

Université de Montréal

Proust et les limites du corps

Cédric Kayser

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de
docteur en littérature de langue française, option recherche

Août, 2020

© Cédric Kayser

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée

Proust et les limites du corps

par
Cédric Kayser

A été évaluée par un jury constitué des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis : présidente
Marcello Vitali-Rosati : directeur de recherche
Éric Méchoulan : membre du jury
Mauro Carbone : examinateur externe
Michael E. Sinatra : représentant du doyen de la faculté

Thèse acceptée le 11 janvier 2021

Résumé

Quel est le statut du corps aujourd'hui ? Quel est le rôle du sensible à une époque où la pensée de l'artificiel fait bouger les lignes de la communauté académique ? Cette thèse vise à déterminer comment les écrits de Proust ont pu contribuer à une culture contemporaine centrée autour du corps vécu et de ses modalités. L'écrivain, en tant que témoin privilégié de son époque, décrit la façon dont les dispositifs techniques affectent le « voir » du sujet à une époque d'urbanisation progressive des villes. Certains auteurs se sont intéressés à la dimension philosophique de la *Recherche*, la concevant successivement comme initiation (Deleuze, 1964), quête de vérité (Descombes, 1987) ou phénoménologie du sujet (Breur, 2000). Si ces études ont le mérite d'explorer une « théorie du sujet qui articule de façon nouvelle et cohérente différents aspects de l'être-au-monde » (Leriche, 2004), elles se limitent néanmoins aux termes d'une identité impossible et semblent passer à côté de la présence d'un monde intracorporel si fondamentale dans l'écriture de la *Recherche*.

Ce projet entend interroger cet impensé, en partant de l'hypothèse selon laquelle nous assistons avec Proust à l'émergence d'une nouvelle pensée du corps. En s'appuyant sur les lectures successives du corps au XX^e siècle (réflexion sur la technique à l'époque contemporaine, l'ontologie tardive de Merleau-Ponty, les sciences cognitives au début des années 1990), nos analyses s'inscrivent dans une histoire précise. Dans un premier chapitre, il sera montré comment la crise de la représentation contribue à l'émergence d'un espace corporel. Il s'agira ensuite de déterminer dans quelle mesure l'apport de la phénoménologie dans la France de l'après-guerre contribue à une refonte de l'expérience corporelle. Nous verrons en particulier comment certains détails sensibles (l'incarnat, le visage humain, la palpation tactile du regard) esquissent la voie d'une intercorporéité. Le troisième chapitre nous permettra d'intégrer différents corps de savoir dans nos analyses en soulignant comment l'opacité de l'expérience corporelle peut profiter d'un éclairage épistémologique. Enfin, il nous faudra dans un dernier temps élargir notre enquête au problème de l'expression et au rapport entre corps et énonciation.

Abstract

What is the status of the body today ? What is the role of the sensible world at a time when the thought of the artificial is shifting the lines of the academic community ? This thesis aims to determine how Proust's writings have contributed to a contemporary culture centred around the lived body and its modalities. The writer, as a privileged witness of his time, describes how technical devices affect the subject's "seeing" in a period of overwhelming urbanization. Some authors have taken an interest in the philosophical dimension of *Remembrance of Things Past*, conceiving it successively as initiation (Deleuze, 1964), search for truth (Descombes, 1987) or phenomenology of the subject (Breeur, 2000). If these studies have the merit of exploring a "theory of the subject that articulates in a new and coherent way different aspects of being in the world" (Leriche, 2004), they are nevertheless limited to the terms of an impossible identity and seem to miss the presence of an intracorporeal world that is so fundamental in Proust's writing.

This project intends to question this unthought, based on the hypothesis that we are witnessing with Proust the emergence of a new way of thinking about the body. Building on the successive readings of the body in the 20th century (reflection on technique in the contemporary era, Merleau-Ponty's late ontology, cognitive sciences in the early 1990s), our analyses have a precise history. In a first chapter, it will be shown how the crisis of representation contributes to the emergence of a corporeal space. It will then be a question of determining the extent to which phenomenology in post-war France contributes to a recasting of bodily experience. We will see in particular how certain sensitive details (incarnateness, the human face, the tactile palpation of the gaze) sketch the way to an intercorporeality. The third chapter will allow us to integrate different bodies of knowledge in our analyses by underlining how the opacity of body experience can benefit from an epistemological lighting. Finally, we will have to extend our investigation to the problem of expression and to the relationship between body and enunciation.

Mot-clés : Marcel Proust, littérature française du XX^e siècle, phénoménologie, herméneutique, crise de la représentation, corps, intercorporéité, technique

Keywords: Marcel Proust, 20th century literature, phenomenology, hermeneutics, crisis of representation, body, intercorporeality, technique

Remerciements

Je tiens d’abord et surtout à remercier Marcello Vitali-Rosati, mon directeur de thèse. Je le remercie de sa générosité et de sa passion infatigable pour les questions théoriques qui se posent à nous aujourd’hui. Les conseils de Marcello et son aide, tant sur le plan intellectuel que financier, m’ont permis de naviguer entre les aléas du parcours doctoral qui peut, par moments, s’apparenter à une véritable traversée du désert. Je le remercie de sa constante présence, sans laquelle je n’aurais pas pu mener à terme ce projet. Je lui en serai toujours reconnaissant.

Merci à Margot Mellet pour sa relecture attentive du manuscrit, son enthousiasme et son savoir-faire éditorial. Ma reconnaissance en ce moment va également aux membres de la Chaire pour avoir donné à mon séjour à Montréal un premier ancrage.

La présente étude n’aurait pas vu le jour sans le soutien financier des « Études supérieures et postdoctorales » (ESP) et du département de littératures de langue française de l’Université de Montréal. Elle a aussi été rendue possible par le soutien bienveillant de Marianne Gallo, adjointe au directeur, et de Lidia Charles Christine, technicienne en gestion des dossiers étudiants du département de lettres, dont l’efficacité m’a permis de répondre aux nombreuses exigences bureaucratiques qu’implique ce genre de travail.

Cette thèse est dédiée à mes parents sans lesquels je n’aurais pas pu réaliser ce projet. Je dois à leurs encouragements et à leur indéfectible soutien d’avoir poursuivi un parcours doctoral à Montréal à l’issue de mes études en philosophie. En cet instant, je pense également à mes sœurs qui m’ont motivé tout au long de ce parcours. Merci à ma famille en Europe – proche et lointaine – pour leur confiance ainsi qu’au cercle d’amis qui n’a jamais douté de la réalisation de ce projet. *Distance makes the heart grow fonder.*

Enfin, j'aimerais exprimer toute ma gratitude à Nathalie, ma personne préférée. Nos nombreuses conversations à la croisée du corps et de l'architecture ont affiné le regard critique posé sur mes recherches. Elle m'a permis, grâce à son écoute et à son savoir encyclopédique, de survivre à la phase finale du présent travail. Finalement, je dois à notre beagle H de m'avoir rappelé qu'il y avait derrière notre jardin un monde qu'il valait la peine d'explorer.

Table des matières

Résumé	i
Remerciements	i
Introduction	1
Problématique et hypothèses de recherche	2
Délimitation du champ théorique	4
État de la question	8
Méthodologie	12
Navigation : présentation des chapitres	14
Au pays de la technique	19
Préambule	19
Corps et spatialité : l'espace corporel	21
La spatialité dans la <i>Recherche</i>	25
La texture du marbre	28
Prolongement de l'intériorité du corps	32
Structures verticales – le corps vertigineux	33
Crise de la représentation, révolution des sens	38
Modifications de l' « entre-vision »	42
Loi du stéréoscope	46
Cubisme, fragmentation du « voir »	50
Écriture du mouvement	52
Corps et reproductibilité technique	62
La voix humaine	64
Développement du cliché photographique : esthétique du <i>close up</i>	67
Rapport entre corps et technique : une aporie ?	71
Les techniques du corps, réciprocité du corps et de ses instruments	74
Fonctionnalité de la main dans la <i>Recherche</i>	77
L'écriture du corps : une question de vision	79
Vers une intercorporéité	81
Ouvertures	81
Appréhension charnelle du monde sensible	83

Théorie(s) de la Forme	85
Les idées sensibles	89
La valeur initiatique du corps	95
Le thème de l’incarnat	96
Le prodige de la vision	99
Le sensorium corporel au-delà d’un oculo-centrisme	101
Déhiscence fondamentale de l’être	107
L’expérience de l’art : stratégie narrative de l’étonnement	107
Le motif de l’ouverture (balafre, regard)	110
Le visage humain	112
L’intercorporéité chez Proust	115
Dimension centrale de la chair	123
Proust à l’épreuve des sciences	126
Introduction	126
Les intermittences du corps	127
Constitution d’un nouveau savoir : intéroception	129
Le statut de la médecine dans la <i>Recherche</i>	132
Les différentes manifestations du corps subjectif chez Proust	135
Modalités du corps absent	136
Le corps face à la mort	139
Au-delà du corps neurasthénique	141
Intentionnalité et corps	147
Schéma corporel : la voie proprioceptive	150
Le corps érotique	154
Proust à l’épreuve des sciences	156
Proust et la physique quantique	157
Proust et les sciences cognitives	164
Francisco Varela : émergence d’une pensée enactive	170
Le corps aux limites des sciences	173
Corps et énonciation	175
Anti-chambre	175
Corps et texte : une contradiction ?	176
La métaphore du tissage	178
Silence(s) du corps	181
Le corps du texte	187
Corps et architecture	192
Le concept de limite : seuils ?	202
La limite comme instance structurante de la <i>Recherche</i>	203
Expérience et langage	210
Aux confins de la diégèse classique	213
Le corps produit du texte	214
La « recherche » comme laboratoire de formes inédites	217

Technique du <i>layering</i> chez Proust	220
Parallaxe : vers une nouvelle image du corps	225
Conclusion	235
À la recherche du corps actuel	235
Parcours de synthèse	236
Trajectoires du sensible : résultats de la recherche	239
Nul n'est plus contemporain que Proust	241
La question du corps à l'ère numérique	244
Bibliographie	246
Œuvres de Proust	247
Autres œuvres littéraires	247
Études proustiennes	252
Ouvrages théoriques	260

Introduction

Comment lire Proust aujourd’hui ? Est-il pertinent de parler d’une actualité d’*À la recherche du temps perdu* sans déformer le propos de son auteur ? Près d’un siècle après la parution du premier volume de la *Recherche* un constat s’impose : aborder le texte proustien au prisme de nos connaissances actuelles relève de la gageure et nous demande de le replacer dans le contexte de son émergence première. Si Proust¹ figure désormais parmi les « classiques » de la littérature française, le statut de son œuvre demeure problématique. Sans vouloir inscrire notre enquête dans la tradition épistémologique des sciences humaines, ne peut-on néanmoins envisager « une étude qui s’efforce de retrouver à partir de quoi connaissances et théories ont été possibles ; selon quel espace d’ordre s’est constitué le savoir »² ? Bien qu’un nombre croissant d’études récentes soulignent comment Proust a fait entrer dans la littérature « une réalité nouvelle, le corps »,³ rares sont les études qui s’aventurent au-delà de certaines interprétations phénoménologiques qui peuvent sembler datées aujourd’hui.

Ainsi, le *Dictionnaire Marcel Proust* ne mentionne que deux références critiques sous l’article « Corps ». Une lecture contemporaine des écrits de Proust devrait pourtant per-

1. Toutes les citations de *À la recherche du temps perdu* renvoient à l’édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » en quatre volumes, établie sous la direction de Jean-Yves Tadié : Paris, Gallimard, 1987-1989. Nous les indiquerons par le numéro du volume (en chiffres romains) suivi de la page de chaque citation. Le titre synthétique de *Recherche* renverra à la somme du cycle romanesque de Proust. Voici également le répertoire des sigles des œuvres citées de Merleau-Ponty : SC : *La structure du comportement*, Presses universitaires de France, Paris, 1942 ; PP : *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945 ; SNS : *Sens et non-sens*, Nagel, Paris, 1948 ; S : *Signes*, Gallimard, Paris, 1960 ; VI : *Le visible et l’invisible*, Gallimard, Paris, 1964 ; OE : *L’œil et l’esprit*, Gallimard, Paris, 1964.

2. Michel FOUCAULT. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* [1966]. Tel. Paris : Éditions Gallimard, 2010, p. 13.

3. Anne HENRY. « Article “Corps” ». Dans : *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d’Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 241.

mettre de rendre compte d'une positivité du corps humain, révélée à travers l'expérience que nous en faisons. On peut alors se demander avec Foucault « sur fond de quel *a priori* historique et dans l'élément de quelle positivité des idées ont pu apparaître, des sciences se constituer, des expériences se réfléchir dans des philosophies, des rationalités se former, pour, peut-être, se dénouer et s'évanouir bientôt ». ⁴ Quelles sont les conjonctures à partir desquelles Proust a pu développer son style ? Sur la base de quelles données l'écrivain produit-il de nouveaux corps de savoir ⁵ ?

Problématique et hypothèses de recherche

Contrairement à ce que donnent à penser les interprétations structuralistes, une lecture attentive de la *Recherche* fait émerger un au-delà du sujet et contribue en cela aux théories du corps humain dont l'impact au XX^e siècle fut déterminant. Pour Proust, il n'est plus possible de décrire « ce corps objet dont les romanciers ont tant décrit l'extériorité afin de mieux qualifier leurs personnages » ⁶ comme le faisaient encore Balzac ou Zola. Devant le corps vécu, un champ de possibles se fait jour : refonte sensorielle de l'espace donné. La disparition d'un monde, celui des salons mondains et des arts classiques, fait ressentir à l'écrivain l'urgence de sa tâche. À l'horizon de ces remarques préliminaires, une intuition se pointe : l'écriture du corps nous donne à voir la doublure des signes qui apparaissent sur la page. En cela, elle nous ouvre à une dimension de latence qui est celle du corps ⁷.

Or, pour comprendre le rôle de Proust dans l'émergence d'une nouvelle pensée du corps, nous ne pouvons faire l'impasse sur l'époque contemporaine à l'écrivain. Bien qu'il se situe entre deux siècles, le regard qu'il porte sur son époque est résolument tourné vers l'avenir. Le traitement du corps vécu dans la *Recherche* s'inscrit dans une conversion du regard et s'accompagne de la technicisation progressive du monde sensible. Il s'agira,

4. FOUCAULT, loc. cit.

5. Certaines des idées développées dans le présent travail ont fait l'objet d'une exploration préliminaire dans le cadre d'un mémoire de maîtrise intitulé « L'Homme-machine : Découverte du "moi" et bases phénoménologiques dans la *Recherche* de Proust » présenté à Paris-IV en 2014.

6. HENRY, loc. cit.

7. « Écrire touche au corps, par essence », selon le mot de Jean-Luc Nancy (Jean-Luc NANCY. *Corpus*. Sciences humaines. Paris : Métailié, 2006, p. 13).

dans ce qui suit, de défaire les notions communément admises par la *doxa* critique afin de resémantiser le rôle du corps vécu, si central dans l'économie de la *Recherche*. Ce projet de thèse s'inscrit dans un champ peu exploré de la critique proustienne et permet de repenser le corps en prenant appui dans la phénoménologie et les théories plus récentes d'une conscience incarnée. En particulier, il s'intéresse au devenir-visible de l'organisme humain qui s'articule toujours par rapport à un environnement concret. Les résultats récents obtenus dans les domaines des sciences cognitives et de la philosophie enactive⁸ (percevant la conscience au croisement de l'esprit, du corps et de l'environnement) tendent d'ailleurs vers cette intuition.

Notre propos visera par conséquent à déterminer en quelle mesure les écrits de Proust ont pu contribuer à une culture contemporaine centrée autour du corps et de ses modalités. Si l'on peut admettre que l'écrivain de la *Recherche* produit certains savoirs qui peuvent faire l'objet d'analyses extra-littéraires – pensons au syndrome de Proust qui désigne les implications neurobiologiques de la mémoire involontaire⁹ –, la tâche demeure difficile dans la mesure où ces résultats n'ont pas fait l'objet de thématisations de la part de la communauté scientifique, contrairement à la floraison des études publiées de la part de critiques littéraires. Peut-on parler d'une pensée du corps chez l'écrivain ? Proust a-t-il entrevu certaines réalités sensibles que nos connaissances actuelles nous permettent d'élucider ? Enfin son écriture – proche des enjeux du corps qui a ses rythmes et ses ellipses – ne questionne-t-elle pas la pertinence de l'analyse textuelle, nous invitant à repenser les liens entre corps et énonciation ?

8. Terme sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Notons pour le moment que la graphie de ce néologisme s'explique par sa référence au verbe anglais *to enact* qui signifie « faire émerger », « susciter » en français (Francisco J. VARELA, Evan THOMPSON et Eleanor ROSCH. *L'Inscription corporelle de l'esprit : Sciences cognitives et expérience humaine* [1991]. Trad. par Véronique HAVELANGE. Paris : Éditions du Seuil, 2012, p. 35).

9. Rachel S HERZ et Jonathan W SCHOOLER. « A Naturalistic Study of Autobiographical Memories Evoked by Olfactory and Visual Cues : Testing the Proustian Hypothesis ». Dans : *The American Journal of Psychology* vol. 115, n° 1 (2002), p. 21-32.

Délimitation du champ théorique

L'ère numérique, à l'avènement de laquelle nous assistons, engage de nouveaux domaines de la pensée marqués par la capacité de l'individu à dominer et à façonner son environnement. Dans le sillage des bouleversements majeurs qui ont marqué le siècle dernier, notre rapport à la technique a profondément évolué dans la mesure où chacun de nos gestes produit un certain nombre de données servant au développement de nouvelles technologies. Face à ces mutations profondes, la question du « corps » se pose avec une nouvelle urgence¹⁰. Comme a pu l'observer Georges Vigarello dans *Le sentiment de soi*,¹¹ l'émergence du corps propre est encore assez récente. Ce n'est qu'à partir du *Rêve d'Alembert* de Diderot paru en 1769 que nous assistons à l'éclosion d'un « "imaginaire" de l'intériorité ». ¹² Parallèlement sont thématisées « les impressions venues du diaphragme, de l'estomac et de l'abdomen », ¹³ ces explorations inédites qui prolongent le projet des Lumières.

La notion de « corps » se trouve au cœur d'un débat philosophique et scientifique qui structure la pensée occidentale depuis près de deux siècles. Historiquement, le latin *corpus* et l'apparition du substantif masculin *cors* en ancien français au début du XII^e siècle désignent le corps humain de façon générale. Pour ne s'arrêter qu'à sa signification étymologique, il s'agit d'une notion qui dénoterait, selon Larousse, « la partie matérielle d'un être animé considérée, en particulier, du point de vue de son anatomie, de son aspect extérieur ». ¹⁴ Ainsi, on peut prendre conscience de son corps ou ressentir une sensation de douleur à travers tout le corps.

Plus loin, le corps désigne « la partie matérielle de quelqu'un après la mort », son cadavre ou encore « le tronc, par opposition aux membres et à la tête ». ¹⁵ À cette première

10. L'ouverture sémantique de la notion de « corps » trouve aujourd'hui un retentissement significatif dans le domaine juridique où elle engage une réflexion bioéthique. Si, traditionnellement, le concept de « corps » semble clairement délimité selon les époques, force est de constater qu'il se réfère essentiellement à une réalité complexe dont la sémantisation croissante engage désormais de vastes domaines culturels et scientifiques.

11. Georges VIGARELLO. *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps, XVI^e-XX^e siècle*. L'univers historique. Paris : Éditions du Seuil, 2014.

12. Ibid., p. 10.

13. Ibid., p. 11.

14. LAROUSSE. *Grand Larousse universel*. Paris : Larousse, 1989, p. 2644.

15. Ibid., p. 2644.

signification s'ajoute le trait sémantique d'une « partie principale d'un objet sur laquelle viennent se monter les autres éléments », comme par exemple la « partie essentielle, fondamentale d'un écrit, d'un ouvrage ». Ce passage de la matière au contenu renvoie à la racine indo-européenne *kṛp* qui signifie la « forme ». Nous essaierons par la suite de définir le corps par rapport à l'opposition entre matière et esprit qui caractérise l'apparition du terme en Occident.

Cette interprétation à la croisée de la littérature et de la philosophie soulève le problème du corps vécu en ce qu'il ancre l'expérience humaine. Depuis Descartes, les sciences modernes étudient le corps humain à partir de propriétés mesurables. Dans son *Discours de la méthode*,¹⁶ le philosophe réduit le monde naturel, comprenant le corps, à une substance corporelle : la matière. Au lieu de faire l'expérience des choses telles qu'elles sont données dans la perception, Descartes conçoit le monde extérieur d'un point de vue mathématique. Le corps-objet ou *res extensa* – pour employer la terminologie cartésienne – fait référence au corps tel qu'il est perçu de l'extérieur¹⁷.

Si l'acception du terme au XIX^e siècle insiste sur la matérialité du corps compris comme « agrégat d'éléments matériels, agglomération de matières formant un tout distinct »,¹⁸ on peut aussi admettre que la notion de « corps » transcende le simple « agrégat d'éléments matériels » ou encore l'idée d'un « organisme humain, par opposition à l'esprit, à l'âme ». ¹⁹ Le développement de la phénoménologie au début du XX^e siècle et la parution de la *Recherche* – par le biais de ses lectures successives – permettent d'actualiser cette acception en donnant à penser le corps au-delà du simple dualisme entre matière et esprit. Comme l'atteste encore Larousse, le *corps propre*, tel qu'il est décrit en phénoménologie, se rapporte à « l'ensemble des rapports vécus par le sujet avec son corps, aux termes desquels celui-ci peut être vécu comme objet par lui ». ²⁰ Le corps auquel la phénoménologie

16. René DESCARTES. *Discours de la méthode* [1637]. Folio/essais. Éditions Gallimard, 1991.

17. Ce passage a fait l'objet d'une publication antérieure. Voir Kayser (Cédric KAYSER. « Déconstruction et spatialité dans *Patchwork Girl* de Shelley Jackson ». Dans : *Sens public* [avr. 2019]. URL : sens-public.org/articles/1380/ [visité le 11/04/2020]).

18. C. LACOUR. *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* [1866-1876]. Rediviva. Paris, 1990, pp. 169-178.

19. Ibid., pp. 169-178.

20. LAROUSSE, op. cit., p. 2645.

restitue sa valeur de thème philosophique se situe initialement à la croisée de deux sensibilités ; tributaire à la fois d'une certaine généralité (la fonctionnalité des différents organes, le processus physiologique de la vision humaine) et d'une part de contingence (résistance de la matière, rupture de l'équilibre de l'organisme).

En s'interrogeant sur les propriétés traditionnellement associées à la conscience et au corps sur la base de résultats puisés dans différentes disciplines, le philosophe français Maurice Merleau-Ponty a su développer une théorie phénoménologique du corps esquissée à partir des travaux de Husserl. Au-delà du dualisme entre corps objectif et corps vécu, Merleau-Ponty fait le constat d'une interdépendance chiasmatisée du corps-objet (*Körper*) tel que nous le donnons à voir les sciences et du corps-sujet (*Leib*), vecteur de l'expérience intime :

Le corps n'est donc pas l'un quelconque des objets extérieurs, qui offrirait seulement cette particularité d'être toujours là. S'il est permanent, c'est une permanence absolue qui sert de fond à la permanence relative des objets à éclipse, des véritables objets. La présence et l'absence des objets extérieurs ne sont que des variations à l'intérieur d'un champ de présence primordial, d'un domaine perceptif sur lequel mon corps a puissance. (PP 121)

Ici s'annonce déjà, en marge du texte, l'idée d'une appartenance commune du corps et des objets du monde sensible à ce que le philosophe qualifiera de *chair du monde* dans ses derniers écrits. À cet endroit, il est intéressant de noter l'influence centrale de Marcel Proust sur le projet merleau-pontien d'une « réhabilitation ontologique du sensible » (S 210). De façon significative, les descriptions que nous trouvons dans la *Recherche* se rapprochent du corps vécu, l'organisme en ce qu'il est ressenti du *dedans*.²¹

Au début des années 1990 le neurobiologiste et philosophe chilien Francisco Varela reprend les travaux de Merleau-Ponty afin d'éclairer le rôle du corps humain dans nos pratiques cognitives. Il appartient à une nouvelle génération de chercheurs²² en sciences cognitives dont l'ambition consiste à vouloir mettre « l'expérience humaine immédiate au

21. HENRY, loc. cit.

22. En raison de critères liés à l'édition et à la fluidité du corps de texte, nous employons certains termes dans leur sens générique et nous les comprenons comme incluant à la fois des personnes féminines et masculines. Bien que les enjeux importants liés à l'écriture inclusive dépassent le cadre théorique de ce travail, ils se trouvent au cœur de l'actualité scientifique et des milieux académiques de l'Amérique du Nord et auront marqué nos recherches de manière importante.

centre de leurs préoccupations ». ²³ Dans ces tentatives visant à trouver un terrain d'entente rejoignant l'expérience humaine et les recherches des sciences cognitives, la capacité de l'homme à traiter et à sauvegarder de l'information est sous-tendue par l'idée d'une inscription corporelle de l'esprit :

Les circonstances et les humeurs peuvent changer, mais le corps paraît stable. Il est le lieu d'ancrage des sens ; nous regardons le monde du point de vue du corps, et nous percevons les objets de nos sens comme spatialement reliés à notre corps. Bien que notre esprit puisse vagabonder dans le sommeil ou dans le rêve éveillé, nous comptons toujours revenir au même corps. ²⁴

Ici Varela souligne l'unité du corps et de l'esprit, aucun des deux termes ne pouvant exister sans l'autre. Cela revient à admettre l'enracinement de toute investigation scientifique dans le terreau du monde sensible. Plus qu'un simple support matériel, le corps propre – ce corps dont je suis le titulaire par-delà les « circonstances et les humeurs » – est essentiellement ce qui nous caractérise en tant qu'êtres doués de conscience, l'ancrage premier de toute expérience.

Les concepts théoriques mobilisés tout au long de cette enquête se caractérisent par leur lien à l'expérience corporelle. Si certains de ces concepts ont pu faire l'objet d'études critiques, notamment l'espace corporel dont Merleau-Ponty expose les termes dans *PP*, notre apport consiste à avoir directement intégré ces résultats à notre analyse de la *Recherche*. Relevons à ce titre la notion de « réversibilité » qui ébauche la dimension intercorporelle dont nous avons retracé la présence dans l'écriture de Proust. Pour Merleau-Ponty, notre corporéité se manifeste par le biais de la réversibilité du corps, dans le sens d'une activité qui ne s'accomplit que « dans une proximité constante à la passivité » ²⁵ :

Quand ma main droite touche ma main gauche, dit Husserl, je le sens comme une « chose physique », mais au même moment, si je veux, un événement extraordinaire se produit : voici que ma main gauche aussi se met à sentir ma main droite, *es wird Leib, es empfindet*. La chose physique s'anime, – ou plus exactement elle reste ce qu'elle était, l'événement ne l'enrichit pas, mais une puissance exploratrice vient de se poser sur elle ou l'habiter. Donc je me touche touchant, mon corps accomplit « une sorte de réflexion ». En lui, par lui, il n'y a pas seulement rapport à sens unique de celui qui sent à ce qu'il sent : le

23. VARELA, THOMPSON et ROSCH, op. cit., p. 10.

24. Ibid., p. 105.

25. Pascal DUPOND. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses, 2001, p. 55.

rapport se renverse, la main touchée devient touchante, et je suis obligé de dire que le toucher ici est répandu dans le corps, que le corps est « chose sentante », « sujet-objet ». (S 210)

Ainsi, lorsque notre main est touchée, elle fait l'expérience de la sensation localisée du toucher, elle n'est pas simple objet mais selon Renaud Barbaras déjà « esquisse une conscience ». ²⁶ Si depuis les années 1990 on a pu assister à une floraison d'études sur l'apport des études phénoménologiques dans la compréhension de la *Recherche*, l'absence de réflexion sur la dimension intercorporelle chez Proust reste notable. La lecture du dernier Merleau-Ponty nous donne à voir la façon dont les apparences trouvent leur fondement dans une profondeur du visible, dans la mesure où chaque expérience s'inscrit en creux de notre condition incarnée ²⁷. La notion d'intercorporéité permet de dépasser le paradoxe des limites, à la fois au confluent et à l'ouverture des corps. Les frontières de l'organisme permettent en cela son ouverture au monde de l'expérience qui est « toujours déjà là avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde » (PP 7).

État de la question

Face au nombre inépuisable d'études critiques publiées depuis près d'un siècle sur Proust, la délimitation d'un cadre théorique opératoire s'est avérée essentielle pour orienter la mise en œuvre du questionnement présent. Partant, chaque moment de cette exploration a dû mobiliser un corpus particulier afin de prolonger certains regards critiques sans pour autant s'y réduire ²⁸.

Si les travaux critiques abordant la question de la technique chez Proust relèvent d'une mouvance importante dans le domaine des études proustiennes ²⁹, ils se caractérisent

26. Renaud BARBARAS. *De l'être du phénomène : Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Krisis. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 1991, p. 283.

27. Nous désignerons alternativement celle-ci par les notions de *corporéité* et d'*être-au-monde* selon la formule de Heidegger.

28. Nous fournirons un état de la question plus détaillé dans les différents chapitres du présent travail, cette section se limite à un premier aperçu.

29. Outre l'article de Jean-Christophe Gay consacré au questionnement spatial de Proust, « L'espace discontinu de Marcel Proust » in *Géographie et cultures*, n° 6, 1993, on pensera aux commentaires suivants : la thèse de Catherine Blais « Une route à soi : représentations et récits de fugitives de la Belle

également par une ouverture méthodologique envers laquelle nous devons admettre à cet endroit notre dette. Comme l’observe Hiroya Sakamoto, « l’attention croissante au “champ technologique” pourrait s’expliquer par une relative saturation (supposée ou réelle) des interrogations plus classiques ou moins marginales ». ³⁰ Ces études – qui semblent s’inscrire dans une deuxième vague de la critique proustienne – ont donné à nos recherches un premier ancrage et nous ont permis d’arriver à une articulation du problème de la corporéité dans la *Recherche*. Pour autant, hormis certaines exceptions – et en premier lieu l’importante étude de Sara Danius ³¹ –, peu de travaux s’intéressent à la façon dont la technicisation du monde à l’époque de Proust contribue à une refonte de l’expérience corporelle. Les ouvrages mobilisés pour ce premier volet esquissent un débat possible autour de la culture technique à l’issue de la parution du premier tome de la *Recherche*.

Bien que la question du corps chez Proust a fait l’objet de certaines études canoniques, jusqu’à une date récente les études portant sur le corps subjectif chez Proust restent rares. Parmi les ouvrages critiques étudiés, l’impact des travaux de Mauro Carbone – au confluent de l’esthétique, des lettres et de la philosophie – sur nos recherches a été déterminant. En particulier, la notion d’« idées sensibles » développée par Carbone à partir de 2008 a été centrale dans l’articulation de notre problématique. Comme le montre la dernière partie de cette thèse, nos analyses rejoignent la philosophie-écran élaborée plus récemment par le philosophe italien en ce qu’elles s’intéressent à l’actualisation des résultats obtenus par Proust et l’ontologie merleau-pontienne.

Époque à la Seconde Guerre mondiale » présentée en octobre 2018 à l’Université de Montréal; Brassai, *Marcel Proust sous l’emprise de la photographie*, Paris, 1997; Sara Danius, « The Education of the Senses : *Remembrance of Things Past* and the Modernist Rhetoric of Motion » in *The Senses of Modernism : Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca, 2002, pp. 91 - 147; Reinhold Hohl, « Die *Recherche* und der Post-Impressionismus » in *Proustiana XXI : Mitteilungen der Marcel Proust Gesellschaft*, 2001, pp. 67 – 84; Luzius Keller, « Proust au-delà de l’impressionnisme » in *Proust et ses peintres*, 2000, Amsterdam, pp. 57 – 70; Roger Kempf, « Sur quelques véhicules » in *Revue L’Arc*, n° 47, 1971, pp. 47 – 57; Wolfram Nitsch, « Fantasmies d’essence : les automobiles de Proust à travers l’histoire du texte » in *Marcel Proust : Écrire sans fin*, Paris, 1996, pp. 125 – 141; Georges Poulet, *L’espace proustien*, Paris, 1982; ainsi que la thèse de Hiroya Sakamoto « Les inventions techniques dans l’œuvre de Marcel Proust » présentée en janvier 2008 à Paris IV-Sorbonne.

30. Hiroya SAKAMOTO. « Les inventions techniques dans l’œuvre de Marcel Proust ». Thèse de doct. Paris : Université Paris IV-Sorbonne, jan. 2008, p. 9.

31. Sara DANIOUS. *The Senses of Modernism : Technology, Perception, and Aesthetics*. Cornell Paperbacks. Ithaca : Cornell University Press, 2002.

