection.<sup>1</sup>

L'emploi de l'expression « comme il est écrit », par laquelle est suggérée l'idée de destin, renvoie au registre religieux<sup>2</sup>, alors que la mention des phénix sur les chapiteaux byzantins tire toute la séquence vers le mythique<sup>3</sup>. « Tout avait péri de ce temps », déclare Marcel en parlant de la Venise « tout encombrée d'Orient » évoquée par les robes de Fortuny, « mais tout renaissait »<sup>4</sup> ; il déclarera de même : « Tout cela était en réalité mort pour moi », en parlant du temps de Combray, avant de se raviser et de décrire la première « résurrection » de la mémoire survenue par hasard<sup>5</sup>.

Mort et résurrection, ici et là. Mais le troisième palier, que nous identifions avec l'épisode de la madeleine et la première résurrection de la mémoire, se distingue des précédents en ce que le ton du narrateur bascule, pour le relater, dans le registre de la science expérimentale : Marcel porte son investigation sur cette part de lui-même qui éprouve la sensation, et enjoint son esprit, cette autre part de lui-même, de répondre à sa requête<sup>6</sup>. La différence de forme entre les deux premiers « paliers » et le troisième tient à l'attitude rationnelle – ni thymique, ni mythique – qui a été adoptée ; ce changement

<sup>1</sup> III, 871.

<sup>2</sup> « C'est écrit » ou « c'était écrit » avec le sens de « cela doit/devait arriver » est attesté dès le XIX<sup>e</sup> siècle ; la forme primitive de l'expression est « il est écrit », avec le sens de « Dieu l'a décidé » ; elle date du XVI<sup>e</sup> siècle et figurait dans les premières traductions de la Bible. (Rey (dir.), *Robert historique*, op. cit., p. 658.)

<sup>3</sup> Les oiseaux mentionnés par Proust pourraient bien être des colombes. Cependant, celles-ci symbolisaient seulement l'immortalité de l'âme, non la mort et la résurrection. Sur certains vases funéraires grecs, la colombe était représentée « buvant à un vase qui symbolise la source de mémoire. » (Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 269, art. « colombe ».) Dans l'iconographie chrétienne, l'image de la colombe symbolise ce que l'homme contient d'impérissable, le principe vital ou l'âme. Il semble que le phénix soit le seul oiseau qui signifie à la fois la mort et la résurrection. Le phénix avait été adopté comme symbole de la résurrection du Christ à partir du Moyen Âge (ibid., p. 747, art. « phénix »). Oiseau mythique, le phénix se construisait un nid de brindilles parfumées à l'approche de l'heure de sa mort, puis se consumait de sa propre chaleur avant de renaître de ses cendres (ibid.). Signalons également que M. Pierssens (« Proust et la planchette magique », art. cité) met cette séquence en rapport avec le registre du spiritisme, diffus dans tout la *Recherche*.

<sup>4</sup> III, 871.

<sup>5</sup> I, 44.

<sup>6</sup> I, 45 : « Je demande à mon esprit un effort de plus, de ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit. [...] Mais sentant mon esprit qui se fatigue sans réussir, je le force au contraire à prendre cette distraction [...] ».

survient alors que le rapport exprimé n'a plus pour objet le monde extérieur (le Bois ou les robes de Fortuny), mais une sensation ou une impression intérieure, inscrite en Marcel lui-même. Première certitude : tout ce qui relève du monde extérieur est soumis au doute, ce qui relève de l'essence de la vie intérieure – c'est-à-dire les impressions – est un indice de vérité. La Venise orientale ne renaît pas réellement, c'est l'art d'un maître qui en donne l'illusion ; la sensation de la madeleine, en revanche, fait vraiment renaître le moment passé.

Les expériences répétées de mémoire involontaire au seuil du salon des Guermantes constituent un quatrième palier. Elles viendront confirmer les conclusions que Marcel avait dégagées après l'épisode de la tasse de thé. En ce sens, Proust met en place un véritable dispositif expérimental fondé sur le principe de l'induction. En multipliant les signes sur le chemin de Marcel ce jour-là, le hasard lui permet d'augmenter le nombre d'énoncés d'observation qui doivent former, par la suite, la base de sa généralisation ; le hasard permet également aux observations d'être répétées dans une variété de conditions : à l'extérieur, puis à l'intérieur, en équilibre précaire sur les pavés, avec une serviette empesée, avec le bruit d'une cuiller, etc., sollicitant tour à tour la cénesthésie, le toucher, l'ouïe, après avoir mobilisé le goût, avec la madeleine. Marcel peut en toute confiance conclure à la loi de l'identité du souvenir et de la sensation<sup>1</sup>.

Faut-il voir une contradiction dans la manière dont le hasard se trouve à l'origine des découvertes de Marcel ? Non, si l'on considère que le processus de découverte est souvent l'aboutissement d'un travail latent. Ce travail, la psychologie expérimentale l'identifie comme étant une « cérébration inconsciente, [qui] fait son œuvre sans bruit, met de l'ordre dans les idées obscures »<sup>2</sup>. Ce phénomène aussi heureux qu'inattendu est bien connu dans le milieu des savants. Ribot en rapporte un exemple dans ses *Maladies de la mémoire* :

---

<sup>1</sup> Pour les principes de l'induction et de la déduction, voir Chalmers, *Qu'est-ce que la science ?*, op. cit., p. 25-31. La même démarche fondée sur l'induction et la déduction fera prendre conscience à Marcel du passage du temps dans le salon des Guermantes : un grand nombre de convives ont été observés par Marcel et tous avaient la « propriété » de porter sur eux de manière visible les marques de l'écoulement du temps ; appartenant lui-même à la catégorie formée par les convives (puisqu'il les a connus jeunes), Marcel ne peut que déduire que le temps a également passé pour lui : « [...] on sent qu'on a suivi la même loi que ces créatures qui se sont tellement transformées [...] », écrit Proust (IV, 505).

<sup>2</sup> Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, op. cit., p. 25-27.

Un mathématicien [...] s'était occupé d'un problème géométrique dont il avait *entrevu* la solution. Il y revint plusieurs fois sans succès. Plusieurs années après, la solution se présenta à lui si brusquement qu'il fut saisi de tremblement, comme si un autre lui avait communiqué son propre secret.<sup>1</sup>

Lors d'une conférence donnée en 1908 à la *Société de psychologie*, Henri Poincaré fait le récit d'une expérience analogue qu'il avait vécue plusieurs années auparavant alors qu'il travaillait sur un problème mathématique qu'il ne parvenait pas à résoudre. Un voyage l'obligea à interrompre ses recherches et lui fit tout oublier de ses travaux mathématiques. Au cours de ses déplacements, alors qu'il s'apprêtait à monter dans un omnibus, il trouva brusquement la solution à son problème : « L'idée me vint, raconte-t-il, sans que rien dans mes pensées antérieures parût m'y avoir préparé [...]. Je ne fis pas la vérification [...] mais j'eus tout de suite une entière certitude. »<sup>2</sup> Dans la *Recherche*, le héros de Proust ne réussit pas non plus à trouver dans la solitude la réponse à ses questions, et c'est paradoxalement une réunion mondaine qui fournit « ce point de départ vers une vie nouvelle » qu'il avait pourtant cessé d'espérer<sup>3</sup>.

Avec ce dernier palier, la croyance de Marcel en la possibilité de retrouver le temps perdu atteint un degré de conviction inébranlable. En effet, le dispositif mis en place – grâce à l'intervention du hasard – constitue un authentique contrôle expérimental :

Je n'avais pas été chercher les deux pavés inégaux de la cour où j'avais buté. Mais justement la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée, *contrôlait* la vérité du passé qu'elle ressuscitait, des images qu'elle déclenchait, puisque nous sentons son effort pour remonter vers la lumière, que nous sentons la joie du réel retrouvé. Elle est le *contrôle* aussi de la vérité de tout le tableau fait d'impressions contemporaines qu'elle ramène à sa suite, avec cette infaillible proportion de lumière et d'ombre, de relief et d'omission, de souvenir et d'oubli que la mémoire ou l'observation conscientes ignoreront toujours.<sup>4</sup>

La vérité du tableau fait des impressions contemporaines du passé ressuscité, tel que le décrit Proust, est conforme à la définition de Ribot, qui comparait la connaissance du passé à un tableau aux perspectives lointaines, avec sa proportion d'exactitude et

<sup>1</sup> Ibid., p. 26 et note 1.

<sup>2</sup> Rapporté par U. Bottazzini : *Poincaré. Philosophe et mathématicien*, Paris, Belin, 2002, p. 73-75.

<sup>3</sup> IV, 496.

<sup>4</sup> IV, 457-458. Nous soulignons.

d'illusion<sup>1</sup>. Mais là n'est pas le principal critère de validation de l'expérience ; ce qui retient l'attention dans l'analyse que fait le narrateur de son expérience est l'insistance avec laquelle il la considère avoir été soumise au contrôle expérimental. Le contrôle expérimental consiste à réaliser les conditions précisées par l'hypothèse et à observer si l'événement qu'implique l'hypothèse, en conjonction avec les conditions initiales, se produit ou non<sup>2</sup>. En l'occurrence, les conditions s'énoncent comme la *rencontre fortuite de la sensation passée* ; l'hypothèse est la *vérité du passé*, et l'événement impliqué par l'hypothèse est la sensation de *l'effort du passé, la joie du réel retrouvé*. Or, la sensation de l'effort du passé qui remonte vers la lumière et celle de la joie du réel retrouvé se produisent à chaque fois que survient la rencontre fortuite de la sensation passée : l'hypothèse de la vérité du passé se trouve par conséquent confirmée.

Par ailleurs, l'emploi des termes « réel retrouvé » et « vérité du passé » doivent permettre de mesurer l'écart qui existe entre la restitution du passé sous la forme d'une évocation, ou plutôt d'une invocation par l'art, et la restitution du passé soumise aux critères de vérité et de réalité, telle que l'a vécue Marcel. Même en considérant que la seconde conditionne la première, les deux événements restent incommensurables. Après tout, la « démonstration » du narrateur vise à montrer comment il est *devenu* écrivain, non à nous livrer le produit « fini » de sa création littéraire, puisque le « livre » reste encore à écrire. Tout l'enjeu de la « recherche » semble condensé dans cette réalité octroyée au passé, et actualisée dans le moment présent, réalité à la fois confirmée par la science (induction, contrôle expérimental) et niée par elle (irréversibilité, non-simultanéité des états de conscience). Deux questions importantes sont soulevées : Une fois de plus, comment éviter l'aporie épistémologique ? La vocation mise à part, quel est l'enjeu véritable de la restitution du passé ?

