

ARTICLE :

« Proust. Méthode d'exister »

Thomas Carrier-Lafleur et Michaël Di Vita,

Klesis. Revue philosophique, n° 20, 2011, p. 39-61.

Pour citer ce chapitre :

CARRIER-LAFLEUR, Thomas et Michaël DI VITA, « Proust. Méthode d'exister », *Klesis. Revue philosophique*, n° 20, 2011, p. 39-61.

Proust. Méthode d'exister

Thomas Carrier-Lafleur

(Université Paul-Valéry de Montpellier et Université Laval de Québec)

Michaël Di Vita

(Université Laval de Québec)

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 ».

— Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*

À la recherche du temps perdu est une recherche de la vérité qui se dévoile au cours de l'apprentissage du héros-narrateur de l'œuvre. Si nous ne possédons pas la vérité, il faut une méthode afin de la trouver. Or, une méthode est-elle aussi nécessaire pour trouver cette méthode ? Certains diront que pour penser ce problème nous devons distinguer Proust théoricien de Proust romancier, dans le dessein d'obtenir un éclaircissement proprement romanesque de la *Recherche*¹. Toutefois, cette distinction présuppose une conception de la philosophie opposant la théorie à la pratique que l'on transpose à l'intérieur de la *Recherche*, fragmentée selon tel idéal du roman pur (en écartant les idées considérées philosophiques), ce qui a pour effet non pas de retenir les idées romanesques de Proust mais de reproduire un débat interne à la philosophie. Est-ce vraiment cela une philosophie du roman ? N'est-ce pas plutôt le roman que la philosophie se donne d'elle-même ? Projetant illusoirement sa nécessité

¹ Vincent Descombes, *Proust. Une philosophie du roman*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1987.

intrinsèque sur l'art fragmentaire du roman, la philosophie n'éclaire qu'elle-même et ne retrouve dans la *Recherche* que l'ordre de juxtaposition de ses propres concepts. Notre hypothèse est qu'une autre philosophie du roman est possible, si on peut la graver dans le temps.

I. Discours de la méthode

Proust romancier ne doit pas être séparé de son pendant théorique, Proust philosophe. L'écart entre la théorie et la pratique implique une séparation entre l'expérience et la méthode. S'il est juste de croire que généralement la philosophie est affaire de méthode et que le roman se construit par l'expérience d'un ou de plusieurs personnages, il serait faux d'en conclure à l'entière inexistence d'une méthode romanesque et d'une expérience philosophique. L'apprentissage du narrateur dans la *Recherche* n'est rien d'autre que celui d'une méthode : dès les premières pages du texte, le narrateur s'engage dans un devenir écrivain. Autrement dit, il y a jaillissement de la méthode au cours de l'apprentissage, qui se déploie lui-même dans le temps de l'expérience du personnage de roman.

La pensée développe une réflexion intrinsèque sur la *méthode d'exister* et produit des effets immédiatement pratiques. Par conséquent, il y a *réflexivité réciproque* de la méthode et de l'expérience. À l'inverse, l'extériorité de la méthode par rapport à l'expérience nous positionne en dehors de l'expérience, et donc de l'expérience de l'apprentissage d'une méthode. Établir cette extériorité entre l'expérience et la méthode rompt leur rapport de réciprocity au profit d'une hiérarchisation illusoire : il est pour nous inconsistant d'opposer Proust romancier à Proust philosophe, puisqu'ils ne sont en aucun moment et d'aucune façon séparables. La méthode et l'expérience sont l'avant et le revers de la même pièce. Laisser dans l'ombre la réciprocity entre l'expérience et la méthode implique à la fois un problème de conceptualisation philosophique et une impuissance au niveau de l'analyse littéraire. Conserver l'harmonie entre les deux, c'est pratiquer une réelle philosophie du roman où la pensée se comprend comme une pratique d'expérimentation sur soi. Voilà ce que nous entendons par réciprocity : une traduction ininterrompue de la méthode par l'expérience, et de l'expérience par la méthode. Conserver le double rapport entre l'expérience et la méthode, là est donc toute la difficulté si l'on souhaite penser une méthode d'exister.

On pourrait en effet rétorquer que cette essentialité de la réciprocity de la méthode et de l'expérience est intenable, que ce que nous en disons n'est

qu'image ; qu'il faut nécessairement se placer dans l'un des deux termes pour arriver à comprendre l'autre. Au mieux, le sens commun ne verra aucun problème à partir de l'expérience afin de rejoindre la nécessité de la méthode. La méthode sera toujours donnée au cours de l'expérience, puisque, pour faire de la philosophie ou du roman, il faut vivre. Toutefois, peut-on s'imaginer partir de la méthode pour arriver à l'expérience ? À première vue, la vie ne semble pas nous offrir une telle situation, contrairement à la fiction qui, comme le soutient Pierre Cassou-Noguès², crée du possible et active les paradoxes. En cette dernière, on peut imaginer partir de la méthode, voire naître de la méthode, sans pour autant perdre la dimension empirique constitutive d'une méthode d'exister qui, elle, sert à mieux vivre. La fiction pose donc des problèmes vitaux et génère des enjeux pratiques que la philosophie reprendra à son compte, quitte à changer de forme. L'ouverture de la *Recherche*³ répond à la difficulté d'imaginer une méthode qui sous-tend de façon immanente une expérience. Pour envisager un tel problème philosophique, nous définirons l'ouverture de la *Recherche* comme une fable. Elle exprime un *discours de la méthode* : à la fois un discours romanesque de la méthode, et un discours de la méthode romanesque. Dans la fable d'ouverture, c'est la méthode qui, littéralement, parle ; d'où la difficulté de définir et de clarifier ce « je » inaugural.

II. Ouverture et éternité

« Il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage⁴ » : la méthode parlerait d'elle-même, elle serait autoréflexive. Plus encore, la méthode serait le *sujet* du livre. Mais quel livre ? Précisément celui-là que nous avons entre les mains quand nous lisons la *Recherche*. Et quel sujet ? Proust auteur, ou le narrateur, le lecteur ? Dire que la méthode parle d'elle-même reste concevable à condition d'y projeter un sujet pensant, de distinguer un sujet de ce qu'il déploie afin de se penser. Or, lorsqu'on réfléchit davantage à la nature

² Pierre Cassou-Noguès, *Mon zombie et moi. La philosophie comme fiction*, Paris, Seuil (L'Ordre Philosophique), 2010 ; *Le bord de l'expérience. Essai de cosmologie*, Paris, Presses Universitaires de France (Métaphysiques), 2010.

³ Dans l'édition folio classique, de la première page (3) à la page 9 ; de « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » à « [...] je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à 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 ».

⁴ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard (FolioClassique), 1987 [1913], p. 3.

ou au statut de la fable d'ouverture de la *Recherche*, on en vient à comprendre que son originalité réside justement dans l'impossibilité de l'ancrer dans un sujet spatio-temporellement localisable. Qui pense ? Qui parle ?