Comme nous avons pu le noter plus haut, l'article « corps » du *Dictionnaire Marcel Proust* publié en 2004 ne mentionne que deux références critiques dont une, à Schopenhauer, et l'autre à un livre d'Anne Henry qui aborde la *Recherche* par le biais d'une crise du sujet.³² À côté de l'importante contribution d'Anne Simon sous la forme d'un article intitulé « Proust et l'“architecture” du visible » paru en 1997 dans *Merleau-Ponty et le littéraire*, Presses de l'École normale supérieure, la première étude qui offre un aperçu sérieux de la question ne paraît qu'en 2000. Dans *Singularité et sujet*,³³ Roland Breeur s'intéresse à la façon dont le rapport au monde du sujet dans la *Recherche* est alourdi par une densité de l'Être. La même année, Anne Simon publie une étude intitulée *Proust ou le réel retrouvé*³⁴ qui contribue également à l'essor d'une pensée phénoménologique de la *Recherche*. Dans cet ouvrage qui questionne le rôle du sensible dans l'écriture proustienne, Anne Simon reprend à nouveaux frais la métaphore du réel comme « sillon tracé entre le monde et moi ».³⁵

En 2004, un article de Vera Lasry s'intéresse aux « Regards sur le corps humain dans l'écriture proustienne ».³⁶ Comme le note Lasry, « écrire le corps humain de ces êtres de papier que sont les personnages de roman est un paradoxe »,³⁷ situant la tension romanesque de la *Recherche* entre la transparence du corps (narrateur) et l'opacité des corps (des autres). Néanmoins, cette étude s'arrête à l'incommunicabilité du désir et « à la division des corps » qui ne peut être surmontée, idée que l'on trouvait déjà chez Deleuze et plus tard chez Vincent Descombes. Plus récemment, dans le cadre d'une collection d'essais publiée en 2013, Nathalie Aubert présente une étude de l'expression du sensible dans l'aspiration littéraire du héros de la *Recherche*. En partant de l'incipit du roman (« Longtemps je me suis couché de bonne heure »), l'autrice reconnaît l'exploration de

32. Anne HENRY. *La tentation de Marcel Proust*. Perspectives critiques. Paris : Presses universitaires de France, 2000.

33. Roland BREEUR. *Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust*. Krisis. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2000.

34. Anne SIMON. *Proust, ou, le réel retrouvé : le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*. Paris : Presses universitaires de France, 2000.

35. Ibid., p. 9.

36. Vera LASRY. « Regards sur le corps humain dans l'écriture proustienne ». Dans : *La Revue des lettres modernes, Série Marcel Proust* (2004), p. 223-233.

37. Ibid., p. 223.

l'expérience perceptive en amont de la construction du corps et de la pensée d'un sujet rationnel.³⁸ Les ouvrages retenus dans ce volet relèvent de différentes perspectives critiques s'intéressant à la dimension du « corps subjectif » dans l'écriture de Proust, qu'il s'agisse d'études classiques³⁹ ou d'enquêtes plus récentes.⁴⁰ En outre, ces études s'intéressent à la façon dont les descriptions du corps chez Proust nous donnent à voir une intériorité du sujet.

L'univers médical dans la *Recherche* participe d'un questionnement plus large sur la part des sciences dans l'écriture proustienne⁴¹. Nous nous sommes appuyés sur certaines de ces références pour arriver à une meilleure compréhension du corps subjectif dont la présence s'avère problématique à l'époque contemporaine à Proust. Si les études appartenant au corpus précédent ont le mérite d'éclaircir les correspondances fertiles entre l'écriture de Proust et certaines descriptions phénoménologiques, elles ne permettent néanmoins pas de répondre aux questions touchant à l'intercorporéité et à la porosité des corps dans la *Recherche* que nous avons interrogées par le biais de l'ontologie merleau-pontienne et de la notion de *entanglement* conçue par la théoricienne et physicienne féministe Karen Barad.⁴² La lecture de l'essai *The Absent Body* du phénoménologue Drew Leder⁴³ nous a permis de tenir compte dans nos analyses de certains états limites du corps dans la *Recherche* (sommeil, expérience de la mort, le corps extatique). Pour la rédaction du troisième chapitre, nous avons consulté des ouvrages se rattachant à plusieurs disciplines : philosophie, psychologie, sciences naturelles, STC (sciences et technologies de la cognition). L'apport de ces disciplines s'est avéré nécessaire pour établir un cadre théorique permettant de penser la

38. Natalie AUBERT. « The Secret Blackness of Milk ». Dans : *Proust and the Visual*. Cardiff : University of Wales Press, 2013, p. 7.

39. Vincent DESCOMBES. *Proust : Philosophie du roman*. Critique. Paris : Les Éditions de Minuit, 1987.

40. AUBERT, op. cit.

41. Parmi les nombreuses études faisant état du rapport entre Proust et la médecine, citons : Michael R. Finn, *Proust, The Body and Literary Form*, Cambridge, 1999 ; Frédéric Fladenmuller, « Le vocabulaire nerveux dans l'œuvre de Marcel Proust » in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 15, 1984, pp. 53-64 ; Marie Miguet-Ollagnier, « La neurasthénie entre science et fiction » in *Bulletin Marcel Proust*, n° 40, 1990, pp. 28-42 ; Jean-Pierre Ollivier, *Proust cardiologue*, Paris, 2016 ; Robert Soupault, *Marcel Proust : du côté de la médecine*, Paris, 1967 ; Bernard Straus, *Maladies of Marcel Proust : Doctors and Disease in his Life and Work*, New York, 1980 ; Jo Yoshida, « La maladie nerveuse chez Proust » in *Bulletin Marcel Proust*, n° 42, 1984, pp. 43-62.

42. Karen BARAD. *Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. London : Duke University Press, 2007.

43. Drew LEDER. *The Absent Body*. Chicago et London : The University of Chicago Press, 1990.

question du corps propre aujourd'hui. Bien que la phénoménologie offre un outil théorique indispensable pour adresser la question du dualisme entre corps et esprit depuis le *cogito* cartésien, la voie enactive qui émerge des sciences cognitives offre une solution opératoire reposant en partie sur les travaux de l'auteur de *Phénoménologie de la perception*.

Enfin pour la dernière partie consacrée à l'expression verbale nous nous sommes essentiellement fondés sur la réflexion que Merleau-Ponty élabore dans *Le langage indirect et les voix du silence* et qui marque le détournement du philosophe des résultats de Saussure. Notre analyse quant aux problèmes liés à l'énonciation fait indirectement fond sur les études canoniques de Barthes, Deleuze et Genette pour ne mentionner que ceux-ci. Il nous a cependant semblé pertinent de nous en éloigner aux fins de notre démonstration.

Méthodologie

Les questions touchant à la méthode s'inscrivent directement dans les enjeux de notre enquête, elles en précisent les objectifs. De façon significative, notre démarche est fermement ancrée dans une approche que l'on pourrait qualifier de philologique. D'après le mot d'Antoine Compagnon, il s'agit de « ramener le texte à son sens ; le sens de l'auteur, le sens de la langue, le sens de l'histoire ». ⁴⁴ Nous nous écartons néanmoins de l'acception proposée par Compagnon dans la mesure où la terminologie marque toujours une ouverture diachronique vers d'autres horizons d'interprétation. En vertu du mot d'Agamben affirmant que « la terminologie ⁴⁵ est le moment poétique de la pensée », ⁴⁶ toutes nos recherches partent de l'espace poétique qui nous permet de saisir les différentes nuances d'une notion spécifique.

En cela, notre méthodologie se fonde en premier lieu sur la tradition herméneutique-philosophique de l'interprétation critique. Si le terme d'herméneutique désignait à l'origine l'étude des textes anciens, « il a été étendu pour dénoter le phénomène de l'interprétation

44. Antoine COMPAGNON. *Chat en poche : Montaigne et l'allégorie*. Librairie du XX^e siècle. Paris : Éditions du Seuil, 1993, p. 9.

45. En raison de la fermeture des bibliothèques dans les derniers mois de la rédaction de cette thèse en temps de Covid-19, nous avons dû recourir à des ressources en ligne pour rendre compte de certaines terminologies mais nous espérons modifier ces références à un stade ultérieur.

46. Giorgio AGAMBEN. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Trad. par Martin RUEFF. Rivages poche. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2007, p. 7.

tout entier, compris comme enaction ou faire-émerger de la signification sur le fond d'un arrière-plan de compréhension ». ⁴⁷ Sans les intégrer à nos analyses, nous rejoignons ici les observations du philosophe allemand Hans Gadamer ⁴⁸ sur la signification du processus de compréhension initié par la rencontre première avec un texte. Cette prise de contact originaire ne peut se réduire à une interprétation arbitraire de l'apparente signification des mots : « Comprendre un texte, – écrit Gadamer –, c'est bien plutôt être prêt à se laisser dire quelque chose par ce texte ». ⁴⁹

Suivant, nos analyses trouvent un ancrage nécessaire dans un ensemble de problèmes qu'il nous faudra situer historiquement. Dans la mesure où les enjeux que nous intégrerons à nos analyses ont une histoire précise – qu'il s'agisse des chronophotographies de Marey, du schéma corporel ou de la découverte neuroscientifique du syndrome de Proust – notre lecture sera toujours *orientée*. Pour autant, et bien qu'il soit amené à intégrer des savoirs correspondants à différentes épistémès, le présent travail se distingue clairement, par ses objectifs et les moyens déployés des études historiques ou culturelles. À partir des scansion temporelles dictées par notre cadre théorique, et en nous fondant sur une approche interdisciplinaire, nous tenterons pour chaque étape de notre questionnement de retracer la dimension du corps propre à partir de passages précis de la *Recherche*. Nous nous contenterons d'indiquer sous la forme de notes en fin de pages les références critiques les plus importantes. Cette approche *orientée* nous permettra une analyse en profondeur du texte proustien centrée par moments sur des détails peu étudiés par la littérature critique.

Notre démarche repose dès lors sur un postulat double : en abordant les différents enjeux du problème initial, il s'agira essentiellement de mettre en œuvre des analyses textuelles pour arriver à une meilleure compréhension de l'écriture proustienne. Dans la mesure où cette enquête se situe en marge des études canoniques sur Proust et que cette

47. VARELA, THOMPSON et ROSCH, op. cit., p. 208.

48. Comme l'observe Gadamer : « Quiconque veut comprendre un texte a toujours un projet. Dès qu'il se dessine un premier sens dans le texte, l'interprète anticipe un sens pour le tout. À son tour ce premier sens ne se dessine que parce qu'on lit déjà dans le texte, guidé par l'attente d'un sens déterminé. C'est dans l'élaboration d'un tel projet anticipant, constamment révisé il est vrai sur la base de ce qui ressort de la pénétration ultérieure dans le sens du texte, que consiste la compréhension de ce qui s'offre à lire » (Hans Georg GADAMER. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960]. Paris : Éditions du Seuil, 1983, pp. 104-105).

49. Ibid., p. 107.

position s’inscrit dans notre approche théorique, nous serons amenés à développer nos propres outils critiques. Pour autant, cela ne signifie pas que notre réflexion se passe entièrement des travaux précédents : au contraire, il s’agit de prolonger ces perspectives qui nous ont conduit à la présente interrogation pour retrouver le contact primaire avec le texte de la *Recherche*⁵⁰.

Si l’actualisation de nos questionnements à partir d’un problème initial reste tributaire des paramètres de l’interrogation philosophique, ce travail vise essentiellement à produire de nouvelles analyses en mobilisant des éléments de réponse quant à la présence du corps dans l’écriture proustienne. Comme le relève Merleau-Ponty dans *Le visible et l’invisible*, ce processus de l’interrogation philosophique a part liée avec notre corporéité⁵¹. Dans la mesure où la question du corps s’annexe différents domaines théoriques, il s’agira par la suite de relier l’approche phénoménologique, les nouvelles sciences et les rapports vécus entre différentes formes de techniques pour arriver à une meilleure compréhension du corps vécu.

Navigation : présentation des chapitres

Dans ce qui suit, il s’agira de ressaisir, à partir des écrits de Proust, l’avènement du corps vécu au XX^e siècle en suivant les quatre moments forts de son évolution : réflexion sur la technique à l’époque de Proust, apport de la phénoménologie dans la France de l’après-guerre, découverte du modèle enactif à partir des années 1990 et analyse des rapports entre corps et énonciation à travers le prisme des connaissances actuelles. Sans vouloir faire de l’histoire culturelle, il nous a semblé pertinent de donner une scansion temporelle à notre

50. Nous pensons à cet égard à ce que dit Merleau-Ponty à propos de l’espace chez Descartes : « Il fallait d’abord idéaliser l’espace, concevoir cet être parfait en son genre, clair, maniable et homogène, que la pensée survole sans point de vue, et qu’elle reporte en entier sur trois axes rectangulaires, pour qu’on pût un jour trouver les limites de la construction [...] » (OE 48).

51. « Avant la science du corps, – qui implique la relation avec autrui –, l’expérience de ma chair comme gangue de ma perception m’a appris que la perception ne naît pas n’importe où, qu’elle émerge dans le recès d’un corps. Les autres hommes qui voient “comme nous”, que nous voyons en train de voir, ne nous offrent qu’une amplification du même paradoxe » (VI, 24). L’interrogation qui s’actualise à chaque fois que nous reprenons contact avec notre question initiale double l’activité perceptive, mieux encore : elle la prend pour modèle. À l’instar de notre vision qui est toujours délimitée par une perspective à travers laquelle le monde nous apparaît, l’acte interrogatif est essentiellement ouverture vers l’*autre*.

travail et de faire jaillir les enjeux successifs du corps propre de la Belle Époque à nos jours.

Le premier chapitre vise à retracer les questions relatives au corps à l'époque contemporaine à Proust. Les moments forts du récit de la *Recherche* témoignent d'une nouvelle compréhension des gestes qui composent le quotidien du héros. En décrivant par exemple comment la conversation téléphonique se traduit par une reconfiguration de la perception de la personne aimée – le spectacle de la perception visuelle cède le pas à la présence d'une voix recomposée artificiellement –, Proust nous rend sensibles à une refonte de l'événement corporel qui est l'apanage de son temps. En suivant les intuitions théoriques développées par la critique littéraire et philosophe suédoise Sara Danius, nous tenterons de dégager l'importance de la crise de la représentation dans l'émergence d'une nouvelle spatialité du corps dont il nous faudra préciser les termes.

De la phénoménologie du corps mi-éveillé sur laquelle s'ouvre la *Recherche* à l'épisode final du « bal de têtes », l'écriture du corps est systématique et rapproche l'écriture proustienne des inventions techniques de son époque (automobile, photographie, cinématographe), autant de dispositifs qui affectent le « voir » du sujet. En témoigne le travail de reconstruction patiente d'un baiser, où le narrateur emploie des termes techniques se référant aux « dernières applications de la photographie » (II, 660). En particulier, le traitement diégétique de nouvelles technologies locomotives souligne la dimension kinesthésique du corps : ce sens lié aux déplacements du corps à travers l'espace s'intègre chez Proust à une « écriture du mouvement »⁵² qui le rapproche des travaux du physiologiste Étienne Jules-Marey et des peintures cubistes de Fernand Léger et de Marcel Duchamp. Un passage théorique sur les rapports complexes entre corps et techniques tentera de répondre à une série de questions qui émergent de ces analyses. Est-ce que les changements techniques auxquels assiste le héros modifient son ressenti corporel ? Peut-on parler de techniques du corps ? Quel est le statut de la main dans la *Recherche* ?

Le deuxième chapitre s'intéresse à la dimension du corps vécu chez Proust. Force est de constater que l'espace corporel se déploie toujours à partir de l'immersion du héros dans

52. Mieke BAL. « Instantanés ». Dans : *Proust contemporain*. C.R.I.N. : Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française. Amsterdam : Brill, 1994, p. 121.

un monde sensible. Il s'agira dès lors de retracer les enjeux qui lient les écrits de Proust à la phénoménologie et, dans un temps second, d'en montrer les limites. Plus particulièrement, c'est à travers les diverses manifestations du corps vécu et de sa référence à autrui que l'écrivain décrit en des termes clairs notre rapport au monde qui sera formalisé par les penseurs de la phénoménologie. Qu'on pense par exemple au moment où la duchesse de Guermantes laisse pleuvoir sur le narrateur « la lumière de son regard bleu » (II, 551) ou encore au passage qui nous représente une touriste anglaise magnétisée par la compagne du narrateur : « je vis qu'elle ne cessait de poser sur Albertine les feux alternés et tournants de ses regards [...] on eût dit qu'elle lui faisait des signes comme à l'aide d'un phare » (III, 245). C'est ce processus de communication intercorporelle, largement méconnu par la critique, qui constitue l'objet de notre thèse. Nous verrons à ce titre comment certains détails sensibles (l'incarnat, le visage humain, la palpation tactile du regard) esquissent une nouvelle compréhension du corps et marquent l'ouverture à Autrui. Ces aspects inédits de l'expérience gagneront d'un rapprochement avec le chiasme de la chair que Merleau-Ponty développe dans *Le visible et l'invisible*. En ce sens, ce chapitre donnera un ancrage textuel solide à notre investigation et préparera le terrain aux questions liées à l'expression.

Dans le troisième chapitre, nous retracerons la présence de différents corps de savoir dans la *Recherche*. S'il est avéré que Proust mobilise des savoirs concrets puisés de son expérience personnelle – qu'il s'agisse du milieu familial, des études universitaires ou de sa vaste culture générale –, cette section se doit de mettre en lumière certains épisodes marquants (la mort de la grand-mère, l'expérience érotique, le choc sensoriel suscité par le trébuchement du héros dans la cour du palais des Guermantes) sans pour autant approfondir les acquis heuristiques des chapitres précédents. Ce chapitre se distingue par sa dimension théorique et s'intéresse à la façon dont l'expérience intime d'un corps opaque peut profiter d'un éclairage épistémologique. L'univers médical de la *Recherche* et la présence d'une forme d'intentionnalité⁵³ corporelle soulignent comment l'imaginaire du romancier a part

53. Il s'agit, dans un cadre théorique clairement délimité, de montrer la façon dont Proust a su tracer la réalité d'une intentionnalité (direction de la conscience vers un objet) corporelle permettant au sujet de s'impliquer dans le monde au moyen d'objectifs et d'actions. Ce concept théorique que Husserl a repris de Brentano reçoit une nouvelle acception chez Merleau-Ponty pour lequel les actions sensori-motrices du corps sont intentionnellement orientées dans la mesure où elles sont toujours dirigées vers des objectifs ou

liée avec certaines représentations concrètes issues des sciences naturelles ou de disciplines connexes. Afin de mieux comprendre la façon dont Proust, en tant que romancier, a pu contribuer aux théories sur le corps humain, il nous faut faire un saut aux années 1990. Près d'un siècle après les travaux de Charcot et de Pasteur, cette période s'avère pivotale en ce qu'elle est marquée par l'intrusion du corps dans la discursivité d'une époque donnée comme l'attestent par exemple les expérimentations du bureau d'architecture Diller + Scofidio et la dissémination à grande échelle des films du réalisateur américain David Lynch. Il s'agit d'un moment décisif qui assiste également à la valorisation des résultats de Merleau-Ponty qui font alors l'objet d'un regain d'intérêt. Le modèle enactif proposé par Varela et la théorie du *entanglement* développée par Karen Barad devront nous permettre d'approfondir l'analyse de certains passages obscurs de la *Recherche*.

Enfin, il nous faudra dans un dernier temps élargir notre enquête au problème de l'expression et, en particulier, au rapport entre corps et énonciation qui englobe nos observations antérieures. L'écriture de Proust nous montre que les dimensions corporelles et textuelles participent de la même expression : elles sont relevées sur la même étoffe constitutive des choses (OE 19). Constat qui évoque le mot de Merleau-Ponty selon lequel : « La fonction du romancier n'est pas de thématiser ces idées, elle est de les faire exister devant nous à la manière des choses » (SNS 51).⁵⁴ Ce moment herméneutique privilégiera la dimension d'analyse textuelle sur la base des acquis de notre enquête tout en précisant les limites d'une telle démarche. Ces résultats nous ont discrètement amené à l'élaboration de nouveaux outils critiques nécessaires pour approfondir l'étude du texte de la *Recherche*. En mobilisant des exemples tirés de l'architecture et du cinéma, nous tâcherons de parvenir à une meilleure compréhension des enjeux liés à l'écriture. Quel est le rôle du corps dans la production d'images nouvelles ? Autrement dit, notre capacité à générer des images serait-elle conditionnée par notre corporéité ?

C'est ce que nous verrons bientôt. Pour l'instant, il nous faut revenir au moment de l'écriture de la *Recherche*, ce sol fertile d'où peuvent émerger de nouvelles représentations

des projets, ce qui leur permet d'être perçues par autrui.

54. Anne SIMON. « Proust et l'«architecture» du visible ». Dans : *Merleau-Ponty et le littéraire*. Paris : Presse de l'École normale supérieure, 1997, p. 105-116.

du corps et de ses possibles.

Au pays de la technique

Préambule

Quelle est l'histoire du corps propre¹ ? Et comment l'œuvre de Proust nous permet-elle d'en retracer les enjeux ? Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction au présent travail, l'histoire du corps, tel qu'il se manifeste dans l'expérience intime, est encore assez récente et se cristallise à partir de vagues successives dans la période qui s'étend de la Belle Époque à nos jours. Ces scansion temporelles permettent d'inscrire la thématique du corps vivant dans des contextes historiques précis², ce que souligne la perspective diachronique de notre démarche. Dans ce premier chapitre, nous proposons de reprendre l'intrigue du corps vécu à partir des mutations qui caractérisent l'époque contemporaine à Proust. Si ce dernier est parvenu à une nouvelle expression du corps en littérature, deux phénomènes majeurs contribuent à cette écriture d'un genre nouveau : d'une part la dissémination de la phénoménologie et de la psychanalyse en Europe au début du XX^e siècle, et, d'autre part l'installation d'inventions techniques dans les foyers de milliers de français à partir du tournant du siècle.

Cette première partie s'organisera selon trois axes : dans un premier temps, la réflexion proustienne sur l'impact de la technique structure les moments forts de son écriture. En

1. Le terme de « corps propre » que l'on doit à la traduction en allemand du mot *Leib* – central dans la phénoménologie de Husserl et de Merleau-Ponty – a progressivement été écarté dans les études phénoménologiques à partir des années 1990 en raison de son accentuation de la propriété. Dans son texte intitulé *Corpus*, Jean-Luc Nancy insiste au contraire sur l'impropriété du corps. Nous utiliserons dans le reste de ce travail les expressions de « corps vivant » ou de « corps vécu » pour désigner le corps tel qu'il se manifeste dans l'expérience intime. Je tiens à remercier Mauro Carbone de m'avoir rendu attentif à ces enjeux.

2. Qu'il nous soit permis de renvoyer à l'excellente histoire culturelle proposée par Georges Vigarello, notamment *Le sentiment de soi* et une *Histoire du corps* en trois tomes, publiée sous sa direction.

particulier, nous suivrons l'hypothèse selon laquelle chaque nouvelle expérience technique produit de nouvelles façons de se représenter le monde. Comme l'indique le titre du chapitre présent que nous empruntons à une formule de Walter Benjamin, le phénomène technique s'accompagne également d'une spatialisation de l'expérience corporelle. La notion d'espace corporel devrait nous permettre de préciser les contours de l'espace abstrait tel que nous le donnons à voir les mathématiques. Finalement, nous verrons comment la crise de la représentation qui sous-tend ces expériences inédites fait surgir la question du sensible.

Comme l'attestent un certain nombre de travaux critiques qui font autorité³, Proust s'est intéressé de près aux inventions techniques de son époque, qu'il s'agisse des rayons X, du téléphone ou des premières automobiles. La présence de ces dispositifs, qui peuplent de nombreuses pages de la *Recherche*, marque un tournant dans l'histoire du mouvement, alors que le rapport entre corps et espace devient emblématique d'une crise. Comme le note Sara Danius dans son essai *The Senses of Modernism* la crise des sens qui coïncide avec les changements technologiques du tournant du siècle ouvre de nouveaux domaines sensoriels qui demandent à être médités.⁴

Le traitement de la technique par Proust reste profondément ambivalent : si, d'une part, la technique marque la dissociation entre la conscience et le corps vécu, d'autre part, elle affirme les possibles du corps au-delà de ses limites. Par conséquent, l'ambition de ce chapitre ne sera pas tant d'inscrire notre propos dans une histoire culturelle des changements techniques ou d'insister sur tel détail tiré de la biographie de Proust, mais il s'agira davantage de montrer comment le rapport entre corps et technique contribue aux

3. Outre l'article de Jean-Christophe Gay consacré au questionnement spatial de Proust, « L'espace discontinu de Marcel Proust » in *Géographie et cultures*, n° 6, 1993, on pensera aux commentaires suivants : la thèse de Catherine Blais « Une route à soi : représentations et récits de fugitives de la Belle Époque à la Seconde Guerre mondiale » présentée en octobre 2018 à l'Université de Montréal ; Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, 1997 ; Sara Danius, « The Education of the Senses : Remembrance of Things Past and the Modernist Rhetoric of Motion » in *The Senses of Modernism : Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca, 2002, pp. 91 - 147 ; Reinhold Hohl, « Die *Recherche* und der Post-Impressionismus » in *Proustiana XXI, Mitteilungen der Marcel Proust Gesellschaft*, 2001, pp. 67 - 84 ; Luzius Keller, « Proust au-delà de l'impressionnisme » in *Proust et ses peintres*, 2000, Amsterdam, pp. 57 - 70 ; Roger Kempf, « Sur quelques véhicules » in *Revue L'Arc*, n° 47, 1971, pp. 47 - 57 ; Wolfram Nitsch, « Fantasmies d'essence : les automobiles de Proust à travers l'histoire du texte » in *Marcel Proust : Écrire sans fin*, Paris, 1996, pp. 125 - 141 ; Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, 1982 ; ainsi que la thèse de Hiroya Sakamoto « Les inventions techniques dans l'œuvre de Marcel Proust » présentée en janvier 2008 à Paris IV-Sorbonne.

4. DANIVS, op. cit., p. 3.

connaissances de la théorie du corps humain dont l'impact au XX^e siècle fut déterminant. En d'autres termes, donner une perspective temporelle à notre démarche nous permettra de déterminer à partir de passages précis comment l'émergence de nouveaux dispositifs techniques affecte le « voir » du sujet.

Corps et spatialité : l'espace corporel

Si le traitement de la technique chez Proust fraie la voie à une nouvelle conception du corps humain, le rapport que le narrateur-héros de la *Recherche* entretient avec l'objet technique demeure complexe. À première vue, face à la technicisation progressive du monde (l'installation du réseau téléphonique, le développement des chemins de fer et l'émergence du cinéma parlant) le narrateur décrit ce rapport dans les termes d'une aliénation : à l'image de sa grand-mère qui réduit la photographie à un « mode mécanique de représentation » (I, 39) le baron de Charlus ne trouve d'intérêt à la photographie qu'à partir du moment où elle « cesse d'être une reproduction du réel et nous montre des choses qui n'existent plus » (II, 123) alors que la duchesse de Guermantes semble juger de la valeur d'une œuvre en impliquant que « notre œil [apparaît comme] un simple appareil enregistreur qui prend les instantanés » (II, 813). Quant à la découverte récente de l'image en mouvement, le narrateur affirme que « rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une vue cinématographique » (IV, 461) en assimilant l'image technique à un aplatissement de notre expérience vécue.

Le jugement que porte le héros sur le septième art est significatif. Quelques pages plus loin, il précise que

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figureraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur 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 les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style [...]. Mais il y a avait plus. Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour

chacun, parce que nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le « style », la « littérature » qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel. Mais était-ce bien cela, la réalité ? (IV, 468)

Nous trouvons ces considérations dans le dernier volume de la *Recherche*, au moment où le héros, se trouvant dans la bibliothèque du palais des Guermantes, s'interroge sur l'apport de l'expérience dans l'élaboration d'une œuvre d'art. Dans ce passage, Proust présente deux idées centrales. Premièrement, la réalité littéraire, celle qui se trouve exprimée dans les œuvres de fiction, est essentiellement l'expression d'une réalité vécue. Elle ne peut être représentée de façon objective. Proust prend ici le contrepied de l'esthétique réaliste qui vise justement à reproduire la réalité en accumulant des détails par un « souci de complétude informationnelle ». ⁵ Les réalistes ne sont-ils pas passés à côté de l'objet qu'ils voulaient décrire ? Deuxièmement, pour produire cet effet de réel l'écrivain doit faire jouer son style en exprimant la contingence de la vie par le biais de détails qui peuvent paraître insignifiants à première vue. Ce qui distingue une page de la *Recherche* d'une simple page d'horaire de bus est la capacité de l'écrivain à reproduire ce qu'il a vécu. Par conséquent, et en suivant la logique du héros, la vision cinématographique se réduirait au substrat objectif de l'expérience humaine que vise la représentation du réel en littérature.

Ce genre d'observation peut surprendre dans la mesure où le style de la *Recherche* déploie un ensemble de techniques qui caractérisent le cinéma moderne ⁶ : faux raccords, gros plan, travelling panoramique ; autant d'effets dont se sert l'écrivain pour montrer la façon dont le monde s'imprime en nous ⁷. Or, on ne peut passer sous silence l'aversion dont témoignent certains passages de la *Recherche* vis-à-vis de l'image en mouvement.

5. Maxime ABOLGASSEMI. « La description expérimentale chez Balzac et Musil ». Dans : *Poétique* vol. 145, n° 1 (2006), p. 59-81. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2006-1-page-59.htm> (visité le 17/04/2019).

6. Dans une vaste étude consacrée aux correspondances entre Proust et le cinéma, Thomas Carrier-Lafleur s'interroge sur la possibilité d'un Proust-cinéaste (Thomas CARRIER-LAFLEUR. *L'Œil cinématographique de Proust*. Bibliothèque proustienne. Paris : Classiques Garnier, 2015).

7. Dans les mots de Danius : « The Proustian mode of rendering speed and movement is closely related to representational techniques inherent in early cinematography and turn-of-the-century fairground attractions » (DANIUS, op. cit., p. 141).

À l'époque de Proust, le cinéma n'a pas encore la dimension immersive⁸ que nous lui connaissons, les films de l'époque sont muets et les images d'une résolution faible. À travers cette critique, l'auteur de la *Recherche* se réfère essentiellement à un aplatissement de notre expérience vécue que favoriserait la représentation mimétique du réel en littérature. Dans la mesure où l'expérience de chaque individu est unique, celle-ci ne peut être « identique pour chacun ». La réalité, selon Proust, dépasse la simple référence à un monde objectif. La langue ne sert plus seulement à désigner des choses (ceci est une table, une chaise, une plante), mais elle a pour tâche d'exprimer la relation entre un sujet et son monde. Lorsque nous lisons un texte littéraire, nous ne nous trouvons pas devant un objet quelconque mais nous sommes engagés dans ce qu'il vise à exprimer.

Un autre extrait, tiré du *Côté de chez Swann*, devrait nous permettre d'approfondir ce point. Caressant le rêve « de voir une tempête sur la mer, moins comme un spectacle que comme un moment dévoilé de la vie réelle de la nature » (I, 377), le héros – pris dans une constante oscillation entre angoisse d'étouffement et affirmation des possibles – porte un regard ambivalent sur le paysage technique de l'époque qui est la sienne. Dans sa quête d'une expérience authentique, il oppose initialement le spectacle de la nature aux « productions mécaniques de l'homme » (I, 377) :

De même que le beau son de sa voix, isolément reproduit par le phonographe, ne nous consolerait pas d'avoir perdu notre mère, de même une tempête mécaniquement imitée m'aurait laissé aussi indifférent que les fontaines lumineuses de l'Exposition. Je voulais aussi pour que la tempête fût absolument vraie, que le rivage lui-même fût un rivage naturel, non une digue récemment créée par une municipalité. (I, 377)

Le jugement du narrateur, à une époque qui précède son premier voyage à Balbec, repose sur une erreur initiale. En opposant la nature et les avancées culturelles de l'être humain (voix/phonographe, rivage naturel/lumière artificielle), il fait l'impasse sur les aspects de la technique susceptibles d'élargir le sensorium corporel⁹. Animé par un désir

8. Sans doute, ce constat varie en fonction de l'audience visée. L'exemple de la projection de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) des frères Lumière qui suscita de fortes réactions lors de sa première projection souligne la relativité de cette notion.