#### « Tout doit revenir » : le théorème de récurrence

Pour répondre à la première question, il convient d'examiner de quelle manière les savants ont eux-mêmes tenté de concilier réversibilité et irréversibilité dans la description des phénomènes. Poincaré évoque à ce sujet l'hypothèse, ou plutôt la fiction

<sup>1</sup> Voir ci-dessus, p. 398.

<sup>2</sup> Nadeau, *Vocabulaire technique...*, op. cit., p. 113-114, art. « contrôle expérimental ».

de Maxwell<sup>1</sup>. Rendu célèbre par la formulation des équations générales du champ électromagnétique et par sa théorie électromagnétique de la lumière, Maxwell avait auparavant contribué à l'élaboration de la théorie cinétique des gaz en étudiant la répartition des vitesses des molécules. C'est dans le cadre de cette théorie qu'il invente son fameux « démon » : un être dont les yeux seraient assez subtils pour distinguer les molécules, les mains assez petites et assez rapides pour les saisir ; pour un tel démon, il n'y aurait pas de difficulté à faire passer de la chaleur d'un corps froid à un corps chaud. Cependant, Poincaré avait sa propre idée sur la manière de concilier le mécanisme et l'expérience, la réversibilité et l'irréversibilité : un théorème facile à établir, déclare-t-il, nous apprend qu'un système « repassera toujours par un état très voisin de son état initial »<sup>2</sup>.

Poincaré a formulé ce fameux « théorème de récurrence » dans le cadre de son étude du problème des trois corps<sup>3</sup> ; les durées stipulées par son théorème sont excessivement longues, mais jamais infinies. Le savant explique que la mort thermique de l'univers prévue par les lois de la thermodynamique, situation où les corps seront en repos et à la même température, n'est pas la « mort définitive de l'univers mais une sorte de sommeil d'où il se réveillera après des millions de millions de siècles. »<sup>4</sup> À ce compte, conclut-il avec son humour habituel, pour voir la chaleur passer d'un corps froid à un corps chaud, nul besoin de recourir au démon de Maxwell : tout ce qu'il nous faudrait, c'est... un peu de patience !

Que signifie le théorème de récurrence relativement à la question qui nous intéresse ? Il tente de concilier l'expérience, c'est-à-dire le temps « irréversible », mis en évidence par le sens commun et les équations de la thermodynamique à l'échelle macroscopique, avec les lois du mécanisme, qui sont réversibles, et les équations également réversibles de la thermodynamique à l'échelle microscopique. En d'autres termes, suivant le théorème de récurrence, l'irréversibilité révélée par les calculs serait une irréversibilité de fait, mais non de principe<sup>5</sup>. Ainsi, la récurrence *de principe*

<sup>1</sup> Poincaré, « Le mécanisme et l'expérience », art. cité, p. 535-536.

<sup>2</sup> Ibid., p. 535-536. Voir également Bottazzini, *Poincaré...*, op. cit., p. 135-136.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, p. 469, note 2.

<sup>4</sup> Poincaré, « Le mécanisme et l'expérience », art. cité, p. 536.

<sup>5</sup> L'explication est proposée par Klein, « Théories cherchent... », art. cité, p. 8.

qu'évoque le théorème de Poincaré n'ayant jamais le temps de se produire pour les systèmes à notre échelle, elle équivaut bien pour nous à une irréversibilité *de fait*.

Nous connaissons la tendance de Proust – ou du moins, celle de son héros – à rechercher les correspondances entre le macrocosme et le microcosme, à transposer l'échelle des systèmes à celle des sociétés, à établir des rapports entre les différents règnes de la nature et entre les diverses approches expérimentales ; cette démarche, il l'explique du reste lui-même selon le principe que « tout peut se transposer »<sup>1</sup>. Nous avons également vu l'itinéraire exploratoire de Marcel se porter successivement sur les grands domaines du savoir, car « chaque artiste recommen[ce] pour son compte un effort individuel [et] ne peut y être aidé ni entravé par les efforts de tout autre »<sup>2</sup>. Nous avons vu, enfin, Marcel adopter implicitement l'aphorisme de Bacon, « la Vérité est fille du Temps », en faisant du temps une dimension essentielle de la découverte de la vocation, et en procédant à la même transposition de l'échelle collective (supposée par Bacon) à l'échelle individuelle. Dans toutes ces situations, Proust procède comme s'il mettait en place une « perspective accélérée »<sup>3</sup> qui comprimerait non plus les points de l'espace mais les durées temporelles. Dans ces conditions, nous serait-il possible de donner une base épistémologique – et non plus seulement mythique ou exclusivement artistique – à son affirmation que « tout doit revenir » ? L'idée que les réminiscences de Marcel ne se réduisent pas à la restitution du passé sous forme de souvenirs et de matériaux potentiels pour son « livre », mais qu'au contraire elles sont bien le *réel* retrouvé, ne peut-elle être envisagée en fonction du théorème de récurrence énoncé par Poincaré ?

---

<sup>1</sup> III, 591. Voir également I, 544 : « Mais le génie, même le grand talent, vient moins d'éléments intellectuels et d'affinement social supérieurs à ceux d'autrui, que de la faculté de les transformer, de les transposer. »

<sup>2</sup> II, 194.

<sup>3</sup> L. Bolle : *Marcel Proust et le complexe d'Argus*, Paris, Grasset, 1967, p. 53. Bolle donne de la perspective accélérée la définition suivante : « Pour obtenir [...] des espaces artificiels, pour abolir la faible profondeur de la scène, les grands architectes du XVI<sup>e</sup> siècle, se souvenant des bas et hauts-reliefs de Donatello où l'artiste comprime la profondeur réelle dans celle, très faible, de la sculpture, rapprochent le point de fuite, relèvent le sol, et inclinent les côtés du décor vers le centre, plaçant généralement le point de vue privilégié dans la loge du prince. » Ce n'est que métaphoriquement que nous employons cette expression pour figurer la manière dont Proust accélère et condense – tout aussi métaphoriquement – les processus lorsqu'il les « comprime » pour les plier à son propre point de vue privilégié, celui de l'expérience conçue à l'échelle individuelle.

« Tout doit revenir » : le « réel retrouvé »

La différence entre les expressions « le *temps* retrouvé » et « le *réel* retrouvé »<sup>1</sup> mérite-t-elle qu'on y accorde de l'attention ? Oui, si l'on admet qu'il existe une analogie de forme ou de structure entre les phénomènes irréversibles et l'expérience commune (l'empirisme) : alors qu'il y a plusieurs manières possibles de retrouver le temps perdu (par la mémoire, par l'œuvre d'art, etc.), il n'en existe qu'une seule de retrouver le *réel* « tel qu'il était au moment où il était le présent »<sup>2</sup>, celle que décrit précisément le narrateur.

Examinée sous l'angle de la psychologie expérimentale, l'expression de Proust « le réel retrouvé » invite à une petite recherche, dont les paramètres fondamentaux seraient l'associationnisme et l'irréversibilité d'une part, car ce sont les deux déterminismes qui sont mis à mal par l'expérience de Marcel ; et le hasard ou le libre arbitre de l'autre, car ils sont le contrepoint des deux premiers et constituent l'enjeu caché de l'opération. Toute la gageure consiste à concilier les termes opposés : si l'entreprise réussit, il faudra alors admettre que le narrateur proustien n'aura pas abdiqué son approche positiviste et que son épistémologie n'est pas infirmée par les dernières découvertes ; dans le cas contraire, il faudra admettre que la foi dans l'art se substitue à la foi dans la science, et que les approches que nous avons qualifiées d'orphique et prométhéenne au début de notre étude sont exclusives l'une de l'autre ou, du moins, qu'elles alternent sans se concilier.

Dans son essai sur les *Maladies de la mémoire*, Ribot souligne l'importance de la « mémoire organique » et rappelle que celle-ci « ne suppose pas seulement une modification des éléments nerveux, mais la formation entre eux d'associations déterminées pour chaque événement particulier, l'établissement de certaines associations dynamiques qui, par la répétition, deviennent aussi stables que les connexions anatomiques primitives. »<sup>3</sup> Prenant pour terrain d'expérience privilégié son expérience personnelle, le narrateur avait décelé l'associationnisme à l'œuvre dans l'éclosion et le développement de sa relation avec Albertine<sup>4</sup>. Il considère cependant

---

<sup>1</sup> IV, 457-458.

<sup>2</sup> IV, 608.

<sup>3</sup> Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, op. cit., p. 16. Italiques de l'auteur.

<sup>4</sup> Voir ci-dessus, « Une certaine école philosophique : l'associationnisme », p. 325 et ss.

qu'en amont de toute chaîne associative, et sans doute suivant le modèle probabiliste proposé par la dynamique des particules, le système de relations en présence dispose, comme nous l'avons montré, d'un grand degré de liberté :

La philosophie parle souvent d'actes libres et d'actes nécessaires. Peut-être n'en est-il pas de plus complètement subi par nous que celui qui [...] fait [...] remonter [...] un souvenir jusque-là nivelé avec les autres [...], parce que à notre insu il contenait plus que les autres un charme dont nous ne nous apercevons que vingt-quatre heures après. *Et peut-être n'y a-t-il pas non plus d'acte aussi libre, car il est encore dépourvu de l'habitude, de cette sorte de manie mentale qui dans l'amour favorise la renaissance exclusive de l'image d'une certaine personne.*<sup>1</sup>

L'acte libre peut s'épanouir tant qu'il n'est pas encore soumis à la « manie mentale » ; Marcel sent bien qu'une « liberté intermittente, et bien brève » lui avait été laissée de *ne pas* aimer Albertine, *avant* que se forment les automatismes de l'habitude et de l'association. Qu'il s'agisse de l'amour, de la jalousie ou de l'angoisse, à mesure que la situation décrite évolue vers un état plus probable (l'amour associé à Albertine, la jalousie à l'inversion, l'angoisse au baiser refusé), il devient de plus en plus difficile d'annuler les effets produits. C'est en ce sens que le narrateur qualifie les événements qu'il a vécus avec Albertine d'« indispensables » mais non « nécessaires », et qu'il attribue au mécanisme de l'association les chaînes qu'il avait lui-même forgées, à cause de « l'habitude d'associer la personne d'Albertine au sentiment qu'elle n'avait pas inspiré »<sup>2</sup>. Tout cela est bien connu ; ce qui est plus intéressant, en revanche, est la manière dont le hasard ou les soubresauts de la volonté permettent parfois de retrouver le sentiment de cette liberté première :

Mon cœur, depuis que sa plaie se cicatrisait, commençait à ne plus adhérer à celui de mon amie ; je pouvais par l'imagination la déplacer, l'éloigner de moi, sans souffrir. [...] Il faisait si beau, j'étais si certain qu'elle rentrerait le soir, que même si cette idée de fautes possibles me venait à l'esprit, je pouvais *par un acte libre* l'emprisonner dans une partie de mon cerveau, où elle n'avait pas plus d'importance que n'en auraient eu pour ma vie réelle les vices d'une personne imaginaire [...].<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> II, 179. Nous soulignons.