Nous disions la méthode. Mais la méthode ne serait ici supportée par rien d'autre qu'elle-même... Voici les deux faces du paradoxe : ou bien la méthode manque d'elle-même, n'étant qu'un simple événement dans l'histoire du « je » qui la raconte ; ou bien la méthode est autosuffisante, pour ainsi dire une *partie totale*. Or, selon notre hypothèse, l'insuffisance intrinsèque de la méthode est inconcevable ; la méthode ne peut pas manquer d'elle-même. Par conséquent, la méthode est expérience *pleine* de la méthode, elle est autosuffisante. C'est pourquoi il faut faire le saut et inventer une logique spéciale permettant à *la fois* d'induire la méthode de l'expérience, ce que font progressivement le lecteur et le narrateur au cours de leur apprentissage, *et* de déduire l'expérience à partir de la méthode. C'est ce que rend possible la fable d'ouverture en tant que discours sur soi de la méthode. Et en quoi consistera ce saut ? Il ne s'agit pas d'expliquer le roman à partir d'une espèce d'expérience métaphysique contenue dans son ouverture – comme s'il s'agissait d'un acte de foi à endosser par le lecteur –, mais bien de partir de cette autosuffisance de la méthode, pour arriver à l'expliquer intrinsèquement. *En ouverture, la méthode a déjà vécu l'expérience*. Cette proposition philosophique quasi invraisemblable est une idée de roman philosophique, dans lequel philosophie et roman ne sont en aucun cas extérieurs l'un à l'autre.

« À la recherche du temps perdu se termine sur la décision du narrateur [...] de commencer à écrire un roman retraçant sa vie et qui serait le roman même que nous venons de lire. Évidemment, cela ne marche pas. Parce que écrire un tel roman prend du temps et un temps durant lequel celui qui écrit se transforme, par la marche du temps comme par le processus même de l'écriture⁵. » De prime abord, cette remarque de Cassou-Noguès a le mérite de récuser une étiquette qui a longtemps été apposée sur le roman de Proust⁶, à savoir que la *Recherche* serait un simple retour sur le passé de son narrateur et qu'il n'aurait vécu que pour écrire, à la lettre, son expérience qui l'a mené à écrire. En ce sens, Cassou-Noguès a raison de dire que Proust détruit, volontairement ou non, le beau dispositif de circularité trop proche de la fleur bleue du souvenir, du temps que nous aurions perdu et retrouvé ultérieurement.

⁵ Pierre Cassou-Noguès, *Mon zombie et moi*, p. 249.

⁶ Par exemple la première traduction anglaise d'*À la recherche du temps perdu* qui s'intitulait *Remembrance of things past* ; la seconde, *In search of lost time*, rectifia le tir.

Pour notre part, nous avançons qu'une autre forme de circularité doit également être possible. Selon le critique, la circularité est impossible par la fonction toute derridienne de la différance dans le langage⁷. Après la séquence du « Bal de têtes », le narrateur se met à réfléchir sérieusement à son roman. Il sait alors comment l'écrire : le sujet du livre sera la vie même de son auteur. Pour cette raison, le lecteur, par analogie, ne peut que concevoir la *Recherche* comme le résultat des illuminations de l'auteur. Dans ce cas, la circularité n'est révélée qu'à la fin du roman, ce qui permet à Cassou-Noguès de réfuter d'emblée cette thèse pour une raison d'écart entre le dire et le dit : c'est le temps retrouvé du souvenir qui s'attribuerait un sujet différent de celui en ouverture, et non pas la circularité totale du roman qui scellerait l'identité de ce sujet. Selon nous, le problème est ici mal posé parce qu'il est pris à l'envers. La circularité que nous décelons dans la *Recherche* n'est pas offerte qu'à la fin du roman, elle est déjà donnée dès la première page. Or, ce n'est pas une circularité littéraire que nous voyons, mais bien une *circularité méthodique*.

À quel moment de la fable apparaît-elle ? Précisément au passage déjà cité : *j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage*. D'une part, on sait qu'il faut en déduire que le sujet du livre à venir est la méthode, que l'expérience du héros-narrateur-auteur sera de trouver cette méthode. D'autre part, on ne peut passer outre les commentaires pour le moins curieux que formule le « je » de la méthode dans son discours d'ouverture, passages qui recourent plusieurs figures qui se déploieront par la suite à l'intérieur du roman telles « les pensées d'une existence antérieure⁸ » : « J'étais à la campagne chez mon grand-père, mort depuis bien des années [...]. Puis renaissait le souvenir d'une nouvelle attitude [...] ; j'étais dans ma chambre chez Mme de Saint-Loup⁹. » Le lecteur saura que Mme de Saint-Loup est en fait Gilberte, la fille de Swann, personnage qui fait d'abord son apparition dans le microcosme de Combray. Or, pour que Gilberte Swann devienne Mme de Saint-Loup, elle devra se marier à Robert de Saint-Loup. En d'autres mots, il faut que le temps passe, que le roman suive son cours. La méthode est en train d'*expérimenter* un étrange phénomène, des « évocations tournoyantes et confuses¹⁰ ». Et si elles sont confuses, c'est parce qu'elles ne sont pas encore arrivées. Mais elles arriveront. « J'avais revu tantôt

⁷ « Le langage, écrit ou parlé, se déploie dans le temps, de sorte que se dessine un écart [...] entre celui qui ouvre la bouche pour parler et celui que la phrase achevée a produit » (Pierre Cassou-Noguès, *Mon zombie et moi*, p. 249).

⁸ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 3.

⁹ *Ibid.*, pp. 6-7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

l'une, tantôt l'autre, des chambres que j'avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil¹¹ », dit le « je » de la méthode proustienne dans un passage crucial, *en ouverture du roman*. Une question surgit donc : si le récit est construit dans la logique de la circularité littéraire, qui n'est donnable qu'à la toute fin du roman, comment la méthode pourrait-elle avoir dès l'ouverture ce genre de visions, de tels éclats du futur ? Puis une autre : quelles rêveries, et surtout *quel réveil* ? La méthode se réveille. Certes, mais de quoi ? Et comment expliquer ces évocations confuses qui sont aussi des rêveries mais qui se donnent comme des souvenirs ?