9. Nous pouvons considérer le sensorium corporel comme la totalité des capacités de l'organisme corporel à percevoir le monde par l'entremise des différents sens.

de briser les chaînes de l'habitude et le conditionnement que celle-ci implique, le jeune homme se sent attiré par ce qu'il considère comme étant plus « vrai » que lui-même. Mais le spectacle vierge d'une nature insoumise s'avère être une construction romantique¹⁰ de sa part. En catégorisant ses impressions sur la base de valeurs opposées, le narrateur esquisse le thème de l'authenticité qui sera développé à la fin de la *Recherche*. À l'issue de son retrait du monde, au cours d'une matinée qui a lieu pendant les années 1920, le héros réalisera l'importance des vérités « que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens » (IV, 457). À plus forte raison, leur origine dans l'expérience commune s'avère être « la griffe de leur authenticité » (IV, 457). Or, comme nous le verrons par la suite, dans la mesure où la technique a un impact sur nos habitudes, elle participe activement de la formation d'impressions inédites.

Si le rôle de l'expérience dans le rapport du narrateur aux avancées techniques est déterminant, l'aspect qui doit retenir notre attention ici se situe sur un plan très différent. À travers son emploi de la langue, Proust mobilise un lexique du corps proche de la phénoménologie naissante en Europe à partir des travaux du philosophe allemand Edmund Husserl¹¹. Le corps humain, après avoir été considéré comme un objet parmi d'autres devient dès lors un enjeu fondamental pour les sciences humaines et tout un ensemble de nouvelles disciplines qui en découlent¹². En retraçant l'apparition du monde selon « l'ordre de nos perceptions » (II, 14), l'écrivain décrit le monde tel qu'il s'imprime en nous par le biais de l'expérience et se rapproche, chemin faisant, de tentatives similaires dans le domaine de l'art¹³. Au seuil de la *Recherche* un espace autre, réservé au corps, s'ouvre. Nous partirons dans un premier temps de l'hypothèse selon laquelle, chez Proust, la technique contribue à la production de cet espace inédit que nous qualifierons d'« espace corporel ».

10. Nous entendons par le terme *romantique*, tel qu'il est employé par le narrateur, le sentiment humain qui coïncide avec le désir de s'affranchir des limites spatio-temporelles du corps et le vague désir d'évasion qui motivent le premier voyage à Balbec.

11. Comme le note Anne Simon, « les premières publications d'Husserl dans les années 1890 sont contemporaines de celles de Proust » (Anne SIMON. « Article "Phénoménologie" ». Dans : *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références [2004]. Sous la dir. d'Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 762-764, p. 762).

12. À titre d'exemple, on pensera à la psycho-physique, à la psychologie expérimentale ou encore à la psychanalyse.

13. En témoigne l'intérêt de Proust pour la peinture cubiste et les chronophotographies de Marey.

La spatialité dans la *Recherche*

Pour bien saisir la portée de la spatialité qui se trouve chez Proust, un retour sur la notion d'espace s'impose. À l'aube de la modernité, dans la philosophie cartésienne, l'espace se réduit encore à la modalité de l'étendue qui figure comme le domaine des corps. Ce n'est que bien plus tard que l'on assiste à l'émergence de la perception qui détermine alors notre appréhension de l'espace. Au tournant du XIX^e siècle, des penseurs de la psychologie expérimentale tels Ernst Mach s'accordent sur la distinction qui peut être établie entre « l'espace *psychologique* relatif, tel qu'il est saisi dans la perception, et l'espace idéal *absolu* ou mathématique ». ¹⁴ Nous assistons dans ce sens à une scission rendant possible la distinction entre différentes acceptions du terme « espace ».

D'un point de vue culturel, il est intéressant de noter que l'apparition du corps sensible – observatoire privilégié de nos sensations intimes – coïncide avec les avancées techniques de l'ère industrielle. Dans le sillage du XIX^e siècle qui comprend l'espace dans les termes d'une « étendue indéfinie, milieu sans bornes qui contient tous les êtres étendus » et plus ordinairement le « lieu des corps » ¹⁵ en référence au système cartésien, l'espace à l'époque contemporaine à Proust est encore largement tributaire d'une certaine tradition philosophique.

Dans son *Dictionnaire philosophique*, le philosophe André Comte-Sponville souligne la contradiction qui consiste à vouloir fixer l'espace dans des termes rationnels :

L'espace n'est pas un être ; c'est le lieu de tous, considéré en faisant abstraction de leur existence. Non un être, donc, mais une pensée : c'est le lieu universel et vide. Comment ne serait-il pas infini, continu, homogène, isotrope et indéfiniment divisible, puisque aucun corps, par définition, ne peut le limiter, le rompre ou l'orienter ? [C]ela nous apprend plus sur notre pensée que sur l'étendue du réel ou de l'univers. ¹⁶

Pour rassurante qu'elle paraisse, l'idée d'un espace mathématique – telle que le conçoit

14. André LALANDE et René POIRIER, éd. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses universitaires de France, 1991, p. 298.

15. Pierre LAROUSSE. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Rediviva. Paris : C. Lacour, 1990, p. 880.

16. André COMTE-SPONVILLE. *Dictionnaire philosophique*. Quadrige. Paris : Presses universitaires de France, 2013, p. 354.

Descartes – se heurte aux limites de la connaissance humaine. Si l'espace nous renvoie toujours à la pensée que nous pouvons en avoir, comment cette notion peut-elle répondre à la réalité de corps qui nous apparaissent dans leur finitude? Autrement dit, comment l'espace assimilé au *cogitatum* – à la chose pensée – peut-il rendre compte de ce qui est donné dans l'expérience?

À l'encontre de la conception cartésienne, nous nous rapprochons avec Proust d'une pensée de l'espace tributaire de l'héritage des penseurs grecs par la focalisation de l'écrivain sur le lieu et l'emplacement des choses. Dans son *Timée*, Platon développe une pensée de la *khôra* (le terme grec se trouve à l'origine du terme *spatium* en latin médiéval auquel nous devons la notion d'espace). Pour lui, l'espace serait la condition nécessaire pour la manifestation des Idées dans le monde sensible, il est le réceptacle imparfait qui contient la totalité désordonnée des choses. Aristote, quant à lui, élabore une théorie du « lieu » (*topos* en grec) dans le sens où « l'espace est conçu comme la somme totale de tous les lieux occupés par les corps ». ¹⁷ Selon cette théorie qu'Aristote développe essentiellement dans sa *Physique*, le lieu marque l'emplacement d'un corps mais ne peut être confondu avec celui-ci. Qui plus est, « [l]a place est la limite interne d'un autre corps qui le contient ». ¹⁸ Il en découle que l'espace aristotélicien est relationnel et fini dans la mesure où son existence dépend des corps qui l'habitent.

En tant qu'écrivain, Proust s'affranchit de l'idée d'une synthèse *a priori* du donné sensoriel comme la proposait encore Kant. Dans sa première *Critique*, Kant pose l'espace comme forme *a priori* de la sensibilité. Autrement dit, la perception d'une chose dépend de l'existence de l'espace qui doit être classé parmi les conditions de possibilité de l'expérience. L'espace proustien, au contraire, est dynamique. Georges Poulet l'indique dans son essai intitulé *L'espace proustien* en observant que « l'œuvre proustienne s'affirme comme une recherche non seulement du temps, mais de l'espace perdu ». ¹⁹

L'espace corporel, tel que nous le donne à voir Proust se rapproche d'une spatialité

17. Edgar BAUER. « Espace ». Dans : *Encyclopédie philosophique universelle*. T. vol. 2 : Les Notions Philosophiques. Paris : Presses universitaires de France, 1990, p. 837.

18. Michel GHINS. « Espace [phys.] » Dans : *Encyclopédie philosophique universelle*. T. vol. 2 : Les Notions Philosophiques. Paris : Presses universitaires de France, 1990, p. 843.

19. Georges POULET. *L'espace proustien* [1963]. Tel. Paris : Éditions Gallimard, 1982, p. 19.

de type phénoménologique telle que nous la trouvons dans les travaux de Husserl ou de Merleau-Ponty. Le retour « aux choses mêmes » que prône la phénoménologie récuse l'« idéalisation géométrique » des sciences et la vue « en surplomb »²⁰ qu'elle implique. Dans sa *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty approfondit les termes d'une spatialité du corps vécu. Dans la mesure où l'espace préconisé s'affranchit d'une spatialité de position, il nous donne à voir une spatialité de « situation ». Comme le note Jérémie Rollot :

Par conséquent, je ne traite pas mon corps comme situé dans un espace objectif déterminé par des coordonnées et doté ce faisant d'une spatialité de position, mais plutôt dans un espace relié à l'entourage, à l'extériorité, renvoyant de ce fait à une spatialité de situation, à un espace enveloppant. Le corps est alors origine du repère (au sens mathématique).²¹

Bien que notre perception du monde dépend de l'espace objectif, le monde, tel que nous le donnons à voir les sciences, n'excède jamais son statut de condition nécessaire. L'espace corporel, chez Merleau-Ponty, nous renvoie à la présence du corps au monde. Pour percevoir le monde et nous impliquer dans celui-ci par le biais d'actions déterminées, nous devons disposer d'un corps qui nous sert de point d'ancrage. À l'image du faisceau lumineux qui rend visibles les choses cachées sous le voile de l'obscurité, l'espace décrit par Merleau-Ponty rend possible la perception des objets tels qu'ils émergent dans notre champ visuel.

Ces éléments se trouvent thématiques dans l'écriture de Proust. Dans la *Recherche*, la notion d'« espace corporel » pourrait s'appliquer à la présence, au sein de la narration, d'un espace traversé par un imaginaire du corps. Il y a, de fait, une relecture de l'espace dans la *Recherche* qui prend en considération l'ancrage corporel de l'être humain. Cette réforme dans l'appréhension de l'espace place désormais l'action au centre de l'intrigue du corps vécu :

L'espace corporel et l'espace objectif sont donc conçus comme un « système pratique », de sorte que le concept de l'action joue un rôle central dans la

20. DUPOND, op. cit., p. 19.

21. Jérémie ROLLOT. « Présentation à Merleau-Ponty ». Dans : *Philosophie du corps : expériences, interactions et écologie corporelle*. Sous la dir. de Bernard ANDRIEU. Paris : Vrin, 2010, p. 64.

question de la spatialité, les objets émergeant sur le fond de mon action qui les vise.²²

Comme nous verrons par la suite, la technique modifie l'espace corporel chez Proust. Mieux encore, elle en précise les enjeux. Dans cette refonte de l'espace donné, la réalité d'une intentionnalité (direction de la conscience vers un objet) corporelle apparaît désormais comme le fondement d'un milieu intra-corporel²³. Partant, quel est le lexique mobilisé par Proust pour amener cet espace corporel à son expression ?

La texture du marbre

Parmi les références qui sillonnent le roman de Proust, on peut noter la qualité du marbre qui est plus ou moins passée inaperçue de la critique²⁴. À la manière d'un présage, cette roche énigmatique nous signale un avancement dans les profondeurs opaques du corps vécu. Comme certains passages semblent le suggérer, le marbre a quelque chose d'étrangement organique. Nous en trouvons une première occurrence dans la séquence d'images sur laquelle s'ouvre la *Recherche*. Tout au début du roman, le narrateur, pris par le vertige d'une chambre d'hôtel qui ne lui est pas familière, évoque les chambres de son enfance par les termes suivants :

[J]'étais à la campagne chez mon grand-père, mort depuis bien des années ; et 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 veilleuse de verre de Bohême, en forme d'urne suspendue au plafond par des chaînettes, la cheminée *en marbre de Sienne*, dans ma chambre à coucher de Combray, chez mes grand-parents, en des jours lointains qu'en ce moment je me figurais actuels sans me les représenter exactement et que je reverrais mieux tout à l'heure quand je serais tout à fait éveillé. (I, p. 6 ; c'est nous qui soulignons)

Comme le suggère Proust, la mémoire du passé se situe au niveau du corps. Contrairement à l'esprit, « [s]a mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi » (I, p. 6). Parmi

22. Ibid., p. 66.

23. Notions sur lesquelles nous reviendrons dans le deuxième chapitre de la présente enquête.

24. Pour surprenant que cela paraisse, cette omission pourrait en partie s'expliquer par l'apparition tardive d'études sur le corps chez Proust.

les détails que le corps ramène à la surface de la conscience éveillée, on peut retenir la présence du « marbre jaune de Sienne » qui, par ses nuances de couleur ocre jaune et ses veinages blancs ou tirant vers le noir, n'est pas sans rappeler les tissus épidermiques des premières planches anatomiques²⁵.

Nous retrouvons la référence au marbre à la fin du premier volume, dans une longue méditation sur le rapport entre les noms et les choses qu'elles désignent. Le narrateur y évoque à nouveau les chambres de Combray, « saupoudrées d'une atmosphère grenue, pollinisée, comestible et dévote » (I, 377) qui hantent ses nuits d'insomnie. Dans ce syntagme nominal qui se caractérise par sa valeur prédicative, nous pouvons relever au moins trois significations distinctes.

L'« atmosphère grenue » à laquelle se réfère le héros nous renvoie à la présence physiologique du corps qui marque l'espace de son empreinte. Quant à l'adjectif qualificatif « grenu », si celui-ci dérive initialement du *grain* et désigne ce qui est « couvert de grains, de petites saillies arrondies », ²⁶ il se réfère le plus souvent au marbre. On pense aux photographies en noir et blanc qui, lorsqu'elles font l'objet d'un tirage agrandi, se caractérisent par un certain flou que l'on désigne également par la notion de grain. Par infléchissement sémantique, l'emploi substantif de « grenu » désigne alors « l'aspect de ce qui est grenu », par exemple « le grenu d'une peau ». ²⁷ Au-delà de la référence implicite au grain photographique ou encore au « grain » d'une voix, le réseau qui se tisse entre le corps, l'espace qu'il occupe et son intériorisation par le biais de la vue, l'adjectif verbal « pollinisé[e] » rapproche l'écriture de Proust du pointillisme des tableaux de Camille Pissarro ou de Georges Seurat. Finalement, l'atmosphère « dévote » de la chambre d'enfance du héros évoque par contamination sémantique ces sculptures en marbre blanc

25. Notons en passant que le marbre nous renvoie indirectement à son anagramme « ambre » qui évoque la finesse de certains matériaux de même que l'origine grecque du mot *électricité* (LAROUSSE, op. cit., p. 251). Plus loin, l'ambre – à travers la répétition des mêmes phonèmes – figure de façon notable dans le terme « chambre » qui dénote la profondeur, la dimension cachée du corps humain au sein du tissu diégétique. De l'appartement des Swann, le narrateur retiendra « l'atmosphère du salon, ambrée par le samovar » (I, 583). Ces remarques préliminaires convergent autour de la spatialisation de la mémoire qui caractérise l'écriture proustienne.

26. Paul AUGÉ. *Larousse du XX^e siècle en six volumes*. Paris : Larousse, 1928, p. 878.

27. Alain REY, Josette REY-DEBOVE et Paul ROBERT, éd. *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2014, p. 1187.

représentant l'extase mystique, la dimension charnelle de la communion²⁸. À ce titre, la blancheur du marbre évoque de façon exemplaire l'aspect blême de chairs dénudées.

La dimension inquiétante des chambres décrites par Proust (« atmosphère grenue, pollinisée, comestible ») souligne également l'aspect sacré du corps, lieu de culte devant lequel la raison s'arrête. Ce transfert métonymique du détail au tout, du corps à la surface-objet, se trouve au cœur même de la démarche proustienne. Parfois même, dans un curieux renversement entre signifiant et signifié, le marbre est suggéré par un détail corporel passé inaperçu. À cet égard, l'écrivain Bergotte souligne « la verticalité du bras, la boucle du cheveu qui "fait marbre" » (I, 550)²⁹ en commentant une prestation récente de la Berma. Sur le plan des associations libres, la référence au marbre synthétise la mémoire du corps :

Tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on ne pût distinguer entre eux – entre les plus anciens, et ceux plus récents, nés d'un parfum, puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre personne de qui je les avais appris – sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration, qui, dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de « formation ». (I, 184)

En vertu de la polysémie du terme, Proust nous donne à voir la dimension organique de la mémoire involontaire³⁰. La texture du marbre renvoie aux failles de la pensée, aux fissures qui menacent l'intégrité de nos corps. La centralité de l'odorat, à la croisée de la vie intérieure et des désordres du monde sensible, éclaire le processus de sédimentation des roches semblables à la formation de nos souvenirs les plus intimes. L'homologie qu'établit l'écrivain entre le parfum et le souvenir esquisse déjà le rôle central des sens dans la constitution de la mémoire. Plus loin, la référence au marbre cristallise les soupçons de

28. On pense par exemple à l'*Extase de sainte Thérèse* réalisée par Gian Lorenzo Bernini dans la chapelle Cornaro de Santa Maria della Vittoria à Rome au XVII^e siècle.

29. Dans un geste de transposition semblable, le narrateur observe que « Mme Swann, à cause de l'heure tardive de son apparition, évoquait cet appartement où elle avait passé une matinée si longue et où il faudrait qu'elle rentrât bientôt déjeuner » (I, 626), en précisant que « de cet appartement on aurait dit qu'elle portait encore autour d'elle l'ombre intérieure et fraîche » (I, 626). À travers ce procédé stylistique, Proust présente une double métaphore en attribuant des qualités subjectives à un appartement que fait surgir l'apparition du corps d'Odette de Crécy dans une allée à proximité de l'Arc de Triomphe.

30. Celle-ci s'oppose au caractère stérile de la mémoire volontaire qui repose sur les efforts limités de l'intelligence. La mémoire involontaire correspond dans la *Recherche* au surgissement d'un vécu sous l'impulsion d'une sensation aléatoire.

Swann³¹ quant aux passades de son amante :

Ayant ouvert le journal, pour chercher ce qu'on jouait, la vue du titre : *Les filles de marbre* de Théodore Barrière le frappa si cruellement qu'il eut un mouvement de recul et détourna la tête. Éclairé comme par la lumière de la rampe, à la place nouvelle où il figurait, ce mot de « marbre » qu'il avait perdu la faculté de distinguer tant il avait l'habitude de l'avoir souvent sous les yeux, lui était soudain redevenu visible et l'avait aussitôt fait souvenir de cette histoire qu'Odette lui avait racontée autrefois, d'une visite qu'elle avait faite au Salon du Palais de l'industrie avec Mme Verdurin et où celle-ci lui avait dit : « Prends garde, je saurai bien te dégeler, tu n'es pas de marbre. » Odette lui avait affirmé que ce n'était qu'une plaisanterie, et il n'y avait attaché aucune importance. Mais il avait alors plus de confiance en elle qu'aujourd'hui. Et justement la lettre anonyme parlait d'amours de ce genre. (I, 354)

Cette référence discrète au marbre marque une nouvelle étape dans la jalousie de Swann en ce qu'elle rend visible le soupçon qu'il peut avoir des penchants inavoués d'Odette. Le titre de la pièce de Théodore Barrière connote de façon implicite l'amour entre femmes, cette intimité charnelle qui se joue en *terre inconnue*. Si le marbre est traditionnellement associé à l'idée de pureté et au prestige d'une rigidité séculaire, nous assistons chez Proust à un infléchissement de sa signification initiale. Dans les « amours de ce genre » qui hantent Swann, le marbre fait surgir l'incarnat rose de la peau, surface du corps humain.

Ce passage préfigure le cycle d'Albertine, où ce genre de liaison occupe une place centrale. À différentes reprises le narrateur souligne l'érotisme du cou d'Albertine, lequel « aperçu de plus près et comme à la loupe, montra, dans ses gros grains, une robustesse qui modifia le caractère de la figure » (II, 660). Même constat à la fin de *Sodome et Gomorrhe* : « Le cou d'Albertine, qui sortait tout entier de sa chemise, était puissant, doré, à gros grains. Je l'embrassai aussi purement que si j'avais embrassé ma mère pour calmer un chagrin d'enfant que je croyais alors ne pouvoir jamais arracher de mon cœur » (III, 508). Désir qui culminera dans le souvenir de la jeune fille après sa mort : « Petite statuette dans la promenade vers l'île, calme figure grosse à gros grains près du pianola, elle était ainsi tour à tour pluvieuse et rapide, provocante et diaphane, immobile et souriante, ange de la musique » (IV, 70). Or, Albertine représente la dimension gomorrhéenne de la *Re-*

31. Dans l'économie de la *Recherche*, Charles Swann figure l'esthète raffiné fin de siècle qui initie le narrateur au monde de la création artistique.

cherche où l'énigme de ces relations saphiques conduit à sa claustration dans l'appartement parisien du héros.

Finalement, la dimension organique du marbre entre en résonance avec une série d'images puisées dans le réservoir de la nature. À titre d'exemple, on peut citer les fleurs colorées par une fin d'après-midi à propos desquelles le narrateur observe qu'elles « tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail et qui s'épanouissaient en blanche chair de fleur de fraisier » (I, 136) ou encore l'Église de Combray dont le narrateur relève « la voûte obscure et puissamment nervurée comme la membrane d'une immense chauve-souris de pierre » (I, 60). Ces associations baroques, au croisement du corps et du langage, contribuent à l'expression d'un espace corporel anonyme que fait ressurgir le souvenir de Combray, centre névralgique de l'enfance du héros³².

Prolongement de l'intériorité du corps

Si le thème du marbre montre comment la perception d'un détail passé participe de la représentation du corps vécu, parfois, chez Proust, les lieux parcourus prolongent l'intériorité du corps sensible. Un passage marquant tiré de l'intermède que constitue *Un amour de Swann* est représentatif de ce procédé narratif. L'épisode peut être situé au début de la liaison amoureuse qui lie Swann à Odette de Crécy. Ne la trouvant pas dans le salon Verdurin qui leur sert de point de rencontre, cette absence inattendue modifie l'espace corporel de l'amant :

Et la présence d'Odette ajoutait en effet pour Swann à cette maison ce dont n'était pourvue aucune de celles où il était reçu : une sorte d'appareil sensitif, de réseau nerveux qui se ramifiait dans toutes les pièces et apportait des excitations constantes à son cœur. (I, 223)

32. Il est intéressant de noter, dans cette perspective, que la référence au marbre s'inscrit plus généralement dans l'esthétique-même de Proust qui privilégie l'instinct à la raison. Pour reprendre un mot de Luc Fraisse : « Cette œuvre, il s'agira moins de la créer *ex nihilo*, que de la dégager de ce qui n'est pas elle, comme un sculpteur façonne une statue dans le marbre grossier » (Luc FRAISSE. *L'esthétique de Marcel Proust*. Esthétique. Paris : SEDES, 1995, p. 17).

Comme l'atteste ce passage, l'appartement des Verdurin semble prolonger la corporéité de Swann. L'image que présente Proust frappe du fait de son universalité. Pour avoir au moins une fois parcouru les différents paliers de l'excitation amoureuse, Proust a su traduire avec précision le moment révélateur où se brouillent les frontières entre l'extérieur et l'intimité du corps. Dans la mesure où le passage est rendu en focalisation zéro – il n'y a pas de restriction du champ dans la perspective adoptée alors même que l'épisode s'inscrit dans le récit-cadre qui nous est raconté par le narrateur – nous accédons à l'intériorité du personnage de Swann. L'appartement décrit par Proust n'est plus de l'ordre de l'espace objectif, il le dépasse.

Comme le suggère le narrateur, l'appartement des Verdurin, en apportant « des excitations constantes » au cœur de Swann, apparaît comme l'extension de son corps et donne à l'espace corporel sa visibilité. Cette « magie physiologique », pour reprendre l'expression de Serge Béhar,³³ se déploie entre l'univers médical et la coloration surréaliste du récit. Pour l'instant, nous laissons cette observation à l'état d'esquisse, elle se précisera à travers les analyses touchant au schéma corporel et à l'intentionnalité corporelle qui feront l'objet du troisième chapitre.

Structures verticales – le corps vertigineux

L'espace corporel, nous l'avons vu, doit être compris dans les termes d'une spatialité de situation³⁴ : il se déploie lorsque le narrateur se trouve engagé dans le monde. En témoignent les situations où le corps vacille, et ne trouvant pas l'appui nécessaire, perd son équilibre initial. Cette dimension vertigineuse qui, selon Véronique Nahoum-Grappe, « quelquefois, affecte, sous certaines conditions, nos manières de faire et d'être et menace précisément la tranquille immobilité des choses gouvernables autour de notre

33. Serge BÉHAR. *L'univers médical de Proust*. Cahiers Marcel Proust. Paris : Éditions Gallimard, 1970, p. 16.

34. Dans *Vérité et méthode*, le philosophe allemand Hans Gadamer observe que « le concept de situation est caractérisé par le fait qu'on ne se trouve pas en face d'elle, qu'on ne peut donc avoir d'elle un savoir objectif. On est toujours placé dans une situation, on s'y trouve déjà impliqué et l'éclaircissement de cette situation constitue la tâche qu'on n'arrive jamais à achever » (GADAMER, op. cit., p. 142).

corps bien assis ». ³⁵

Selon Littré (1863-1872), le vertige désignerait un « état dans lequel il semble que tous les objets tournent et que l'on tourne soi-même ». ³⁶ Il s'agit d'un motif récurrent chez Proust. Dès les premières pages de la *Recherche*, le héros tente de fixer le « kaléidoscope de l'obscurité » (I, 4) avec ses yeux « tandis qu'autour [du corps] les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres » (I, 6). Bien des années plus tard, nous le retrouvons dans la cour des Guermantes titubant « un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé le plus bas » (IV, 445-446). Cette sensation de vertige qui s'empare de la conscience malheureuse est associée chez Proust à la quête de vérité. Comme le note le héros, « dès que nous avons le désir de savoir, comme a le jaloux, [...] c'est un vertigineux kaléidoscope où nous ne distinguons plus rien » (IV, 100).

À cette activité nerveuse que la condition médicale du héros n'explique qu'en partie, celui-ci oppose les mouvements harmonieux de la bande de Balbec qui, « avec la maîtrise de gestes que donne un parfait assouplissement de son propre corps et un mépris sincère du reste de l'humanité, venaient droit devant elles, sans hésitation ni raideur, exécutant exactement les mouvements qu'elles voulaient, dans une pleine indépendance de chacun de leurs membres par rapport aux autres, la plus grande partie de leur corps gardant cette immobilité si remarquable chez les bonnes valseuses » (II, 147). L'exemple des jeunes filles en fleurs que le héros entrevoit sur la plage est révélateur d'une culture qui attache de l'importance à l'agencement adroit du corps. La fluidité de leurs mouvements fait émerger un champ de possibles dont le jeune homme se sent d'emblée exclu.

Les hésitations du corps vertigineux participent de l'espace vécu. On les devine chez le baron de Charlus que le héros rencontre à la suite d'une attaque apoplectique : « à l'accent soudain tremblant avec lequel M. de Charlus scanda ces paroles, au regard trouble qui *vacillait* au fond de ses yeux, j'eus l'impression qu'il y avait autre chose qu'une banale insistance » (IV, 382 ; c'est nous qui soulignons). Révélateur du tremblement tout intérieur

35. Véronique NAHOUM-GRAPPE. « Les conduites de vertige ». Dans : *Communications* n° 56 (1993), p. 155.

36. Cité par *ibid.*, p. 167.

qui l'anime, l'espace corporel s'actualise en fonction de l'événement nouveau qui bouleverse le travail de l'habitude. Ainsi, après avoir fait la connaissance de Gilberte Swann aux Champs-Élysées, le narrateur, en ouvrant une lettre qui porte la signature de son amie, sent un instant les choses vaciller autour de lui : « Avec une vitesse vertigineuse, cette signature sans vraisemblance jouait aux quatre coins avec mon lit, ma cheminée, mon mur. Je voyais tout vaciller comme quelqu'un qui tombe de cheval [...] » (I, 491). Plus loin, le constat de l'écoulement des années à la fin de la *Recherche* témoigne de la spatialisation du temps qui caractérise le récit proustien :

J'éprouvais un sentiment de fatigue profonde à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé, secrété 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, que j'étais 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. (IV, 624)

Le lexique spatial qui traverse cette réflexion (« sommet vertigineux », « mouvoir sans le déplacer », « si distant et pourtant intérieur », « point de repère ») du héros sur le temps passé se double de la présence du corps qui assure la continuité de l'expérience accumulée (« ce temps [...] vécu, pensé, secrété par moi », « j'entendais le bruit de la sonnette ») alors que la fin du passage culmine dans l'empiètement du temps et de l'espace (« des lieues de hauteur, tant d'années »). Ce passage fait écho au début du roman où le corps éveillé du héros ne parvient pas à fixer les images qu'il produit. Pris « dans le tourbillon vertigineux de la vie courante » (II, 312), le corps participe de structures verticales qui organisent le récit proustien.

Nous trouvons une illustration de ce procédé narratif dans le deuxième volume de la *Recherche*. Le héros, qui a entrepris un voyage au bord de la Manche accompagné de sa grand-mère, est brutalement arraché à ses habitudes et se sent impuissant face à l'assaut de l'événement nouveau. Semblable au corps neurasthénique du narrateur, disposé aux crises d'étouffements, l'espace devient alors source d'angoisse :

Sans la timidité ni la tristesse du soir de mon arrivée, je sonnai le lift qui ne restait plus silencieux pendant que je m'élevais à côté de lui dans l'ascenseur, comme dans une cage thoracique mobile qui se fût déplacée le long de la colonne montante [...]. (II, 157)

Cet extrait met en avant la question de l'espace corporel par le biais de la médiation technique. Pour traduire cette spatialité traversée par l'imaginaire du corps, Proust établit l'analogie entre l'ascenseur et la cage thoracique : il y a littéralement empiètement du dedans sur le dehors. Dans ce huis clos où le jeune homme se sent « comme dans une cage thoracique mobile qui se fût déplacée le long de la colonne montante », son impuissance est amplifiée par l'immobilité de sa position. Contrairement au narrateur qui *visualise* l'épisode, le liftman assume le rôle d'opérateur de la machine qui suit son ascension verticale. Dans un tour linguistique caractéristique de l'écriture proustienne, les câbles d'entraînement qui passent par le limiteur de vitesse sont comparés aux tubes d'un orgue manié par un instrumentiste :

[U]n personnage encore inconnu de moi, qu'on appelait « lift » (et qui au point le plus haut de l'hôtel, là où serait le lanternon d'une église normande, était installé comme un photographe derrière son vitrage ou comme un organiste dans sa chambre), se mit à descendre vers moi avec l'agilité d'un écureuil domestique, industriel et captif. Puis en glissant de nouveau le long d'un pilier il m'entraîna à sa suite vers le dôme de la nef commerciale. À chaque étage, des deux côtés de petits escaliers de communication, se déplaçaient en éventails de sombres galeries, dans lesquelles, portant un traversin, passait une femme de chambre. J'appliquais à son visage rendu indécis par le crépuscule, le masque de mes rêves les plus passionnés, mais lisais dans son regard tourné vers moi l'horreur de mon néant. Cependant pour dissiper, au cours de l'interminable ascension, l'angoisse mortelle que j'éprouvais à traverser en silence le mystère de ce clair-obscur sans poésie, éclairé d'une seule rangée verticale de verrières que faisait l'unique water-closet de chaque étage, j'adressai la parole au jeune organiste, artisan de mon voyage et compagnon de ma captivité, lequel continuait à tirer les registres de son instrument et à pousser les tuyaux. (II, 25-26)

La vision dantesque décrite dans ce passage s'articule autour de différentes tonalités développées par le narrateur. À un niveau premier, la machinerie de l'ascenseur est entourée d'un dispositif plus vaste, à savoir la vie intérieure du Grand-Hôtel de Balbec qui se caractérise par une certaine complexité architecturale (« pilier », « de petits escaliers de communication », « une seule rangée verticale de verrières », « le dôme de la

nef commerciale »). L'ascension verticale participe de l'obscurité (« éventails de sombres galeries », « visage rendu indécis par le crépuscule », « l'horreur de mon néant », « ce clair-obscur sans poésie » ainsi que la référence au « water-closet de chaque étage ») de la cabine dans laquelle se trouve le narrateur, tandis que celui-ci se trouve plongé dans l'anonymat de l'espace corporel.

Comme l'atteste le mutisme de l'opérateur et la duplicité du terme « lift » se référant à la fois au dispositif machinal sur lequel il opère et à la fonction qu'il occupe³⁷, l'espace corporel chez Proust se caractérise de surcroît par une indétermination nominale. Ainsi, le « lift » est successivement comparé à un animal « domestique, industriel et captif », à un « photographe derrière son vitrage » et finalement à un « organiste » – témoin virtuose de l'emprisonnement passager du jeune homme. Cette dénomination active deux significations qui se complètent : d'une part, elle reprend l'imaginaire de l'*organe* que figure la cabine d'ascenseur, alors que, d'autre part, en vertu de son origine (le grec *organon*) désigne l'outil. De ce fait, l'empiètement décrit par le narrateur est double : prisonnier de la cabine d'ascenseur, il ressent l'opacité d'un corps à l'intérieur d'un autre corps mécanique.