<sup>2</sup> IV, 82-85.

<sup>3</sup> III, 538. Nous soulignons.



L'opération, essentielle, que Proust décrit dans ce passage est la *dissociation*, contrepartie « positive » des schèmes associatifs, en ce qu'elle permet de libérer l'esprit de ses automatisme et lui permet de former de nouvelles combinaisons d'associations, celles-ci contribuant à leur tour à défroisser les plis de l'habitude<sup>1</sup>. Malheureusement, le manque de vouloir du héros et sa tendance à se laisser porter par l'Habitude, rendront ces opérations difficiles à effectuer autrement que de manière intermittente et tout à fait inefficace.

Les chaînes associatives ne limitent pas leur action au domaine affectif ; elles agissent sur notre vision globale du monde extérieur comme sur nos sentiments esthétiques. La rupture de l'habitude que Marcel expérimente après sa deuxième cure en maison de santé favorise la dissociation : le regard neuf qu'il porte sur les choses lui fait entrevoir des rapports insoupçonnés du fait que son esprit a pu se déprendre de ses habitudes mentales et retrouver sa souplesse originelle<sup>2</sup>. La capacité de l'esprit à dissocier permet d'accéder à ce point situé en amont des chaînes et des séries associatives, où la liberté et le hasard peuvent encore jouer. La réalisation *fortuite* de tels moments, dans la vie d'un individu, peut être comparée à la rencontre fortuite d'une sensation présente avec un souvenir passé : dans les deux cas, il s'agit de « remonter » la chaîne causale – donc d'aller contre la marche du temps – jusqu'au point de départ d'une combinaison associative. Pour Marcel, il s'agit de retrouver les circonstances qui ont commandé l'association d'un goût, d'une image ou d'un sentiment, à un lieu, à une idée fixe ou à une personne. Dans ces conditions, la remontée jusqu'au point d'origine, par laquelle Marcel découvre la « vérité » du passé, est aussi une remontée jusqu'à la source des « possibles » encore ouverts, c'est-à-dire jusqu'au point où Marcel pouvait encore se projeter écrivain, *avant* que la marche irréversible du temps et des schèmes associatifs ne le fassent évoluer vers le degré de plus en plus probable d'homme mondain confirmé, d'amoureux pathologique et d'artiste velléitaire. « Tout doit revenir », proclame le narrateur, et sous sa plume ce n'est qu'une anticipation de tout ce qui, en effet, revient à la fin de son récit : ce « tout », qui tient bien du réel depuis que

---

<sup>1</sup> Nous avons vu, dans cette partie même, l'importance de l'aptitude à la dissociation dans le processus de création. Nous avons également vu, dans la partie précédente, que P. Janet accordait une importance primordiale à l'opération de dissociation dans la cure de psychothérapie cathartique. Voir ci-dessus, p. 344.

<sup>2</sup> IV, 497.

Marcel a découvert la dimension du temps et depuis qu'il a recomposé l'identité « permanente » de son moi profond, ce « tout » consiste en un état de conscience ancien qui, sous l'égide du hors-temps, peut coexister avec l'état actuel, en dépit des lois de la psychologie (qui interdit la simultanéité des états de conscience), et celles de l'irréversibilité (qui déclare qu'une fois les phénomènes accomplis, on ne peut plus en annuler les effets). C'est l'état même d'innocence première des « paradis perdus » que figure le réel retrouvé sous la forme d'un état de conscience ancien. Si le souvenir est demeuré intact, explique le narrateur,

il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus.<sup>1</sup>

Chaque artiste, écrit Proust, « semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même », une « patrie perdue »<sup>2</sup>. Paradis et patrie perdus renverraient peut-être au mystérieux monde des essences si l'idéalisme proustien était un idéalisme « pur » ; mais nous avons établi que tel n'était pas le cas, et il serait peut-être plus juste de rapporter ces expressions à la « réalité » du passé reconquis. Dans ce sens, chaque état de conscience ancien est une patrie perdue qui peut être retrouvée, à condition d'entreprendre la remontée à contre-courant, la « marche en sens contraire » qui seule peut « défaire » les effets cumulés de l'Habitude. Une authentique isotopie de la liberté s'esquisse ainsi dans le récit autour des thèmes de la patrie inaccessible, de l'envol et des avions. Si Bergotte « décolle » et prend son essor, c'est bien à cause de la liberté que lui octroie son génie<sup>3</sup> ; la rencontre avec un avion, vécue par un narrateur ému jusqu'aux larmes, est décrite rétrospectivement comme « une image de la liberté »<sup>4</sup> ; enfin, chaque musicien qui crée un monde nouveau « délire de joie quand il chante selon sa patrie »<sup>5</sup>. C'est peut-être le symbole de la patrie perdue que figure chez Proust le

---

<sup>1</sup> IV, 449.

<sup>2</sup> III, 761.

<sup>3</sup> I, 544-545.

<sup>4</sup> III, 416-417 et III, 612.

<sup>5</sup> III, 761.

thème de la « ville au bord du ciel » ou de la Jérusalem céleste<sup>1</sup>. « Chacun de nous possède une seconde patrie, où tout ce qu'il fait est innocent », écrit Robert Musil<sup>2</sup>. Cette patrie d'avant la chute, d'avant la culpabilité, d'avant les automatismes et autres déterminismes inhibiteurs, Marcel a pu la retrouver, et Proust en a prouvé l'existence par l'acte le plus « libre » qui soit et le plus imprévisible, l'acte de création. Pour cette raison même, créer apporte autant de bonheur que de souffrance : encadrant l'expérience pénible et douloureuse des passions, de la culpabilité, des intermittences et de l'oubli figurent le paradis perdu et le réel retrouvé.

---

<sup>1</sup> I, 738, Esquisse XXVII, et II, 196-197 : Elstir décrit le porche de l'église de Balbec en esquissant un « gigantesque poème théologique » et en mentionnant les « balustres de la Jérusalem céleste ».

<sup>2</sup> *L'Homme sans qualités*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil (coll. Points), 1995, tome I, p. 149.

### ***Une recherche dynamique***

Au terme de notre enquête, un bref récapitulatif de la progression du héros de la *Recherche* nous aidera à montrer de quelle manière l'étape ultime, celle de la création, résulte de la découverte progressive des vérités qui se sont accumulées aux différentes étapes, sans pour autant s'y réduire. Le vécu n'est pas seulement le matériau de l'œuvre, il est aussi la condition de sa réalisation : si le hasard avait semé son « sable magique » sur la simple poussière infertile des réalités, les grains se seraient dispersés en pure perte. On sait que l'une des meilleures conditions pour inventer, écrit Ribot, « c'est l'abondance des matériaux, l'expérience accumulée, le savoir, qui augmentent les chances d'associations d'idées nouvelles »<sup>1</sup> ; et si le rôle du hasard est incontestable, il dépend finalement de l'individualité, car « c'est d'elle que surgit cette synthèse imprévue d'idées »<sup>2</sup>. Cependant, sans l'intervention du hasard, Marcel aurait peut-être pu continuer à frapper à toutes les portes qui ne donnent sur rien sans que s'ouvre jamais devant lui la seule par où il pouvait entrer<sup>3</sup>.

La première étape exploratoire de Marcel lui a permis de jeter les bases de son talent de « chercheur » et d'élaborer une épistémologie de l'observateur. Il commence à développer son esprit d'observation, faculté qui l'aidera par la suite à identifier et analyser les impressions vraies, signes avant-coureurs de la vocation<sup>4</sup>. Encore incertain de ses choix épistémiques, Marcel mobilise au cours de sa quête tous les savoirs culturels mis à sa portée, sans toutefois limiter leur fonction à la simple médiation car il en fait, de manière un peu hâtive, de véritables « modèles » à imiter, ou des exemples-étalons qui servent de base à sa vision du réel. Cependant, une partie « indisciplinée » de la conscience de Marcel ne cesse de se manifester au cours de ses observations : se montrer vraiment objectif lorsqu'on est « embarqué », et lorsque le principal outil

---

<sup>1</sup> Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 135.

<sup>2</sup> Ibid., p. 136.

<sup>3</sup> IV, 445.

<sup>4</sup> « Le hasard *heureux* n'arrive qu'à ceux qui le méritent. Pour en profiter, il faut d'abord l'esprit d'observation, l'attention en éveil qui isole et fixe l'accident [...] ». (Ribot, *Essai...*, op. cit., p. 137.)

conceptuel est l'esprit humain, à la fois vulnérable et limité, se révèle une entreprise bien difficile. L'expérience d'écriture au cours de la promenade du côté de Martinville, en dépit de ses connotations positives, montre que la forme d'écriture inspirée du reportage journalistique a des qualités limitées car elle ne prend en compte que deux dimensions du temps, simultanéité et succession rapide, alors que le temps se trouve être essentiellement hétérogène ; de plus, ce genre scriptural n'est pas adéquat pour exprimer la notion de durée, de tout ce qui se développe « dans le temps ». Grâce à ses observations précises, Marcel prend conscience de la multiplicité des temps et découvre la notion de relativité du mouvement ; il y voit une confirmation du problème posé par l'objectivité devenue problématique. Enfin, avec la découverte du pouvoir des « rêves », ou plutôt des rêveries, et des représentations sur le développement du moi, Marcel commence à comprendre la nécessité de porter son investigation du côté de la psychologie humaine.

La deuxième étape définit l'exploration de l'espace social et, en même temps qu'une psychologie « collective » – d'un groupe social particulier – Marcel découvre son propre côté d'« homme social ». Chaque individu se trouve être enfermé en soi, les « cadrans intérieurs » étant rarement accordés entre les personnes. La non-simultanéité des pensées et des affects est ce qui définit les relations intersubjectives. Les médiations culturelles se doublent de médiations sociales : la « perspective des salons », les figures de médiateurs (Swann pour le jeune Marcel, le prestige du milieu mondain et la poursuite de l'être de fuite pour Marcel adulte). La recherche se poursuit à travers la mise à l'épreuve du schème de la transposition : transposition des modèles positifs de la science à la description de l'univers psychologique et social, découverte d'un « mécanisme » nouveau qui s'exprime par l'énergétisme et fait ressortir chez Marcel son aspect d'homme moderne, transposition, enfin, d'une expérience à dimension historique – la Guerre – sur le plan individuel. Cette dernière expérience, en confirmant la correspondance des lois entre le macrocosme et le microcosme, ouvre la voie à d'autres transpositions possibles ; elle prépare le cheminement intérieur, devenu imminent, après la découverte du « pandémonium » au cœur de la ville, et la « descente aux enfers » forcée qui, heureusement pour Marcel, comportera une remontée vers la lumière.