Si la méthode est pleine de l'expérience et que l'expérience a déjà vécu la méthode, c'est que *l'histoire a déjà eu lieu*. Dans l'ouverture de la *Recherche*, Gilberte est *simultanément* Mlle Swann et Mme de Saint-Loup ; elle s'est déjà mariée, mais ce n'est pas encore arrivé. Le discours de la méthode indique l'ambition étrange de Proust qui est d'atteindre la félicité éternelle par la création d'une œuvre, par le recoupement infini d'une expérience et d'une méthode. Enlevez la fable d'ouverture et l'éternité disparaît. Commencez la *Recherche* par « À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi¹² », et vous serez pris avec cette circularité du souvenir que sanctionne Cassou-Noguès. Le problème de son analyse est ainsi de ne pas rendre compte du statut si particulier de la fable d'ouverture, étant donné que c'est elle qui introduit la circularité, non linéaire cette fois, de l'œuvre ; qu'elle est à la fois un départ et une arrivée, qu'elle contient tous les personnages, tous les lieux, et tous les affects de l'œuvre. Ce paradoxe est pourtant explicable, selon une logique spéciale proprement romanesque disions-nous. Passer d'une circularité linéaire et littéraire à une circularité méthodique non linéaire implique un rapport singulier entre l'éternité de l'art et la nouveauté de l'expérience. Cette autre forme de circularité que nous voyons dans la fable d'ouverture se devra donc d'expliquer autant l'éternité de l'art que la nouveauté des événements qui ne se sont pas encore produits, même si, d'une certaine manière, ils sont éternellement compris dans la fable. Et c'est à même cette circularité de la méthode – qui tient en elle la production de l'avenir et l'expérience du passé – que la théorie philosophique proustienne s'exprime de façon immédiatement romanesque. Pour cette raison, nous parlerons d'une puissance d'auto-causation de la méthode : *en* et *par* elle-même. La méthode chez Proust n'a rien

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 9.

d'extérieur au développement romanesque : elle s'éprouve localement, de diverses manières et selon des degrés de puissance variables. Pourtant, une fois comprise de l'intérieur, la méthode déployée dans la fable se retrouve partout dans le roman, comme une seule puissance s'exprimant aussi adéquatement qu'elle peut, sans jamais sortir d'elle-même dans une position de survol par rapport à son expérience en cours. Cela explique d'ailleurs le vague dans lequel se trouve le narrateur lorsqu'il cherche à réfléchir sur sa vie, mais également le fait que la circularité de la méthode ne réclame aucun postulat métaphysique extérieur au roman pour satisfaire ses exigences propres.

III. Induction et déduction génétique

Afin d'éviter de prendre en charge le problème de l'enveloppement mutuel de la méthode et de l'expérience, on invoque un substrat métaphysique anhistorique. Par exemple, dans une lecture qui le percevrait comme tel¹³, le corps transcendantal dans l'ouverture de la *Recherche*¹⁴. Du même coup, on fait de la fable d'ouverture ou bien une partie quelconque du roman, ou bien une matrice transcendante par rapport à l'évolution du narrateur. Ce sont les deux faces d'un même geste, des implications correspondantes que l'on s'efforce de masquer en mobilisant des présupposés de méthode, en posant l'extériorité de la théorie à la pratique comme nous disions plus haut. Or, nous n'échappons peut-être pas à cet écueil en considérant la fable comme une méthode qui se déduit d'elle-même, qui est cause de soi ou circulaire. L'autosuffisance serait le nouveau nom de la transcendance de la fable au roman et, parallèlement, de la méthode à l'expérience faisant le roman. Car comment penser l'autosuffisance d'une partie, la fable, à l'égard d'un tout qui la contient, le roman, sans introduire une différence de nature et d'être entre eux ? Selon notre

¹³ Serge Doubrovsky, « Corps du texte/texte du corps », dans *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France (Perspectives Critiques), 1988 [1982], pp. 43-60.

¹⁴ « 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, tandis qu'autour de lui des murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui – mon corps – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil » (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 6).

terminologie, cela signifie qu'il faut arriver à penser la possibilité de l'expérience de l'intérieur de la méthode autosuffisante, et ce sans quitter le terrain romanesque. Le piège est donc double : d'une part, ne pas perdre le statut particulier de la fable en faisant d'elle un tout, d'autre part, ne pas évacuer l'expérience hors de la méthode, ce qui aurait cet effet insensé de rendre la lecture du roman inutile, la fable contenant supposément tout ce qu'il y aurait à expérimenter et à comprendre. La fable devra donc souscrire au tout à titre de partie, tout en étant autosuffisante, ce que nous appelons avec Leibniz une « partie totale ».

Peut-on vraiment penser une telle chose à partir de la *Recherche* ? La logique circulaire sur laquelle nous débouchons nécessairement en posant l'auto-déduction de la méthode peut-elle rendre compte de ce rapport problématique de l'expérience de la méthode au tout du roman ? Car s'il va de soi pour le lecteur que tout ce qui suit la fable¹⁵ est une histoire en train de se faire, en est-il de même concernant la fable, laquelle enveloppe son propre mouvement de production infinie ? C'est maintenant que l'analyse du corps apparaissant dans l'ouverture est nécessaire, puisque c'est de lui que procède l'opérateur logique d'induction qui explicite le rapport de la méthode à l'expérience. Précisément là où, selon notre hypothèse, devrait se manifester non pas l'induction, mais la déduction, vu la définition que nous donnons de la fable : c'est un discours de la méthode qui développe en soi sa propre expérience et qui devrait donc procéder uniquement par déduction. En apparence, la folie de l'auto-déduction de la méthode est impossible, car le narrateur parle plutôt d'induction : « 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 renommer la demeure où il se trouvait¹⁶. » Le passé auquel renvoie le passage semble confirmer le bon usage de l'induction, du moins telle qu'on l'entend habituellement, comme une imagination projetant un rapport causal sur une succession d'événements contigus. On imagine un rapport causal, car la répétition d'événements similaires nous semble induire une loi identique les expliquant. La méthode ne serait donc pas déductive ici, mais inductive. Cela implique deux choses. Premièrement, la fable n'envelopperait pas la totalité de l'expérience du narrateur ou de la méthode, car l'induction suppose justement le déroulement temporel de l'expérience, l'avenir, l'incertitude du devenir défiant le solipsisme logique. Or, comment

¹⁵ Soit de la page 9 du *Côté de chez Swann* à la dernière du *Temps retrouvé*.

¹⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 6.

parler d'autosuffisance de la méthode, dans la fable, si la méthode est incapable d'assurer la certitude de l'expérience ou la déduction de la pratique à partir d'elle-même ? Deuxièmement, l'induction empêcherait de poser le corps comme fondement métaphysique et anhistorique, ce qui est juste, mais elle semble également donner à la fable un statut de simple partie homogène au reste du roman, comme si la recherche procédait uniquement de l'expérience à la méthode, et non l'inverse, ce qui contredit notre hypothèse une seconde fois. Dans ce cas, comment parler de partie totale ?