Captif de cette chambre obscure en pleine ascension, le héros entrevoit des « ramifications de couloirs dans les profondeurs desquels la lumière se veloutait, se dégradait, amincissait les portes de communication ou les degrés des escaliers intérieurs qu'elle convertissait en cette ambre dorée, inconsistante et mystérieuse comme un crépuscule » (II, 158). Nous retrouvons cette réverbération cauchemardesque à l'infini dans la dernière scène de *Sueurs froides* (1958) où Alfred Hitchcock met en scène John Ferguson (incarné par James Stewart), personnage qui se caractérise par son acrophobie. Ramené à sa condition d'homme errant, le narrateur « cinématographie » la trajectoire déroutante de son corps hanté par son propre néant. L'aspect hermétique de la cabine d'ascenseur, qui – comparable à un dispositif de projection – réalise une série d'images angoissantes, devient synonyme du corps vertigineux dont « l'individualité essentielle cède le pas à la multiplicité

37. Dans un sens analogue, pensons à la signification du terme « calculateur » (*computer* en anglais) qui depuis le XVII^e siècle et jusqu'à l'avènement des premiers ordinateurs désigne une personne dont la tâche principale consiste à réaliser des calculs mathématiques (David Alan GRIER. *When Computers Were Human*. Princeton : Princeton University Press, 2005).

des perspectives ». ³⁸

Le geste proustien consistant à établir des correspondances entre deux termes distincts (peau/marbre, cage thoracique/ascenseur) et la lexicalisation d'une spatialité liée à l'immanence du corps nous permettent de mieux saisir l'importance de l'avènement technique dans la *Recherche*. Si le narrateur parvient à une expression nouvelle de l'événement corporel, cet effort de visualisation a part liée avec l'intrusion de dispositifs techniques dans l'expérience commune. Autrement dit, en traduisant l'expérience technique à l'aide de métaphores, le jeune homme les incorpore. Il nous faut désormais étendre ces premières analyses en les situant dans une problématique plus large afin de mieux comprendre les raisons qui ont pu motiver les choix stylistiques de Proust.

Crise de la représentation, révolution des sens

On a souvent relevé l'importance de la peinture sociale qui anime de larges pans de la *Recherche* et, en particulier, *Le côté de Guermantes*. Si l'on ne peut minorer l'apport de ces questionnements, il importe de lire Proust à la lumière de l'*épistémé* contemporaine. Témoin de son temps, Proust enregistre les changements de la vie quotidienne à une époque d'urbanisation progressive des villes. Plus précisément, le monde qu'il décrit dans la *Recherche* concorde avec la période qui s'étend de la naissance du héros aux années 1920, arc temporel que délimite l'entre-deux des XIX^e et XX^e siècles. La société contemporaine connaît alors une succession de bouleversements causée par l'essor de nouvelles techniques de communication qui rendent plus ou moins obsolètes les chroniques des salons et leur codification par le biais de modes successives.

Dans une étude critique du personnage littéraire, Pierre Glaudes observe comment une série d'évolutions dans la société française au tournant du siècle bouleverse les pratiques des artisans littéraires. Glaudes note avec raison qu'« avec l'essor de la presse, de l'édition et de l'enseignement obligatoire à la fin du XIX^e siècle, la démocratisation de la culture entraîne peu à peu une redéfinition des usages de l'écrit et une réorganisation du champ

38. Wolfram NITSCH. « Fantômes d'essence : les automobiles de Proust à travers l'histoire du texte ». Dans : *Marcel Proust : Écrire sans fin*. 1996, p. 132.

artistique qui éloigne la littérature des préoccupations référentielles ». ³⁹ Cette modification du paysage médiatique s'accompagne chez Proust de la disparition progressive du monde du faubourg Saint-Germain auquel nous devons les plus belles pages de *Guermantes*.

Ces changements se font ressentir dans les milieux de l'écrit à partir du moment où la culture technique (téléphone, automobiles, aviation) du siècle naissant met à mal l'exigence fondamentale en littérature d'atteindre à une représentation fidèle de la réalité, sonnait ainsi le glas de la *mimésis* classique :

Face à l' « universel reportage », alors que les journalistes prétendent de plus en plus éclairer l'opinion en enregistrant quotidiennement l'actualité, les écrivains se détachent de cet usage transitif du langage et se tiennent en dehors des formes communes de l'échange, pour mieux garantir la spécificité de leur discours. Cette évolution est amplifiée par le perfectionnement des techniques de reproduction telles que la photographie, le téléphone, le phonographe et le cinéma : des appareils assument désormais, mieux que l'écriture et plus rapidement, la mission de représenter, en restituant leur objet de façon plus convaincante. ⁴⁰

Ce déplacement des objectifs orientant les pratiques littéraires engage l'écrivain dans un questionnement du genre romanesque. Le projet littéraire de Proust au début du siècle témoigne de cette préoccupation. Longtemps, il hésite sur la forme que doit prendre la *Recherche* : « Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier ? » ⁴¹. Pour l'écrivain, un constat s'impose : au début du siècle nouveau, il n'est plus possible d'écrire comme le faisaient encore ses prédécesseurs. Mais comment écrire à partir du moment où la littérature même entre en crise ?

Nous trouvons une illustration probante de ces enjeux, emblématiques de l'époque contemporaine à Proust, dans l'histoire culturelle du XX^e siècle naissant, et, plus précisément, dans les écrits de Walter Benjamin. Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, le philosophe et théoricien de l'art allemand pose un regard nuancé sur l'avènement de la technique à l'époque contemporaine. La démocratisation culturelle et l'émergence de nouveaux dispositifs techniques conduisent à une refonte sensorielle

39. Pierre GLAUDES et Yves REUTER. *Le personnage*. Que sais-je ? Paris : Presses universitaires de France, 1998, p. 12-13.

40. Ibid., p. 13.

41. *Le Carnet de 1908*, édition de Philip Kolb. Dans : *Cahiers Marcel Proust* n° 8. Paris : Éditions Gallimard, 1976, p. 61.

du monde qui affecte notre perception des choses au quotidien. Si de l'aveu de Benjamin, l'œuvre d'art a toujours été reproductible,⁴² le passage à la reproduction technique marque un tournant dans l'historicité du devenir humain.

La réflexion complexe de Benjamin sur la technique repose sur un ensemble de positions parfois contradictoires. Par exemple, la « ruine de l'aura »⁴³ qui trouve son expression la plus saisissante dans l'angoisse de l'acteur devant les caméras et l'interventionnisme du photographe avec la précision clinique du chirurgien a deux significations : si, d'une part, une lecture marxiste suggère que l'émergence du cinéma permet aux classes ouvrières de s'émanciper à travers l'affranchissement de la dimension culturelle de l'art, d'autre part, le texte de Benjamin vise à « donner à comprendre en quoi la possibilité de reproduire l'objet d'un acte unique (la création artistique) contient en germe les possibilités offertes au totalitarisme d'imposer son régime aux masses »⁴⁴.

Si la thèse critique prévaut encore parmi certains exégètes de Benjamin, on ne peut minorer l'originalité de la thèse marxiste annoncée dès le début de l'essai. Bien que la technique rende obsolète la primordialité d'un savoir-faire dans les pratiques artistiques⁴⁵, l'unicité d'un objet doit permettre son inscription dans une histoire, dans la transmission d'une tradition : elle s'inscrit selon Benjamin dans la « transformation des conditions de production dans tous les domaines de la culture ».⁴⁶ L'essai publié en 1935 fait état d'une crise touchant aux moyens de représentation de l'art, en cela il demeure une référence essentielle.

Or que désigne la notion de crise et comment l'appréhender ? À première vue, la crise désigne le « [m]oment, dans l'évolution d'une maladie, où se produit un changement subit »⁴⁷ et se réfère à des situations qui appellent un choix décisif (en vertu de sa signification étymologique : du grec *krisis*). La situation *critique* peut aboutir à la convalescence

42. Walter BENJAMIN. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936]. Paris : Allia, 2012, p. 14.

43. Ibid., p. 24.

44. Cité d'après la notice de Lionel Duval (ibid., p. 9).

45. « Si la chose tombe dans la reproduction, affirme Benjamin, là où sa durée matérielle s'est dérobée aux hommes, son pouvoir de témoignage historique s'en trouve ébranlé » (ibid., p. 21).

46. Ibid., p. 13.

47. Nous nous référons ici à l'article « crise » de la 9^e édition du Dictionnaire de l'Académie Française en ligne.

du patient ou, au contraire, se solder par sa disparition prochaine⁴⁸. Par extension, la crise désigne le moment précis où un basculement s'opère dans la conscience humaine⁴⁹. Considérée dans sa dimension transitoire, la crise dénote également une rupture d'équilibre, signification que nous trouvons dans le domaine des sciences économiques, dans la théorie du chaos ou dans les principes de la thermodynamique. En cela, la crise devient emblématique du passage d'un discours à un autre, qu'on parle de sciences ou d'une étape personnelle et intérieure⁵⁰.

Chez Proust, la crise englobe ces différentes acceptions et structure l'univers diégétique. Comme le note Anne Henry, la crise s'apparente chez l'écrivain à un « risque qui guette le rapport d'un homme à soi-même quand ont disparu garanties extérieures et raison des valeurs et qu'il est réduit à son simple état, circonscrit dans son organisme ». ⁵¹ À l'image du corps dans la *Recherche*, ce phénomène est illustré par des épisodes de jalousie, celle-ci n'étant « pas une même passion continue, indivisible »⁵², mais intermittente. Interroger la dimension du corps vécu dans l'écriture de Proust ne peut se faire qu'au moyen d'un regard nouveau porté sur les enjeux de l'époque contemporaine.

L'univers de la Belle Époque décrit par Proust dans les premiers volumes de la *Recherche* se caractérise essentiellement par une série d'altérations que le narrateur traduit à l'aide d'une métaphorisation du langage romanesque. L'enjeu de cet effort est

48. Rapprochement que nous trouvons dans un texte du philosophe allemand Edmund Husserl intitulé *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1954).

49. Dans les mots de Sartre : « Donc, j'étais tout à l'heure au Jardin public. La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emplois, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination. Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire "exister" » (Jean-Paul SARTRE. *La nausée* [1938]. Folio. Paris : Éditions Gallimard, 2008, p. 181). Bien que la pensée existentialiste envisage la condition humaine sous l'angle de la crise personnelle, la dépression peut mener à une refonte de l'être et de ses convictions.

50. De façon semblable, le terme « entropie » (du grec *entropê* qui signifie « transformation »), que l'on connaît sous son acception générale de décroissance énergétique désigne en thermodynamique le taux de désorganisation ou d'imprédictibilité informationnelle d'un système.

51. HENRY, op. cit., p. 1.

52. Ainsi, nous dit Proust, « ce que nous croyons notre amour, notre jalousie, n'est pas une même passion continue, indivisible. Ils se composent d'une infinité d'amours successifs, de jalousies différentes et qui sont éphémères, mais par leur multitude ininterrompue donnent l'impression de la continuité, l'illusion de l'unité » (I, 366).

double : d'une part, le narrateur assiste aux bouleversements qui accélèrent la transformation de l'Europe au tournant du siècle, et, d'autre part, ces mutations modifient le regard qu'il porte sur ce monde en voie de disparition. Par exemple, bien que l'électricité domestique constitue encore un luxe rare dans la France des années 1880, son installation modifie l'atmosphère des espaces parisiens :

Dans ce quartier, considéré alors comme éloigné, d'un Paris plus sombre qu'aujourd'hui, et qui, même dans le centre, n'avait pas d'électricité sur la voie publique et bien peu dans les maisons, les lampes d'un salon situé au rez-de-chaussée ou à un entresol très bas (tel qu'était celui de ses appartements où recevait habituellement Mme Swann) suffisaient à illuminer la rue et à faire lever les yeux au passant qui rattachait à leur clarté, comme à sa cause apparente et voilée, la présence devant la porte de quelques coupés bien attelés. (I, 581-582)

À travers cette description, le narrateur apparaît comme témoin d'une nouvelle époque. Pour retracer ces changements au niveau du texte, le narrateur doit restituer l'essence du changement : la scène qu'il décrit se joue dans « un Paris plus sombre qu'aujourd'hui ». En ce sens, il y a empiètement entre deux temporalités distinctes : l'expérience vécue d'une part, et le moment de l'énonciation, d'autre part. La façon dont l'électricité illumine la rue oriente le regard furtif du passant nocturne. Autrement dit, il est engagé dans le mouvement que produit cette lumière inattendue. Il s'agira, dans ce qui suit, de montrer comment Proust, à travers son étude systématique de la mémoire, des mœurs sociales et de l'impact de la technique sur nos habitudes, a su briser les codes du genre romanesque en privilégiant les modifications du « voir ».

Modifications de l' « entre-vision »

Dès les premières pages de la *Recherche*, certaines métaphores optiques et techniques émaillent le monologue intérieur du héros. Parmi les dispositifs mentionnés, on peut relever la présence du kaléidoscope, du kinétoscope, et de la lanterne magique⁵³ – autant de dispositifs qui permettent au narrateur de représenter le flux et le reflux organiques de la

53. Pour une analyse détaillée de cette ouverture du texte proustien : voir Sara Danius, « The Education of the Senses : *Remembrance of Things Past* and the Modernist Rhetoric of Motion » in *The Senses of Modernism : Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca, 2002, p. 95.

conscience. Les différents modes perceptuels qu'évoque le narrateur – la vue fragmentée du kinéscope, la déformation du kaléidoscope et le clair-obscur de la lanterne magique – se rejoignent sur le thème de la « chambre obscure » et des projections qu'elle implique. Ces images techniques soulignent l'indivisibilité des souvenirs⁵⁴ qui effleurent la conscience du narrateur :

Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques secondes ; souvent ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinéscope. (I, 7)

L'analyse de ces images qui s'entremêlent, cet entrelacs qui émerge à la croisée du dedans et du dehors, est empreinte d'une profonde ambivalence que traduit la lexicalisation du doute (« ces évocations tournoyantes et confuses », « ma brève incertitude [...] ne distinguait pas », « diverses suppositions »). Plongé dans l'obscurité d'une chambre noire, le narrateur ne fait qu'*entrevoir* ces images. Cette « entre-vision » se trouve matérialisée par « la raie du jour » (I, 4) qui apparaît sous la porte du voyageur neurasthénique et qui s'avère trompeuse. De façon significative, cette observation qui sous-tend le flux mnémotechnique s'étend chez Proust à la perception visuelle, comme le souligne la fascination du héros pour les moyens locomoteurs de son époque (train, automobiles, avion) et la façon dont ils affectent le « voir » du sujet.

La structure diégétique du roman proustien illustre la thèse selon laquelle l'émergence de dispositifs techniques actualise les données de la perception pour aboutir à de nouvelles formes narratives. Suivant, l'esthétique d'un écrivain nouveau doit être mesurée à l'aune d'un monde qui ne cesse de changer. Les préoccupations de Proust recourent en cela les principaux enjeux de la « période moderniste » qui se caractérise par une rupture avec la tradition. On peut alors s'interroger avec Sara Danius sur le rôle que joue la refonte sensorielle au tournant du siècle dans l'enregistrement et la constitution de nouveaux savoirs⁵⁵.

54. DANIVS, op. cit., p. 96.

55. « The basic propositions of my inquiry [...] revolve around questions of sensory perception or, to be more precise, around the specific ways in which categories of perceiving and knowing are reconfigured in

La crise des sens évoquée par Danius se trouve au cœur de la stratégie narrative de la *Recherche* qui repose sur l'étonnement (PP 22). Dans ses descriptions du corps vécu, Proust montre comment la technique ouvre une brèche à même le tissu de l'expérience. Un exemple tiré de *Sodome et Gomorrhe* devrait nous permettre d'en préciser les enjeux. C'est vers la fin de son second séjour à Balbec que le héros, animé d'un « désir d'évasion » (III, 417), assiste à l'improbable apparition d'un aéroplane⁵⁶ :

Tout à coup mon cheval se cabra; il avait entendu un bruit singulier, j'eus peine à la maîtriser et à ne pas être jeté à terre, puis je levai vers le point d'où semblait venir ce bruit mes yeux pleins de larmes, et je vis à une cinquantaine de mètres au-dessus de moi, dans le soleil, entre deux grandes ailes d'acier étincelant qui l'emportaient, un être dont la figure peu distincte me parut ressembler à celle d'un homme. Je fus aussi ému que pouvait l'être un Grec qui voyait pour la première fois un demi-dieu. Je pleurais aussi, car j'étais prêt à pleurer du moment que j'avais reconnu que le bruit venait d'au-dessus de ma tête – les aéroplanes étaient encore rares à cette époque – à la pensée que ce que j'allais voir pour la première fois c'était un aéroplane. (III, 417)

Cet épisode met l'accent sur la crise sensorielle dont le héros fait l'expérience. Semblable aux premières pages de la *Recherche* où le « sifflement des trains » (I, 3) produit une série d'images nouvelles, l'aéroplane est initialement perçu par un « bruit singulier ». Il y a d'emblée dissociation entre l'irruption de l'avion dans le champ visuel du héros et la façon dont cette apparition affecte l'appréhension corporelle de l'événement. Une étrange fascination émane de cet oiseau mécanique dont l'engin se trouve « entre deux grandes ailes d'acier étincelant qui l'emportaient ». La position de l'avion par rapport au héros, la force propulsive de son ascension soulignent l'affranchissement des lois physiques auquel aspire le jeune homme. Ici encore, tout autour de ce corps vertigineux semble vaciller « comme quelqu'un qui tombe de cheval [...] » (I, 491). Rétrospectivement, pendant le séjour du héros en 1914 dans un Paris menacé par les obus allemands, cette confrontation prendra la forme d'un présage : « Je pensai à ce jour, dira le narrateur, en allant à la Raspelière, où

a historical situation in which technological devices are capable of storing, transmitting, and reproducing sense data, at the same time articulating new perceptual and epistemic realms. Hence the problem that so many modernist texts and artifacts stubbornly engage : how to represent authentic experience in an age in which the category of experience itself has become a problem » (ibid., p. 3).

56. Terme employé pour l'avion jusqu'à la Première Guerre mondiale (Catherine BLAIS. « Une route à soi : représentations et récits de fugitives de la Belle Époque à la Seconde Guerre mondiale ». Thèse de doct. Montréal : Université de Montréal, 2018, p. 323).

j'avais rencontré, comme un dieu qui avait fait se cabrer mon cheval, un avion. Je pensais que maintenant la rencontre serait différente et que le dieu du mal me tuerait » (IV, 412). Face à la technologie, le héros est confronté à son propre néant, il anticipe sa disparition.

La perte passagère de tout contrôle, soulignée par la réaction violente du cheval, se trouve amplifiée par l'intrusion visuelle de l'engin qui aveugle le jeune homme et dont le bruit violent l'assourdit. Le contraste qui sépare le cheval – technologie datée que Proust associe au déplacement sur terre – et l'avion accentue le dépaysement ressenti par le narrateur et la déhiscence qui l'ouvre aux possibilités d'une réalité nouvelle. Dans une thèse consacrée aux « Représentations et récits de *fugitives* de la Belle Époque à la Seconde Guerre mondiale », Catherine Blais replace les technologies locomotives qui se trouvent chez Proust dans leur contexte historique. Selon Blais, « [e]n l'avion, les contemporains découvrent un nouvel objet de fascination, qu'ils élèvent rapidement au rang de muse. Grâce à lui, tout semble possible ; l'avenir est là, devant eux, non pas comme un horizon lointain et intouchable, mais bien comme une chose concrète et palpable, qui est dorénavant à portée de main ». ⁵⁷ On comprend alors plus clairement l'enjeu double qui sous-tend cette rencontre : l'avion se situe à la croisée de l'angoisse existentielle et du champ des possibles, du mythe solaire et de la modernité.

Plus tard, le regard du narrateur subira une troisième modification et trouvera son relais dans la fascination d'Albertine pour les sports et les différentes vitesses des machines : « Comme il n'avait pas tardé à s'établir autour de Paris des hangars d'aviation, qui sont pour les avions ce que les ports sont pour les vaisseaux, et que depuis le jour où près de la Raspelière la rencontre quasi mythologique d'un aviateur, dont le vol avait fait se cabrer mon cheval, avait été pour moi comme une image de la liberté, j'aimais souvent qu'à la fin de la journée le but de nos sorties – agréable d'ailleurs à Albertine, passionnée pour tous les sports – fût un de ces aérodromes » (III, 612-613). Dans ce passage, le narrateur réinterprète la référence mythologique de sa rencontre première avec l'avion pour relever l'« image de la liberté » que celle-ci a pu rendre manifeste. L'aviation s'insère dans cette culture sportive qui motive en partie le désir que le héros ressent pour

57. Ibid., p. 325.

Albertine.

Comme le suggèrent ces lectures successives de la rencontre initiale avec l'aéroplane, les inventions techniques permettent indirectement à Proust de thématiser le rapport du corps au monde sensible. Figurant au nombre de ce que Deleuze qualifie de « série de moyens de translation », ⁵⁸ ces technologies marquent irréversiblement l'espace corporel. À une époque où un ensemble d'instruments permettent de faire intrusion dans le corps humain (stéthoscope, spéculum, laryngoscope, rayons X ⁵⁹) l'apparition de machines introduit une discontinuité au sein du champ visuel de l'individu. Dès lors, se pose la question des modalités nouvelles du « voir ».

Loi du stéréoscope

À la fin du XIX^e siècle, l'essor de l'industrie verrière devient indicative d'un tournant visuel à une époque où « le développement de l'art et de l'industrie du verre a provoqué une véritable irruption de cette matière dans l'univers de la littérature ». ⁶⁰ De façon exemplaire, le stéréoscope illustre l'idée selon laquelle l'œuvre produite par l'écrivain ne serait qu'« une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même » (IV, 489-490). Appareil optique *en vogue* à l'époque de Proust, le stéréoscope cristallise la continuité des rapports qui s'établissent entre corps et technique. Plus concrètement, la vision stéréoscopique qui rend possible la visualisation d'images en trois dimensions se fonde sur le processus physiologique de la vision humaine. Dans l'expérience la plus commune, nous interceptons des images selon deux perspectives qui diffèrent légèrement en vertu de la séparation latérale des yeux. ⁶¹ Ces deux vues se rassemblent en une unité cohérente après avoir atteint le cortex visuel par la voie des nerfs optiques. De ce fait, la vision humaine repose sur un

58. Gilles DELEUZE. « Thèses sur le mouvement (Premier commentaire de Bergson) ». Dans : *L'image-mouvement*. Critique. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983, p. 13.

59. Voir Tim ARMSTRONG. 1998. *Modernism, Technology, and the Body : A Cultural Study*. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press.

60. David MENDELSON. *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*. Toulouse : Librairie José Corti, 1968, p. 57.

61. Randolph BLAKE et Hugh R WILSON. « Neural Models of Stereoscopic Vision ». Dans : *Trends in Neurosciences* vol. 14, n° 10 (1991), p. 445.

chiasme initial⁶² qui résulterait de la fusion binoculaire de stimulus visuels présentés à l'œil gauche et droit.

Le stéréoscope reproduit ce processus : en y insérant deux images d'une série comportant une légère variation en perspective, les yeux du spectateur sont sujets à une illusion de spatialité. Comme l'observe Isabelle Serça, « le stéréoscope, offrant à l'œil des images en relief, est en ce sens le pendant du kaléidoscope, qui présente des figures mouvantes : il donne en effet la sensation de la profondeur ».⁶³ On peut alors se demander pour quelle raison Proust recourt à la vision artificielle du stéréoscope pour traduire ce qui survient naturellement dans la vision humaine. Prenons par exemple le motif récurrent d'Albertine entrevue sur la plage :

On a vu une femme, simple image dans le décor de la vie, comme Albertine profilée sur la mer, et puis cette image, on peut la détacher, la mettre près de soi, et voir peu à peu son volume, ses couleurs, comme si on l'avait fait passer derrière les verres d'un stéréoscope. (II, 658)

Le procédé narratif mis en œuvre par Proust dans cet extrait est complexe. L'image mentale d'Albertine dansant sur la plage est décalquée sur une image technique qui lui sert de modèle : le héros s'imagine l'insérer derrière les verres du dispositif stéréoscopique à la manière des stéréogrammes, terme désignant une « épreuve constituée d'un couple d'images planes, destinée à l'observation en vision stéréoscopique »⁶⁴. À y regarder de plus près, cette métaphore optique et technique reproduit l'activité perceptive du corps. On peut alors s'interroger sur le lien qu'établit Proust entre une image intime et un dispositif extérieur. Autrement dit, pourquoi recourir à la métaphore du stéréoscope pour expliquer la profondeur de l'image perçue ?

Nous trouvons un premier élément d'explication dans la distinction que le héros établit entre la « simple image » de la jeune femme entrevue sur la plage et l'image complète que réalise la vision stéréoscopique, hypothèse selon laquelle la perception en profondeur

62. Wolfgang SKRANDIES. « The Processing of Stereoscopic Information in Human Visual Cortex : Psychophysical and Electrophysiological Evidence ». Dans : *Clinical Electroencephalography* vol. 32, n° 3 (juil. 2001), p. 152.

63. ser\IeC {\c c}a_2004.

64. Nous nous référons ici à la définition accessible sur le site web du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.

dépend de notre infrastructure corporelle. Comme le note Merleau-Ponty, « [q]uand je me mets au stéréoscope, un ensemble se propose où déjà l'ordre possible se dessine et la situation s'ébauche » (PP 311). Autrement dit, chez Proust les choses font *constellation* : elles adhèrent discrètement à une structure signifiante. Bien que l'apparition d'Albertine s'apparente à une image mentale, son surgissement inattendu est conditionné par l'apport du corps phénoménologique : « imaginaire ou concrète, l'image passe par quelqu'un, qui la produit ou la reconnaît ». ⁶⁵ En cela, la signification de cette image se répartit selon trois niveaux (poétique, technique, physiologique) qui la délimitent.

Nous touchons ici à l'essentiel : les qualités extrinsèques de la personne aimée, les attributs physiques qui la caractérisent (« son volume, ses couleurs ») font émerger le thème de l'*embodiment*, la condition fondamentale de l'observateur ancré dans un corps par l'entremise duquel s'opère le phénomène de la vision. Le héros, du reste, le constate à chaque désillusion : nous ne pouvons nous libérer de notre perception, même si nous avons la possibilité de la « retravailler ». C'est précisément cette image, synthèse visuelle des différentes versions d'Albertine, qui servira de référence aux *retouches* successives entreprises par le narrateur. Si le dispositif stéréoscopique nous donne l'impression d'être en contact avec l'objet perçu, de le palper avec notre regard, cette sensation reste toujours en deçà de notre perception.

La référence au dispositif stéréoscopique chez Proust trouve un écho dans le casque de réalité virtuelle aujourd'hui qui se caractérise également par une appropriation totale du regard. Bien que des modélisations récentes comme l'*Oculus Rift* ⁶⁶ amplifient la sensation de choc sensoriel en plongeant le spectateur dans un monde sans gravité, la porosité du rapport sujet-objet persiste. Cet héritage pose indirectement la question de la *mimésis*. Si, pour Auerbach, la mimésis a encore part liée avec certaines représentations culturelles et scientifiques dans lesquelles elle puise, la question de la représentation de la réalité à travers l'expression ou « imitation » littéraire ⁶⁷ se double chez Proust d'une expérimen-

65. Martine JOLY et Francis VANOYE. *Introduction à l'analyse de l'image*. 128 Cinéma Image. Paris : Colin, 2009, p. 11.

66. Il s'agit d'un casque de réalité virtuelle développé par l'entreprise *Oculus VR* qui se présente à la manière d'un masque couvrant une partie du visage. L'auteur a eu l'occasion de faire l'essai d'un prototype préliminaire en 2014.

67. Erich AUERBACH. *Mimesis : The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, New

tation avec de nouvelles façons de se représenter le monde. Le recours narratif à la vision stéréoscopique confirme la thèse selon laquelle sa représentation du monde est conditionnée par l'émergence de nouvelles inventions techniques. Chacune de ces expériences produit de nouvelles images qui s'imprègnent de façon durable en nous.

Pour illustrer ce point, citons l'expérience du héros qui entre pour la première fois dans une salle de théâtre :

Je fus heureux aussi dans la salle même ; depuis que je savais que – contrairement à ce que m'avaient si longtemps représenté mes imaginations enfantines – il n'y avait qu'une scène pour tout le monde, je pensais qu'on devait être empêché de bien voir par les autres spectateurs comme on l'est au milieu d'une foule ; or je me rendis compte qu'au contraire, grâce à une disposition qui est comme le symbole de toute perception, chacun se sent le centre du théâtre. (I, 438)

L'illusion optique qu'évoque le narrateur touche à l'essence du spectacle moderne et prend encore une fois pour modèle la vue (la notion de « théâtre » vient du grec *theaomai* qui signifie « voir »). Ce passage prolonge l'observation du héros qui, encore enfant, affirme ne pas être « éloigné de croire que chaque spectateur regardait comme dans un stéréoscope un décor qui n'était que pour lui » (I, 72). L'écart qui subsiste entre le jeune homme et le dispositif architectural de la scène est l'une des conditions nécessaires à l'immersion totale de l'expérience théâtrale⁶⁸. Dans la mesure où la perception est toujours conditionnée par l'immanence du corps, elle est focalisée. La perspective qui s'offre au spectateur dans une salle de théâtre repose sur une relativité des angles multiples que celui-ci peut adopter selon l'emplacement qui lui est attribué. L'expérience du théâtre confirme ainsi les considérations mentionnées plus haut : ici encore, la convergence des yeux dans la fusion binoculaire sert de modèle à une spatialité de situation⁶⁹.

Jersey : Princeton University Press, 2003, p. 555.

68. Comme le relève Marcello Vitali-Rosati : « Le dispositif théâtral traditionnel – celui qui considère le théâtre comme représentation – vise justement à rendre impossible de parcourir la troisième dimension : c'est sur cette impossibilité que se fonde la séparation entre la scène et le public, et c'est cette séparation qui donne lieu à l'expérience du théâtre » (Marcello VITALI ROSATI. « La profondeur du théâtre : au-delà du sujet, vers une pensée métaontologique ». Dans : *Sens Public* [juin 2011]. URL : <http://sens-public.org/article846.html> [visité le 04/07/2019]).

69. L'on peut mesurer l'intérêt de ces questions aujourd'hui où des salles de spectacles rendent possible le visionnement d'une prestation perçue à travers un casque de réalité virtuelle comme l'atteste la récente programmation au Centre Phi à Montréal.

À l'image d'Albertine sur la plage, cette « apparition unique d'un lointain »⁷⁰ correspond à la notion benjaminienne de l'aura. En cela, dans l'espace corporel qui émerge pour le héros, il y a empiètement entre le perçu et l'activité perceptive. Au moment où la Berma – grande interprète des tragédies raciniennes – apparaît sur scène, le narrateur se trouve dans l'entre-deux qui sépare l'espace objectif (la salle, les sièges, la scène) et l'espace perçu (champ visuel assimilé à la vue stéréoscopique)⁷¹. Cela posé, quelles sont les représentations nouvelles que Proust élabore à partir de ces réflexions ?

Cubisme, fragmentation du « voir »

Dans la littérature critique qui suit la parution de la *Recherche* depuis près d'un siècle, l'étude de l'influence possible du cubisme et son affiliation aux mouvements d'avant-garde n'a fait l'objet que d'une poignée d'études à partir des années 1970⁷². Cette omission peut surprendre dans la mesure où le narrateur, nous venons de le voir, part souvent d'une image initiale pour la modifier au moyen de retouches successives. Dans son article « Die *Recherche* und der Post-Impressionismus », Reinhold Hohl décrit cette affinité dans les termes suivants : « [Le cubisme] avait pour ambition de représenter l'objet tel que la conscience le perçoit ; il a représenté la conscience de l'objet, mais pas seulement tel qu'il a pu être perçu sur le moment – ainsi que le fit l'impressionnisme –, mais le cubisme l'a dessiné de la façon dont il a pénétré la conscience, de la façon dont on se rappelle de lui, c'est à dire avec tous les ajustements, tous les ingrédients affectifs, qui se trouvent attachés

70. Walter Benjamin, *Sur Proust*, p. 123, cité d'après « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Zeitschrift für Sozialforschung* 5, 1936, p. 43.

71. Nous retrouvons un constat semblable dans un article de Marcello Vitali-Rosati : « Le sujet est donc hors de l'espace, il est caractérisé par quelque chose qu'on pourrait appeler "diatopie" : à savoir une rupture spatiale, une fracture infranchissable entre le lieu où il se trouve et l'espace qui est devant lui. La séparation qui éloigne le public de la scène comme le sujet du monde doit par ailleurs permettre un rapport entre les deux. Rapport à distance, prise sans contact, cette séparation ne peut se penser que sur le mode de la vue. La vue, qui donne étymologiquement le nom au théâtre, est le sens sur lequel se base la constitution du sujet » (VITALI ROSATI, op. cit.).

72. Voir à ce sujet Jacques Rivière, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain (Freud et Proust)*, Les cahiers d'occident, n° 4, Paris : Librairie de France, 1926 ; Claude Gandelman, "Proust as a Cubist", *Art History* 2, Septembre 1979, pp. 355-63 ; Reinhold Hohl, « Die Recherche und der Post-Impressionismus » in *Proustiana XXI*, Mitteilungen der Marcel Proust Gesellschaft, 2001, pp. 67 – 84.