La découverte de la vie intérieure débute par une épistémologie de « l'homme intérieur », du « bonhomme barométrique » ou encore du « personnage intermittent ». Cette intermittence n'autorise Marcel à se concevoir qu'à la manière discontinue de « moi successifs ». À ce compte, l'identité devient problématique. Cependant, l'abandon progressif des médiations culturelles au profit des médiations sensorielles fait entrevoir la permanence d'un moi qui demeure inchangé sous les diverses transformations qui affectent la personnalité au fil des désirs. Les savoirs changent de statut : ils ne sont plus des modèles d'autorité à suivre expressément mais deviennent des outils cognitifs. La découverte du moi intérieur est aussi la découverte de l'individualité et de la singularité, dont l'expression accomplie demeure l'œuvre d'art car la science ignore délibérément la différence qualitative. L'exploration de la vie affective se trouve, comme avant elle celle du monde social, régie par les lois d'un morne déterminisme. Il est possible, cependant, d'en contrecarrer les effets inhibiteurs par la descente dans les profondeurs du moi. La découverte des automatismes, des idées fixes, de la culpabilité subconsciente, des conflits entre les différents aspects du moi, trouvent leur source dans ce côté obscur que seule l'introspection intelligente peut révéler. Cependant, cette descente introspective ne suffit pas à transformer Marcel en écrivain, et c'est convaincu de sa nature d'homme social qu'il se rend à la matinée des Guermantes au lendemain de sa sortie de l'établissement de repos. De manière tout à fait inattendue, des expériences répétées de la mémoire involontaire l'aident alors à faire le lien avec le temps perdu et retrouvé de Combray, et avec le hors-temps expérimenté lors de l'épisode isolé de la madeleine. C'est désormais en écrivain convaincu que Marcel se lance dans le monde.

Réfléchissant sur une épistémologie de la création, Marcel y découvre à la fois la nécessité et le hasard : le déterminisme qui l'a conduit jusqu'au seuil de la nouvelle princesse de Guermantes – Mme Verdurin – et le hasard qui a multiplié les signes sur son chemin ce jour-là. La découverte de la vocation est aussi la découverte d'un point de vue sur le réel : ni purement matérialiste ou réaliste, ni exclusivement spiritualiste ou idéaliste, l'expérience du monde et celle de la vie intérieure, montrent que des optiques différentes alternent suivant l'objet et le but de l'approche, et qu'au regard de l'artiste ou du chercheur, ces optiques peuvent se révéler complémentaires et se définir en termes de rapports. La nécessité de ne pas réduire le réel à des formules mathématiques

simplificatrices – statistiques, moyennes – impose de prendre en compte l'individu et le point de vue qu'il porte non seulement en général mais suivant les modulations particulières de l'évolution de sa pensée, dans le temps. La science, quant à elle, avoue négliger délibérément ce point pour des raisons pratiques, mais accepte cependant de soumettre sa procédure à la critique épistémologique. Elle découvre que sa vision n'est pas exempte d'un « point de vue », dont la prise en compte signe nécessairement la fin de l'observateur impersonnel conçu comme simple prolongement de son outil. Les données du réel, pour le savant comme pour l'homme vulgaire ou pour l'artiste, doivent être interprétées, corrigées, traduites, avant d'être consignées dans la forme adéquate selon chaque approche. Le concept de « rapport » permet d'articuler ensemble les notions qui semblent faire problème en paraissant exclusives l'une de l'autre : le type et l'essence, le général et le particulier, le hors-temps et de le temps du devenir. Même lorsqu'il reste possible de remonter mentalement le cours des événements qui ont conduit à la déclaration de la vocation, même si, dans un certain sens, l'œuvre est « nécessaire », la création originale, pense le narrateur, est toujours « imprévisible ». Ainsi Swann, même lorsqu'il se trouve avoir « déterminé » la vie que Marcel a vécue, ne pouvait pas « prévoir » la rencontre avec Albertine, pas plus que la matinée chez la princesse de Guermantes, décisive pour la vocation du narrateur. En ce sens, le livre de Marcel écrivain, que rien ne pouvait laisser prévoir, est bien le fruit du hasard, même si la multiplication des signes a fini par rendre la découverte de la vocation de plus en plus probable.

Il est possible de réunir les éléments récoltés au cours de notre enquête en un tableau simplificateur, mais qui donne néanmoins une bonne vue d'ensemble du parcours épistémique du narrateur proustien :

	<b>Épistémologie</b>	<b>Exploration</b>	<b>Médiation</b>	<b>Isotopie</b>	<b>Figure épistémique</b>
<b>P1 Explorat-ion</b>	Épistémologie de l'observateur	Exploration de la nature, de l'espace géographique, du temps hétérogène, intériorisation progressive de la quête	Forte médiation culturelle interprétée comme un catalogue de modèles idéaux, médiation de la science et de la technique pour le nouveau rapport à l'espace	Isotopies du temps (temps cyclique, temps mesurable, temps intérieur), de l'espace, du mouvement relatif	La leçon de choses ; la métaphore de la navigation ; la simultanéité (écriture journalistique, vue panoramique) ; le clocher, point de repère spatio-temporel ; la Maya, métaphore de la représentation ;
OF1 : Dépasser les médiations imposées par la culture, prendre conscience du pouvoir des représentations					
<b>P2 Communi-cation</b>	Épistémologie de l'homme social ; épistémologie de l'homme moderne	Exploration de l'espace des salons, des relations mondaines et amoureuses	Persistance des médiations culturelles (physique, sciences naturelles, psychologie) et entrée en jeu des représentations personnelles (vanité, amour-propre)	Isotopies des sciences naturelles, de l'astronomie, du déterminisme, de la discontinuité (moi successifs)	Métaphores empruntées à la science, transposées sur le plan psychologique ou à l'échelle sociale ; métaphore astronomique pour figurer les univers mondains
OF2 : Dépasser le point de vue « du dehors », explorer les correspondances entre le macrocosme et le microcosme, poétique de la transposition					
<b>P3 Introspect-ion</b>	Épistémologie du « personnage intérieur »	Exploration du moi profond, de la nature de l'amour	Médiations sensorielles, impressions et perceptions ; médiation du déterminisme	Isotopie marine, symbole de la tension entre la quête de la mer immémoriale et la découverte de la mer intérieure	Le temps atmosphérique et le « bonhomme barométrique », les marines d'Elstir, le gnomon, la lanterne magique, les concepts de dédoublement et de synthèse du moi
OF3 : Dépasser les idées fixes inconscientes, révéler ce que cache le côté obscur de la personnalité					
<b>P4 Vocation</b>	Épistémologie de la création, épistémologie du réel, épistémologie du hasard	Exploration de la nature de l'œuvre d'art	Médiation du hasard ; médiation du moi écrivain	Isotopie de la simultanéité structurelle, isotopie temps-hasard-probabilité	La catoptrique ; les toiles d'Elstir ; le perspectivisme ; l'instantanéité fictive ou la simultanéité à distance ; le concept de rapport ; le sable magique mêlé à la poussière des réalités ; le concept de rapport, la poétique de la métaphore



## Conclusion

Dans l'Introduction à notre enquête nous avons posé la question du rapport de la recherche cognitive du héros proustien à la découverte de la vocation : cette dernière survient-elle uniquement « par hasard » et en dépit d'une recherche de savoirs essentiellement médiatisée par la science et l'esprit positif, ou au contraire, bénéficie-t-elle d'une telle démarche, qui fait de Marcel un « esprit préparé » ? Derrière cette question se profilent, d'une part la conception proustienne du rapport à la science et de sa capacité à atteindre le réel, et, d'autre part le statut épistémique du sujet connaissant : celui-ci dispose-t-il des outils conceptuels ou intuitifs nécessaires à la découverte de la vérité ?

Notre démarche a consisté à suivre le développement du parcours narratif de Marcel (ou de son *programme narratif*, en termes narratologiques) dans le double souci d'établir, et le lien qui unit les étapes de sa « recherche », et l'enchaînement des événements qui lui rendait nécessaire l'exploration d'autres territoires (ou *paradigmes*). La progression de la démarche a révélé, dans le rapport au monde et à soi, une évolution qui semblait naturellement aller dans le sens de l'intériorisation. En outre, les rapports qui, au cours de la progression cognitive, n'ont cessé de s'établir entre les quatre principales étapes que nous avons dénombrées (ou les sept étapes, si l'on compte les « obstacles féconds ») ont montré que le mouvement d'intériorisation s'appuyait sans conteste sur les expériences issues de l'exploration géographique et sociale, et que celle-ci, loin d'être superflue, constituait au contraire l'impulsion donnée aux autres savoirs. En ce sens, c'est uniquement lorsque Marcel s'est aperçu de l'insuffisance de « l'intelligence » que d'autres voies de recherche se sont imposées à lui. Par la suite, l'exploration de la vie intérieure s'est accompagnée d'une descente dans les profondeurs de l'inconscient, à la recherche de ces « éléments inférieurs » sur lesquels la psychologie expérimentale fonde à la fois les sensations et l'activité raisonnable ou volontaire. La conception de l'inconscient qui est mise en œuvre dans les pages de la *Recherche*

servirait ainsi de transition entre la conception postromantique de Schopenhauer et Von Hartmann<sup>1</sup>, et ce qui sera plus tard la conception freudienne. À son tour, l'exploration intérieure a constitué un nouveau départ lorsque le narrateur a pu découvrir, à la suite de plusieurs hasards heureux, sa vocation et le schème créateur qui devait donner forme à son « livre ». Ainsi, nous avons pu conclure en faveur de la thèse de « l'esprit préparé » qui, lorsque se présente un hasard heureux, se trouve être en mesure d'en tirer tous les bénéfices possibles et d'en exploiter les moindres ressources.

Conclure que le narrateur est un « esprit préparé » revient à dire qu'aucune des deux démarches entreprises – quête prométhéenne et quête orphique, ou encore exploration de la nature et de la société, puis exploration de la vie intérieure – n'a pu se révéler, à elle seule, décisive pour la découverte de la vocation. Proust, du reste, le signifie expressément lorsqu'il insiste sur le fait que le narrateur, avant les dernières illuminations de la mémoire, est toujours convaincu de son absence de talent pour la littérature. Or, la volonté de Proust de concilier les deux voies de la connaissance constitue une prise de position forte en faveur d'une épistémologie qui, tout en ne niant pas à la science ses prétentions d'accès au réel, défend néanmoins l'idée que des savoirs autres que ceux de « l'intelligence » peuvent renforcer ou assurer nos connaissances, surtout lorsqu'il est question du *vécu*. Proust définit en ce sens son approche comme étant une doctrine de la « foi expérimentale »<sup>2</sup>. Il en découle un rapport aux savoirs qui, à l'occasion, peut se présenter comme générateur de tensions, de conflits ou d'« obstacles épistémologiques », mais qui n'affecte pas intrinsèquement le statut du sujet connaissant du moment que celui-ci s'est doté des outils conceptuels et intuitifs nécessaires à la poursuite de sa recherche.