Reprenons. Ce que le narrateur induit de son sentiment de fatigue n'est pas purement arbitraire, c'est une structure conceptuelle intrinsèque ; on passe d'un sentiment corporel vague à une organisation interne du corps, selon le mouvement de ses parties, ensuite à une typologie spatiale immédiatement centrée sur ce corps et sa mémoire. Toute la question consiste à savoir si ces résultats sont de simples réminiscences ou une production nouvelle et actuelle de la pensée du narrateur. Mais, selon notre hypothèse, la méthode est circulaire, enveloppe la plénitude de son expérience et ne souffre d'aucun manque qui se traduirait, par exemple, en sa subordination à l'expérience. Elle ne se réduit pas au passé, ni à un recommencement de soi perpétuel surgissant du néant. Ce pour quoi l'alternative entre les réminiscences et la production actuelle semble venir récuser notre approche en son principe. Ainsi on aurait évité le piège métaphysique érigeant le corps en réservoir infini de l'expérience auquel il faudrait croire et qu'il faudrait prendre pour objet de contemplation, pour maintenant retomber, symétriquement, dans une analyse littéraire circulaire faisant des souvenirs du narrateur une procédure inductive sans valeur formelle déterminée. Mais renversons la perspective : au lieu de partir directement de la fable comme si elle engendrait logiquement sa propre histoire et sa propre expérience, réintégrons-la dans la totalité circulaire de la *Recherche*, et partons de la puissance d'auto-causation dont nous parlions plus tôt afin de rendre intelligible cet enveloppement mutuel de la méthode et de l'expérience. Peut-être pourrions-nous ainsi comprendre la nature de cette partie totale qu'est le discours de la méthode en ouverture.

Nous trouvons une expression de cette puissance de la méthode dans la fable, lorsque le narrateur évoque, avec précision, les lieux et les personnes

qu'il avait connus autrefois¹⁷, comme si, conformément à notre hypothèse, le temps avait déjà été vécu. On dira que l'induction atteint ici une puissance d'enchaînement d'idées inégalée ; que le « branle » de la mémoire étant donné, la méthode se laisse porter par sa production intrinsèque sans limites. Étrangement, la fable évoque en quelques instants à peu près toute l'expérience qui ne s'est, du point de vue du lecteur, pas encore produite. Il y a donc quelque vérité à dire que la méthode a déjà vécu l'expérience, du moins qu'elle recoupe dans son mouvement inductif une très grande quantité d'événements que nous ne rencontrerons que beaucoup plus tard : c'est Gilberte de Saint-Loup enveloppant son propre futur dès l'ouverture. Or, peut-on continuer à parler d'induction – opération logique dont l'extériorité à la production de l'expérience se traduit par une incertitude quant à l'avenir – si la fable d'ouverture exprime de façon si méthodique à la fois ce qu'elle semble avoir déjà vécu et ce qu'elle vivra, même si la recherche n'est pas encore lancée ? Il serait probablement exagéré de voir dans la fable une méthode parfaitement autosuffisante, car tout n'y est pas dit ou expliqué. Pourtant, elle évoque mieux que toute autre section du roman la totalité de l'expérience et de la méthode, ce qui nous fait voir en elle un degré de puissance maximale de la méthode, élaborée au cours de tout le roman mais pourtant exprimée en bloc dès l'ouverture. La fable ne suppose donc aucune différence de nature par rapport au reste de la *Recherche* ; elle est partie intégrante du temps de l'expérience du narrateur, mais elle est, paradoxalement, l'expression maximale ou totale de cette expérience. Autrement dit, la méthode y atteint la plus parfaite expression de sa puissance : elle est la méthode d'exister du narrateur, la forme de la félicité telle qu'elle sera annoncée et pratiquée dans le *Temps retrouvé* ; la partie romanesque totale opérant au plus haut degré la circularité méthodique de la *Recherche*. La fable systématise la méthode et l'expérience romanesques, ce qui explique le recoupement d'un si grand nombre d'événements, de lieux, de personnages et d'affects en son sein. Il y a ubiquité de la méthode dans l'expérience : la puissance de la réflexion s'étend partout où elle peut s'exprimer, que ce soit à la description des événements encore futurs pour le lecteur, ou vers le passé, en procédant à une recollection infinie du temps.

¹⁷ « Le branle était donné à ma mémoire ; généralement je ne cherchais pas à me rendormir tout de suite ; je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à 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 » (*Ibid.*, p. 9).

Cette réflexion en ouverture de la puissance de la méthode dans l'expérience et, réciproquement, de l'expérience dans la méthode donne la possibilité de penser le passage de l'induction logique, encore extérieure à l'expérience, à la déduction génétique. Contrairement à la déduction strictement logique, qui donne à un principe général abstrait ses éléments particuliers l'effectuant, la déduction génétique est l'opération par laquelle la puissance de la pensée exprime simultanément sa réflexion méthodique *et* sa production réelle. Elle joint ces deux aspects en un seul geste, et ce sans sortir de l'œuvre. C'est ce que nous essayions de dire plus haut lorsque nous définissions la circularité méthodique de la *Recherche* : étant déployée à même la forme et le contenu du roman, elle rend possible, par sa dimension fictionnelle, de penser la solidarité du temps se faisant et du temps passé, du développement en cours de la méthode et de la plénitude de son expérience passée. La fin est inscrite dans le début et le début dans la fin. Pour cette raison, l'induction dont parle le narrateur dans l'ouverture n'est pas seulement l'activité de la mémoire, des réminiscences d'événements passés, mais le temps se faisant de la méthode, selon un certain degré de profondeur, lui-même rendu possible et efficace par la puissance d'expression de cette partie totale, et qui pourtant renvoie à la généralité du passé, ce pour quoi l'on parlera de déduction génétique. *Comme si* l'induction devenait génétique selon le point de vue adopté par le narrateur sur son vécu. Plus la méthode est puissante, comme dans la fable, plus la déduction est productive d'expérience nouvelle ou de temps. Plus la méthode est impuissante, plus l'induction sera improductive, décevante, extérieure à l'expérience. Ainsi on dira que l'induction procédant du corps dans la fable peut aussi bien être comprise comme déduction génétique, si l'on donne pour principe d'intelligibilité à cette déduction non pas un postulat métaphysique tel que le corps, transcendantal cette fois, mais la puissance d'auto-causation du roman dans sa totalité. Or, cette transformation ou ce passage de l'induction à la déduction génétique présuppose une conception du temps irréductible à la linéarité du roman, telle qu'elle se présente pour un premier lecteur, et dont la plénitude ou la densité rend possible de joindre en un seul geste la saisie du temps passé et du temps à venir. Ce sera l'acte de penser principiel chez Proust, celui qui fait rejoindre son côté romancier et son côté philosophique : le souvenir pur comme outil de méthode génétique.