à lui au point de le déformer [Notre traduction] ». ⁷³ C'est dire que l'objet perçu dépasse toujours le point de vue à travers lequel il se livre au regard humain.

Pour Proust, le cubisme figure au rang des « révolutions qui ont eu lieu jusqu'ici dans la peinture ou la musique [...] diffèr[ant] outrageusement de ce qui a précédé » (I, 522-523). Les recherches picturales de Braque, Picasso et Duchamp – à l'époque contemporaine – reposent sur un postulat simple : pour rendre compte de la réalité telle que nous la percevons, nous devons recomposer un objet en tenant compte des angles successifs de sa pénétration dans notre conscience. Contrairement à la saisie de la profondeur à travers le stéréoscope, le cubisme privilégie la totalité des points de vue d'un objet perçu, et cela au détriment de la cohérence des représentations picturales traditionnelles qui se fondent encore sur la ressemblance entre l'objet et sa représentation. Emboîtant le pas à la peinture moderniste de son époque, Proust introduit des portraits fragmentaires dans son récit et laisse au lecteur le soin de recomposer l'impression fugitive d'un instant. Il en va ainsi de l'assimilation d'Odette de Crécy à une toile cubiste :

[Q]uant à son corps qui était admirablement fait, il était difficile d'en apercevoir la continuité (à cause des modes de l'époque et quoiqu'elle fût une des femmes de Paris qui s'habillaient le mieux), tant le corsage, s'avancant en saillie comme sur un ventre imaginaire et finissant brusquement en pointe pendant que par en dessous commençait à s'enfler le ballon des doubles jupes, donnait à la femme l'air d'être composée de pièces différentes mal emmanchées les unes dans les autres ; tant les ruchés, les volants, le gilet suivaient en toute indépendance, selon la fantaisie de leur dessin ou la consistance de leur étoffe, la ligne qui les conduisait aux nœuds, aux bouillons de dentelle, aux effilés de jais perpendiculaires, ou qui les dirigeait le long du busc, mais ne s'attachaient nullement à l'être vivant, qui selon que l'architecture de ces fanfreluches se rapprochait ou s'écartait trop de la sienne, s'y trouvait engoncé ou perdu. (I, 194)

On perçoit dans ce texte la mise en œuvre de deux procédés antagonistes : la décomposition du corps d'Odette sous le regard de Swann et la recomposition de ce portrait par le narrateur de la *Recherche*. Dans la perception de l'amant désabusé qui nous est livrée en focalisation interne, les différents détails de la physiologie d'Odette ne parviennent à s'intégrer dans une vision unifiée. L'attention portée aux détails hétérogènes qui com-

73. Reinhold HOHL. « Die Recherche und der Post-Impressionismus ». Dans : *Proustiana XXI : Mitteilungen der Marcel Proust Gesellschaft* (2001), p. 67.

posent la physionomie de celle-ci se rassemble en un éclatement de l'image initiale. Or, sous le désordre des textiles, un mouvement apparaît. Cette femme qui avait l'air « d'être composée de pièces différentes mal emmanchées les unes dans les autres » permet un rapprochement avec les œuvres de Marcel Duchamp – on pense au *Nu descendant l'escalier* (1912)⁷⁴ – ou encore avec les expérimentations cinématographiques que l'on trouve dans le *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger. Nous trouvons un exemple analogue dans la description du premier baiser d'Albertine que le narrateur tente de *fixer* : « c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place une autre » (II, 660).

Dans ces exemples tirés de la *Recherche*, Proust allie les paramètres de la vision au mouvement. La référence implicite aux expérimentations d'avant-garde s'inscrit dans l'esprit d'une époque où de nouveaux domaines sensoriels s'offrent à l'écrivain. Au tournant du XIX^e siècle déjà, des physiologistes et des psychologues « tentent de définir les conséquences motrices et tactiles des sensations visuelles » tandis que la lumière s'apparente à un « phénomène électromagnétique, riche d'influences sur le corps humain ». ⁷⁵ On assiste ainsi à l'éclosion d'un *sens nouveau* : la kinesthésie ^{76 77}. Plus loin, l'installation du réseau ferroviaire à travers l'Europe, l'apparition des premières automobiles et la transmission de la voix humaine rendue possible par le téléphone figurent autant d'exemples qui inscrivent le tournant technique au début XX^e siècle dans le paradigme de la vitesse.

Écriture du mouvement

Dès les premières pages de la *Recherche*, le narrateur est hanté par des technologies du mouvant : « [J]'entendais le sifflement des trains qui, nous dit-il, plus ou moins éloigné,

74. Comme le note Danius, il s'agit d'une référence importante rattachée aux chronophotographies du physiologiste Étienne-Jules Marey (DANIUS, op. cit., p. 143).

75. Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO, éd. *Histoire du corps : Tome 3, Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. L'univers historique. Paris : Éditions du Seuil, 2005, p. 395.

76. Ibid., p. 395.

77. Il s'agit d'une forme de sensibilité qui nous renseigne sur les mouvements du corps au-delà de la vue ou de l'ouïe. En cela, la kinesthésie se rapproche de la proprioception qui correspond à notre sens de balance et au positionnement du corps dans l'espace (LEDER, op. cit., p. 39).

comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine » (I, p. 3). bercé par le bruit distant des trains de nuit, le jeune homme reconstitue, une à une, les différentes impressions logées dans les abscisses du corps éveillé. Le mouvement perçu à distance devient emblématique d'un certain rapport à la réalité sensible que sous-tend l'expérience corporelle⁷⁸.

Le tracé du corps vécu dans la *Recherche* participe d'une histoire du mouvement qui commence avec les chronophotographies du physiologiste Étienne-Jules Marey et qui, en passant par la théorie bergsonnienne, nous mène à l'art cinématographique. À la lisière de ce tournant kinétique, Proust explore les relations entre le toucher et le visuel à partir desquelles émerge la perception motrice. Rappelons à ce titre l'apparition, dans les rêveries du dormeur éveillé, du kinétoscope qui souligne la portée symbolique du cheval jouant alors un rôle important dans la société en « particip[ant] aux principales fonctions économiques ». ⁷⁹ Dans une synthèse remarquable, Sara Danius montre comment la vue des positions successives du cheval à travers le kinétoscope est assimilée pour Bergson au travail de l'analyse intellectuelle,⁸⁰ critique qu'il développe dans le dernier chapitre de *L'évolution créatrice* intitulé « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique ». L'écriture proustienne tend à réhabiliter l'indivisibilité du mouvement à l'aide de métaphores techniques qui figurent autant de vues nouvelles sur le monde. La forte présence d'outils techniques (monocles, appareil photographique, téléphone, microscope) semble illustrer le projet mareysien visant à « dépasser les limites sensibles de l'humain par la technique ». ⁸¹

Que ce soit dans le domaine des arts du spectacle ou en photographie, le tournant du

78. Cet écart structure la diégèse de la *Recherche* qui selon Danius opposerait la monotonie de l'habitude au surgissement immédiat de la sensation : « Proust's novel is concerned, among other many things, with the discovery by the narrator of a visual aesthetics that rests upon the distinction between numbing habit and unmediated sensory experience, between agreed-upon intellectual notions and unbiased forms of comprehension » (DANIUS, op. cit., p. 94).

79. François DAGOGNET. *Etienne-Jules Marey : la passion de la trace*. Collection 35/37. Paris : Éditions Hazan, 1987, p. 52.

80. DANIUS, op. cit., p. 102-104.

81. Barbara FORMIS. « Chevaux au galop. La controverse du mouvement entre chronophotographie, peinture et cinéma. » Dans : *Du sensible à l'œuvre : Esthétiques de Merleau-Ponty*. Essais. Bruxelles : La Lettre volée, 2012, p. 188.

XIX^e siècle est marqué par le désir de « visualiser la trajectoire des gestes dans l'espace »⁸² et de rendre visibles les mouvements spectraux qui ne peuvent être saisis par la vue humaine. On retrouve cette préoccupation dans les chronophotographies de Marey, qui, « en n'enregistrant que l'impact lumineux de marques blanches disposées à des endroits précis d'un corps en mouvement, traduisent la "mélodie cinétique" en absentant le corps ». ⁸³ Or cette conception novatrice du mouvement – compris comme une série d'apparitions et de disparitions successives – contribue à la découverte du corps vécu, cette infrastructure charnelle qui déploie autour d'elle un espace corporel. Afin de mieux saisir l'importance de ces enjeux chez Proust, il est utile de revenir sur une référence tirée de l'histoire de la photographie, à savoir « la controverse picturale autour du galop de cheval »⁸⁴ que nous tenterons de résumer dans ses grandes lignes.

Parmi les clients riches du photographe anglais Eadweard Muybridge, Leland Stanford – futur gouverneur de Californie et passionné de chevaux – le rend attentif à la fameuse polémique autour de la course de cheval. Une année avant la naissance de Marcel Proust en 1871, le physiologiste français Étienne-Jules Marey parvient à démontrer que le galop du cheval n'est pas tel que le représentaient, depuis des siècles, les peintres et plus récemment les tableaux de Théodore Géricault. Le cheval qui permet de retracer « l'automatisme cardiaque ou les trémulations du cœur »⁸⁵ devient alors le symbole d'une crise de la représentation. Marey soutient que ce n'est pas en s'appuyant d'abord sur les deux pattes du devant et ensuite sur les deux pattes arrière que le cheval galope, mais bien en alternant leur mouvement. À l'encontre de cette thèse, et en visant une représentation plus fidèle du réel, Muybridge affirme la nécessité du contact du cheval avec la terre. Pour le photographe, « le cheval court précisément parce qu'il ne quitte pas la terre ». ⁸⁶

Pour trancher sur la question, Marey et Muybridge emploient deux techniques différentes. Muybridge installe, tout le long d'une piste équestre, vingt-quatre appareils photographiques qui seront déclenchés successivement par des fils placés stratégiquement. Ce

82. CORBIN, COURTINE et VIGARELLO, op. cit., p. 394.

83. Ibid., p. 394.

84. FORMIS, op. cit., p. 186.

85. DAGOGNET, loc. cit.

86. FORMIS, loc. cit.

procédé novateur produit des prises successives du mouvement des chevaux, montrant en cela la contraction des muscles qui fait « que chaque patte touche le sol où une autre s'en détache ». ⁸⁷ D'après Barabara Formis, cette « écriture du mouvement » ⁸⁸ fragilise l'argument selon lequel les chevaux sautent en l'air pour avancer comme le montrent les représentations picturales de chevaux sautant sur place. ⁸⁹ Si la méthode de Muybridge tend à une certaine exhaustivité dans la reproduction du mouvement, ⁹⁰ elle fait resurgir la question d'une représentation fidèle du réel. Quant à Marey, il développe un dispositif mécanique comparable à une mitrailleuse qui lui permet de fixer sur une plaque et moyennant un objectif la représentation spectrale du mouvement du cheval dans l'espace.

On saisit alors l'écart qui s'installe entre ces deux approches différentes visant à retracer l'émergence du mouvement dans l'espace. Si Muybridge rend visible le *corps en mouvement* en décomposant ce dernier, Marey représente la dimension abstraite du *mouvement du corps* ⁹¹ et se rapproche paradoxalement de l'expérience corporelle. Pour reprendre un mot de Marey, « la chronophotographie, [est] l'application de la Photographie instantanée à l'étude du mouvement ; elle permet à l'œil humain d'en voir les phases qu'il ne pouvait percevoir directement ; et elle conduit encore à opérer la reconstitution du mouvement qu'elle a d'abord décomposé ». ⁹² Si, selon Merleau-Ponty, ces procédés « donnent une rêverie zénonienne sur le mouvement » (OE 78) – c'est-à-dire qu'elles immobilisent le mouvement sans le restituer –, il n'en reste que ces découvertes préfigurent l'avènement du cinématographe de quelques décennies et fraient la voie à une nouvelle pensée de la technique ⁹³.

87. Ibid., p. 186.

88. BAL, loc. cit.

89. FORMIS, loc. cit.

90. Ibid., p. 186.

91. Ibid., p. 187.

92. J. MAREY. *La chronophotographie*. Paris : Gauthier-Villars, 1899, p. 5.

93. Comme a pu l'observer François Dagognet, l'influence du mareysisme sur les développements artistiques du XX^e siècle est indéniable. Pour suppléer aux failles de la perception corporelle, le physiologiste développe une série d'instruments qui permettent d'avancer en-deçà de ce qui nous est accessible par le travail des sens : « Afin de voir l'invisible ou l'imperceptible, il ne devait rien demander au regard qui voile et déforme plus qu'il ne découvre. Il l'a remplacé par des instruments d'enregistrement eux-mêmes flexibles (des électromètres, des dynamomètres, des ergomètres) et sensibles aux variations, aux flux, aux courants, aux changements ». Plus loin, Dagognet ajoute que « l'expression graphique qui en résulte concentre le réel, le simplifie et autorise des comparaisons : elle seule permet les traitements et surprend les variables. Cette méthode permet parallèlement de vaincre l'espace (elle miniaturise les données et les

C'est précisément cette reconstitution de la virtualité du mouvement, explorée dans les chronophotographies de Marey, que l'on retrouve dans certaines pages de la *Recherche* de Proust. Chez lui, la tentative d'une « écriture du mouvement », ⁹⁴ ces images produites dans « la fraîcheur d'[une] chambre noire » (II, 685) se rapprochent de l'art cinématographique (du grec ancien *kínêma* « mouvement » et *graphein* « écrire »). Revenons un instant à cette description du marquis de Saint-Loup :

[T]out à coup, comme apparaît au ciel un phénomène astral, je vis des corps ovoïdes prendre avec une rapidité vertigineuse toutes les positions qui leur permettaient de composer, devant Saint-Loup, une instable constellation. Lancés comme par une fronde ils me semblèrent être au moins au nombre de sept. Ce n'étaient pourtant que les deux poings de Saint-Loup, multipliés par leur vitesse à changer de place dans cet ensemble en apparence idéal et décoratif. (II, 480)

Dans cet extrait qui se situe au retour du héros à Paris suivant sa visite à Doncières, le narrateur traduit verbalement le mouvement de Saint-Loup. La bagarre qui éclate entre Robert de Saint-Loup et un promeneur nocturne qui l'accoste illustre la technique proustienne qui consiste à décomposer le mouvement pour mieux le synthétiser ⁹⁵. Au premier plan, la trajectoire des poings du marquis fait écho à la représentation du mouvement chez Marey, image paradoxale car « unique et multiple à la fois ». ⁹⁶ Le geste de Saint-Loup n'est pas clairement délimité, il semble se dissoudre sous le regard du narrateur : ses poings sont assimilés à des « corps ovoïdes » qui ne parviennent pas à l'unité d'une constellation stable. L'indétermination qui caractérise cette description (« ils me semblèrent être au moins au nombre de sept ») restaure la nature paradoxale du mouvement : multiple et unique, linéaire et simultané à la fois. Ici encore, l'importance de la scène ne réside pas tant dans le déroulement objectif des événements que dans la façon dont elle affecte le héros.

La rapidité vertigineuse des positions que prennent les poings de Saint-Loup semble

condense, puisqu'elle ne retient que l'essentiel) ainsi que le temps qu'elle emprisonne à sa manière, dont elle repère les diverses phases (ou positions) : l'union des deux (espace et temps) constitue «le mouvement» même, d'où la chronophotographie qui le mesure » (DAGOGNET, op. cit., p. 138).

94. BAL, loc. cit.

95. Procédé qui rappelle les explorations du futurisme. Il s'agit d'un courant artistique et littéraire né autour de 1909 qui récuse la tradition esthétique en faveur de thèmes modernistes comme la vitesse et la beauté des machines.

96. FORMIS, loc. cit.

appliquer les mots prononcés par Étienne Marey devant l'Académie : « Sur une même plaque, une série d'images successives représentent les différentes positions qu'un être vivant en mouvement a occupées dans l'espace à une série d'instantanés ». ⁹⁷ De manière analogue, Proust s'approprie le mouvement en retraçant les phénomènes qui se jouent à la périphérie du corps. Autrement dit, l'écrivain met en œuvre à partir de moyens langagiers ce que Marey réalise par le biais de la chronophotographie. Nous verrons désormais comment l'expérience des technologies de la vitesse qui font leur apparition à l'époque contemporaine permet à Proust d'aller plus loin dans sa représentation du mouvement.

— Apparition des premières automobiles

Comme la plupart des expériences techniques, la découverte de la vitesse chez Proust s'éprouve d'abord sur le mode de l'analogie avec le corps vécu. Les nouvelles technologies de locomotion que nous trouvons dans la *Recherche* s'inscrivent dans le questionnement spatial du héros ⁹⁸. Vers la fin du premier voyage à Balbec, le narrateur, allongé dans sa chambre d'hôtel, sent son cœur battre « comme une machine en pleine action, mais immobile, et qui ne peut que décharger sa vitesse sur place en tournant sur elle-même » (II, 305), soulignant l'idée selon laquelle les natures nerveuses « disposent, comme les voitures automobiles, de “vitesses” différentes » (I, 383). Nous pouvons retracer cette filiation à l'épisode de l'enfance à Combray où un bruit *change la vitesse* du sommeil de sa tante Léonie : « J'allais m'en aller doucement mais sans doute le bruit que j'avais fait était intervenu dans son sommeil et en avait “changé la vitesse”, comme on dit pour les automobiles, car la musique du ronflement s'interrompit une seconde et reprit un ton plus bas [...] » (I, 108). À l'image des premières automobiles, le corps a ses vitesses ; son fonctionnement est menacé lorsqu'il ne dispose plus des ressources nécessaires.

Or bien que le narrateur, à la fin du *Côté de chez Swann*, déplore la disparition

97. Georges BRASSAÏ. *Marcel Proust, sous l'emprise de la photographie*. Blanche. Paris : Éditions Gallimard, 1997, p. 148.

98. Outre l'article de Jean-Christophe Gay intitulé « L'espace discontinu de Marcel Proust » in *Géographie et cultures*, n° 6, 1993, on pensera aux commentaires suivants : Roger Kempf, « Sur quelques véhicules » in *Revue L'Arc*, n° 47, 1971, pp. 47 – 57 ; Wolfram Nitsch, « Fantômes d'essence : les automobiles de Proust à travers l'histoire du texte » in *Marcel Proust : Écrire sans fin*, Paris, 1996, pp. 125 – 141 ; Luzius Keller, « Proust au-delà de l'impressionnisme » in *Proust et ses peintres*, 2000, Amsterdam, pp. 57 – 70 ; Reinhold Hohl, « Die Recherche und der Post-Impressionismus » in *Proustiana XXI, Mitteilungen der Marcel Proust Gesellschaft*, 2001, pp. 67 – 84.

des attelages élégants de son enfance, l'émergence de nouveaux moyens de locomotion marque un tournant important. L'automobile, par la force exponentielle qui la caractérise, s'affranchit des limites de l'expérience corporelle :

Nous le comprîmes dès que la voiture, s'élançant, franchit d'un seul bond vingt pas d'un excellent cheval. Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui. Nous exprimons la difficulté que nous avons à nous rendre à un endroit, dans un système de lieues, de kilomètres, qui devient faux dès que cette difficulté diminue. (III, 385)

Ici, le narrateur oppose l'espace conventionnel qui peut être mesuré « dans un système de lieues, de kilomètres » et l'espace corporel qui varie en fonction de la distance parcourue. Cette « géométrie dans l'espace » (IV, 137) remplace alors la géométrie plane du système cartésien grâce à la manipulation de technologies aussi disparates que le télégramme, le réseau téléphonique, l'avion ou le voyage en automobile. Ainsi se réalise devant le regard attentif du narrateur-héros le rêve d'un « système plus vaste où les âmes se meuvent dans le temps comme les corps dans l'espace » (IV, 137). À l'image du réseau téléphonique, cette infrastructure « planant sur les rues, les villes, les champs, les mers, reliant les pays » (III, 500), les premières automobiles concrétisent un certain rêve d'ubiquité du narrateur. En outre, le paradigme de la vitesse produit une série de sensations passagères qui suscitent le désir. « Pour peu que la nuit tombe et que la voiture aille vite, note le narrateur, dans une ville, il n'y a pas un torse féminin, mutilé comme un marbre antique par la vitesse qui nous entraîne et le crépuscule qui le noie, qui ne tire sur notre cœur, à chaque coin de route, du fond de chaque boutique, les flèches de la Beauté » (II, 73). Ici encore, l'apparition d'une nouvelle technologie offre une nouvelle vue sur le monde. L'esthétique du rétroviseur qu'ébauche le héros thématise la fugacité des choses et des personnes. Cette fille anonyme entrevue au bord de la route suscite le désir du héros par sa dimension de fuite. Cette pulsion scopique ébauche déjà le roman d'Albertine, « être de fuite » (IV, 18) s'il en est.

Pour revenir à l'extrait précédent, la voiture moderne, par la focalisation qu'elle rend possible à travers le rectangle de son pare-brise, permet à ses passagers de cadrer l'expérience visuelle du corps en mouvement. Par cet effet de *parallaxe*⁹⁹, elle se rapproche

99. Terme qui désigne de manière générale la différence dans l'apparente position d'un objet à partir de

d'un dispositif visuel de projection¹⁰⁰, comme le train que Danius assimile à un « framing device on wheels ». ¹⁰¹ De ce fait, on ne peut minorer l'impact de la culture accélérée qui émerge à l'aube du XX^e siècle. Comme l'attestent les travaux des futuristes et la période synthétique du cubisme, le voyage en automobile se rapproche de l'activité perceptive de l'homme¹⁰².

Bien que cette reprise phénoménologique du voyage en automobile trouve une première réalisation dans un article feuilleton de Proust paru dans le Figaro en 1907 (« Impressions de route en automobile »)¹⁰³, ce n'est que durant le deuxième séjour à Balbec que le narrateur l'approfondit :

Arrivée au bas de la route de la Corniche, l'auto monta d'un seul trait, avec un bruit continu comme un couteau qu'on repasse, tandis que la mer, abaissée, s'élargissait au-dessous de nous. Les maisons anciennes et rustiques de Montsurvent accoururent en tenant serrés contre elles leur vigne ou leur rosier ; les sapins de la Raspelière, plus agités que quand s'élevait le vent du soir, coururent dans tous les sens pour nous éviter, et un domestique nouveau que je n'avais encore jamais vu vint nous ouvrir au perron, pendant que le fils du jardinier, trahissant des dispositions précoces, dévorait des yeux la place du moteur. (III, 386)

Cet extrait mobilise un lexique de l'accélération qui traduit l'actualisation de l'espace corporel sous l'effet du déplacement¹⁰⁴, trouve une première formulation dans les écrits de Nerval et dans des textes de Théophile Gautier et de Maeterlinck décrivant le voyage

deux points de vue divergents. Nous y reviendrons.

100. « Thanks to the automobile, a new space of representation has made itself available to aesthetic exploration » (DANIUS, op. cit., p. 136).

101. Ibid., p. 113.

102. À la lumière de ce rapprochement, nous pensons à cette phrase évocatrice de Proust : « 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 même de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle ? » (II, 712-713). Dans la mesure où les choses chez Proust *font constellation* la première impression, celle qui précède le travail analytique de la pensée, touche à l'essentiel.

103. Dans sa thèse consacrée aux inventions techniques dans l'écriture de Proust, Hiroya Sakamoto observe comment l'article de Proust dans le Figaro devance le mot de Marinetti déclarant que « la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse ». Cité d'après Sakamoto (SAKAMOTO, op. cit., p. 216).

104. Comme le souligne Hiroya Sakamoto, cette lexicalisation s'inscrit dans une « esthétique de l'inversion » chez Danius (DANIUS, op. cit., p. 91-146, p. 127).

ferroviaire et automobile ainsi que dans *La 628-E8* d'Octave Mirbeau.¹⁰⁵ En cela, Proust s'inscrit dans une histoire des représentations littéraires de la vitesse. Dans cette refonte du « voir », la vision du héros englobe le « bruit continu » de la voiture et les fluctuations du monde inanimé. La force motrice de l'automobile s'étend aux éléments décrits par le narrateur : « [l]es maisons anciennes et rustiques de Montsurvent accoururent », « les sapins de la Raspelière [...] coururent dans tous les sens pour nous éviter » tandis que le passé simple alimente la mobilité du passage. Ici encore, Proust met en œuvre une stratégie narrative de l'étonnement en restituant l'événement nouveau – le voyage en automobile – qui tend à disparaître sous les stratifications successives de l'habitude. La ponctuation de l'extrait est également tributaire d'une « syntaxe de la vitesse » pour reprendre l'expression de Sara Danius qui traduit la vision fragmentaire qui anime ce passage.¹⁰⁶

De façon significative, l'expérience motrice qui se dégage de ces descriptions participe de l'unité intersensorielle du corps. Par exemple, le héros exprime sa fascination pour une odeur de pétrole.¹⁰⁷ (III, 912) tandis que « [l]e ronflement d'un violon était dû parfois au passage d'une automobile, parfois à ce que je n'avais pas mis assez d'eau dans ma bouillotte électrique » (III, 644). C'est dire que Proust, à l'aide d'une réflexion nouvelle sur la technique, précise les enjeux du sensorium corporel. Le rapport ambivalent du narrateur vis-à-vis de l'automobile – entre la terreur de la jalousie et le rêve de conquête – inscrit la *Recherche* dans une « époque de transition »¹⁰⁸ qui, pendant le premier voyage à Balbec, est esquissée par la bicyclette et le réseau ferroviaire.

— L'indicateur des chemins de fer

Parmi les moyens de locomotion qui parcourent la *Recherche*, le train occupe une place centrale. L'enthousiasme que suscite l'expansion du réseau ferroviaire en Europe à partir de la moitié du XIX^e siècle s'inscrit dans un éloge de l'artifice qui se prolonge au siècle suivant. Selon Wolfram Nitsch, la notion de *machine* qui mobilise un imaginaire tributaire de l'ère industrielle « figure à maintes reprises dans la *Recherche* comme métaphore de l'imagination productive, qui engendre des images toujours nouvelles, tantôt euphoriques,

105. SAKAMOTO, op. cit., pp. 239-241.

106. DANUS, op. cit., p. 127.

107. BLAIS, op. cit., pp. 218-219.

108. SAKAMOTO, op. cit., p. 265.

tantôt angoissées ». ¹⁰⁹ Le voyage ferroviaire, en ce qu'il est déjà implanté à travers l'Europe à l'époque décrite par Proust, a un impact moindre sur le « voir » du héros. De ce fait, il s'agit essentiellement d'une technologie tournée vers le passé. Autrement dit, l'infrastructure ferroviaire dans la *Recherche* est constitutive d'un paysage culturel qui a part liée avec la rêverie, ce qu'atteste la fascination de Proust pour l'indicateur des chemins de train.

À plusieurs reprises, le narrateur – dans le sillage de Swann – évoque le champ de possibles que renferme l'indicateur des chemins de fer qui passe pour « le plus enivrant des romans d'amour » (I, 288). Ainsi, à l'époque de l'enfance passée à Paris, dans l'imagination du héros, « le beau train généreux d'une heure vingt-deux » (I, 378) à destination de Balbec cristallise ses rêves d'évasion. De ce fait, l'indicateur des chemins de fer devient révélateur d'un imaginaire spatial : « Et, bien que mon exaltation eût pour motif un désir de jouissances artistiques, les guides l'entretenaient encore plus que les livres d'esthétique et, plus que les guides, l'indicateur des chemins de fer. Ce qui m'émouvait, c'était de penser que cette Florence que je voyais proche mais inaccessible dans mon imagination, si le trajet qui la séparait de moi, en moi-même, n'était pas viable, je pourrais l'atteindre par un biais, par un détour, en prenant la "voie de terre" » (I, 384). Pour le narrateur, le détour par « la porte basse et honteuse de l'expérience » (II, 58) marque une conversion dans le regard qu'il porte sur le monde.

Contrairement au voyage en automobile, le train – en ce qu'il maintient la disparité entre le lieu de départ et la destination finale – introduit de la discontinuité au sein de l'expérience :

Ce voyage, on le ferait sans doute aujourd'hui en automobile, croyant le rendre ainsi plus agréable. On verra qu'accompli de cette façon, il serait même en un sens plus vrai puisqu'on y suivrait de plus près, dans une intimité plus étroite, les diverses gradations par lesquelles change la surface de la terre. Mais enfin le plaisir spécifique du voyage n'est pas de pouvoir descendre en route et s'arrêter quand on est fatigué, c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle qu'elle était dans notre pensée quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré, en un bond qui nous semblait moins miraculeux parce qu'il franchissait une distance

109. NITSCH, op. cit., p. 135.

que parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre, qu'il nous menait d'un nom à un autre nom, et que schématise (mieux qu'une promenade où, comme on débarque où l'on veut, il n'y a guère plus d'arrivée) l'opération mystérieuse qui s'accomplissait dans ces lieux spéciaux, les gares, lesquels ne font pas partie pour ainsi dire de la ville mais contiennent l'essence de sa personnalité de même que sur un écriteau signalétique elles portent son nom. (II, 5)

Comme le précise le héros, le bouleversement des repères habituels résulte moins du voyage en train que de son arrivée à destination. Passant en revue les différents moyens de locomotion, le narrateur relève un aspect essentiel : le déplacement ferroviaire – en préservant la différence entre les étapes d'un itinéraire précis, en nous permettant de « ressentir dans sa totalité » cet écart – se constitue comme une expérience authentique, ce que souligne la dichotomie qui s'établit entre l'aplatissement et la fragmentation de l'expérience (l'appréhension cinématographique du voyage en automobile) d'une part, et son intensification (« quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré ») d'autre part. Émerge alors le système d'opposition qui sous-tend la *Recherche* : l'écart entre possible et réel, nécessité et plaisir, rêverie intellectuelle et choc sensoriel. C'est à son arrêt, lorsqu'il s'ébranle que le train affecte le corps bercé par la somnolence de sa cadence répétitive (I, 348).

Les différentes technologies du mouvant qui apparaissent sous la plume de Proust précisent ce que nous avons qualifié d'*espace corporel*. Si la représentation littéraire du voyage en train fera l'objet d'observations ultérieures, à ce stade nous pouvons retenir qu'il amplifie la kinesthésie du corps humain à travers les modifications que parcourt l'espace vécu. Nous verrons désormais comment certaines technologies reproductibles permettent au héros d'approfondir ces intuitions.

Corps et reproductibilité technique

Précisons désormais la crise de la représentation qui se trouve au cœur de l'écriture proustienne. Si on peut s'accorder avec Benjamin sur le fait que l'œuvre d'art a toujours été reproductible,¹¹⁰ il n'empêche que cette dimension permet de thématiser à chaque

110. BENJAMIN, op. cit., p. 14.

époque ce qui constitue la nouveauté d'une œuvre d'art. De la découverte de l'impression par Gutenberg aux sérigraphies d'Andy Warhol, la question de l'authenticité d'une œuvre d'art n'a cessé de se poser à l'artiste conscient de l'époque contemporaine. Comme le note Benjamin, « [a]u XIX^e siècle, la reproduction technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques [en italique dans le texte original] ». ¹¹¹ Ainsi, il s'agit d'un phénomène qui excède sa dimension culturelle par la discontinuité qu'elle introduit au sein de l'expérience. Bien que la reproductibilité technique ne représente pas un fait entièrement nouveau, elle est directement inscrite dans une série de dispositifs – les plus emblématiques étant le phonographe, le téléphone, l'appareil photographique et le cinématographe – à l'émergence desquels assiste l'époque contemporaine. Comme le suggère Deleuze dans un article consacré au mouvement bergsonien, ces moyens techniques sont essentiellement expressifs. ¹¹²

Chez Proust, certaines expériences fondatrices font surgir la différence entre l'expérience subjective et la perception consciente. Au fond de ses observations, nous trouvons le même constat : l'expérience que nous avons des personnes et des choses ne peut se résoudre à leur unicité. Lorsque, dans *Albertine disparue*, le héros tient dans sa main son premier article publié dans le Figaro, il assimile le journal « encore chaud et humide de la presse récente » à un « pain miraculeux, multipliable, qui est à la fois un et dix mille, qui reste le même pour chacun tout en pénétrant innombrable, à la fois dans toutes les maisons » (IV, 148) ; dans la reconstitution d'un baiser, c'est « dix Albertine » (II, 660) que le héros perçoit ; tandis que, dans le cabinet de glace où le protagoniste retrouve Saint-Loup et l'actrice Rachel, il ne parvient à se reconnaître dans « la glace unique [...] qui semblait en réfléchir une trentaine d'autre » (II, 469), et ainsi de suite. À l'image du cliché photographique et des différentes épreuves qu'on peut en tirer, l'expérience du corps vécu articule cet empiètement de l'Un et du multiple qui, comme nous le verrons par la suite, se traduit par l'empiètement du passé sur le présent et du temps sur l'espace.