Chacune des étapes de notre enquête sur les savoirs dans *À la recherche du temps perdu* a rendu manifeste l'unité de la culture caractéristique de la période située à la charnière du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles. Proust, sans céder à la tentation de l'amalgame entre les grandes disciplines comme la science, l'art, la littérature, la philosophie et les progrès techniques, en a fait les adjuvants nécessaires de la quête cognitive de son héros. Il nous renvoie ainsi une vision unifiée de la culture telle qu'elle n'a probablement existé

---

<sup>1</sup> Rappelons que Janet préférait employer à ce sujet le terme « subconscient ». Voir ci-dessus, p. 253 et p. 14, note 1.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, p. 224.

qu'à de rares époques de notre histoire, à la Renaissance, au XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>.<sup>1</sup>

La démarche réfléchie du narrateur et sa quête « volontaire » – même lorsqu'elle procédait de simples impulsions – n'ont pas réussi à produire à elles seules le déclenchement de la vocation. Si Proust a décidé de faire de son héros un personnage qui se croit sous-qualifié pour le métier d'écrivain, c'est sans doute parce qu'il a voulu défendre deux idées importantes : le rôle de l'inconscient dans la création, tel que nous l'avons défini tout au long de cette étude, et le rôle du hasard dans la formation d'une destinée humaine. En ce sens, il est possible de voir dans le roman de Proust – et en dépit des dénégations de son narrateur concernant le « sujet philosophique » de l'œuvre – une réflexion profonde sur le hasard. Celui-ci, certes, peut être rendu responsable de plusieurs des circonstances qui affectent notre vie ; mais lorsqu'il préside à la formation d'idées originales et de rapports nouveaux entre les choses, il se trouve être à la source même de l'invention et de la création. En ce sens, *À la recherche du temps perdu* se présente bien comme une pensée de l'imprévisible, de la manière dont cet imprévisible se met en place, imprime à la vie – à la vie de n'importe quel individu – une orientation décisive pouvant déboucher sur le meilleur comme sur le pire, en passant par l'insignifiant : la rencontre tant attendue des jeunes filles de la petite bande, la mort d'Albertine, la décision de Swann d'épouser Odette alors qu'il ne l'aimait plus, sont autant d'événements qui donnent au hasard le premier rôle. Mais ils sont aussi autant d'événements déterminants dans la vie du narrateur, ce qui explique l'imbrication constante dans le récit du hasard et de la nécessité<sup>2</sup>, du déterminisme et du libre arbitre, de l'événement « scientifique » parfaitement prévisible et de l'événement « historique » fondamentalement indéterminé, de l'approche intellectualiste qui rassemble des savoirs sur le monde et la société et de l'approche anti-intellectualiste qui favorise la connaissance de soi et l'exploration des univers artistiques.

---

<sup>1</sup> Papon, *Le Temps des ruptures...*, op. cit., p. 287.

<sup>2</sup> L'idée de hasard est liée à la biologie depuis que Jacques Monod a publié son essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne, *Le hasard et la nécessité* (Paris, Seuil, 1970). Monod avait mis en épigraphe à son livre une citation de Démocrite : « Tout ce qui existe dans l'univers est le fruit du hasard et de la nécessité ».

Proust, en faisant suivre à son narrateur tantôt l'une, tantôt l'autre voie, ne cherche pas à opposer ces différentes approches, ni davantage à susciter la polémique. Il est possible d'invoquer, au sujet de ce point particulier de son esthétique, le principe héraclitéen de la réalité dans laquelle coïncident les contraires<sup>1</sup> ; cependant cette description du réel qui prend la forme d'une structure antithétique est, dans le cas qui nous intéresse, trop marquée du sceau de l'opposition. Baudelaire, pour exprimer l'idée d'une dualité qui ne serait, toutefois, que la forme apparente d'une unité constitutive, emploie pour sa part le symbole du thyrses.<sup>2</sup> Il en fait l'emblème de la musique de Franz Liszt, qui mêle « intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie », éléments constitutifs qu'aucun analyste n'aura « le détestable courage » de diviser ou de séparer<sup>3</sup>. Goethe va plus loin que Baudelaire en cherchant à découvrir dans la nature même des « Formes-types » qu'il appelle des phénomènes originaires ; il en rend compte dans un texte de 1887 intitulé *Polarität*<sup>4</sup>. La croissance de la plante, qui fait apparaître le double mouvement de la spirale et de la ligne verticale, correspond chez lui à un rythme fondamental de la nature qui, par le dédoublement et l'opposition des contraires, parvient à faire apparaître une forme supérieure d'existence qui les réconcilie et les transcende.<sup>5</sup> Goethe retrouve ainsi, avec un exemple pris dans la Nature, l'idée d'opposition et de dépassement présente chez Héraclite, en même temps que l'idée du thyrses où se rejoignent, dans l'emblème sacerdotal décrit par Baudelaire, la ligne droite et la ligne serpentine. L'avantage de ces deux descriptions consiste dans le caractère indivisible du symbole invoqué, soit que l'on répugne à séparer les éléments par « l'analyse » dans le cas du thyrses, soit que cette action se révèle impossible dans le cas de la plante. Cette double mise en garde devrait nous engager à formuler à notre tour des réserves quant à la « séparation » des éléments que nous avons effectuée au cours de notre analyse, et qui ne se justifie que pour des raisons de clarté.

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 20-21.

<sup>2</sup> C. Baudelaire : *Le Spleen de Paris* [1869], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 335-336. Le thyrses, emblème sacerdotal, n'est qu'un simple bâton autour duquel s'enroulent des fleurs « sinueuses et fuyardes ».

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Hadot, *Le Voile...*, op. cit., p. 227-228.

<sup>5</sup> Ibid.

Une analogie plus adéquate, et davantage en rapport avec l'approche épistémocritique que nous avons adoptée, peut être trouvée dans le modèle fourni par la thermodynamique classique, qui opposait les notions d'ordre et de désordre. La thermodynamique concevait, en effet, que l'état macroscopique *ordonné* était rare et réalisé par un petit nombre de configurations microscopiques au sein du système, tandis que l'état macroscopique *désordonné* était réalisé par l'immense majorité des configurations microscopiques. Nous approchons alors de la description qui nous intéresse, si nous considérons qu'une partie de l'exploration de Marcel se place sous le signe du « désordre », de cette multitude d'états qui réalisent des configurations prévues par une statistique déterministe ; et qu'une autre partie se place sous le signe de l'« ordre », où un petit nombre de configurations font soudain advenir un état imprévisible, car donné comme rare par la statistique. Nous ferions ainsi apparaître, conformément à l'épistémologie proustienne, l'idée d'un hasard qui « nous paraît [...] beau car nous discernons en lui comme un commencement d'organisation »<sup>1</sup>. Cependant, l'idée d'opposition qui persisterait à travers les concepts d'*ordre* et de *désordre* ne rendrait compte que d'une organisation partielle, sans qu'elle puisse fournir à l'ensemble de l'œuvre un modèle d'organisation structurelle. Le problème peut toutefois être résolu par le recours à des formulations tenant compte des récents développements de la thermodynamique. Avec la découverte des « structures dissipatives », la thermodynamique met fin à toute une série de faux problèmes et de paradoxes qui s'étaient développés dans le but de rendre compte de la question de l'organisation dans la nature<sup>2</sup>. Ce qui intéresse plus particulièrement l'analogie que nous tentons d'établir est que la description des structures dissipatives n'*oppose pas* l'ordre au désordre. Elle se contente d'étudier, pour chaque structure, dans quelles *circonstances* le

---

<sup>1</sup> II, 181.

<sup>2</sup> I. Stengers et I. Prigogine retracent cette évolution en détails dans leur ouvrage *La Nouvelle alliance*, op. cit. L'expression « structure dissipative » forgée sur le modèle de l'oxymore a été créée en 1969 par I. Prigogine afin de rendre compte des résultats de ses recherches. Elle signifie, en substance, que loin de l'équilibre thermodynamique peuvent se produire des processus de structuration et d'organisation spontanée. L'association oxymorique des termes, où le mot « structure » évoque l'ordre et le mot « dissipative » évoque le gaspillage, est censée amender la conception que l'on se fait ordinairement du second principe de la thermodynamique, suivant lequel l'évolution irréversible d'un système conduit invariablement vers l'état d'équilibre, également identifié comme l'état de désordre maximal. Dans cet état « final », aucune énergie ne serait plus utilisable. La découverte des structures dissipatives signifie, en revanche, que l'irréversibilité, loin de l'équilibre, peut jouer un rôle constructif et devenir source d'ordre. Pour les détails, voir en particulier « Les trois stades de la thermodynamique », p. 201-237.

désordre, de toute manière inévitable, reste insignifiant, et dans quelles *circonstances* des « fluctuations » d'un certain type peuvent s'amplifier jusqu'à mener le système vers un nouveau régime de fonctionnement.

Cet accent mis sur la pertinence des circonstances demeure valable lorsqu'il s'agit de décrire le réel vécu. Proust le rappelle assez, lorsqu'il accorde une importance capitale aux « circonstances » qui, selon lui, se révèlent toujours un peu plus compliquées qu'on n'est disposé à le croire<sup>1</sup>. Des circonstances font par exemple qu'un petit événement inattendu, comme une impression du passé, détermine un enchaînement causal qui, à son tour, organise les éléments d'une vie, de telle sorte que celle-ci se transforme en un destin unique. Dans cette perspective, Proust avait vu juste en faisant conclure son narrateur à la « nécessité pressante [de] montrer [la] complexité »<sup>2</sup> des circonstances qui fondent notre vie. Le travail de l'écrivain, comme celui de l'inventeur ou du créateur, est, en dernière analyse, un travail sur ces circonstances particulières grâce auxquelles, suivant la formule de Proust, « la poussière des réalités » se mêle de « sable magique »<sup>3</sup>, et grâce auxquelles l'esprit engourdi parvient à se débarrasser de ses vieilles habitudes mentales.

Dans leur conclusion à *La Nouvelle alliance*, Ilya Prigogine et Isabelle Stengers consacrent une section au temps, ou plutôt à la nouvelle conception du temps issue des travaux sur les structures dissipatives, et l'intitulent, bien à propos, « Le temps retrouvé » :

La découverte de la multiplicité des temps n'est pas une « révélation » surgie soudain de la science ; bien au contraire, les hommes de science ont cessé aujourd'hui de nier ce que, pour ainsi dire, *chacun savait*. C'est pourquoi l'histoire de la science négatrice de temps fut aussi une histoire de tensions sociales et culturelles.<sup>4</sup>

« Ce que chacun savait » : n'est-ce pas là une manière élégante de suggérer que la littérature nous offre parfois de vivre et d'expérimenter ce que la science ne nous

---

<sup>1</sup> IV, 495.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> II, 220.