IV. Temps et roman

On constate que le couple induction-déduction se trouve dans tout l'apprentissage du narrateur proustien. Plus encore, qu'il le structure. Le dessein du romancier sera de fonder dans le temps une réciprocité de ces deux opérations de la pensée, mais il ne pourra y arriver qu'en faisant basculer la déduction logique du côté de la déduction génétique afin d'opérer un retour à l'induction. Il faut seulement insister sur un point : ce transfert ne peut avoir lieu que dans le temps qui rythme l'apprentissage d'une méthode à même l'expérience, ce que nous appelons méthode d'exister. On remarque alors une progression éthique chez le narrateur ; elle se grave au cœur des passages les plus notoires du roman, à savoir les réminiscences. À travers la problématique du souvenir pur (quelle est sa nature ? comment l'atteindre autrement que par une rencontre fortuite avec une image ?), se dessine lentement, étape par étape, le passage de la déduction logique, extérieure au narrateur, vers son pendant ou sa puissance génétique concrétisant l'efficacité de la méthode. Au final, une fois l'unité retrouvée de la méthode et de l'expérience, la déduction génétique et l'induction se superposeront pour incarner une pensée pratique romanesque. Nous voudrions ainsi illustrer trois moments dans le parcours du protagoniste proustien qui paraissent indiquer une évolution significative quant à la méthode d'exister. Il s'agit de trois réminiscences centrales : celle de la madeleine rappelant le passé pur de Combray ; la bottine qui, lors du second séjour à Balbec, fait rétroactivement prendre conscience au narrateur de la mort réelle de sa grand-mère ; et celle, placée en fermeture du roman, du tintement d'une clochette évoquant elle aussi l'enfance à Combray, plus précisément le départ de Swann après un dîner avec les parents du narrateur.

Ce qu'il y a de particulier avec la séquence de la madeleine, c'est qu'il est très ardu de la replacer dans l'histoire linéaire du roman, même dans la chronologie pour le moins poreuse qui le caractérise. En fait, pour comprendre cette partie, force est de la voir comme une variation du discours de la méthode de la fable mise en ouverture du roman. Pour le moins, ce sont deux sections voisines. Ce n'est pas une différence de nature, comme nous venons de le voir, mais une différence de degrés de puissance. Par contre, la réminiscence de la madeleine ne vient pas expliquer, et en aucun cas supplanter, la puissance de la fable : le souvenir pur est toujours là, mais la méthode a perdu de son efficacité en cours de route. C'est-à-dire qu'il lui manque maintenant l'ubiquité de son discours. Avec cette madeleine trempée et retrempée dans une tasse de thé, la méthode semble en manque d'elle-même et elle se cherche. D'abord, la réminiscence provoque une espèce de félicité, quelque chose

d'« extraordinaire¹⁸ », un « plaisir délicieux¹⁹ ». Néanmoins, il y a un problème majeur : ce plaisir est « isolé, sans la notion de sa cause²⁰ ». Ensuite, viennent donc les questions. « D'où avait pu me venir cette puissante joie ? [...] D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender²¹ ? ». « Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer²². » Ici, c'est l'échec de l'extériorité de la méthode par rapport à l'expérience ; impasse de l'induction à partir d'un substrat extérieur, d'un objet quelconque. C'est l'impossibilité d'induire des lois d'un simple fait extérieur et local. Le mysticisme de la madeleine et du breuvage dans lequel elle est trempée ne donne aucune clé quant à l'existence, puisqu'« il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi²³ ». La félicité n'est pas hors du temps. On ne peut la retrouver qu'au cœur de l'expérience, en d'autres mots, que dans le temps de notre vie. Or, cela fonctionne à deux niveaux. D'une part, la madeleine et l'infusion rappellent Combray, donc un moment passé, mais, d'autre part, sous une forme nouvelle, ce qui revient à dire que l'expérience doit se réfléchir ou atteindre une méthode pour devenir significative. D'emblée, il nous faut refuser à la fois la facilité de la déduction logique et l'induction mécanique. Elles ne seront que naïves et incomplètes lorsqu'il s'agit de conduire son existence. Dans tous les sens du terme, il faut se donner le temps, car il doit faire son œuvre. De la réciprocité entre la méthode et l'expérience, sera rendue possible et praticable une déduction génétique s'exprimant à chaque instant de notre vie sous la forme d'une espèce de pratique intuitive. Bref, dans la célèbre séquence de la madeleine, Proust souligne que son narrateur devra apprendre une nouvelle forme de pensée. Il veut dire par là que la pensée devra procéder du temps et non de la chose excitant le corps. « Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray [...] ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul [...] (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux)²⁴. » Le problème n'est pas seulement comment trouver la félicité du souvenir pur, mais surtout

¹⁸ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 44.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, pp. 44-45.

²³ *Ibid.*, p. 45.

²⁴ *Ibid.*, pp. 46-47.

comment la *retrouver* – et la recherche est affaire de méthode, enveloppée dans l'expérience. Il lui faudra donc y réfléchir plus sérieusement.

Un autre moment majeur de l'apprentissage du narrateur se manifeste avec la réminiscence de la bottine, lors de sa seconde arrivée à Balbec, « bien différente de la première²⁵ », dit-il. Différente, pour plusieurs raisons, dont voici les deux plus évidentes : le narrateur a vécu et le discours de la méthode qui ouvrait le roman pour revenir, même altéré, dans la séquence de la madeleine paraît éteint ; la grand-mère, figure capitale du premier séjour à Balbec, n'est plus, ayant succombé à Paris au terme d'une longue maladie. On remarque que le narrateur a sombré dans l'indifférence, d'abord parce que le roman qu'il souhaite écrire semble bien loin, sans compter que même la mort d'un être cher ne l'a pas affecté outre mesure. Il s'est habitué, et l'expérience s'est aplanie, « car si l'habitude est une seconde nature, elle nous empêche de connaître la première dont elle n'a ni les cruautés ni les enchantements²⁶ ». Heureusement pour lui, l'éclat d'une réminiscence brisera l'habitude. Pourtant, c'est un procédé éprouvant, un « bouleversement de toute [sa] personne²⁷ ». La douleur est même physique. « Dès la première nuit, comme je souffrais d'une crise de fatigue cardiaque, tâchant de dompter ma souffrance, je me baissai avec lenteur et prudence pour me déchausser. Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux²⁸ », ajoute-t-il. « Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée ; le visage de ma grand-mère, non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand-mère véritable²⁹. » C'est un nouveau souvenir pur. Mais, contrairement à la madeleine, il n'amène pas l'ivresse d'un temps retrouvé, mais la tristesse presque sanglante du deuil. L'habitude est le manque de méthode dans l'expérience. On croit se souvenir, ressentir quelque affect, mais tout n'est qu'illusion. On juxtapose nos souvenirs de façon homogène ; on croit les comprendre dans le temps, mais on ne fait que les replacer dans l'espace. Or, la « réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre

²⁵ Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard (Folio Classique), 1988 [1921-1922], p. 148.

²⁶ *Ibid.*, p. 151.

²⁷ *Ibid.*, p. 152.