111. Ibid., p. 17.

112. DELEUZE, loc. cit.

La voix humaine

Si de façon générale la voix apparaît comme porteuse d'une intériorité, elle peut également signaler un écart, un fond d'altérité sous-tendant la relation avec autrui. À partir du moment où elle peut être enregistrée et donc séparée de son origine corporelle, la perception de la voix humaine se trouve modifiée. On connaît aujourd'hui l'engouement de Proust pour le théâtrophone qui désigne un « système de retransmission en direct des représentations d'opéras et de pièces de théâtre par ligne téléphonique »¹¹³. Il s'agit d'une version précoce du *streaming* d'aujourd'hui : une fonctionnalité du téléphone sous la forme d'abonnements qui permettait à Proust d'écouter ses opéras favoris de Wagner à distance. Vers la fin du *Côté de Guermantes*, le héros se rend un soir chez le baron de Charlus qui désire l'initier aux plaisirs de Sodome. Lorsque le jeune homme repousse ses avances, une brouille éclate précédant une accalmie durant laquelle la *Symphonie pastorale* de Beethoven résonne à travers les pièces de Charlus. Bien que ce dernier ne s'explique pas quant à l'origine de cette performance, celle-ci semble émise par un théâtrophone comme le suggère Hiroya Sakamoto dans un article consacré aux correspondances entre différents dispositifs téléphoniques.¹¹⁴ Ces « musiques invisibles » qui reprennent musicalement le thème de « la joie après l'orage » (II, 850) thématisent la dissociation entre une perception – sonore dans ce cas – et son origine dans un effet théâtral qui précède les expérimentations du cinéaste américain David Lynch de quelques décennies¹¹⁵.

À ce titre, le téléphone représente un tournant des moyens de communication à une époque où la plupart des Français considèrent le journal comme source primaire d'information. Conçu par Alexander Graham Bell, le téléphone connaît un vif succès au tournant du siècle avec le passage en France de 27000 abonnés en 1893 à 44000 en 1897¹¹⁶. Pré-

113. Cité d'après Chion (SAKAMOTO, op. cit., p. 251).

114. Hiroya SAKAMOTO. « Du théâtrophone au téléphone : repenser la « mise en scène » du dialogue dans *À la recherche du temps perdu* ». Dans : *Marcel Proust Aujourd'hui* vol. 4 (2006), p. 251-271.

115. Ainsi, dans *Mulholland Drive* (2001), l'épisode qui a lieu au Club Silencio thématise l'illusion qui caractérise l'œuvre de fiction : sur la scène du *nightclub* un magicien commente un air qui commence à se faire entendre en soulignant le caractère artificiel de cette musique invisible. Un joueur de trompette apparaît derrière lui et semble interpréter le morceau avant de s'interrompre sans que la musique ne s'arrête.

116. Chiffres que nous indique Pierre-Louis Rey dans l'édition annotée de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (I, 1416).

figurant la mise en place d'Internet au début des années 1990, le réseau téléphonique se déploie à travers l'espace et repose sur une infrastructure concrète. Ces communications d'un type nouveau à l'époque de Proust sont rendues possibles manuellement par l'entremise d'*opératrices*¹¹⁷ qui établissent la correspondance avec le numéro souhaité et demande également un certain savoir-faire de la part de l'utilisateur¹¹⁸.

Dans la *Recherche*, le téléphone accentue la sensation de malaise qui résulte de la dissociation entre le corps et son expressivité :

Je finis, en désespoir de cause, en raccrochant définitivement le récepteur, par étouffer les convulsions de ce tronçon sonore qui jacassa jusqu'à la dernière seconde et j'allai chercher l'employé qui me dit d'attendre un instant ; puis je parlai, et après quelques instants de silence, tout d'un coup j'entendis cette voix que je croyais à tort connaître si bien, car jusque-là, chaque fois que ma grand-mère avait causé avec moi, ce qu'elle me disait, je l'avais toujours suivi sur la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place ; mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois [...]. Elle était douce, mais aussi comme elle était triste, d'abord à cause de sa douceur même presque décantée, plus que peu de voix humaines ont jamais dû l'être, de toute dureté, de tout élément de résistance aux autres, de tout égoïsme ; fragile à force de délicatesse, elle semblait à tout moment prête à se briser, à expirer en un pur flot de larmes, puis l'ayant seule près de moi, vue sans le masque du visage, j'y remarquais, pour la première fois, les chagrins qui l'avaient fêlée au cours de la vie. (II, 433)

Dans cette section de l'épisode de Doncières, Proust reconstitue une phénoménologie de l'expérience téléphonique. Les détails de cette expérience (« raccrochant directement le récepteur », « ce tronçon sonore ») participent de la prémonition que le jeune homme a de la disparition prochaine de sa grand-mère. Dans une analyse approfondie de ce passage, Sara Danius souligne comment l'isolement d'un attribut physique de la grand-mère implique la recontextualisation de la voix humaine qui apparaît désormais comme « un tout » (II, 433).¹¹⁹ Cette refonte de l'être aimé est amplifiée par « quelques instants de

117. Ce n'est là qu'une des dénominations que nous trouvons dans *Le Côté de Guermantes* : il sera notamment question de « Vierges Vigilantes », « Anges gardiens dans les ténèbres », « Toutes- Puissantes par qui les absents surgissent à notre côté », les « Danaïdes de l'invisible », « servantes irritées du Mystère », « ombrageuses prêtresses de l'Invisible » (II, 431-432).

118. « Je n'osais pas envoyer chez Albertine, il était trop tard, mais dans l'espoir que soupant peut-être avec des amies, dans un café, elle aurait l'idée de me téléphoner, je tournai le commutateur et rétablissant la communication dans ma chambre, je la coupai entre le bureau des postes et la loge du concierge à laquelle il était relié d'habitude à cette heure-là » (III, 127-128).

119. DANIUS, op. cit., p. 13.

silence » qui entrecourent la conversation. Dans ce sens, on peut la comparer au dépaysement ressenti lors d'une première communication transatlantique moyennant Skype : bien que nous identifions la personne qui s'affiche sur l'écran de l'ordinateur, son absence physique demande de notre part un effort de reconstitution. La communication ratée entre le héros et sa grand-mère résulte de l'impuissance du jeune homme à reconstituer la personne aimée à partir de la voix perçue.

À travers ses descriptions complexes, Proust reconstitue l'apparition initiale d'une technologie nouvelle. Il semble en avoir conscience lorsqu'il reconnaît dans le téléphone un « instrument surnaturel devant les miracles duquel on s'émerveillait jadis, et dont on se sert maintenant sans même y penser, pour faire venir son tailleur ou commander une glace » (III, 541). Cette évaluation rétrospective s'élargit d'une tendance à concevoir les inventions de l'avenir. D'Albertine, à Balbec, le narrateur dira que « [l]a voix était comme celle que réalisera, dit-on, le photo-téléphone de l'avenir : dans le son se découpait nettement l'image visuelle » (II, 282). Médiation technique qui se trouve confirmée par l'expérience de l'I-phone qui permet des réglages séparés pour le son et l'image de la personne à laquelle nous nous adressons.

Plus loin, l'invention du phonographe d'Edison, qui date de l'automne 1877,¹²⁰ réalise l'« unique apparition d'un lointain » qu'évoque Benjamin dans *L'œuvre d'art*.¹²¹ L'enregistrement tire sa valeur d'une performance unique qui sous-tend l'expérience que nous en faisons. Ainsi, à la fin de *La nausée*, Roquentin s'interroge sur le compositeur de "Some of These Days" : « Je pense à ce type de là-bas qui a composé cet air, un jour de juillet, dans la chaleur noire de sa chambre. J'essaie de penser à lui à travers la mélodie, à travers les sons blancs et acidulés du saxophone. Il a fait ça ». ¹²² En cela réside le paradoxe de la reproduction phonographique : la présence de l'interprète se dissout dans l'émergence toujours nouvelle de la pièce jouée.

Dans un épisode notable, Proust incorpore le dispositif phonographique pour illustrer la nature double de la perception. Il s'agit d'une conversation du héros avec un ami

120. Friedrich A. KITTLER. *Gramophone, Film, Typewriter* [1986]. Writing Science. Stanford, California : Stanford University Press, 1999, p. 21.

121. BENJAMIN, op. cit., p. 27.

122. SARTRE, op. cit., p. 248.

d'enfance qu'il rencontre dans le palais des Guermantes à la fin du *Temps retrouvé*. S'il parvient à identifier correctement son interlocuteur, c'est essentiellement par sa voix qui ne semble pas correspondre au vieillard qu'il a devant lui : « Cette voix semblait émise d'un phonographe perfectionné, car si c'était celle de mon ami, elle sortait d'un gros bonhomme grisonnant que je ne connaissais pas, et dès lors il me semblait que ce ne pût être qu'artificiellement, par un truc de mécanique, qu'on avait logé la voix de mon camarade sous ce gros vieillard quelconque » (IV, 522). Le renversement qu'opère Proust entre la voix humaine et sa reproduction mécanique souligne l'étrangeté de l'expérience : la voix semble littéralement la manifestation d'un lointain (passé). La métaphore du phonographe sépare la voix familière de son origine corporelle.¹²³ Cette référence technique cristallise alors deux modes de représentation : la modalité mécanique de l'enregistrement et l'émergence d'une temporalité passée au sein du présent. Bien que désincarnée, la voix projette une intimité mais ne peut se réaliser dans « un tout » comme la voix de la grand-mère du héros.

Force est de constater que ces dispositifs font leur apparition à la même époque où la psychologie expérimentale commence à s'intéresser au phénomène de la « conscience désincarnée ». Comme a pu le relever Roland Breeur dans une étude phénoménologique sur Proust, certains passages de la *Recherche* thématisent cette notion qui décrit des situations où nous nous dissociions de la complicité fondamentale à notre être intime.¹²⁴ Il reste à nous interroger sur cette « dissociation retorse de la conscience d'identité » qui se cristallise lorsque nous nous « regard[ons] sur un papier ». ¹²⁵

Développement du cliché photographique : esthétique du *close up*

Parmi les moyens techniques mobilisés par Proust, la photographie a fait l'objet de nombreux commentaires critiques. La plupart de ces études semblent converger vers

123. DANIEL, op. cit., p. 16.

124. BREEUR, op. cit., p. 21.

125. Roland BARTHES. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma. Paris : Éditions Gallimard, 1980, p. 28.

l'idée selon laquelle le processus photographique nous apprend quelque chose sur l'écriture proustienne et les images qu'elle produit. Comparable aux procédés mnémotechniques qui structurent la *Recherche*, le cliché photographique permet à Proust de thématiser un certain rapport du corps au monde. Les étapes successives de la production photographique (prise de vue, développement de l'image dans la chambre noire, impression sur papier) correspondent ainsi aux différents moments dans le fonctionnement de la mémoire involontaire (expérience vécue, sauvegarde dans la mémoire subjective et réapparition).¹²⁶ Semblable à la mémoire involontaire qui peut-être suscitée par une impression sensorielle (une odeur, la coloration d'une après-midi d'hiver), la photographie transcende la simple reproduction mécanique quand, selon le mot de Charlus, elle « nous montre des choses qui n'existent plus » (II, 123). D'où le paradoxe de l'épreuve photographique qui, comme le relève Barthes, est à la fois plate « comme une surface étale »¹²⁷ et récurrente dans le sens où elle « répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement ». ¹²⁸

Au premier niveau, le cliché photographique marque un temps d'arrêt : la suspension de l'élan vital. Cette coupe immobile s'associe alors aisément à la pulsion de mort qui sous-tend l'érotisme. Ainsi, dans le film *Blow-Up* (1966) du réalisateur italien Michelangelo Antonioni, le photographe de mode Thomas (joué par David Hemmings) se sent interpellé par un couple qu'il surprend dans un parc. En développant les négatifs de la scène dans son studio, le photographe réalise en agrandissant un cliché qu'il est devenu le témoin d'un meurtre. À un niveau second, la manipulation de l'appareil¹²⁹ photographique demande de la part de l'utilisateur une implication active à l'encontre de la thèse baudelairienne d'après laquelle la photographie serait « le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou

126. Emily EELS. « Article "Photographie" ». Dans : *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d'Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 766.

127. BARTHES, op. cit., p. 164.

128. Ibid., p. 15.

129. Dans un essai consacré à la photographie, l'essayiste et philosophe Vilém Flusser souligne la dimension haptique de l'appareil : « Dès lors, un "appareil" serait une chose tenue prête qui est à l'affût de quelque chose, et une "préparation" une chose tenue prête qui attend patiemment quelque chose. Photographier, voilà ce dont l'appareil photo est à l'affût, et en vue de quoi il s'aiguise les dents. Une tentative de définition étymologique du concept d'"appareil" permet d'établir cet "être-prêt-à" propre aux appareils, cette rapacité qui est la leur » (Vilém FLUSSER. *Pour une philosophie de la photographie*. Belval : Circé, 2006, p. 26).

trop paresseux pour achever leurs études ». ¹³⁰ Pour éloquent que ce jugement se présente, il méconnaît l'engagement du photographe apportant son infrastructure corporelle ¹³¹. La prise photographique est déterminée par les paramètres d'une expérience intime : le cadrage réussi reflète la justesse de la vue ; le photographe doit réagir au moment opportun pour traduire la situation qu'il a entrevue tandis que sa posture corporelle est ajustée en fonction de l'angle choisi. C'est cette dimension opératoire que Proust mobilise pour exprimer la vue subjective du visage d'Albertine :

De même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant, comme si, en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes des autres, comme d'un étui, toutes les possibilités qu'il enferme, dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celles que j'avais vue en dernier si je tentais de m'approcher d'elle faisait place à une autre. (II, 660)

Dans cette reconstruction patiente d'un baiser, le narrateur approfondit le thème de la multiplicité de l'être. Or, le caractère sériel de la jeune fille (« dix Albertine », « une déesse à plusieurs têtes », « toutes les possibilités ») ne vaut que par son traitement photographique par le narrateur. Ainsi, la référence aux « dernières applications de la photographie » (II, 660) établit cette description comme portrait de son temps. Ici, Proust semble suggérer que le procédé technique qui permet de produire différentes prises successives d'une même figure – on se rappellera les chronophotographies de Muybridge – peut être réalisé par le biais d'une opération mentale. En évoquant les « changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle » et en souhaitant « les faire tenir [...] en quelques secondes », le héros semble modifier l'apparition d'Albertine comme à l'aide d'un magnétoscope dont il changerait la vitesse de lecture. Les altérations que parcourt l'image d'Albertine sont aujourd'hui réalisées en manipulant les fonctions de saturation de logiciels de traitement visuel comme Photoshop ou Adobe Flash. D'autre

130. Charles BAUDELAIRE. *Salon de 1859* [1859]. Paris : Honoré Champion, 2006, p. 12.

131. Notons à cet endroit l'affiche du film d'Antonioni qui illustre cette dimension somatique de la photographie.

part, la décomposition cubiste du visage d'Albertine et sa reconstruction au sein du texte que nous lisons s'inscrit dans une esthétique du *close-up*, le gros plan si caractéristique du cinéma de la Nouvelle Vague. Or ce traitement de l'expérience sensible est postérieur à l'événement en tant que tel, le regard du narrateur étant tourné vers le passé¹³².

Dans un passage marquant, Proust franchit un autre pas dans l'assimilation de la perception visuelle au procédé mécanique de la photographie. Comme le note Sara Danius, cet extrait doit être mis en regard de la description de la conversation du héros avec sa grand-mère¹³³ que nous avons reproduit plus haut :

Hélas, ce fantôme-là, ce fut lui que j'aperçus quand, entré au salon sans que ma grand-mère fût avertie de mon retour, je la trouvai en train de lire. J'étais là, ou plutôt je n'étais pas encore là puisqu'elle ne le savait pas, et, comme une femme qu'on surprend en train de faire un ouvrage qu'elle cachera si on entre, elle était livrée à des pensées qu'elle n'avait jamais montrées devant moi. De moi – par ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence – il n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie. Nous ne voyons jamais les êtres chéris que dans le système animé, le mouvement perpétuel de notre incessante tendresse, laquelle, avant de laisser les images que nous présente leur visage arriver jusqu'à nous, les prend dans son tourbillon, les rejette sur l'idée que nous nous faisons d'eux depuis toujours, les fait adhérer à elle, coïncider avec elle [. . .]. Mais qu'au lieu de notre œil ce soit un objectif purement matériel, une plaque photographique, qui ait regardé, alors ce que nous verrons, par exemple dans la cour de l'Institut, au lieu de la sortie d'un académicien qui veut appeler un fiacre, ce sera sa titubation, ses précautions pour ne pas tomber en arrière, la parabole de sa chute, comme s'il était ivre ou que le sol fût couvert de verglas. (II, 438-439)

On peut dégager de ce passage un thème central de l'écriture visuelle que nous trouvons à l'œuvre chez Proust : la substitution du regard humain par une « plaque photographique » marque l'aboutissement de l'écriture photographique du narrateur. Cette mise en œuvre narrative du « mécanique plaqué sur du vivant » selon la formule de Bergson,¹³⁴

132. « Il en est des plaisirs comme des photographies. Ce qu'on prend en présence de l'être aimé, n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieure dont l'entrée est "condamnée" tant qu'on voit du monde » (II, 226-227).

133. DANUIS, op. cit., pp. 13-14.

134. Henri BERGSON. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris : Presses universitaires de France, 2007, p. 29.

nous renvoie à un phénomène tiré de l'expérience commune et qui se manifeste dans des situations où notre regard poursuit son activité sous l'impact d'un choc sensoriel¹³⁵. Si le regard du narrateur est assimilé à un objectif photographique,¹³⁶ il est déclenché par son absence du champ visuel de sa grand-mère. Dans les quelques secondes qui précèdent l'identification du héros par sa grand-mère, le héros la perçoit objectivement : ravagée par la maladie, cette personne assise devant lui est comparée à un « fantôme », terme révélateur de l'aliénation qui s'empare du jeune homme. Si l'originalité de Proust consiste à renverser l'ordre tacitement admis qui sépare l'expérience intime du procédé photographique, c'est que l'écrivain a bien compris comment, dans certaines situations, notre expérience corporelle se rapproche de la médiation technique. Pour le dire autrement, la technique – bien qu'emblématique d'une série de crises – permettrait à l'individu de recadrer l'expérience corporelle, de la resémantiser. En dissociant conscience du corps et expérience subjective, la reproductibilité technique restaure paradoxalement l'autonomie du corps vécu. La question qui émerge alors est la suivante : la technique nous permet-elle d'approfondir l'expérience du corps vécu ?

Rapport entre corps et technique : une aporie ?

À l'image du corps, dont la dénomination a parcouru une série de mutations à travers les siècles, la signification du terme « technique » évolue, tant sur le plan conceptuel que culturel, pour s'étendre de la *techné* aristotélicienne aux moyens de production à la seconde ère des machines. C'est dans la sixième partie de son *Discours de la méthode*, que le philosophe français René Descartes affirme le projet scientifique qui vise à rendre l'homme « comme le maître et le possesseur de la nature ».¹³⁷ À travers cette formule

135. Voici les termes qu'emploie le photographe Brassai, contemporain de Proust, pour décrire ce regard mécanique : « Le regard froid de l'objectif doté d'une précision scientifique qui efface tout le pouvoir d'imagination et de sentiment de la vision humaine ne peut intervenir – comme Proust le souligne lui-même – que dans les rares moments où nos yeux abandonnés à eux-mêmes, réduits à leur rôle de vigie des dangers qui nous guettent, opèrent mécaniquement, selon les lois optiques, dans l'état de vacuité totale de notre conscience. La vision humaine ne pourrait donc atteindre à l'objectivité que dans l'état d'inconscience totale, lorsque tout contrôle même des sens a été aboli » (BRASSAI, op. cit., p. 155).

136. DANIEL, op. cit., p. 13.

137. DESCARTES, op. cit., p. 131.

célèbre, Descartes anticipe la façon dont la technique va façonner le monde et l'avènement de l'individualisme occidental. C'est ainsi que se fait jour un nouveau rapport entre le corps et la technique à partir du XVII^e siècle.

Or bien avant Descartes, sur les tables de dissection de la Renaissance un basculement s'opère. Comme le note David le Breton dans son étude *Anthropologie du corps et modernité*, « le déploiement du vocabulaire anatomique [...] traduit la rupture ontologique entre le cosmos et le corps ». ¹³⁸ L'auteur précise que dans les sociétés traditionnelles, « le corps n'est pas son univers indépendant, replié sur lui-même à l'image du modèle anatomique, des codes de savoir-vivre ou du modèle mécaniste ». ¹³⁹ Si cette césure date des premiers essais d'une culture anatomique émergente, elle ne sera pleinement réalisée qu'à partir de Descartes et l'affirmation du sujet à travers la conscience qu'il a de lui-même ¹⁴⁰.

Bien que la science pratique envisagée par Descartes prétend se fonder sur « la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux, et de tous les autres corps qui nous environnent », ¹⁴¹ la scission entre le sujet et le monde est consommée. À ce titre, Le Breton note que « le recul, puis l'abandon de la vision théologique de la nature amène l'homme à considérer le monde qui l'entoure comme une forme ontologiquement vide que seule la main de l'homme a désormais l'autorité de façonner ». À partir du moment où le corps est perçu comme une machine (et il s'agit d'une conception nouvelle au XVII^e siècle) la question du rapport entre corps et technique se pose véritablement. En concevant corps et âme comme deux substances distinctes, Descartes rend paradoxalement possible la thématization du corps et des possibles qu'il abrite.

Or comme le note Hans Blumenberg dans ses *Écrits sur la technique*, l'aube de la modernité occidentale se caractérise par un autre changement fondamental (de nature ontologique) : le passage d'une conception de la *techné* en tant qu'art de l'imitation mi-

138. David LE BRETON. *Anthropologie du corps et modernité*. Quadrige. Paris : Presses universitaires de France, 2013, p. 36.

139. Ibid., p. 53.

140. Dans un essai intitulé « Anthropologie der vier Elemente », Hartmut Böhme, alors professeur en théorie culturelle à l'Université de Humboldt, décrit en des termes clairs cette perte d'une anthropologie élémentaire. Selon Böhme, à partir du moment où l'homme se définit à travers la conscience qu'il a de soi, il fait l'expérience d'une forme d'aliénation, du détachement progressif de la nature qui, quant à elle, se voit réduite un ensemble de connexions physico-chimiques de matière.

141. DESCARTES, loc. cit.

métique de la nature à l'idée moderne d'une « création authentiquement humaine dans les domaines de l'art et de la technologie ». ¹⁴² Cette opposition entre un *zoon logon echon* (« le vivant possédant le logos, le parler penser ») et l'idée d'un *homo faber* (se caractérisant par « la fabrication d'instruments, donc la possession d'outils ») date de la période de l'Antiquité grecque. Nous passons ainsi de l'idée du « vivant possédant le logos, le parler-penser » à celle plus moderne de « la fabrication d'instruments, donc la possession d'outils ». ¹⁴³

Dans son essai « Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie », Blumenberg établit la dichotomie qui oppose pensée grecque et modernité. À l'étonnement grec devant la totalité sémantique du cosmos et à la contemplation théorique du non-dit s'oppose l'angoisse de la modernité face à l'infini. Alors que les grands penseurs de la modernité tels que Giordano Bruno, Léonard da Vinci et Pascal assument des attitudes différentes devant la présence verticale de l'abîme, nous assistons, selon David le Breton, au passage « du monde clos de la scolastique à l'univers infini de la philosophie mécaniste ». ¹⁴⁴

De façon générale, l'origine de la notion de technique désigne en premier lieu un art, entendu dans le sens d'un savoir-faire, et de façon générale d'un « ensemble de procédés d'un art, d'une science ou d'un métier pour produire une œuvre ou obtenir un résultat déterminé » (Larousse, 1928). Toujours selon Blumenberg, ce que les Grecs comprenaient sous le terme de *techné* étaient essentiellement les compétences et les aptitudes susceptibles de produire certaines réalisations, ce qu'on pouvait apprendre par comparaison et par imitation, comme on peut encore le faire aujourd'hui avec une « technique », dans le domaine des sports par exemple. ¹⁴⁵

Or, à partir de la fin du XVI^e siècle les techniques sont conditionnées par l'essor des connaissances scientifiques. Avec Galilée, le savoir du spécialiste (qui deviendra l'ingénieur XIX^e siècle) et du savant ne sont plus séparés et on ne peut plus faire la distinction entre savoir épistémique (*Sachverstand*) et savoir-faire (*Sachbeherrschung*), comme c'était en-

142. Hans BLUMENBERG. « Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie ». Dans : *Schriften zur Technik*. Berlin : Suhrkamp Verlag Berlin, 2015, p. 24.

143. *Dictionnaire de la philosophie*. Paris : Encyclopaedia Universalis : Albin Michel, 2006, p. 1311.

144. LE BRETON, op. cit., p. 81.

145. BLUMENBERG, op. cit., p. 168.

core le cas chez les Grecs. D'après Blumenberg, cette relation d'interdépendance entre théorie et technique, entre *scientia* et *ars*, entre le domaine de la techné et celui de l'épistémé aurait conduit à une perte de repères, une forme d'aliénation qui oppose l'homme aux outils techniques qu'il produit.¹⁴⁶

Pour illustrer cette transition, Blumenberg se réfère au cinquième livre du *De Rerum Nature* de Lucrèce. Dans ce poème didactique, Lucrèce fait état d'une existence pré-technique de l'homme qui se définit par un ensemble de réalisations culturelles – la série authentique des *inventiones* – utilisant les ressources offertes par la nature (conservation du feu, invention de la charrue, agriculture, vêtements, langue et logements). Sous cette couche culturelle apparaît l'homme primitif, un être atechnique qui mène une vie comparable aux bêtes sauvages (*vitam tractabant more ferarum*). Toujours selon Blumenberg, une déviation a dû s'opérer qui résulta dans une conception autonome de l'homme qui devient l'adversaire du donné, peuplant son monde par le biais d'une série d'innovations, les *novae res*. Le passage d'une satisfaction naturelle des ressources disponibles à la tentation de l'invention technique marque une autre rupture nette qui établit le corps et la technique sous le rapport d'une profonde discontinuité¹⁴⁷. Dès lors, comment penser la culture technique du XX^e siècle et l'emphase qu'elle place sur le corps vécu à l'époque contemporaine à Proust ?

Les techniques du corps, réciprocity du corps et de ses instruments

Afin de mieux comprendre le rôle du corps dans notre emprise sur le monde sensible, il faut dépasser la notion heideggerienne du *Zuhandensein* qui présente le corps comme

146. Ibid., p. 169.

147. Dans ses écrits sur la technique, Heidegger emploie le terme arraisonement (*Gestell*) pour renvoyer à l'essence de la technique, ce qui se cristallise dans l'image du Rhin passé de locus mythique au statut de « fournisseur de pression hydraulique ». Or si Heidegger nous met en garde contre le culte de l'utile et la course effrénée au progrès, le concept d'ustensilité (*Zuhandensein*) qu'il évoque dans *Sein und Zeit* – on pense à l'exemple du marteau qui nous renvoie à d'autres outils dans le contexte pratique – ce concept de l'étant « à portée de la main » a fait émerger une autre tradition philosophique qui réhabilite le corps (Martin HEIDEGGER. « La question de la technique ». Dans : *Essais et conférences* [1953]. Tel. Paris : Éditions Gallimard, 1993, p. 22).

capable de manipuler des outils pour façonner son monde. Les « techniques du corps », selon l'expression introduite par le psychologue Marcel Mauss, se rapprochent davantage d'une vision unifiée du corps humain : « J'entends par ce mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps ». ¹⁴⁸ Ainsi héritons-nous, selon Mauss, d'une série de gestes corporels. Or les diverses fonctions qu'accomplit la main indiquent que le corps a besoin d'instruments pour réaliser son potentiel. Il ne fait en cela qu'approfondir sa propre dimension instrumentale :

Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps. ¹⁴⁹

Il y a déjà dans l'expérience corporelle un aspect technique, ce qu'exprime assez bien l'expression « techniques du corps ». Cette réciprocité du corps et de ses instruments se précise par la notion d'*organon* qui, selon le phénoménologue Drew Leder, se réfère à la fois à l'organe corporel et à l'outil dont il dispose, suggérant qu'une relation interne s'établit entre les deux termes. Rappelons à cet endroit la référence proustienne au « lift » qui est assimilé à un *organiste* « lequel continuait à tirer les registres de son instrument et à pousser les tuyaux » (II, 25-26) ou encore au regard du héros assimilé à l'objectif photographique. Pour penser la réversibilité de cette relation, Leder dans son essai *The Absent Body* recourt au concept d'incorporation, centrale pour notre réflexion :

The lived body constantly transforms its sensorimotor repertoire by acquiring novel skills and habits [...] A skill is finally and fully learned when something that once was extrinsic, grasped only through explicit rules or examples, now comes to pervade my own corporeality. ¹⁵⁰

L'incorporation désigne le processus par lequel nous assimilons de nouveaux gestes pour les intégrer à notre syntaxe corporelle. Nous en faisons l'expérience aujourd'hui lorsque nous garons intuitivement notre voiture et chaque fois que nous prenons des clichés

148. Marcel MAUSS. « Les techniques du corps ». Dans : *Journal de Psychologie*, XXXII n° 3-4 (1936), p. 5.

149. Ibid., p. 10.

150. LEDER, op. cit., p. 31.

à l'aide d'une application. Par conséquent, l'instrument tel que le concevait Heidegger, le *Zuhandensein* disparaît de notre attention explicite, il est intégré à notre organisme. Dans la mesure où chaque apprentissage requiert que nous disposions d'un corps, toute technique est par essence « technique du corps » (OE 33). Merleau-Ponty évoque à ce titre comment « le joueur fait corps avec le terrain et sent par exemple la direction du “but” aussi immédiatement que la verticale et l'horizontale de son propre corps » (SC 183). Cette disparition de l'ustensilité corporelle de notre champ d'attention touche nécessairement la main, outil pragmatique par excellence. Selon Drew Leder :

This notion of the « ready-to-hand » refers us implicitly back to the hand itself. As we have seen, one's own hands, as the means with which one works upon the world, themselves withdraw from explicit thematization. The disappearance of the hand-held tool is none other than an offshoot of bodily disappearance closing over the incorporated instrument.¹⁵¹

Le corps devient absence une fois que nous ne devons plus appliquer d'effort conscient pour accomplir une tâche. L'incorporation des outils que nous manipulons à l'aide de nos mains modifie au même titre notre langage corporel et on peut alors se demander dans quelle mesure l'objet est susceptible de compléter notre perception, de *faire système* avec notre corps. Sous l'effet de la naturalisation des instruments qui marquent l'époque de Proust de leur empreinte, progressivement la technique devient invisible – il suffit de penser à l'installation de l'électricité en France.

À titre d'illustration, Blumenberg évoque l'exemple de la sonnette électrique. Si, lorsque nous tirons le fil d'une sonnette classique, nous avons l'impression de directement produire l'effet recherché par notre effort, dans le cas de la sonnette électrique, nous ne faisons que déclencher l'effet en question. Au niveau de la disposition de la sonnette électrique, il y a assignation hétéromorphe de la tâche d'activation, c'est-à-dire que l'effet désiré se dissimule de façon discrète à notre vue et se donne à voir comme une disponibilité qui ne demande aucun effort. Blumenberg perçoit dans cette réduction de l'effort humain à un geste minimal, à ce devenir-invisible de la technique la source de l'aliénation qui

151. Ibid., p. 33.

s'empare du sujet moderne.¹⁵² C'est en rendant visibles ces dispositifs techniques pour mieux les intégrer dans son écriture que Proust contribue à une compréhension nouvelle du corps.

Fonctionnalité de la main dans la *Recherche*

Chose surprenante, dans l'intrigue de la *Recherche* la main se distingue principalement par son absence. Si la main est traditionnellement associée aux réalisations humaines, ces « productions mécaniques de l'homme » (I, 377) que la grand-mère du narrateur déplore, chez Proust elle évoque en premier lieu la vocation artistique. Son rôle est central dans la mesure où le roman raconte l'histoire d'un protagoniste anonyme qui devient écrivain¹⁵³ à une époque où la machine à écrire ne s'est pas encore imposée dans les milieux littéraires. La main est bien l'outil privilégié permettant à l'artiste de saisir le monde en lui donnant une forme tangible. Dans les termes de l'architecte finlandais Juhani Pallasmaa : « The hand grasps the physicality and materiality of thought and turns it into a concrete image ». ¹⁵⁴ Ainsi, dans un passage qui annonce le thème proustien des idées sensibles, Swann pense au travail du compositeur Vinteuil dont l'œuvre magistrale serait tributaire des « lacunes de sa vision ou les défaillances de sa main » (I, 345). Passage révélateur en ce que les limites du corps figurent la création à venir.