<sup>4</sup> Ibid., p. 367. La science négatrice de temps est celle de la mécanique classique, avec ses équations réversibles. Voir ci-dessus, p. 262 note 6 et p. 484-486.

donnera à connaître que bien plus tard ? De même, pour rendre compte de l'évolution des systèmes thermodynamiques loin de l'équilibre, où la dissipation d'énergie et de matière devient source d'ordre et d'organisation, les auteurs sont amenés à parler en termes d'*histoire* et de *bifurcations*, autrement dit « des notions qui, jusqu'ici, semblaient réservées aux phénomènes biologiques, sociaux et culturels ». <sup>1</sup> Mais ces notions sont aussi celles qui écrivent l'histoire des individus, des êtres réels que nous sommes, et des personnages que nous créons dans nos fictions ; et le « diagramme de bifurcations » présenté par Prigogine et Stengers entretient sans doute quelque lien de parenté avec le schéma des possibles narratifs proposé par Claude Bremond pour illustrer, justement, les multiples « bifurcations » d'une histoire narrative <sup>2</sup>. Ces deux représentations rendent compte, chacune à sa manière, de la façon dont un élément, un événement ou un processus, souvent imprévisible, modifie l'état d'un système ou d'une situation donnée pour actualiser, à partir d'une multitude de virtualités, une organisation singulière, qui deviendra l'histoire nécessaire, l'histoire réelle créée à partir de toutes les autres histoires possibles.

La question du hasard intéresse aujourd'hui aussi bien les chercheurs que la critique littéraire ou artistique <sup>3</sup>. Lorsqu'il est question, par exemple, de définir les éléments constitutifs de la création romanesque, deux facteurs sont invoqués : la nécessité et le hasard. L'œuvre de fiction est d'abord conçue comme « une forme relevant de la nécessité : une structure où tout est nécessaire et s'enchaîne avec la logique sans faille qui est, par exemple, celle de la tragédie racinienne » <sup>4</sup> ; mais aussi une structure « dans laquelle on a introduit assez d'indécidable » pour qu'elle soit

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 228-231 : « Histoire et bifurcations » : « On appelle bifurcation le point critique à partir duquel un nouvel état devient possible. Les points d'instabilité autour desquels une perturbation infinitésimale suffit à déterminer le régime de fonctionnement macroscopique d'un système sont des points de bifurcation. » (Ibid., p. 229).

<sup>2</sup> Le cadre formel des possibilités logiques du récit a été théorisé par C. Bremond, dans son article sur « La logique des possibles narratifs », in *Communications 8* : « L'analyse structurale du récit » [1966], Paris, Seuil, 1981, pp. 66-82.

<sup>3</sup> Nous renvoyons, à ce sujet, à l'excellent ouvrage édité par Émile Noël : *Le Hasard aujourd'hui*, Paris Seuil (coll. Points), 1991, dans lequel sont interrogés, à propos du hasard, des chercheurs appartenant aux domaines des sciences « dures » et des sciences humaines. Voir notamment l'entretien avec Pierre-Marc de Biasi, « Hasard et littérature », p. 95-109.

<sup>4</sup> Ibid., p. 95.

« animée par un inaltérable coefficient d'incertitude »<sup>1</sup>. L'alliance de ces deux facteurs invite à considérer le texte comme un réseau en perpétuelle recomposition, qui ne peut jamais être assujéti à un sens hégémonique, et qui reste toujours ouvert aux lectures à venir<sup>2</sup>. S'il nous est permis de terminer sur une comparaison audacieuse, nous dirions que le chef-d'œuvre se présente alors comme un système qui n'atteint jamais le point d'équilibre thermodynamique, ce point à partir duquel aucune « énergie » ne serait plus utilisable. Tout en restant ouvert aux fluctuations des circonstances – lectures et interprétations – il devient source d'organisation et de création du neuf. En ce sens, il serait plus juste de voir dans l'inachèvement de toute œuvre originale la caractéristique que Genette attribuait à la *Recherche du temps perdu* : une « œuvre toujours déjà terminée mais toujours encore au travail », ce qui définit l'inachèvement non pas « de l'ordre (déprimant) de l'interminable, mais de celui (gratifiant) de l'*inépuisable*. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 109.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> G. Genette : « La question de l'écriture », in G. Genette et T Todorov (dir.) : *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, 1980, p. 9. Italiques de l'auteur.



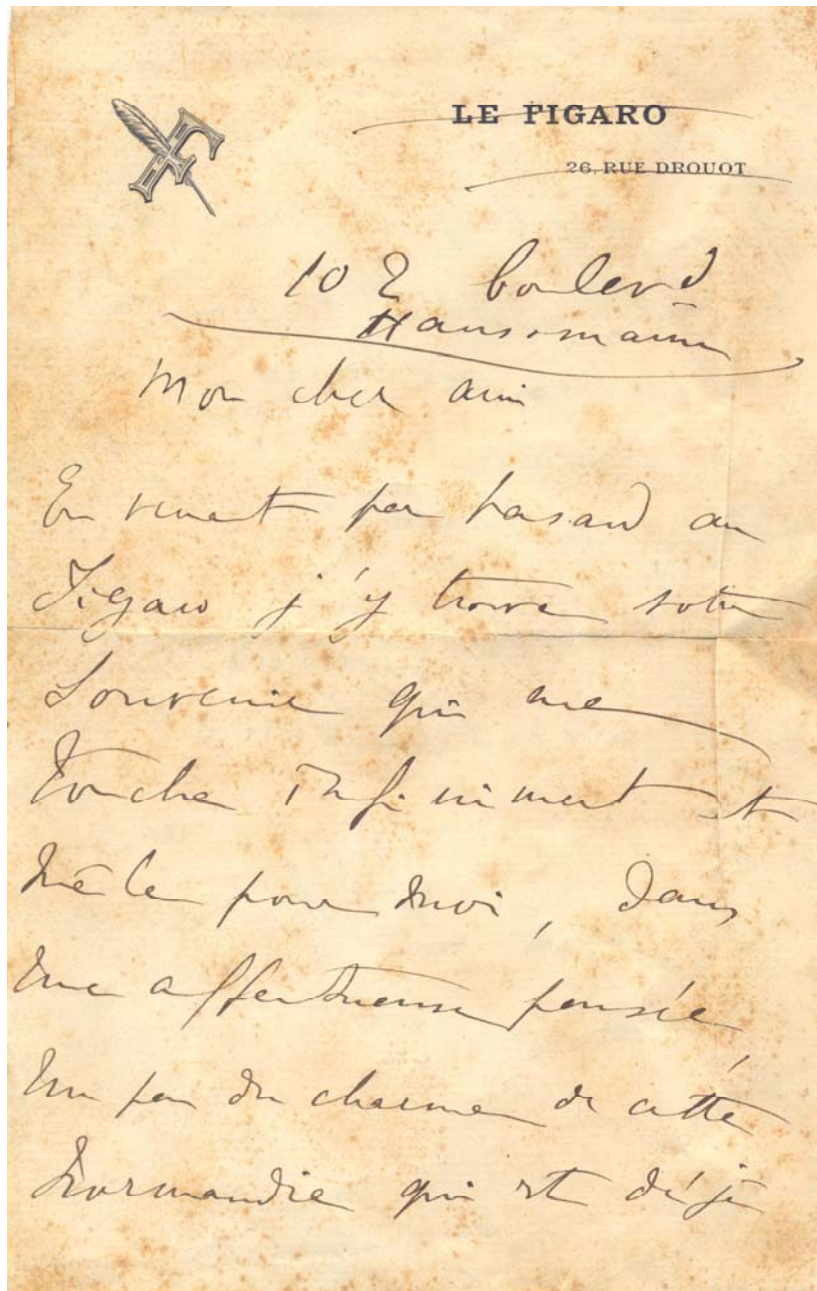


Figure 18 : Lettre inédite de Proust adressée à Léon Suarès et qui mériterait d'être mentionnée, ne serait-ce que pour le regret très « proustien » qui y est exprimé relativement à l'improbabilité d'un voyage en Égypte.

pour moi le passé au charme  
 de cette Egypte que je le  
 crains, rien ne m'a jamais  
 plu avant.  
 Soyez en sûr à l'avenir  
 Remercie!

Marcel Drouot  
 Ent 'tée sur - voy  
 mes amis Fould au  
 Caire ...

## Bibliographie

### Ceuvres de Marcel Proust

Proust (Marcel) : *À la recherche du temps perdu*, éd. en quatre volumes publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987-1989.

Id. : *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971. 1123 p.

Id. : *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971. 1022 p.

Id. : *Carnet de 1908*, édité par Philip Kolb, Paris, Gallimard, 1976. 216 p.

Id. : *Carnets*, édition établie et présentée par F. Callu et A. Compagnon, Paris, Gallimard, 2002. 444 p.

Id. : *Lettres (1879-1922)*, sélection et annotation revue par Françoise Leriche à partir de l'édition de la Correspondance établie par Philip Kolb, Paris, Plon, 2004. 1353 p.

Ruskin (John), Proust (Marcel) : *Sésame et les Lys* précédé de *Sur la lecture*, édition établie par Antoine Compagnon, Éditions Complexe, 1987. 316 p.

### Ouvrages et articles relatifs à Proust

Bizub (Edward) : *Proust et le moi divisé. La « Recherche » : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz, 2006. 294 p.

Bolle (Louis) : *Marcel Proust et le complexe d'Argus*, Paris, Grasset, 1967. 247 p.

Bouillaguet (Annick), dir. : *Proust et les moyens de la connaissance*, Presses universitaires de Strasbourg (coll. Formes et savoirs), 2008. 256 p.

Id., Rogers (Brian C.), dir. : *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004. 1098 p.

Chirol (Marie-Magdeleine) : *L'Imaginaire de la ruine dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 2001. 139 p.