²⁸ *Ibid.*, pp. 152-153.

²⁹ *Ibid.*, p. 153.

pensée³⁰ ». Pour briser l'habitude et apprendre à vivre, il faut remettre les événements de notre vie dans le temps intérieur de notre conscience. Là est l'importance du souvenir pur, de la réminiscence brisant le carcan de l'habitude. « À n'importe quel moment que nous la considérons, notre âme totale n'a qu'une valeur presque fictive, malgré le nombreux bilan de ses richesses³¹ », ce qui revient à dire que l'habitude nous rend étranger à nous-mêmes, et, de surcroît, qu'il faut développer et pratiquer une méthode d'exister pour arriver à se connaître. Proust cible ici les limites de l'induction mécanique, qui n'est que l'ombre de la connaissance vraie : « C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession³². » Comme si le temps ne se réduisait qu'à une incompréhensible projection d'éternité enchaînant des blocs de passé, et que l'induction pouvait enfin les déterrer au contact de signes privilégiés. La suite du raisonnement est capital : « Si elles restent en nous, c'est la plupart du temps dans un domaine inconnu où elles ne sont de nul service pour nous, et où même les plus usuelles sont refoulées par des souvenirs d'ordre différent et qui excluent toute simultanéité avec elles dans la conscience³³. » C'est dire que, pris dans l'habitude d'une expérience ignorant sa méthode d'exister, on ne sera jamais *simultanément* avec soi-même. Inversement, le souvenir pur permet une telle simultanéité des expériences, « comme s'il y avait dans le temps des séries différentes et parallèles³⁴ », que l'on pourra, par leur mise en circuit, vivre et revivre, monter en puissance, établir en tant que méthode d'exister.

Nous en sommes maintenant au passage, ayant lieu au *Temps retrouvé*, du tintement de la clochette qui évoque, à Combray, le départ de Swann. Il s'agit de la dernière réminiscence de l'œuvre, le roman se terminera seulement quelques pages plus loin. C'est entre autres pour cette raison que cette séquence est essentielle. Cependant, il y a une autre raison. En effet, le souvenir pur porte sur le tintement d'une clochette, mais, ce qui pour le lecteur attentif peut paraître curieux, nulle clochette extérieure au narrateur ne cause le souvenir. Il s'agit d'abord de bruits de pas, rappelant au narrateur ceux de ses parents alors qu'ils accompagnent Swann, puis de Swann passant la porte du jardin, porte

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, pp. 153-154.

³³ *Ibid.*, p. 154.

³⁴ *Ibid.*

reliée à une petite cloche. Ni plus ni moins, cela implique que le souvenir de bruits de pas, à l'image de ces cercles concentriques que forme progressivement une pierre échappée dans un cours d'eau tranquille, produit un mouvement d'expansion qui dilate le temps intérieur de l'expérience et amène, dans un mouvement expansif, la nouveauté, ici une clochette. Le souvenir pur est alors production de nouveauté temporelle – la clochette naîtra des bruits de pas, « comme Ève naquit d'une côte d'Adam, [et comme] une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse³⁵ », pour recouper ce que dit la méthode dans la partie totale de l'ouverture – puisqu'il peut créer une nouvelle série. De plus, cette production arrive d'elle-même, l'expérience enveloppe maintenant sa propre cause : c'est-à-dire que, contrairement à la séquence de la madeleine où l'expérience ne venait pas d'elle-même, où l'association des images était contingente et encore dépendante d'un objet extérieur, résultat d'une méthode encore non maîtrisée, avec cette séquence de la clochette il y a un renversement, et on assiste à un écoulement naturel de l'expérience de soi, en soi, montage intérieur qui va des bruits de pas, à la clochette, *au livre à venir*. « Si c'était cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief, c'est qu'à ce moment même [...] ce bruit des pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement [...] de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé³⁶. » Pour faire une œuvre, il faut mettre *en relief* le temps incorporé en soi-même. Il s'agit de redescendre en soi pour y trouver une simultanéité, les temps cycliques et les séries parallèles qui composent la vie ; mieux, donner forme à la circularité constitutive de ce temps non linéaire en le parcourant en tous les sens.

Mais comment descendre en soi sans méthode d'exister ? Rétroactivement, quel est le rôle du souvenir pur dans cette méthode que le narrateur vient d'expérimenter et de comprendre, dans sa totalité, pour la première fois ? Nous dirons que, dans ce passage de la clochette, *le souvenir est l'expression romanesque immédiate de la déduction génétique*. À ce stade extrême, le souvenir n'est plus subi par le narrateur, il constitue plutôt le produit de son activité mentale. Il *est* production. Pourtant, le souvenir est encore induction d'expérience, de la même manière que, dans l'ouverture, à

³⁵ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 4.

³⁶ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard (Folio Classique), 1990 [1927], p. 351.

propos de la « forme de la fatigue », il était possible et nécessaire de conserver l'avenir ou la nouveauté de l'expérience au sein du discours de la méthode. Le fait est que le narrateur devient lui-même pure production de temps et d'expérience, voire producteur de temps pur. D'une part, à la fin de son apprentissage, il devient opérationnel. D'autre part, n'étant plus victime de la contingence des événements, il reprend les rênes de l'intégralité de son existence, que ce soit celle passée ou celle à venir. Le narrateur est devenu son propre instrument actif, ce qui relègue les verres grossissants³⁷ amenés par le narrateur vers la fin du *Temps retrouvé* au statut de simple métaphore passive, incommensurable à la puissance déployée par la fable en particulier et le souvenir pur en général.

Ainsi, devenant son propre instrument, le narrateur intègre en un seul geste la réflexion sur la méthode et la production d'expérience temporelle. Il saute en lui-même et déduit sa pratique de sa méthode, dont il retrouve maintenant le fondement temporel circulaire. Le roman aura servi de support à cette expérience circulaire. Cela signifie que le souvenir pur, *outil génétique*, fonctionne en deux sens : il est autant une pratique inductive ayant recours à des images qu'une logique de l'imagination ou une réflexion génétique dont les images ne sont plus le simple résultat d'un souvenir pur, mais bien sa création immédiate. La méthode devient inventive, car le souvenir pur est un souvenir à venir, un événement nouveau qu'il produit. Et cette déduction, contrairement à celle de l'intelligence tant décriée par le narrateur au cours de la *Recherche*, procède immédiatement de celui qui se souvient vers le souvenir maintenant actif et non plus passif. Ainsi, l'image permet de remonter réellement au souvenir en le produisant, au lieu d'en attendre l'événement concomitant (la madeleine). Le souvenir pur est expression de la méthode d'exister du narrateur, l'outil génétique par lequel la pensée, lorsque « tout s'entrecroise et se superpose dans notre vie intérieure³⁸ », se donne dans un même acte sa genèse et son effet immédiatement pratique. « 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 pourtant³⁹ », dira le

³⁷ « Ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. » (Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, p. 338).