Prise dans son acception plurielle, la main cristallise un imaginaire de pureté : en témoignent les représentations dévotes des pairs de France que l'on aperçoit « les mains jointes dans les vitraux des églises » (I, 120), ou encore la référence au clocher de Combray dont « les pentes de pierre [...] se rapprochaient en s'élevant comme des mains jointes qui prient » (I, 63). Parfois, les mains servent de masque, dissimulant le paysage d'une émotion : c'est le cas de M. Verdurin et de sa femme « qui, en face, écoutant le peintre qui lui racontait une histoire, fermait les yeux avant de précipiter son visage dans ses mains, avaient l'air de deux masques de théâtre qui figuraient différemment la gaité » (I, 258).

152. BLUMENBERG, op. cit., p. 189.

153. Intrigue qui selon Vincent Descombes pourrait se résumer au syntagme nominal « Proust devient écrivain » (DESCOMBES, op. cit., p. 155).

154. Juhani PALLASMAA. *The Thinking Hand : Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester : John Wiley & Sons Inc, 2009, p. 16.

C'est encore le cas du religieux qui après la mort de la grand-mère du héros observe le jeune homme abrité derrière le « grillage » de ses mains :

Il joignit ses mains sur sa figure comme un homme absorbé dans une méditation douloureuse, mais, comprenant que j'allais détourner de lui les yeux, je vis qu'il avait laissé un petit écart entre ses doigts. Et, au moment où mes regards le quittaient, j'aperçus son œil aigu qui avait profité de cet abri de ses mains pour observer si ma douleur était sincère. Il était embusqué là comme dans l'ombre d'un confessionnal. Il s'aperçut que je le voyais et aussitôt clôtura hermétiquement le grillage qu'il avait laissé entrouvert ». (II, 635)

En cela, la main cache plus qu'elle ne dévoile tandis que la technique restaure la visibilité du sensible. La main en tant qu'elle assure la médiation entre l'idée et sa matérialisation sous forme de gestes signale un écart, une référence intime à la duplicité du corps humain. Le narrateur décrit ainsi comment à son arrivée à Balbec, sa grand-mère lui propose de communiquer d'une chambre à l'autre par un geste déterminé pour suppléer à l'angoisse du jeune homme : trois coups frappés contre la cloison du mur. À travers ce geste anodin, comparé à « une symphonie par le dialogue rythmé de [s]es trois coups » (II, 30), la grand-mère reconnaît la signature corporelle de son petit-fils. Comme le montre ce passage, chez Proust, les opérations de la main – bien qu'essentiellement indicative d'une absence – sous-tendent l'exécution de la partition corporelle.

De façon significative, les rares occurrences de la main dans la *Recherche* marquent un détournement inconscient de la pensée, un retour implicite à la mollesse du ressenti corporel. Le geste discret du père de Swann – dont Proust nous apprend que chaque fois qu'une question délicate survient « il se contenta, par un geste qui lui était familier chaque fois qu'une question ardue se présentait à son esprit, de passer la main sur son front, d'essuyer ses yeux et les verres de son lorgnon » (I, 15) – s'avère être un tic héréditaire. Ainsi, dans le geste irrationnel qu'a Swann « de passer sa main sur son front » (I, 34), le narrateur relève « une paresse d'esprit qui était chez lui congénitale, intermittente et providentielle » (I, 264). Lors d'un accès de jalousie suscité par une découverte douloureuse, nous apprenons que Swann « se passa les mains sur les yeux, et ne revit la lumière que quand il se retrouva en présence d'une idée toute différente » (I, 264), alors que bien plus tard, « sa souffrance devenant trop vive, il passa sa main sur son front, laissa tomber son

monocle, en essaya le verre » (I, 341). Comme le montrent ces exemples, chez Proust, une pensée complexe se traduit souvent par un geste corporel.

L'écriture du corps : une question de vision

Le rôle de la main et la distribution des fonctions corporelles par l'entremise de la vue et de l'épiderme fait émerger un enjeu central : cette pensée du corps qu'on a pu qualifier par la suite d'*embodiment* (ou de *corporéité* en français). Comme le laissent penser certains passages que Proust consacre au rapport entre corps et technique, c'est à la présence inaliénable du corps que nous devons remonter pour saisir les métaphores visuelles constitutives de l'écriture de la *Recherche*.

En particulier, certaines allitérations permettent à l'écrivain d'établir des correspondances entre des termes disparates (visage/paysage, fenêtre/regard) qui structurent tout un pan du récit. Ainsi Swann, en se rappelant la jeune duchesse de Cambremer (née Legrandin) qui est originaire de Combray où il possède des terres, associe « dans son souvenir au charme de ce jeune visage celui d'une campagne où il n'était pas allé depuis longtemps » (I, 374), tandis que pour le narrateur contemplant la maison des Swann « les fenêtres de l'entresol paraissaient conscientes d'être refermées, ressemblant beaucoup moins entre la noble retombée de leurs rideaux de mousseline à n'importe quelles autres fenêtres, qu'aux regards de Gilberte » (I, 409). Ces homologues occupent une place centrale dans la stratégie narrative de Proust selon laquelle « c'est à la cime même du particulier qu'éclot le général »¹⁵⁵.

Nous avons, dans ce premier chapitre, interrogé la façon dont la technique chez Proust nous donne à voir une spatialité du corps. En intégrant dans son écriture l'intrusion de la technique dans l'expérience commune, l'écrivain nous donne à voir le sensorium corporel à la croisée du dedans et du dehors. Dans la mesure où l'expérience technique contribue à la visibilité du corps, on ne peut minorer son rôle dans la découverte des sensations intimes au XIX^e siècle. Or, bien que l'assimilation de la technique par le narrateur lui permette de

155. Lettre à D. Halévy, citée par Tadié (Jean-Yves TADIÉ. *Proust et le roman*. Tel. Paris : Éditions Gallimard, 1971, p. 419).

thématiser certains enjeux du corps vécu, ces expériences se situent encore à la surface de l'organisme. Les descriptions d'Albertine montrent comment l'élan centrifuge de l'amant se heurte souvent à la barrière de la peau et de la couche rétinienne – littéralement aux limites du corps. Il nous faut désormais approfondir ces résultats en abordant la question du corps vécu par la voie du sensible.

Vers une intercorporéité

Ouvertures

Nous avons jusqu'ici tenté de thématiser la notion de corps à travers la spatialité qu'il déploie autour de lui. Comme notre analyse l'a montré, certaines expériences modifient l'espace corporel en l'affranchissant de son immanence : l'expérience amoureuse, le corps vertigineux et la découverte de la vitesse s'inscrivent dans ce questionnement qui se trouve au cœur de la *Recherche*. Dans ses descriptions du rapport entre corps et technique, Proust montre comment la référence au corps structure l'expérience et produit de nouvelles façons de « voir » le monde. Il nous faut maintenant franchir un pas supplémentaire en tentant de caractériser le corps vécu en tant que *sensorium*¹, infrastructure sensible d'où jaillit la rencontre avec autrui.

Comme le note Annie Suquet, « [a]u tournant du XIX^e siècle se fait jour la conscience nouvelle d'un espace intracorporel, animé par une diversité de rythmes neurologiques, organiques, affectifs ». ² L'émergence de nouveaux dispositifs – que ce soit dans le domaine de l'optique ou des technologies de la vitesse – s'organise autour du sens privilégié que figure la vue. Cet ocularocentrisme qui apparaît au seuil du XX^e siècle s'accompagne d'un affaiblissement des autres facultés – situation que nous (re)vivons aujourd'hui à l'ère des images numériques. Il s'agira dès lors d'interroger ces notions afin de parvenir à une meilleure compréhension du corps en ce qu'il est l'expression d'un sujet incarné.

1. Terme qui désigne la totalité des capacités de l'organisme corporel à percevoir le monde par l'entremise des différents sens.

2. Annie SUQUET. « Le corps dansant : un laboratoire de la perception ». Dans : *Histoire du corps : Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 2006, p. 394.

Chez Proust, nous l'avons vu, la dimension du « voir » du héros excède les paramètres de la vision humaine. Par exemple, la persistance rétinienne souligne comment notre corps continue à percevoir une source de lumière une fois que nos yeux sont fermés. Ce genre d'expérience, en-deçà de la perception commune, est constitutif de l'écriture proustienne. Dans un effort de réhabilitation du monde sensible, l'écrivain explore la richesse inépuisable de l'expérience sensorielle qui s'étend à l'univers des bruits et de l'olfaction. D'où l'importance du corps esthésiologique : le corps en sa qualité d'organisme sentant est *au* monde. Peut-on pour autant parler d'une écriture phénoménologique³ de Proust ?

À l'instar des phénoménologues qui, d'après Vincent Descombes, « commencent par le projet d'une pure description de ce qui est donné en personne à une conscience »,⁴ Proust reprend la naissance du monde selon l'« ordre de nos perceptions » (II, 14). En cela, son écriture s'avère révélatrice d'un tournant corporel⁵. Or, s'il revient à la phénoménologie d'avoir éclairé le rapport du corps vivant au monde, celle-ci reste tributaire des traditions

3. Comme nous avons pu l'indiquer en introduction, certaines études canoniques s'intéressent aux thèmes du corps subjectif et du sensible chez Proust. Déjà en 1971, Ghislaine Florival explore « les enracinements concrets de la conscience » par le versant du désir dans un bel ouvrage intitulé *Le désir chez Proust : À la recherche du sens* paru aux Éditions Nauwelaerts. Cette étude marque une première articulation de l'interprétation phénoménologique de Proust et nous semble d'autant plus importante que l'auteurice a pu assister aux cours de Merleau-Ponty lors de la préparation de sa thèse doctorale. Plus récemment, si l'article « corps » du *Dictionnaire Marcel Proust* publié en 2004 ne mentionne que deux références critiques (HENRY, « Article "Corps" », p. 143), à côté d'un article de Anne Simon paru en 1997 intitulé « Proust et l'«architecture» du visible », dans *Merleau-Ponty et le littéraire*, Presses de l'École normale supérieure, la première étude qui offre un aperçu sérieux de la question ne paraît qu'en 2000. Dans *Singularité et sujet*, Roland Breuer s'intéresse à la façon dont le rapport au monde du sujet dans la *Recherche* est alourdi par une densité de l'Être. La même année, Anne Simon publie une étude intitulée *Proust ou le réel retrouvé* qui contribue également à l'essor d'une pensée phénoménologique de la *Recherche*. Dans cette étude qui questionne le rôle du sensible dans l'écriture proustienne, Anne Simon reprend à nouveaux frais la métaphore du réel comme « sillon tracé entre le monde et moi » (SIMON, *Proust, ou, le réel retrouvé : le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, p. 9). Dans le prolongement des perspectives ouvertes par la monographie de Ghislaine Florival, le philosophe Mauro Carbone fait état des idées sensibles chez Proust dans *La visibilité de l'invisible* paru en 2001 aux éditions Georg Olms et plus tard dans *Proust et les idées sensibles* paru en 2008 chez Vrin dans la collection « Matière étrangère ». En 2004, un article de Vera Lasry s'intéresse aux « Regards sur le corps humain dans l'écriture proustienne ». Néanmoins, cette étude s'arrête à l'incommunicabilité du désir et « à la division des corps » qui ne peut être surmontée, idée que l'on trouvait déjà chez Deleuze et plus tard chez Vincent Descombes. Plus récemment, on peut mentionner le travail de Liza Gabaston sur *Le langage du corps dans 'À la recherche du temps perdu'* paru en 2011. Enfin, dans le cadre d'une collection d'essais publiée en 2013, Nathalie Aubert interroge le rôle du sensible dans l'aspiration littéraire du héros.

4. DESCOMBES, op. cit., p. 240.

5. Nous entendons par cette expression le regard nouveau porté sur le corps vécu à partir de l'époque contemporaine à Proust et dont témoigne une série d'événements tels que la Nouvelle Vague, la phénoménologie naissante en France et les découvertes dans les domaines de la physiologie.

philosophiques qu'elle s'efforce d'écarter.

D'une part, l'idéalisme tend à confondre la réflexion sur notre expérience avec l'objet de sa pensée, posant en cela l'unité *a priori* du monde à l'intérieur d'une conscience transcendantale qui fait face à un monde transparent lavé de toute ambiguïté. Ainsi, lorsque Descartes fait reposer la certitude d'avoir un monde sur le caractère indubitable de sa pensée du monde,⁶ ce *cogito* perd déjà la pensée initiale qui fait que pour nous un monde existe chaque fois que nous ouvrons les yeux. D'autre part, pour le réalisme le monde est entièrement constitué avant toute captation théorique, il figure la totalité des objets qu'une « pensée de survol » (OE 12) nous livre du point de vue neutre des sciences. La phénoménologie, quant à elle, en concevant notre rapport ombilical au monde sensible dans les termes de l'expérience corporelle, nous donne à voir le monde à la première personne tel qu'il nous apparaît *en situation*, ce qui implique la question de l'« être propre »⁷ de cette apparition.

Comme le montrera ce chapitre, une lecture approfondie de la *Recherche* permet de dégager sa parenté avec la notion de chair qui se précisera dans les écrits tardifs de Merleau-Ponty. Si, dans le manuscrit de *Le visible et l'invisible* interrompu par la disparition prématurée de son auteur, le philosophe note que « personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur » (VI 193), une lecture approfondie de la *Recherche* doit permettre de renouer les enjeux d'une telle entreprise.

Appréhension charnelle du monde sensible

Qu'est-ce que le sensible ? Et par quelle voie peut-il être amené à son expression ? De façon générale, il s'agit d'une notion qui se réfère à la fois au sujet percevant et aux phénomènes perçus. Le sensible dérive de la sensibilité qui qualifie la « [p]ropriété qu'a

6. DESCARTES, op. cit., p. 104.

7. Jean-Paul SARTRE. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique* [1943]. Tel. Paris : Éditions Gallimard, 2017, p. 15.

un être vivant ou un organe d'être informé des modifications du milieu (extérieur et intérieur) et d'y réagir ».⁸ Dans son effort de synthèse philosophique, André Comte-Sponville, précise ainsi que le terme désigne ce « qui est doué de sensibilité, ou qui peut être perçu par les sens »⁹ se rapprochant ainsi de l'idée d'un « même monde qui contient nos corps et nos esprits » (VI 29). Cette articulation du sensible s'inscrit dans la droite ligne des questionnements autour de la parenté entre une corporéité et le monde objectif, cette « totalité qui me dépasse »¹⁰ selon le mot de Barbaras. De façon décisive, le sensible nous ramène toujours à la dimension primordiale de l'expérience : il se trouve au cœur de notre commerce avec le monde en ce qu'il est « ce qu'on saisit *avec* les sens » (PP 33).

Comme le montre l'histoire culturelle du corps proposée par Georges Vigarello,¹¹ la question du sensible est encore assez récente. En tant que « source de l'objectivité »,¹² le sensible sous-tend le clivage traditionnel qui oppose sujet et objet et fonde « l'ouverture à une altérité qui [...] vient en avérer la transcendance ».¹³ On se rappellera à ce titre le mot de Merleau-Ponty sur l'expérience du beau. À ses yeux, « je fais l'épreuve d'un accord du sensible et du concept, de moi et d'autrui, qui est lui-même sans concept » (PP 18). Si, à la suite de ses travaux, nous pouvons tenir pour acquis le rôle actif que joue la perception dans la structuration de notre vécu, celle-ci doit – au terme de corrections successives – aboutir à une nouvelle forme de *sa-voir*. Dans un passage qui semble indirectement se référer à Proust, Merleau-Ponty note que « l'objet perçu est animé d'une vie secrète et [...] la perception comme unité se défait et se refait sans cesse » (PP 64). Quelques pages plus loin, il ajoute que « nous n'aurons qu'une essence abstraite de la conscience tant que nous n'aurons pas suivi le mouvement effectif par lequel elle ressaisit à chaque moment ses démarches, les contracte et les fixe en un objet identifiable, passe peu à peu du "voir" au "savoir" et obtient l'unité de sa propre vie » (PP 63-64).

Cette exigence sous-tend l'écriture laborieuse¹⁴ qui caractérise la *Recherche*. Lorsque

8. MICHEL BLAY. *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris : Larousse : CNRS Éditions, 2013, p. 742.

9. COMTE-SPONVILLE, op. cit., p. 917.

10. BARBARAS, op. cit., p. 277.

11. CORBIN, COURTINE et VIGARELLO, op. cit.

12. BARBARAS, op. cit., p. 278.

13. Ibid., p. 278.

14. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty observe que « [la phénoménologie] est

Proust écrit que « frissonnante, la façade végétale entraînait avec elle les piliers onduleux, caressés et fuyants » (II, 75) ou lorsqu'il évoque « la peau rose, dorée et fondante » (II, 20) d'une église en fin d'après-midi, il conserve l'accord avec le monde sensible que la phénoménologie prend pour thème. À chaque page, on ressent cette « solidarité de l'homme et du monde, qui est, non pas abolie, mais refoulée par la perception de tous les jours ou par la pensée objective, et que la conscience philosophique retrouve » (PP 344). Il s'agira alors de comprendre cette relation comme le fondement de nouvelles représentations du corps.

Théorie(s) de la Forme

Dans ses descriptions du corps vécu dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty a recours à nombreuses références issues de la psychologie de la Forme (Gestaltpsychologie). Répondant à l'hypothèse de constance en psychophysique qui conçoit une perception donnée comme réaction à une impulsion sensorielle du monde extérieur (PP 30), cette discipline qui émerge au début du XX^e siècle met en avant la présence d'un champ perceptif au sein duquel les objets du monde sensible nous sont donnés. Répondant au mot d'ordre husserlien d'un « retour aux choses-mêmes » (PP 9), Merleau-Ponty s'intéresse encore à la dimension préreflexive (ce qui précède la pensée conceptuelle) de notre rapport au monde et qu'il qualifie de *cogito tacite*. Le préthétique entend saisir le moment où un monde apparaît pour nous, en amont du travail (mise en forme) de la raison¹⁵.

En suivant les travaux de Koffka, de Koehler et de Wertheimer – pour ne citer que les plus importants – Merleau-Ponty aborde le travail de la perception en ce qu'il doit essentiellement « fonder et inaugurer la connaissance » (PP 40). En d'autres termes, l'ac-

laborieuse comme l'œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne, – par le même genre d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant » (PP 22).

15. Dans une note de travail de *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty constate que le « cogito tacite est impossible », critique qu'il fonde sur la nécessité « d'avoir des mots » (VI 222). Pour une étude approfondie de ces questions, voir P. Dupont, *Du cogito tacite au cogito vertical*, dans « Chiasmi international », n° 2, 2000, p. 281-300 ; Petr Kouba, *Topology of Dialogue* dans « Thinking in Dialogue with Humanities Paths into the Phenomenology of Merleau-Ponty », pp. 192-193 et Vitali-Rosati (Marcello VITALI-ROSATI. *Corps et virtuel : itinéraires à partir de Merleau-Ponty*. Ouverture philosophique. Paris : Éditions L'Harmattan, 2009, p. 23).

tivité perceptive s'accompagne d'une véritable *co-naissance*¹⁶ *des choses* au sein du champ phénoménal qui s'offre à nous. Plus particulièrement, la Gestalt serait « une organisation spontanée du champ sensoriel qui fait dépendre les prétendus “éléments” de “touts”, eux-mêmes articulés dans des “touts” plus étendus ». ¹⁷ Pour illustrer cette idée, Merleau-Ponty évoque l'image du bateau échoué sur une plage déserte dont la cheminée ou la mâture se confond avec la forêt qui borde la dune et de laquelle se dégage selon lui « le pressentiment d'un ordre imminent » (PP 41)¹⁸.

De façon paradoxale, le corps anticipe le sens du spectacle qui s'articule devant lui. La contiguïté et la ressemblance viennent par après : elles succèdent le sens inhérent d'un objet particulier. En cela, la figure-fond que thématise la Gestalttheorie peut être pensée sur le modèle de la mélodie où chaque note nous permet de saisir l'unité d'un arrangement sonore. En affirmant que « chaque partie annonce plus qu'elle ne contient et cette perception élémentaire est donc chargée de sens » (PP 26), Merleau-Ponty met en cause la façon dont l'idéalisme et le réalisme interprètent la qualité sensible. Si pour l'idéalisme une qualité vaut comme unité de la conscience au lieu d'un phénomène qui se trouve devant la conscience, pour le réalisme, la qualité est complètement déterminée. Or, on est tenté de dire que les réponses que proposent ces doctrines opposées passent à côté de l'essentiel. Du fait de notre corporéité, nous ne pouvons jamais épuiser la totalité des points de vue sur un objet qui nous est donné dans la perception. Ce sont précisément ses angles cachés, son invisibilité matérielle, qui l'ancrent dans un espace à trois dimensions. Relevons à ce propos l'importance de l'analyse de la tache de rouge par Merleau-Ponty :

16. Autour du thème de la co-naissance chez Merleau-Ponty, voir Anna Caterina Dalmaso, *Le corps, c'est l'écran*, Mimésis, Sesto San Giovanni 2018 ; E. de Saint Aubert, « La co-naissance de Paul Claudel » in *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, Vrin, Paris 2004, p. 234-255 ; P. Claudel, *Art poétique. Connaissance du temps, Traité de la co-naissance au monde et de soi-même. Développement de l'Église*, Gallimard, Paris 1984.

17. Maurice MERLEAU-PONTY. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* [1946]. Lagrasse : Verdier, 1998, p. 25.

18. « Si je marche sur une plage vers un bateau échoué et que la cheminée ou la mâture se confonde avec la forêt qui borde la dune, il y aura un moment où ces détails rejoindront vivement le bateau et s'y souderont. À mesure que j'approchais, je n'ai pas perçu des ressemblances ou des proximités qui enfin auraient réuni dans un dessin continu la superstructure du bateau. J'ai seulement éprouvé que l'aspect de l'objet allait changer, que quelque chose était imminent dans cette tension comme l'orage est imminent dans les nuages. Soudain le spectacle s'est réorganisé donnant satisfaction à mon attente imprécise » (PP 40).

Cette tache rouge que je vois sur le tapis, elle n'est rouge que compte tenu d'une ombre qui la traverse, sa qualité n'apparaît qu'en rapport avec les jeux de la lumière, et donc comme élément d'une configuration spatiale. D'ailleurs, la couleur n'est déterminée que si elle s'étale sur une certaine surface, une surface trop petite serait inqualifiable. Enfin, ce rouge ne serait à la lettre pas le même s'il n'était le « rouge laineux » d'un tapis. (PP 27)

Il semblerait donc qu'une qualité particulière ne puisse être isolée comme le voudraient le réalisme et l'idéalisme. Pour être identifiable comme couleur, le rouge doit matériellement habiter un objet : le « rouge laineux » doit participer à la texture du tapis. D'après Merleau-Ponty, « [s]a forme précise est solidaire d'une certaine configuration ou texture laineuse, métallique ou poreuse » (VI 172). Le « rouge laineux » en participant au tissu des choses révèle son universalité par le biais du particulier. Le courant phénoménologique est une reprise incessante de cet énoncé initial. C'est la raison pour laquelle Sartre peut affirmer que « [l]'apparence ne cache pas l'essence, elle la révèle : elle *est* l'essence ». ¹⁹ Or, ce « monisme du phénomène » ²⁰ cacherait selon Sartre un autre dualisme : si, d'une part, l'objet excède toujours la perception que nous en avons et qu'il faut par conséquent que le sujet « saisisse *le* rouge à travers son impression de rouge », ²¹ d'autre part, la série de ces apparitions successives est d'emblée posée comme infinie. ²² Entre l'aspect de cet objet qui nous interpelle – « [c]ette tache rouge que je vois sur le tapis » et le dépassement de son apparition vers l'infini, émerge une nouvelle opposition, celle du fini et de l'infini. ²³

Dans *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty arrive à une nouvelle formulation de cette expérience fondamentale :

À plus forte raison, la robe rouge tient-elle de toutes ses fibres au tissu du visible, et, par lui, à un tissu d'être invisible. Ponctuation dans le champ des choses rouges, qui comprend les tuiles des toits, le drapeau des gardes-barrières et de la Révolution, certains terrains d'Aix ou de Madagascar, elle l'est aussi dans celui des robes de femmes, des robes de professeurs, d'évêques et d'avocats généraux, et aussi dans celui des parures et celui des uniformes. Et son rouge, à la lettre, n'est pas le même, selon qu'il paraît dans une constellation ou dans l'autre, selon que, précipite en lui la pure essence de la Révolution de 1917, ou celle de l'éternel féminin, ou celle de l'accusateur public, ou celle des Tziganes,

19. SARTRE, op. cit., p. 13.

20. Ibid., p. 11.

21. Ibid., p. 14.

22. Ibid., p. 14.

23. Ibid., p. 14.

vêtus à la hussarde, qui régnaient il y a vingt-cinq ans sur une brasserie des Champs-Élysées. (VI 172)

Ces lignes établissent la dimension existentielle qui sous-tend l'activité perceptive. Une qualité particulière, en l'occurrence la rougeur d'un objet donné n'est jamais vierge²⁴, elle est relevée sur la texture du visible et s'actualise en fonction d'éléments adjacents qui s'intègrent « dans une constellation ou dans l'autre ». À plus forte raison, c'est cette proximité qui nous permet de différencier le rouge d'une robe de femme « dans le champ des choses rouges ». Situation que cette qualité partage avec les publicités qui peuplent nos écrans d'ordinateurs au même titre que les affiches interactives des espaces publics aujourd'hui et qui, à partir d'un ton précis, réactivent tout un imaginaire collectif. C'est à travers cette structuration sédimentée du visible que s'annonce la dimension charnelle de notre rapport aux choses à condition que, comme le veut Merleau-Ponty, « [e]ntre le couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et chair des choses » (VI 173). Le rouge désigne ce champ latent dans lequel notre regard s'enlise, qu'il pénètre de manière compulsive (VI 172).

Dans *Le Bleu du ciel* de Georges Bataille, nous voyons comment la banderole noire qu'aperçoit Henri Troppmann devient indicative d'un tout. Cette apparition observée à partir de sa chambre d'hôtel à Vienne est interprétée à la fois comme présage d'un malheur imminent et comme référence à la révolution russe.²⁵ Néanmoins, le pur *quale*²⁶ « n'est rien d'autre qu'une manière brève, péremptoire, de donner en un seul quelque chose, en un seul ton de l'être, des visions passées, des visions à venir, par grappes²⁷ entières » (VI

24. Sur ce point, Merleau-Ponty semble critiquer la théorie empiriste de la perception proposée par Locke dans son *Essai sur l'entendement humain* publié en 1689 et plus particulièrement la distinction que le philosophe anglais établit entre qualités premières et secondes au huitième chapitre du deuxième livre. Si les qualités premières caractérisent un objet à travers ses altérations possibles (pesanteur, étendue, dimension), les qualités secondes (odeurs, sons, saveurs) nous affectent par l'entremise des sens et sont sujettes au changement. Les qualités sensibles se répartissent selon leur aspect durable ou relatif.

25. Georges BATAILLE. *Le Bleu du ciel* [1957]. Domaine français. Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 2004, pp. 51-52.

26. De façon générale, cette expression se réfère aux propriétés subjectives de l'expérience sensible. Dans la mesure où nous sommes toujours immergés dans un monde, celles-ci ne peuvent être isolées.

27. Marc RICHIR. *Le corps : essai sur l'intériorité*. Optiques Philosophie. Paris : Éditions Hatier, 1993, p. 11.

176). On peut alors se demander dans quelle mesure la qualité peut devenir le visible d'une invisibilité.

Les idées sensibles

L'exemple du « rouge laineux » relevé sur la structure spatiale du tapis souligne la connivence qui s'établit entre le sentant et le sensible, entre le sujet et l'objet. À suivre Merleau-Ponty, ces termes opposés doivent être compris comme deux aspects d'une même intrigue²⁸.

Si la perception d'un objet est conditionnée par l'activité des sens, cet apport est subventionné par l'organisme corporel qui les porte. Autrement dit, nous ne pouvons être interpellés par une qualité sensible que dans la mesure où nous disposons d'un corps. Cette ouverture au monde sensible jalonne le parcours initiatique du héros de la *Recherche* en ce qu'elle anticipe le surgissement d'une invisibilité. C'est ce que vise à exprimer la notion d'*idées sensibles* introduite par Mauro Carbone en 2000. Lorsque, dans l'épisode de Combray, le héros affirme que « tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir » (I, 176), il souligne l'antériorité du monde sensible par rapport à la réflexion de l'être conscient. Le moment est significatif dans la mesure où il marque les premières désillusions du jeune homme quant à la vocation artistique qui semble lui faire défaut. Si la phénoménologie nous apprend à (re)voir le monde tel qu'il nous apparaît avant toute saisie par la pensée, elle indique toujours un au-delà du monde *en-soi*, c'est-à-dire le monde objectif des choses.

Le sensible englobe les différents paramètres de l'Être en ce qu'il témoigne de la parenté entre le corps et les choses qui constituent son monde. « Comme la nervure porte la feuille

28. « Le sentant et le sensible ne sont pas l'un en face de l'autre comme deux termes extérieurs et la sensation n'est pas une invasion du sensible dans le sentant. C'est mon regard qui sous-tend la couleur, c'est le mouvement de ma main qui sous-tend la forme de l'objet ou plutôt mon regard s'accouple avec la couleur, ma main avec le dur et le mou, et dans cet échange entre le sujet de la sensation et le sensible on ne peut pas dire que l'un agisse et que l'autre pâtisse, que l'un donne sens à l'autre. Sans l'exploration de mon regard ou de ma main et avant que mon corps se synchronise avec lui, le sensible n'est rien qu'une sollicitation vague » (VI 259).

du dedans, du fond de sa chair – écrit Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible* – les idées sont la texture de l'expérience ; son style, muet d'abord, proféré ensuite » (VI 157). Dans cet empiètement du visible et de l'invisible apparaît la temporalité de l'expérience. À l'appui de cette lecture, citons Mauro Carbone qui, dans son article « Personne n'a été plus loin que Proust », note que « [l]e sensible, en effet – en tant qu'étoffe indivise qui entretisse, en même temps que notre corps, les choses, les animaux, les autres –, nous ouvre à eux en une simultanéité qui est aussi bien temporelle que spatiale, comme l'ont révélé les recherches de la peinture moderne, et il fait surgir dans l'ici et le maintenant la latence de l'ailleurs ainsi que celle du passé et du futur, comme cela arrive à Marcel devant les aubépines retrouvées ». ²⁹ Nous touchons ici à un trait fondamental de tout acte perceptif. À l'instar des peintures de Cézanne qui documentent le monde à son point d'émergence, le monde sensible nous est donné dans sa simultanéité. À suivre Carbone, le sensible nous ouvrirait au-delà du clivage temps-espace, présent-passé à une dimension de latence (ce qui demeure caché), comme le souligne la notion merleau-pontienne du « tourbillon spatialisant-temporalisant » ³⁰ qui fait sa première apparition dans la Naturphilosophie de Schelling ³¹. L'expérience d'un présent modulant notre être-au-monde fait éclater les différents possibles du phénomène sensible prélevé sur le monde objectif.

Prenons l'exemple de la petite phrase de Vinteuil. La révélation qu'a Swann pendant la soirée chez la marquise de Saint-Euverte, est celle d'une réalité autre qui baigne dans « un monde ultra-violet » polarisé par la « petite phrase » :

Comme si les instrumentistes, beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation, Swann, qui ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultra-violet, et qui goûtait comme le rafraîchissement d'une métamorphose dans la cécité momentanée dont il était frappé en approchant d'elle, Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice et confidente de son amour, et qui pour pouvoir arriver jusqu'à lui devant la foule et l'emmener à l'écart pour lui parler, avait revêtu le déguisement de cette apparence sonore.

29. Mauro CARBONE. « “Personne n'a été plus loin que Proust” : Le dernier Merleau-Ponty dans le miroir de la Recherche ». Dans : *Études phénoménologiques*. n° 31-32. 2000, p. 38.

30. Ibid., p. 44.

31. Nous entendons par ce terme l'ensemble des ouvrages que le philosophe allemand Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling publie de 1797 à 1799 et en particulier : *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797), *Von der Weltseele* (1798) et *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799).