- Cléder (Jean), Montier (Jean-Pierre), dir. : *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Presses universitaires de Rennes, 2003. 247 p.
- Compagnon (Antoine) : *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989. 315 p.
- Id. : « *Suave mari magno*. L'inflexion moderne d'un lieu commun », in Y. Chevrel et C. Dumoulié, dir. : *Le Mythe en littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 305-318.
- Id. : « "Tranquillisez-vous, on se retrouve toujours." *À la recherche du temps perdu*, roman de la reconnaissance », in *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2003, p. 45-58.
- Fraisse (Luc) : *Proust au miroir de sa Correspondance*, Paris, SEDES, 1996. 514 p.
- Id., « Proust est-il un écrivain impressionniste ? », in *Europe* : « Littérature et peinture », Paris, janvier-février 2007, No 933-934, p. 136-151.
- Genette (Gérard) : « La question de l'écriture », in G. Genette et T. Todorov (dir.) : *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, 1980, p. 7-12.
- Henry (Anne) : *Proust*, Paris, Balland, 1986. 351 p.
- Large (Duncan) : « Chemical Solutions : Scientific Paradigms in Nietzsche and Proust », in E. Shaffer (ed.) : *The Third Culture : Literature and Science*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1997, p. 217-236.
- Le Pichon (Yann) : *Le Musée retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Stock, 1990. 270 p.
- Painter (George D.) : *Marcel Proust. Les années de maturité (1904-1922)*, Paris, Mercure de France, 1966. 509 p.
- Pierssens (Michel) : « Proust et la planchette magique », in *Critique* n° 491, vol. 44, Paris, avril 1988, p. 320-335.
- Id. : « Proust au laboratoire », in *Alliage* n° 37-38, 1998. Article disponible en ligne. URL : <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/37-38/pierss.htm>.
- Id., Schuerwegen (Franc), Salvador (Ana G.), dir. : *Savoirs de Proust*, Paragraphes n° 23, Montréal, 2005. 217 p.
- Poulet (Georges) : *L'espace proustien* [1963], Paris, Gallimard (coll. Tel), 1982. 210 p.
- Richard (Jean-Pierre) : « La nuit mérovingienne », in *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil (coll. Points), 1990, p. 295-309.

- Rousset (Jean) : *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1992, p. 135-170.
- Spitzer (Leo) : « Le style de Marcel Proust », in *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 397-473.
- Tadié (Jean-Yves) : *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996. Vol. I, 885 p., vol. II, 575 p.
- Id., dir. : *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, Paris, Gallimard – Bibliothèque de France – Réunion des musées nationaux, 1999. 311 p.
- Vanucci (François) : *Marcel Proust à la recherche des sciences*, Paris, Éditions du Rocher, 2005. 185 p.
- Zima (Pierre) : *L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Paris, L'Harmattan, 2002 [2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée]. 393 p.

#### Épistémocritique, Littérature et Savoirs, Science et littérature

- Arambasin (Nella) : « L'expérience des savoirs au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : transferts du sacré entre sciences, religion et critique esthétique », in D. Minary, éd. : *Savoirs et littérature I*, Université de Franche-Comté, série Littérature et Histoire des pays de langues européennes, vol. 49, 1997, p. 41-67.
- Dufief-Sanchez (Véronique), dir. : *Les Écrivains face au savoir*, Éditions universitaires de Dijon, 2002. 164 p.
- Laszlo (Pierre) : « La leçon de choses », in *Théorie, Littérature, Enseignement : « Épistémocritique et cognition I »*, édité par N. Batt, Presses universitaires de Vincennes, n<sup>o</sup> 10, automne 1992, p. 199-214.
- Pierssens (Michel) : *Savoirs à l'œuvre : essais d'épistémocritique*, Presses universitaires de Lille, 1990. 185 p.
- Shaffer (Elinor S.), ed. : *The Third Culture : Literature and Science*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1998. 323 p.
- Snow (Charles Percy) : *Les Deux cultures*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968. 154 p.

#### Ouvrages de référence

- Allègre (Claude) : *Dictionnaire amoureux de la science*, Paris, Plon/Fayard, 2005. 1020 p.

- Ambrière (Madeleine), dir. : *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997. 1375 p.
- Chevalier (Jean), Gheerbrant (Alain) : *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982. 1060 p.
- Doron (Roland), Parot (Françoise), dir. : *Dictionnaire de psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991. 756 p.
- Encyclopédie de la philosophie*, Paris, Librairie Générale Française (Pochothèque), 2002. 1777 p.
- Encyclopédie Encarta*, DVD-ROM, Microsoft Corporation, 2003.
- Encyclopédie Universalis*, DVD-ROM, 2004.
- Gerard (André-Marie) : *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont (coll. Bouquins), 1989. 1478 p.
- Guirand (Félix), dir. : *Mythologie générale*, Paris, Larousse, 1992. 448 p.
- Jacquenod (Raymond) : *Nouveau dictionnaire de la mythologie*, Paris, Marabout, 672 p.
- Lecourt (Dominique), dir. : *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999. 1032 p.
- Lenoir (Frédéric), Tardan-Masquelier (Ysé), dir. : *Encyclopédie des religions* en deux volumes, Paris, Bayard, 2000, vol. 2, p. 1867-1880 : « La mort, fin de la vie ».
- Morier (Henri) : H. Morier : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981. 1263 p.
- Nadeau (Robert) : *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999. 863 p.
- Rey (Alain), dir. : *Le Robert historique de la langue française*, Paris, éd. France Loisirs, 1994. 2383 p.
- Serres (Michel), Farouki (Nayla), dir. : *Le Trésor. Dictionnaire des Sciences*, Paris, Flammarion, 1997. 1092 p.
- Tranchefort (François-René) : *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard, 1986. 896 p.
- Vivier (Nadine) dir. : *Dictionnaire de la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 2002. 287 p.

Witkowski (Nicolas), dir. : *Dictionnaire culturel des sciences*, Paris, Seuil, 2001, 441 p.

### Ouvrages et articles relatifs à l'histoire culturelle

Blumenberg (Hans) : *Nauffrage avec spectateur* [1979], traduit de l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche Éditeur, 1994. 115 p.

Burke (Peter) : *What is Cultural History ?*, Cambridge, Polity Press, 2004. 144 p.

Chartier (Roger) : « Histoire intellectuelle et histoire des mentalités. Trajectoires et questions » in *Revue de Synthèse* : « Journée "Histoire des sciences et mentalités" », Paris, Albin Michel, n° 111-112, juillet-déc. 1983, p. 277-307.

Clément (Jean-Louis) : *Les Assises intellectuelles de la République. Philosophies de l'État 1880-1914*, Paris, La Boutique de l'Histoire éditions, 2006. 187 p.

Compagnon (Antoine) : *La Troisième république des lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983. 381 p.

Corbin (Alain) : « Le "vertige des foisonnements". Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, janvier-mars 1992, p. 103-126.

Crubellier (Maurice) : *Histoire culturelle de la France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Colin, 1974. 454 p.

Darmon (Pierre) : *Vivre à Paris pendant la Grande Guerre*, Paris, Fayard (Hachette Littératures), 2002. 448 p.

Hadot (Pierre) : *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004. 394 p.

Lemoine (Bertrand) : *La Tour de Monsieur Eiffel*, Paris, Gallimard (coll. Découvertes), 1989. 143 p.

Lévêque (Jean-Jacques) : *Les Années de la Belle Époque, 1890-1914*, Paris, ACR Édition, 1991, 725 p.

Leroy (Géraldi) : *Batailles d'écrivains. Littérature et politique, 1870-1914*, Paris, Armand Colin, 2003. 345 p.

Papon (Pierre) : *Le Temps des ruptures. Aux origines culturelles et scientifiques du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2004. 329 p.

Poirrier (Philippe) : *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004. 435 p.

Rioux (Jean-Pierre), Sirinelli (Jean-François), dir. : *Histoire culturelle de la France*, Paris, Seuil, 1998. Vol. 3, *Lumières et liberté*. 387 p. Vol. 4, *Le Temps des masses*, 1<sup>e</sup> partie : « Laïcisations, massifications, sécessions, (1885-1918) », pp. 9-127.

Id., dir. : *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997. 455 p.  
*Le Sabre et l'éprouvette. L'invention d'une science de guerre, 1914-1939*, Paris, éditions Agnès Viénot/Noesis, 2003. 253 p.

Schorske (Carle) : *Vienne fin de siècle : politique et culture*, Paris, Seuil, 1983. 378 p.

Studený (Christophe) : *L'Invention de la vitesse : France XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1995. 408 p.

Weber (Eugen) : *Fin de siècle. La France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, (traduit de l'anglais par Philippe Delamare), Paris, Fayard, 1986, 359 p.

Worms (Frédéric), dir. : *Le Moment 1900 en philosophie*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2004. 417p.

#### Histoire et philosophie des sciences

Bachelard (Gaston) : *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance* [1938], Paris, Vrin, 2004. 306 p.

Binet (Alfred) : *Introduction à la psychologie expérimentale*, Paris, Félix Alcan, 1894. 148 p.

Borel (Émile) : « Le calcul des probabilités et la mentalité individualiste » [1908], in *Œuvres*, Paris, CNRS, tome 2, 1972, p. 1033-1042.

Bottazzini (Umberto) : *Poincaré. Philosophe et mathématicien*, Paris, Belin, 2002. 159 p.

Bowker (Geof) : « Les origines de l'uniformitarisme de Lyell : pour une nouvelle géologie », in M. Serres (dir.) : *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Larousse-Bordas, 1997, pp. 575-602.

Brenner (Atanasios) : *Les Origines françaises de la philosophie des sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003. 224 p.

Chalmers (Alan F.) : *Qu'est-ce que la science ? Popper, Kuhn, Lakatos, Feyerabend*, Paris, Librairie Générale Française, 1987. 286 p.

Comte (Hubert) : *Le Microscope. La traversée des apparences*, Bruxelles, Casterman (coll. « Des objets font l'histoire »), Paris, 1993, 45 p.



- Cotardière (Philippe de la), dir. : *Histoire des sciences de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2004. 659 p.
- Duhem (Pierre) : *Essai sur la notion de théorie physique de Platon à Galilée* [1908, titre original : ΣΩΖΕΙΝ ΤΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ], Paris, Vrin, 1990. 143 p.
- Eisenstaedt (Jean) : *Avant Einstein : relativité, lumière, gravitation*, Paris, Seuil, 2005. 349 p.
- Ellenberger (Henri) : Conférence prononcée à Hull le 12 septembre 1969 à l'occasion de l'inauguration du Centre Hospitalier Pierre-Janet, disponible en ligne, URL: [http://www.pierre-janet.qc.ca/ch\\_drpjanet.htm](http://www.pierre-janet.qc.ca/ch_drpjanet.htm) (Page consultée en août 2008).
- Engel (Pascal) : « Le positivisme et la psychologie », in A. Despy Meyer et D. Devriese, éd. : *Positivismes, philosophie, sociologie, histoire, sciences*, Brepols, Bruxelles, 1999, p. 121-134.
- Freud (Sigmund) : *L'Interprétation des rêves* [1900], Paris, Presses Universitaires de France, 1996. 573 p.
- Galison (Peter) : *L'Empire du temps. Les horloges d'Einstein et les cartes de Poincaré*, Paris, Robert Laffont, 2005. 347 p.
- Gautero (Jean-Luc) : « Feyerabend, relativiste et réaliste », in *Tracés, Revue de Sciences humaines* n° 12, *Faut-il avoir peur du relativisme ?*, mai 2007, mis en ligne le 18 avril 2008. URL : <http://traces.revues.org/index199.html> (Page consultée le 31 juillet 2009.)
- Jacob : « La philosophie d'hier et celle d'aujourd'hui », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, mars 1898, p. 170-201.
- Janet (Pierre) : *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Alcan, 1889. 497 p.
- Jurdant (Baudouin) dir. : *Impostures scientifiques. Les Malentendus de l'affaire Sokal*, Paris, La Découverte/Alliage, 1998.
- Klein (Étienne) : *Les tactiques de Chronos*, Paris, Flammarion, 2004. 219 p.
- Id. : « Théories cherchent origine du temps désespérément », in *1<sup>ère</sup> Journée de la philosophie à l'Unesco. Table ronde thématique : Les origines de la création : « regards croisés du philosophe et du scientifique »*, 2004, article disponible en ligne URL : [http://portal.unesco.org/shs/fr/ev.php-URL\\_ID=5947&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/shs/fr/ev.php-URL_ID=5947&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

(Page consultée en janvier 2008).