³⁸ Marcel Proust, *La prisonnière*, Paris, Gallimard (Folio Classique), 1988 [1925], p. 241.

³⁹ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, p. 352.

narrateur, du haut de ses échasses temporelles, après la dernière réminiscence du roman, décrivant l'expérience du souvenir pur qui lui offre ensemble le vertige de la genèse réelle de son être et l'effet créateur de l'œuvre. La méthode est devenue inventive, parce qu'elle n'est plus subordonnée à un principe général abstrait, c'est-à-dire à un point focal extérieur au narrateur (prendre Swann comme modèle, peindre les erreurs comme Elstir, écrire son roman comme des verres grossissants), mais procède de l'écoulement intérieur du temps de son expérience propre – cet univers romanesque singulier dont la stratification en séries parallèles du temps permet une forme de perspectivisme immanent, une multiplicité indéfinie de points de vue intrinsèques sur le relief de sa vie et ce qui la compose. C'est en vertu de ces différentes hauteurs temporelles que l'on pourra dire que la déduction génétique tire davantage du moi actuel que ce qu'il contient, puisque chaque retour sur soi du temps, celui de l'expérience et de la méthode, crée du possible. Les images ne sont plus seulement dérivées des souvenirs, extérieurs les uns aux autres, que le narrateur aura récoltés en observant la vie de ses modèles, elles sont devenues des principes de production pratique valables universellement. Une fois fondées dans le temps, et ayant développé leur puissance de temporalisation, les images deviennent le fondement universel d'une méthode d'exister : elles donnent alors à voir l'étoffe du temps commun à chacun, dans lequel nous grandissons de l'intérieur. De façon réciproque, cette réalisation, donnée dans la réflexion du souvenir pur, débouche sur une répétition nouvelle de la totalité de l'expérience du narrateur, sur la création d'une méthode d'exister absolument singulière. On crée du même coup l'universalité de la méthode et la singularité d'une existence, car la précision de l'une convoque l'autre. C'est cette singularité d'une méthode d'exister que le roman circulaire proustien cherche à générer pour chacun, en donnant ce qui serait impensable sans la fiction, soit la condition de possibilité de l'invention à même un circuit qui, paradoxalement, annonce et ré-annoncera éternellement sa *vita nova*.

V. Éthique du roman

Comment penser le retour infini des événements au sein de la méthode d'exister déployée à son degré maximal dès la fable d'ouverture ? Cette partie totale, exprimant par elle-même et en elle-même le retour passé et futur des événements de l'expérience sous-tendue par la méthode, est, selon nous, la mise en lumière intégrale à la fois du sommet de l'expérience et de la réflexion pure

de la méthode : c'est la félicité éternelle. Une telle affirmation est rendue possible par la nature circulaire du discours de la méthode, à savoir du roman, dont la puissance créatrice enveloppe deux mouvements apparemment contradictoires, si considérés en dehors de la fiction romanesque. Il s'agit, d'une part, de l'auto-déduction de la méthode générant sa propre expérience et, d'autre part, de l'induction empirique se référant principalement au passé de la méthode. C'est une question de perspective, certes, mais de perspective immanente à la méthode d'exister, elle-même coprésente à la totalité du roman, que nous le considérons dans sa dimension formelle ou dans son développement de récit linéaire. Penser ces deux mouvements comme les deux aspects d'une même puissance nécessite l'invention d'une logique spéciale, inventée par Proust dans la *Recherche*, dont la causalité ressort du même élan par lequel elle se pense elle-même. Les séries parallèles du temps répondent à ce problème de penser ensemble l'induction et la déduction et, de façon beaucoup plus profonde, d'opérer éventuellement une harmonie parfaite entre la méthode déductive et la production de l'expérience en forgeant l'outil génétique par excellence, le souvenir pur. On peut parler de traduction ininterrompue, et de méthode d'exister, dans la mesure où ce sont les deux faces d'un même acte : l'expérience se réfléchit sur la méthode lors de son expérimentation, et on réfléchit à l'expérience en expérimentant sa méthode. En revanche, le tout de l'expérience n'est pas donné dès l'ouverture, ni même plus tard ; en fait il ne sera jamais donné : c'est justement l'épreuve de la pensée chez le narrateur qui cherche à recouper toute son expérience, voire toutes les expériences, en une seule œuvre par nature infinie. C'est ainsi que le souvenir pur peut joindre les deux aspects de la puissance de penser que sont l'éternité et la nouveauté : le souvenir proustien est génétique, car il s'expérimente lui-même comme temps passé et temps nouveau en parcourant le circuit du temps de l'œuvre de tous côtés. Le souvenir pur est *l'éperon de la pensée* proustienne ; il est à la fois l'invention *et* la condition de la pensée, qui sont paradoxalement intriquées et concentrées en une *pointe temporelle* qui circule sur l'infinité des séries constituant la vie et la recherche de l'art. Affaire de puissance et de précision. Du même coup, *le souvenir pur est une partie totale* qui réfléchit aussi bien la fable d'ouverture, en tant que condition génétique, que la production intégrale de l'œuvre dans sa dimension d'éternité retrouvée et à retrouver. Lorsque la réflexion de la méthode d'exister s'élève en puissance – tels ces bruits de pas qui deviennent tintements de clochette, clochette qui annonce au narrateur qu'il est l'heure de faire son œuvre –, elle croît en une partie totale et forme un

circuit qui se différencie et qui réunit tous les temps de son expérience, rejoignant ainsi l'universalité du temps⁴⁰, et elle se précise de façon absolument singulière en une vie qui explicite et concentre, bref qui exprime, de multiples séries temporelles en une seule ligne, un seul réveil procédant réellement d'un corps s'expérimentant comme nouveau. C'est la précision de la méthode du narrateur qui permet de faire revenir tous ensemble les événements de sa vie, car c'est en se singularisant que la méthode retrouve la puissance de production de la pensée en train de se faire. Plus la pointe de la déduction génétique s'affine, plus la circularité de l'expérience s'intensifie, et recoupe en elle des événements nouveaux, comme lors du réveil en ouverture. Alors, la partie *devient* totale, et le tout s'exprime par la voix de la partie qui, de mieux en mieux, parle d'elle-même en passant de l'expérience contingente à la nécessité de la méthode d'exister. En vérité, cette plénitude de la méthode d'exister génère des retours de plus en plus larges sur ses événements passés et futurs, permettant ainsi à la pensée de trouver en elle ses « points de repère⁴¹ » personnels servant de principe à la déduction génétique et qui lui redonnent à chaque fois la condition universelle de la pensée, c'est-à-dire le temps pur, ainsi que la puissance de produire par soi des effets immédiatement pratiques.