Kuhn (Thomas) : *La Structure des révolutions scientifiques* [1962], Paris, Flammarion (coll. Champs), 1983. 284 p.

Le Roy (Edouard) : « Science et philosophie (1). Le sens commun », « Science et philosophie (2). L'organisation scientifique », « Science et philosophie (3). L'intuition philosophique », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, respectivement sept. 1899, p. 375-425 ; nov. 1899, p. 504-562 ; sept. 1900, p. 37-72.

Id. : « Un positivisme nouveau », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, 1901, p. 138-153.

Lechallas (Georges) : « À propos de Cournot. Hasard et déterminisme », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, tome XIV, 1906, p. 109-114.

Mentré (François) : « À propos de Cournot. Complément à la note de M. G. Lechallas », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, tome XIV, 1906, p. 375-380.

Milhaud (Gaston) : « Le hasard chez Aristote et chez Cournot », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, tome X, 1902, p. 667-681.

Nicolas (Serge) : *Histoire de la psychologie française*, Paris, In Press Éditions, 2002. 360 p.

Id., Ferrand (Ludovic) : « La psychométrie sensorielle au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Psychologie et Histoire*, 2001, vol. 2, p. 148-173. Article disponible en ligne. URL : <http://psychologieethistoire.googlepages.com/INTROC.HTM> (Page consultée en avril 2009).

Noël (Émile), éd. : *Le Hasard aujourd'hui*, Paris Seuil (coll. Points), 1991. 240 p.

Ostwald (Wilhelm) : « La déroute de l'atomisme contemporain », in *Revue générale des sciences pures et appliquées*, Paris, Doin, novembre 1895, p. 253-958.

Piéron (Henri) : « Essai sur le hasard. La psychologie d'un concept », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, tome X, 1902, p. 682-695.

Poincaré (Henri) : *La Science et l'hypothèse* [1902], Paris, Flammarion (coll. Champs), 1989. 252p.

Id. : *La Valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1905. 302 p.

Id. : *Science et méthode* [1909], Paris, Flammarion, 1947. 314 p.

- Id. : *La Mécanique nouvelle* [1924], Sceaux, Éditions Jacques Gabay, 1989. 108 p.
- Id. : « Le mécanisme et l'expérience », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, tome I, 1893, p. 534-537.
- Prigogine (Ilya), Stengers (Isabelle) : *La Nouvelle alliance : métamorphose de la science* [1979], Paris, Gallimard, 1986. 439 p.
- Ribot (Théodule) : *L'Hérédité psychologique* [1873], Paris, Félix Alcan, 1894. 419 p.
- Id. : *La Psychologie allemande contemporaine (école expérimentale)*, Paris, Germer-Baillière, 1879. 368 p.
- Id. : *L'Évolution des idées générales* [1879], Paris, Félix Alcan, 1897. 260 p.
- Id. : *Les Maladies de la mémoire* [1881], Paris, Félix Alcan, 1906. 169 p.
- Id. : *Les Maladies de la volonté* [1883], Paris, Félix Alcan, 1888. 180 p.
- Id. : *Les Maladies de la personnalité* [1885], Paris, Félix Alcan, 1921. 172 p.
- Id. : *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1900. 304 p.
- « Les sciences physiques et leurs applications », in *Histoire de l'humanité*, Paris, Laffont/UNESCO, 1968, volume VI, t. 1, p. 151-167.
- Serres (Michel) : « Gnomon : les débuts de la géométrie en Grèce », in Serres (dir.) : *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Larousse-Bordas, 1997, p. 95-153.
- Sokal (Alan), Bricmont (Jean) : *Impostures intellectuelles*, Paris, Librairie Générale Française, 2004. 413p.
- Sollier (Paul) : *L'Association en psychologie*, Paris, Félix Alcan, 1907. 187 p.
- Tadié (Jean-Yves et Marc) : *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard (coll. Folio essais), 2004. 367 p.
- Tarde (Gabriel de) : *Les Lois de l'imitation*, Paris, Félix Alcan, 1890. 431 p.
- Thuillier (Pierre) : « Au commencement était la machine », in *La Recherche*, vol. 63, janvier 1976, p. 46-57.
- Thuan (Trinh Xuan) : *Voyage au cœur de la lumière*, Paris, Gallimard (coll. Découvertes), 2008. 127 p.

Weber (Max) : *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1904-1905], traduction de l'allemand, introduction et notes par Isabelle Kalinowski, Paris, Flammarion (coll. Champs), 2002. 394 p.

#### Ouvrages et textes de critique et d'histoire de l'art

Baudelaire (Charles) : *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, p. 598-682.

*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. Victor Hugo*, ibid., p. 129-141.

Benjamin (Walter) : *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], version de 1939, Paris Gallimard (coll. Folioplus), 2008. 170 p.

Bornay (Erika) : *Histoire universelle de l'art, tome IX, le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, 1990.

Bouleau (Charles) : *La Géométrie secrète des peintres*, Paris, Seuil, 1963. 266 p.

Dottin (Mireille) : *Jules Laforgue. Textes de critique d'art*, Presses universitaires de Lille, 1995. 192 p.

Faure (Élie) : *Histoire de l'art. L'art moderne*, tome II, Paris, Librairie Générale Française, 1976. 314 p.

Huyghe (René) : *Dialogue avec le visible* [1955], Paris, Flammarion, 1993. 383 p.

Lemaire (Gérard-Georges) : *Le Salon de Diderot à Apollinaire. Esquisses en vue d'une histoire du salon*, Paris, Henri Veyrier, 1986. 290 p.

Marinetti (Filippo Tommaso) : *Le Futurisme* [1909] (préface de Giovanni Lista), Lausanne, L'Âge d'homme, 1980. 222 p.

*Mosaici di San Marco*, texte de Giovanni Mariacher, Milan, ARDO Edizioni d'Arte/Kina Italia, 1992.

#### Philosophie, littérature et critique littéraire

Bachelard (Gaston) : *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* [1942], Paris, Librairie Générale Française, 2005. 221 p.

Bakhtine, (Mikhaïl) : *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, 1987, 488 p.

Baudelaire (Charles) : *Le Spleen de Paris* [1869], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 273-374.

- Bergman (Pär) : « *ModernolatRIA* » et « *Simultaneità* ». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala, Svenska Bokförlaget/Bonniers, 1962. 452 p.
- Bertrand (Denis) : *Précis de sémiotique littéraire*, Paris. Nathan, 2000. 272 p.
- Brunetière (Ferdinand) : « Après une visite au Vatican », in *Revue des Deux Mondes*, Paris, tome CXXVII, janvier 1895, p. 97-11.
- Combe (Dominique) : « La gloire de Bergson », in *Études*, 2004/4, Tome 401, p. 343-354.
- Communications 8* : « L'analyse structurale du récit » [1966], Paris, Seuil, 1981. 184 p.
- Delaunay (Émile) : *Une promenade à Pompéi*, Librairie pompéienne Scafati, 1877. 129 p.
- Durand (Gilbert) : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992. 535 p.
- Flaubert (Gustave) : *Correspondance*, texte établi par Jean Bruneau, Paris, Gallimard (Folio classique), 2005. 850 p.
- Genette (Gérard) : *Figures II*, Paris, Seuil, 1979. 295 p.
- Id : *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. 285 p.
- Girard (René) : *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Hachette (coll. Pluriel), 1997. 351 p.
- Giroux (Aline) : « Socrate-Éros, éducateur », in C. Gauthier et D. Jeffrey (dir.) : *Enseigner et séduire*, Sainte-Foix, Presses de l'Université Laval, 1999, p. 151.
- Gourmont (Remy de) : *La Culture des idées*, Paris, Mercure de France, 1900. 319 p.
- Hamon (Philippe) : *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996. 159 p.
- Id. : *Texte et idéologie* [1984], Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 1997. 227 p.
- Leblanc (Maurice) : *Voici des ailes* [1898], Paris, Phébus, 1999. 125 p.
- Lefranc (Jean) : *La Philosophie en France au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Que sais-je ?), 1998. 127 p.

- Le Men (Ségolène) : « La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine" de Balzac et "Les français peints par eux-mêmes" », in *L'Année balzacienne*, 2002/1-1, n° 3, p. 73-100.
- Maurisson (Charlotte), Verlet (Agnès) : *Écrire sur la peinture*, Paris, Gallimard (coll. Folioplus), 2006. 240 p.
- Moréas (Jean) : *Les Premières armes du symbolisme*, Paris, L. Vanier, 1889. 51 p.
- Nathan (Jacques) : *La Littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930*, Paris, Didier, 1971, 189 p.
- Pascal (Blaise) : *Pensées* [1670], éd. établie et annotée par Philippe Sellier, Paris, Pocket, 2003. 592 p.
- Revue moderniste*, Marseille/Paris, 1884-1886.
- Rieuneau (Maurice), *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 112-133.
- Séailles (Gabriel) : « Les philosophies de la liberté », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Hachette, 1897, pp. 162-180.
- Serres (Michel) : *Statues. Le second livre des fondations*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1989. 346 p.
- Steiner (George) : *Language and Silence*, New York, Atheneum, 1967. 426 p.
- Thomas (Joël) : *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998. 319 p.
- Worms (Frédéric), « L'émergence du nouveau selon Henri Bergson », in *Sciences et avenir*, hors-série n° 143, Paris, juillet-août 2005, p. 71.
- Zaehner (Robert Charles) : *Mystique sacrée, mystique profane*, Monaco, éditions du Rocher, 1983. 361 p.
- Zola (Émile) : *Écrits sur le roman* [1863-1896], anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris, Librairie Générale Française, 2004. 351 p.