Ces effets pratiques de la pensée sont intrinsèques : l'existence du narrateur est fragile, montée sur des échasses⁴², des expériences singulières évanescentes et en apparence futiles qui forment ce qu'on appelle communément la vie quotidienne, débordante de sentiments et d'affects exprimant tous à leur manière le degré de puissance d'une méthode d'exister, c'est-à-dire d'une éthique. Le retour infini des événements est principalement le retour des affects qui colorent ces événements. Par conséquent, on dira que c'est le retour en boucle des affects qui constitue leur *forme*, faisant d'eux des points de repère, des fondements temporels circulaires par lesquels passe la pointe du souvenir pur. La clochette – au même titre, par exemple, que la célèbre « sonate de Vinteuil⁴³ » – devient le fondement ou la cause formelle d'une déduction génétique du moment où elle intègre la circularité de la méthode, car son intégration à la méthode implique l'éventualité d'un retour de

⁴⁰ « D'ailleurs, que nous occupions une place sans cesse accrue dans le Temps, tout le monde le sent, et cette universalité ne pouvait que me réjouir puisque c'est la vérité, la vérité soupçonnée par chacun, que je devais chercher à élucider. » (Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, p. 351).

⁴¹ *Ibid.*, p. 352.

⁴² « Comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient » (*Ibid.*, p. 353).

⁴³ Marcel Proust, *La prisonnière*, p. 240 et *sq.*

l'affect et de sa réflexion, ce qui fait du souvenir un événement interminable, indéfini, au long duquel on peut circuler en le (*re*)produisant de l'intérieur et en tirant de lui tous les effets possibles. Toutefois, la méthode d'exister du narrateur devra jongler avec une composition affective qui croît sans cesse et de toutes parts, à l'image de « ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages⁴⁴ ». Loin d'être adorables, les affects sont plutôt des formes, des volumes qui se dilatent d'eux-mêmes et qui produisent des effets pratiques monstrueux⁴⁵. On ne contrôle jamais parfaitement le jeu des affects, car ce sont des vecteurs temporels qui reviennent sans cesse, toujours différemment, et qui peuvent faire chavirer la méthode, même lors d'événements aussi paisibles qu'un lac par une belle journée d'été. D'étranges points de repère qui peuvent à tout moment nous faire perdre pied ; des éperons qui se retournent contre leur utilisateur.

La logique de l'imagination proustienne a pour éléments non pas des événements affectifs que l'on vit une fois pour toutes, mais des boucles d'affects temporelles qui forment des séries parallèles et enchevêtrées qui reviennent dès que nous approfondissons notre expérience du temps – telle madeleine, telle bottine, telle clochette. La méthode d'exister doit réfléchir le parcours qu'elle trace à même ses boucles temporelles, sans quoi ce sont les déceptions et les fatalités du monde qui l'emporteront et qui la perdront dans le temps. C'est ce que fait, tout à la fois, la *Recherche* : la forme des affects étant constituée par le retour éternel du temps, la méthode d'exister du narrateur consiste à mettre en relief ses affects, qui apparaissent d'abord comme contingents, afin de les exprimer comme des formes de production d'expérience temporelle. En se forgeant cet outil génétique qu'est le souvenir pur, le narrateur se donne la possibilité de retrouver le temps perdu. Mais là n'est pas l'essentiel, car le temps, n'étant pas en soi merveilleux, lui qui renferme quantité de retours indésirables, est le milieu de la réflexion des affects et, plus encore, leur forme génétique constitutive. Conséquemment, si l'on arrive à

⁴⁴ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 47.

⁴⁵ En ce sens, la dernière phrase du roman est sans équivoque : « Si [la force] m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps » (Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, p. 353).

penser l'universalité du temps, on se donne également le principe génétique de la méthode et de l'expérience : la puissance d'auto-causation du temps et de tout ce qu'il exprime. La réflexion sur ses affects permet la connaissance du temps, et ce temps de les modifier de l'intérieur, de les affiner selon sa propre puissance. Au niveau de la méthode, c'est ce que nous avons appelé la pointe temporelle, cet éperon opérant le montage des séries temporelles dont l'efficacité rend possible de retrouver la singularité de notre vie affective et l'universalité du temps. Un affect revient, l'idée de la mort par exemple⁴⁶, que la méthode s'efforce de mettre en relief ou en forme, ce qui devient une véritable épreuve vitale : en revenant, la mort de la grand-mère frappe le narrateur « comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour [lui] une vie terrible, méritée et nouvelle, peut-être aussi pour faire éclater à [ses] 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 [...] que contempler un spectacle curieux et divertissant, comme [lui] ⁴⁷ ». En réfléchissant le retour de l'affect, le narrateur, littéralement, *se dédouble en lui-même* et se fait fondement génétique de sa propre existence affective, car il y a plusieurs couches à l'affect, plusieurs retours, une « survivance et un néant⁴⁸ » dira-t-il, et c'est là toute l'épreuve éthique que de recréer cet affect de mort de façon à ce qu'il revienne nécessairement une infinité de fois dans une œuvre circulaire. Tout à coup émerge une *concurrence* entre des affects immanents au temps de l'expérience du narrateur, ce qui fait que le moi impuissant laisse place à un éclatement d'affects tournant simultanément en lui-même, desquels sera prélevé le point de repère singulier – et pourtant le plus universel –, qui générera de nouveaux affects, de nouvelles différenciations du souvenir pur, répondant non plus à un événement quelconque mais à la nécessité de la méthode devenue intuitive. C'est toute une communauté d'affects et d'individus qui est immanente au narrateur lorsque celui-ci devient actif : il s'efforce de mettre en relief, pour ne pas dire en réseau, une œuvre qui recoupera et retrouvera cette infinité temporelle toujours ouverte. Ni plus ni moins, il s'agit de *devenir sa propre cause*. Le narrateur et son œuvre sont tous deux une coupe mouvante de ce que Proust nomme le temps à l'état pur, cette

⁴⁶ « [L'être mort] agit même plus qu'un vivant parce que, la véritable réalité n'étant dégagée que par l'esprit, étant l'objet d'une opération spirituelle, nous ne connaissons vraiment que ce que nous sommes obligés de recréer par la pensée, ce que nous cache la vie de tous les jours... » (Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p. 166).

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 499-500.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 156.

pointe temporelle ou partie totale qui rend indissociables la méthode de l'expérience, l'œuvre de son créateur, le souvenir de l'affect, le passé de l'avenir. L'art et la vie. Le chemin est toujours nouveau, tandis que le retour est éternel. Perspectivisme intrinsèque d'une œuvre sans fin, où il s'agit de réunir en une seule existence, une seule œuvre, la condition d'invention de nouveauté et l'éternité de la forme universelle du temps. C'est ainsi que l'on comprendra que « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature⁴⁹ ». Voilà une singulière philosophie romanesque.

⁴⁹ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, p. 202.