Et tandis qu'elle passait, légère, apaisante et murmurée comme un parfum, lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les mots, regrettant de les voir s'envoler si vite, il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant. (I, 342)

En écoutant cet air familier, Swann a le pressentiment d'une présence charnelle. Il s'agit bien « d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur » pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty (VI 193). Dans ce cas, l'idée de l'amour de Swann est inextricablement liée à l'écoute de la sonate de Vinteuil.³² Les idées sensibles chez Proust se trouvent à la jointure de différents épisodes marquants (l'historique de l'amour de Swann pour Odette de Crécy en l'occurrence). Ces phénomènes sont « à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits » (IV, 451). En se laissant guider par la petite phrase, Swann est littéralement en accord avec le sensible. La « cécité momentanée » qui le frappe traduit en fait une ouverture intersensorielle, une nouvelle étape dans la perception de la phrase musicale de Vinteuil. À plus forte raison, l'idée sensible est irréductible aux sons produits par les instruments. Ces qualités matérielles sont plutôt à la surface de sa vibration, servant d'épiderme à un « corps harmonieux et fuyant ». Si elle ne peut être perçue au sens littéral, elle donne à voir une réalité latente. Dans cette percée du réel vers le « monde ultra-violet » qui enveloppe Swann, les moyens de l'émission sonore ne jouent qu'un rôle secondaire.

De façon analogue, dans la *Nausée*, Roquentin observe qu'il est *dans* la musique³³ chaque fois que le phonographe joue l'air de jazz « Some of these days ». L'historien a beau savoir qu'il ne s'agit que d'une reproduction sonore, que celle-ci dépend d'une bande d'acier et d'un ressort qui peut se briser à chaque instant³⁴; lorsque les mouvements du morceau s'enchaînent, « un autre temps » apparaît.³⁵ On est tenté de dire que l'idée sensible restitue au corps la souplesse et les mouvements fluides d'un corps de lumière³⁶.

32. CARBONE, op. cit., pp. 57-59.

33. SARTRE, *La nausée* [1938], p. 42.

34. Ibid., p. 41.

35. Ibid., p. 41.

36. Voici le passage complet que nous venons de citer : « [La durée de la musique] emplissait la salle de sa transparence métallique, en écrasant contre les murs notre temps misérable. Je suis *dans* la musique. Dans les glaces roulent des globes de feu ; des anneaux de fumée les encerclent et tournent, voilant et

L'exemple que développe Sartre souligne du reste l'empiètement du passé et du présent que nous trouvons déjà chez Proust : « La voix, grave et rauque, apparaît brusquement et le monde s'évanouit, le monde des existences. Une femme de chair a eu cette voix, elle a chanté devant un disque, dans sa plus belle toilette et l'on enregistrerait sa voix [. . .]. Mais il y a çà. On ne peut pas dire que cela existe. Le disque qui tourne existe, l'air frappé par la voix, qui vibre, existe, la voix qui impressionna le disque exista. Moi qui écoute, j'existe ».³⁷ Précisons également que la rencontre avec l'idée sensible se réalise en-deçà du travail de la conscience ou pour le dire autrement, elle survient *malgré* lui. L'interprétation rétrospective est en cela tributaire de l'« expérience accumulée dans la passivité »³⁸.

Ce phénomène se trouve d'ailleurs confirmé par notre expérience concrète. Au moment où j'écris ces lignes, je prends vaguement conscience des *Gnossiennes n. 3* d'Éric Satie en fond sonore. Sous l'effet de l'arrangement dénudé qui colore cette fin d'après-midi pluvieuse à Montréal, j'interromps la pensée qui m'occupait encore il y a un instant. Alors que le motif principal attire mon attention, mon regard s'arrête à l'oratoire Saint-Joseph qui se dresse à distance. Las du travail de rédaction, je distingue désormais la mélodie principale : l'écart reliant les quatre notes me rappelle l'embrasement d'une porte située dans une ruelle du XVIII^e arrondissement à Paris (il s'agit du 42, rue Durantin) que j'associe vaguement à l'atmosphère de la pièce dans laquelle je me trouve. Tout un pan de mon histoire se trouve éclairé rétrospectivement, comme malgré moi³⁹ si bien que la composition de Satie a désormais part liée avec cette pensée qui m'habitait encore il y a un instant. La mélodie des *Gnossiennes n. 3* revient une dernière fois, avec plus d'insistance cette fois, et s'accompagne du constat que les notes qui résonnent dans mon bureau ne sont que l'« apparence sonore » qui polarise mon attention en ce moment.

Mais revenons désormais à la dimension charnelle des idées sensibles. Pour intercep-

dévoilant le dur sourire de la lumière. Mon verre de bière s'est rapetissé, il se tasse sur la table : il a l'air dense, indispensable. Je veux le prendre et le soupeser, j'étends la main [. . .]. C'est ça surtout qui a changé, ce sont mes gestes. Ce mouvement de mon bras s'est développé comme un thème majestueux, il a glissé le long du chant de la Nègresse ; il m'a semblé que je dansais » Sartre (ibid., p. 42).

37. Ibid., p. 149.

38. Benjamin, cité par Carbone (CARBONE, op. cit., p. 52).

39. On retrouve ainsi la « passivité de notre expérience » qu'évoque Carbone dans l'article cité plus haut (ibid., p. 52).

ter « le corps harmonieux et fuyant » de la petite phrase, il nous faut en premier lieu avoir un corps. Merleau-Ponty note à ce titre qu' « il n'y a pas de vision sans écran : les idées dont nous parlons ne seraient pas mieux connues de nous si nous n'avions pas de corps et pas de sensibilité, c'est alors qu'elles nous seraient inaccessibles ; la "petite phrase", la notion de la lumière, pas plus qu'une "idée de l'intelligence", ne sont épuisées par leurs manifestations, ne sauraient comme idées nous être données que dans une expérience charnelle » (VI 194). Chose étrange, les idées sensibles – « versant négatif » du sensible – font ressortir le corps phénoménologique et contribuent à sa visibilité.

Le corps vécu que Proust introduit en littérature est l'instrument de tous les instruments : il nous sert de médium dans la saisie du monde sensible. Dans un passage célèbre, Proust explore cette performativité du corps. Ayant pu obtenir un fauteuil pour une soirée de Gala à l'Opéra par un ami de son père, le héros s'apprête à voir la Berma pour la première fois :

Les bras de la Berma que les vers eux-mêmes, de la même émission par laquelle ils faisaient sortir sa voix de ses lèvres, semblaient soulever sur sa poitrine, comme ces feuillages que l'eau déplace en s'échappant ; son attitude en scène qu'elle avait lentement constituée, qu'elle modifierait encore, et qui était faite de raisonnements d'une autre profondeur que ceux dont on apercevait la trace dans les gestes de ses camarades, mais de raisonnements ayant perdu leur origine volontaire, fondus dans une sorte de rayonnement où ils faisaient palpiter, autour du personnage de Phèdre, des éléments riches et complexes, mais que le spectateur fasciné prenait, non pour une réussite de l'artiste mais pour une donnée de la vie ; ces blancs voiles eux-mêmes, qui, exténués et fidèles, semblaient de la matière vivante et avoir été filés par la souffrance mi-païenne, mi-janséniste, autour de laquelle ils se contractaient comme un cocon fragile et frileux ; tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'étaient, autour de ce corps d'une idée qu'est un vers (corps qui, au contraire des corps humains, n'est pas devant l'âme comme un obstacle opaque qui empêche de l'apercevoir mais comme un vêtement purifié, vivifié où elle se diffuse et où on la retrouve), que des enveloppes supplémentaires qui, au lieu de la cacher, rendaient plus splendidement l'âme qui se les était assimilées et s'y était répandue [...]. (II, 347-348)

Ici, Proust distingue entre trois niveaux de signification. Premièrement, le corps objectif de la Berma qui semble animé par une force invisible « comme ces feuillages que l'eau déplace en s'échappant ». Or, comme le fait justement remarquer Proust, le corps est opaque. L'ensemble des gestes produits par la voix, les mains, les attitudes semblent se produire involontairement. À un deuxième niveau, il faut discerner l'œuvre qui se joue

sur scène. Proust compare les vers de *Phèdre* au « corps d'une idée », ou encore à une sorte de « vêtement purifié » de l'idée originale. Finalement, l'idée sensible fait *palpiter* autour du personnage de Phèdre « des éléments riches et complexes ». Notons, à ce stade qu'il y a empiètement entre le corps de la Berma et l'idée sensible⁴⁰ : si celle-ci excède l'espace corporel de l'actrice, elle ne pourrait exister (en vertu de son étymologie, se réaliser au-dehors) au même titre que les choses. D'autre part, pour ressusciter le personnage mythique qu'est Phèdre, la Berma doit *faire corps* avec l'idée sensible, s'exprimer à travers elle. À la lumière de cette expérience, une nouvelle temporalité émerge : le temps mythique (évoqué par « la souffrance mi-païenne, mi-janséniste »), ce « corps de l'esprit » – selon la formule de Valéry reprise par Merleau-Ponty (S 21) – qui englobe les autres couches d'Être.

Comme déjà pour la “petite phrase” de Vinteuil, les mots, les gestes et les regards de l'actrice – cet ensemble performatif qui émane de son corps radieux – se situent à la surface d'une réalité latente. De ce fait, l'« émission » corporelle est la trace visible d'une signification plus profonde. L'idée sensible fait son apparition au point où le corps s'efface, se dissout dans le spectacle de sa vibration. De façon plus significative, la performance de la Berma établit l'invisibilité de l'idée originale au rang de ce qui est visible. Observation que nous trouvons dans *La Phénoménologie de la perception* : « L'expression esthétique confère à ce qu'elle exprime l'existence en soi, l'installe dans la nature comme une chose perçue accessible à tous, ou inversement arrache les signes eux-mêmes – la personne du comédien, les couleurs et la toile du peintre – à leur existence empirique et les ravit dans un autre monde » (PP 223).

L'idée sensible fait donc exister l'exprimé au titre de phénomène. Proust le souligne en intégrant la performance de la Berma au spectacle second du faubourg Saint-Germain dont il relève « les loges, les balcons et les baignoires » (II, 338). Si la notion d'idée sensible met à mal les clivages hérités de la tradition philosophique (sujet/objet, activité/passivité, sensation/réflexion), elle fait ressortir la dimensionnalité et la latence du sensible dans la mesure où le corps est pris dans le tissu du visible. À l'issue de cet empiètement de la

40. Voir notamment Vitali-Rosati (op. cit., pp. 119-120).

signification sur le signe émerge la question suivante : « Mon corps est-il chose, est-il idée ? » (VI 196-7).

La valeur initiatique du corps

En parlant du corps esthésiologique, nous nous trouvons devant un paradoxe : ce corps qui est à la fois parcelle du monde sensible et corps sentant. Remarquons d'abord que la phénoménologie, en visant le retour « aux choses mêmes », ne peut être circonscrite au simple domaine des apparences. Le regard phénoménologique s'intéresse davantage à la façon dont les choses nous affectent au premier contact, la manière dont elles s'impriment en nous en deçà de la saisie intentionnelle de la conscience. Le corps phénoménologique, dans la mesure où il s'installe au sein de chacune de nos expériences, assume le rôle de « metteur en scène de la perception » (VI 23)⁴¹. Merleau-Ponty approfondit cette question dans un passage de *Le visible et l'invisible* :

Avec la première vision, le premier contact, le premier plaisir, il y a initiation, c'est-à-dire, non pas position d'un contenu, mais ouverture d'une dimension qui ne pourra plus être renfermée, établissement d'un niveau par rapport auquel désormais toute autre expérience sera repérée. L'idée est ce niveau, cette dimension, non pas donc un invisible de fait, comme un objet caché derrière un autre, et non pas un invisible absolu, qui n'aurait rien à faire avec le visible, mais l'invisible de ce monde, celui qui l'habite, le soutient et le rend visible, sa possibilité intérieure et propre, l'Être de cet étant. (VI 196)

Si le corps vécu articule notre être-au-monde selon l'apparition d'un contenu particulier (un son, un parfum, le paysage d'une intention), à chaque réitération ce geste nous donne à « réécouter les notes de cette mélodie fondamentale ».⁴² En cela, le corps nous donne accès à l'« invisible de ce monde », ce qui soutient le monde sensible dans son Être. À plus forte raison, chaque impression nouvelle laisse en nous une trace inaltérable. Dans cette mesure, « la sensibilité, même la plus physique, reçoit comme le sillon de la foudre, la signature originale et longtemps indélébile de l'événement nouveau » (IV, 8). Ces images

41. « C'est par mon corps que je comprends autrui, comme c'est par mon corps que je perçois des "choses" » (PP 226).

42. Jean-Pierre RICHARD. *Proust et le monde sensible*. Poétique. Paris : Éditions du Seuil, 1974, p. 7.

(sillon, signature indélébile) nous permettent de mieux comprendre l'être-au-monde par le biais de l'expérience corporelle. Les écrits tardifs de Merleau-Ponty nous donnent à voir comment le monde objectif trouve son fondement dans une profondeur du visible, dans la mesure où chaque expérience s'inscrit en creux dans notre condition incarnée⁴³.

Il revient à Proust d'avoir pris pour thème central la fonction initiatique du corps. Mauro Carbone nous rappelle que selon Merleau-Ponty la fondation (*Stiftung* en allemand) n'est « pas position d'un contenu, mais ouverture d'une dimension qui ne pourra plus être refermée, établissement d'un niveau par rapport auquel désormais toute autre expérience sera repérée. L'idée est ce niveau, cette dimension ». ⁴⁴ D'où l'importance des impressions sensibles dans la *Recherche* (les aubépines de Combray, la saveur de la madeleine imbibée de tisane, la lourdeur d'une serviette empesée) : à chaque appel qu'intercepte le héros, une ouverture perceptive a lieu qui assume cette dimension de fondation. Cette référence au concept de *Stiftung*, fondation à chaque expérience d'une nouvelle dimensionnalité de l'Être, remonte à Husserl⁴⁵.

Corps esthésiologique donc, et dont la dimension sentante n'est que le versant négatif d'un visible. Pour mieux rendre compte de cette duplicité, commençons à la surface des choses que délimite le domaine extéroceptif, à savoir le territoire qui touche aux organes extérieurs (la peau, les différents sens).⁴⁶

Le thème de l'incarnat

Dépassant le dualisme entre corps objectif et corps vécu, Merleau-Ponty conçoit le corps humain comme pris dans l'empiètement entre le monde et sa propre phénoménalité. Dans ses premiers écrits, le philosophe établit encore la distinction entre le corps-objet (*Körper*), tel que le décrivent les sciences, et le corps vivant ou « corps-propre » (*Leib*), qui désigne à la fois le corps à la première personne et le corps physique sans lequel il ne peut y avoir de monde pour nous. Nous traduirons cela en disant que le corps est

43. Selon Mauro Carbone, « le sensible-sentant dessine donc à l'intérieur du sensible précisément un creux par lequel s'exerce la réflexivité du sensible lui-même » (CARBONE, op. cit., p. 48).

44. Ibid., p. 60.

45. Voir Carbone (ibid., p. 60), cité d'après (VI 292).

46. LEDER, op. cit., p. 39.

irréductible à un objet parmi d'autres : c'est à *travers* lui que se réalise notre expérience du monde vécu⁴⁷.

Ce corps vécu qui se trouve au cœur de nos analyses s'exprime en premier lieu par le biais de la perception. Pour Merleau-Ponty, « [p]ercevoir, c'est voir jaillir d'une constellation de données un sens immanent sans lequel aucun appel aux souvenirs n'est possible » (PP 46). Cette formule gestaltiste peut nous servir de modèle pour mieux comprendre l'univers de la *Recherche*, dans la mesure où chez Proust *les choses font constellation*. Un détail en apparence insignifiant peut cristalliser l'existence d'une réalité insoupçonnée, comme le montre l'indétermination spatiale du grain de beauté d'Albertine⁴⁸. Le même constat s'applique à la texture du marbre, la striation veinée d'une marbrure à travers laquelle se déploie un imaginaire du corps. Cette image, nous l'avons vu, est importante pour nous en ce qu'elle illustre l'aspect décisif de cette écriture nouvelle qu'élabore Proust.

Le premier niveau de cette exploration se situe à la surface du corps. Figurant l'organe sensoriel le plus vaste dans l'économie du corps humain, la peau⁴⁹ est l'écran où peut s'afficher le paysage d'une intention. L'absence de délimitation réelle du corps-surface, « cette découverte saisissante, déjà familière aux peintres, qu'il n'y a pas de lignes visibles en soi, que ni le contour de la pomme, ni la limite du champ et de la prairie n'est ici ou là, qu'ils sont toujours en deçà ou au-delà du point où l'on regarde » (OE 73) contredit

47. Dans le second livre des *Idées*, Husserl note comment le corps propre est par essence double, d'une part il est « chose physique, matière », d'autre part « je ressens *sur* lui et *en* lui » (Edmund HUSSERL. *Méditations cartésiennes* [1931]. Epiméthée. Paris : Presses universitaires de France, 1994, p. 145).

48. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le héros note : « Pour en finir avec ce premier soir de présentation, en cherchant à revoir ce petit grain de beauté sur la joue au-dessous de l'œil, je me rappelai que de chez Elstir, quand Albertine était partie, j'avais vu ce grain de beauté sur le menton. En somme, quand je la voyais, je remarquais qu'elle avait un grain de beauté, mais ma mémoire errante le promenait ensuite sur la figure d'Albertine et le plaçait tantôt ici tantôt là » (II, 230).

49. Comme semble le suggérer l'usage que Proust en fait – appliquant ce terme physiologique à l'architecture, à la jeunesse et aux créatures de rêve – le corps dans l'univers proustien excède la simple dimension morphologique. Parmi les nombreuses références qui parcourent la *Recherche*, on peut citer « la peau rose, dorée et fondante » de l'église de Balbec (II, 20), l'« épiderme de plante » d'un jeune chasseur positionné devant le Grand-Hôtel de Balbec (II, 66), le regard insistant d'une passante magnétisée par l'apparition d'Albertine : « Dans ce dernier cas au contraire son regard étroit et velouté se fixait, se collait sur la passante, si adhérent, si corrosif qu'il semblait qu'en se retirant il aurait dû emporter la peau » (III, 656) ou encore le portrait de la duchesse de Guermantes dont le narrateur dira que : « sous la peau fine, la construction hardie, l'architecture féodale apparaissaient » (II, 176). Nous avons eu l'occasion de soulever ce point dans un mémoire de maîtrise présenté à Paris-IV en 2014. Cf. *supra*, p. 2, note 5.

l'idée d'une immanence du corps. Comme Merleau-Ponty le note déjà dans la *Phénoménologie de la perception*, dans la mesure où « le bord du champ visuel n'est pas une ligne réelle » et que « [l]es limites du champ visuel sont un moment nécessaire de l'organisation du monde et non pas un contour objectif » (PP 328), l'épiderme apparaît comme la manifestation d'un invisible. Chez Proust, telle coloration de la peau devient révélatrice du caractère d'une personne. En particulier, lorsque les mots échouent, la vérité peut se traduire par « un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble » (III, 596).

L'incarnat marque une nouvelle étape dans le devenir-chair d'une invisibilité. Le premier voyage du narrateur à Balbec coïncide avec l'éveil du héros au monde sensible. C'est sur cette côte normande, terre d'initiation, que le narrateur pourra expérimenter différentes façons de « voir » le monde. Intrigué par un groupe de jeunes filles qu'il croise sur la plage⁵⁰ située au pied du Grand-Hôtel, le jeune homme se sent attiré par « [l]eur physique même, la couleur d'un rose spécial, allant quelquefois jusqu'au violet, de leur chair » (II, 730-731), fraîcheur qui s'imprime « sur les surfaces carnées de ces jeunes filles » (II, 302). Les descriptions d'Oriane, duchesse de Guermantes, développent davantage cette idée d'une profondeur du visible :

Ses yeux bleussaient comme une pervenche impossible à cueillir et que pourtant elle m'eût dédiée ; et le soleil menacé par un nuage, mais dardant encore de toute sa force sur la place de la sacristie, donnait une carnation de géranium aux tapis rouges qu'on y avait étendus par terre pour la solennité et sur lesquels s'avancèrent en souriant Mme de Guermantes, et ajoutait à leur lainage un velouté rose, un épiderme de lumière, cette sorte de tendresse, de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie qui caractérisent certaines pages de Lohengrin, certaines peintures de Carpaccio, et qui font comprendre que Baudelaire ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux. (I, 175)

À travers ce passage, Proust nous livre un portrait phénoménologique de la duchesse de Guermantes. Comme le souligne la figure technique de l'hypallage (dans le sens d'un transfert sémantique qui s'applique aux différents co-variants d'une comparaison) qui parcourt cette description, les yeux de la duchesse évoquent les créations de Wagner, de Carpaccio

50. On ne peut minorer l'importance de cette indication spatiale. Pour reprendre un mot de Merleau-Ponty : « Le visible autour de nous semble reposer en lui-même. C'est comme si notre vision se formait en son cœur, ou comme s'il y avait de lui à nous une accointance aussi étroite que celle de la mer et de la plage » (VI 171).

et de Baudelaire tandis que le thème de l'incarnat sous-tend le procédé métaphorique. Entre la peau, le regard et la rougeur des tapis un réseau sémantique s'établit. En réalité, la duchesse de Guermantes sert au narrateur de véritable laboratoire pour explorer l'idée sensible. De façon analogue, le narrateur constate que « ces étoffes légères et ces couleurs tendres donnaient à la [Madame Swann] le même air frileux qu'aux roses, qui pouvaient y rester à côté d'elle, malgré l'hiver, dans l'incarnat de leur nudité, comme au printemps » (I, 585). Dans le cas de Robert de Saint-Loup, le héros regrettera que la « vive rougeur » que son ami laisse transparaître ne soit pas entièrement sincère dans la mesure où « cet incarnat passager n'excluait nullement la duplicité morale » (II, 94).

La référence à l'incarnat rend sa valeur expressive au désir ressenti par le héros. Ainsi, une « certaine teinte d'un rose sensuel et vif qui s'épanouissait dans ses joues pâles, pareille à celle qui mettait son incarnat au cœur des nymphéas blancs de la Vivonne » (II, 49) réactive tout un imaginaire chez lui⁵¹. Si l'épiderme peut être assimilé au devenir-visible d'une dimension plus profonde du corps, il a part liée avec le problème de l'incarnation, c'est-à-dire « le simple fait d'avoir ou d'être un corps »⁵² et ce que la phénoménologie désigne par « corporéité »⁵³. C'est autour des « roses apparitions » (II, 648) d'Albertine que se cristallise une nouvelle expérience du corps. Il faut alors se demander comment l'exploration du corps ex-tatique – le corps en tant qu'il se manifeste au-dehors de lui-même – fait émerger un sensorium corporel.

Le prodige de la vision

Les descriptions du monde sensible dans la *Recherche* interrogent la façon dont nous pouvons voir un monde. Or, comment exprimer la vision ? Tenter de fixer ce processus au moyen de la langue, n'est-ce pas le nier ? Selon Merleau-Ponty : « Voir c'est entrer, dans un

51. Dans un autre épisode, la vieille servante du héros surprend le jeune couple dans sa chambre à Paris. Sous le feu de la lampe brandie par Françoise, le corps d'Albertine s'actualise comme éclairé par un projecteur : « La figure d'Albertine ne perdait pas à cet éclairage. Il découvrait sur les joues le même vernis ensoleillé qui m'avait charmé à Balbec. Ce visage d'Albertine, dont l'ensemble avait quelquefois, dehors, une espèce de pâleur blême, montrait, au contraire, au fur et à mesure que la lampe les éclairait, des surfaces si brillamment, si uniformément colorées, si résistantes et si lisses, qu'on aurait pu les comparer aux carnations soutenues de certaines fleurs » (I, 350).

52. COMTE-SPONVILLE, op. cit., p. 508.

53. Terme désignant notre ancrage dans un organisme fini.

univers d'êtres qui se montrent, et ils ne se montreraient pas s'ils ne pouvaient être cachés les uns derrière les autres ou derrière moi. En d'autres termes : regarder un objet, c'est venir l'habiter et de là saisir toutes choses selon la face qu'elles tournent vers lui » (PP 96). Disons que la vision est toujours conditionnée par notre corporéité. Si notre corps nous sert de médiateur pour explorer le monde, véritable « appareil à voir » (PP 58), ses limites expliquent pourquoi le monde se révèle à nous d'un certain côté. Le crayon qui se trouve à côté de mon ordinateur portable excède toujours le rayon de mon regard posé sur lui. À suivre Merleau-Ponty, voir c'est être dépassé par les objets qui transcendent notre perception, en un mot adhérer à leur visibilité. Afin que le miracle de la vision puisse se réaliser, le monde doit continuer derrière mon dos à l'instar du phonographe qui continue de jouer dans la pièce adjacente à celle dans laquelle je me trouve (PP 328).

S'il est avéré que la vision a une valeur structurelle chez Proust, on peut se demander si la perception réelle ne dépasse la simple vision dans le sens où le terme « perception » – nous prenons ici le mot dans son acception allemande *Wahr-nehmung* – exprime l'idée d'une captation de ce qui est vrai, (re)prise de la vérité qui anime les diverses manifestations du monde sensible. La vérité de notre expérience du monde ne se trouve ni du côté de l'objet ou du sujet, mais bien dans l'empiètement entre le voyant et le visible, le sentant et le sensible, le corps et la chair du monde. Pour décrire la vision humaine, Proust traduit les apparitions successives d'un même phénomène. Comme le note Merleau-Ponty, « lorsqu'une apparence éclate soudain, c'est toujours au profit d'une nouvelle apparence qui reprend à son compte la fonction ontologique de la première » (VI 62). Phénomène que Proust avait bien entrevu : « [c]haque 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 » (II, 270). À ce sujet, il nous suffit de nous rappeler l'exemple du grain de beauté d'Albertine dont la localisation varie en fonction de la situation : le héros avoue ne pas se rappeler s'il se trouve sur la joue, sur le menton ou sur la lèvre supérieure (II, 232).

Bien que la vision opère une synthèse sensorielle du monde – Proust évoque par exemple le « regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se

penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer » (I, 139) – ce regard se trouve toujours en retrait du monde sensible. À y regarder plus près, il semble que la vision chez Proust excède sa fonction biologique en ce qu'elle « ne s'adresse pas seulement à nos regards, mais requiert des perceptions plus profondes et dispose de notre être tout entier » (I, 139). Mais qu'est-ce à dire ?

Le sensorium corporel au-delà d'un oculo-centrisme

Bien que la perception visuelle structure les épisodes marquants de la *Recherche*, l'écriture proustienne nous rend sensibles aux limites de la vision humaine. En emboîtant le pas aux résultats de la Psychologie de la Forme, l'écrivain nous invite à saisir le monde au-delà d'un oculo-centrisme dominant. Comme nous l'avons vu tout à l'heure, la Gestaltpsychologie critique l'hypothèse de constance selon laquelle chaque sens répondrait à une impulsion sensorielle donnée. Merleau-Ponty est clair sur ce point : « [l]'expérience n'offre rien de pareil » (PP 27) ; il poursuit alors la thèse gestaltiste d'une « équivalence intersensorielle » (PP 186) qui se trouverait à la racine de notre expérience du monde, rejoignant en cela l'idée avancée par Herder d'un *sensorium commune* (PP 281) et que l'on peut retracer au livre III du *Traité de l'âme* d'Aristote.

Dans une page centrale de *Combray* qui marque la première apparition de Gilberte, le héros esquisse une nouvelle théorie de la perception : « Tout à coup, je m'arrêtai, je ne pus plus bouger, comme il arrive quand une vision ne s'adresse pas seulement à nos regards, mais requiert des perceptions plus profondes et dispose de notre être tout entier » (I, 139). Pour Swann, le plaisir suscité par l'air de Vinteuil est assimilé « au plaisir qu'il aurait eu à expérimenter des parfums, à entrer en contact avec un monde pour lequel nous ne sommes pas faits, qui nous semble sans forme parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification parce qu'il échappe à notre intelligence, que nous n'atteignons que par un seul sens » (I, 233). Ces passages viennent converger avec l'idée selon laquelle notre accès au monde est irréductible à la médiation d'un sens particulier. Renier le primat de la vision, c'est déjà selon Proust s'avancer « jusque dans cette région plus intime que celle où nous voyons et où nous entendons, dans cette région où nous éprouvons la qualité

des odeurs » (II, 27-28). Ce phénomène qui peut être qualifié de synesthésie sous-tend les descriptions du narrateur. Selon Larousse, il s'agit d'une « expérience subjective dans laquelle des perceptions relevant d'une modalité sensorielle sont régulièrement accompagnées de sensations relevant d'une autre modalité, en l'absence de stimulation de cette dernière »⁵⁴. Ce dérèglement de tous les sens, pour reprendre la formule de Rimbaud, devient alors indicatif de l'expérience corporelle qui ne peut se réduire au primat d'un sens particulier. Ainsi, un sens peut en cacher d'autres :

Les hommes, les jeunes gens, les femmes vieilles ou mûres, avec qui nous croyons nous plaire, ne sont portés pour nous que sur une plane et inconsistante superficie, parce que nous ne prenons conscience d'eux que par la perception visuelle réduite à elle-même ; mais c'est comme déléguée des autres sens qu'elle se dirige vers les jeunes filles ; ils vont chercher l'une derrière l'autre les diverses qualités odorantes, tactiles, savoureuses, qu'ils goûtent ainsi même sans le secours des mains et des lèvres ; et, capables, grâce aux arts de transposition, au génie de synthèse où excelle le désir, de restituer sous la couleur des joues ou de la poitrine, l'attouchement, la dégustation, les contacts interdits, ils donnent à ces filles la même consistance mielleuse qu'ils font quand ils butinent dans une roseraie, ou dans une vigne dont ils mangent des yeux les grappes. (II, 246-247)

Ce passage se situe à la fin d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Le narrateur, après avoir fait la connaissance de la bande de Balbe, entre dans leur cercle intime. Cette initiation se double d'un constat : le phénomène de la vision ne fait qu'esquisser l'activité des autres sens. Ainsi lorsque le jeune homme regarde les joues d'Albertine, il ne peut s'empêcher de se demander « quel parfum, quel goût elles pouvaient avoir » (II, 242). Proust oppose ici la perception visuelle à l'idée d'une « organisation intersensorielle du corps » (PP 151). Cette conception gestaltiste de l'acte perceptif anticipe la découverte de nouveaux champs sensoriels. Mieux encore, la perception *est* synesthésie. En proposant des applications directes de cette ouverture intersensorielle au monde, Proust montre comment la vision authentique excède les paramètres du sens par lequel elle s'exprime habituellement.

Inversement, la vue unilatérale immobilise les choses et, en le faisant, passe à côté de l'expérience corporelle⁵⁵. En vérité, le monde sensible ne peut faire l'objet d'une observa-

54. Nous nous référons ici à l'article « synesthésie » du Larousse en ligne.

55. « Peut-être aussi cette activité de tous les sens à la fois et qui essaye de connaître avec les regards seuls

tion en laboratoire, il est pris dans le flux héraclitéen des choses. Il se confirme là aussi que la saisie perceptive se réalise à la croisée des différents sens. D'après Merleau-Ponty, « [s]i un phénomène – soit par exemple un reflet ou un souffle léger du vent – ne s'offre qu'à un de mes sens, c'est un fantôme, et il n'approchera de l'existence réelle que si, par chance, il devient capable de parler à mes autres sens, comme par exemple le vent quand il est violent et se fait visible dans le bouleversement du paysage. Cézanne disait qu'un tableau contient en lui-même jusqu'à l'odeur du paysage » (PP 374). Autrement dit, nous ne pouvons prétendre à la saisie d'un objet particulier que dans la mesure où celui-ci est médié par différents sens. Parfois, cette communication intersensorielle qui sert de fondement à notre commerce avec autrui, se heurte aux limites du corps. Que l'on pense, à cet égard, au premier baiser d'Albertine dans le nouvel appartement du héros à Paris :

« Enfin, n'y ayant pas réussi à Balbec, je vais savoir le goût de la rose inconnue que sont les joues d'Albertine. Et puisque les cercles que nous pouvons faire traverser aux choses et aux êtres, pendant le cours de notre existence, ne sont pas bien nombreux, peut-être pourrai-je considérer la mienne comme en quelque manière accomplie, quand, ayant fait sortir de son cadre lointain le visage fleuri que j'avais choisi entre tous, je l'aurai amené dans ce plan nouveau, où j'aurai enfin de lui la connaissance par les lèvres. » Je me disais cela parce que je croyais qu'il est une connaissance par les lèvres ; je me disais que j'allais connaître le goût de cette rose charnelle, parce que je n'avais pas songé que l'homme, créature évidemment moins rudimentaire que l'oursin ou même la baleine, manque cependant encore d'un certain nombre d'organes essentiels, et notamment n'en possède aucun qui serve au baiser. (II, 659)

En passant d'un discours à un autre (le premier étant marqué par la présence de guillemets), Proust nous rend attentifs à la distinction qu'il établit entre le héros et le narrateur du récit. Si le premier crée une attente initiale – le baiser d'Albertine est formulé à travers le procédé de la prolepse – le dernier porte un regard rétrospectif sur la scène. Ce basculement est significatif : il traduit – en des termes non équivoques – les limites de l'appareil sensoriel. Si, comme le suggère le héros, le désir charnel est ébauché par le travail de la vision, la transaction charnelle du baiser dirigé vers les joues d'Albertine se heurte à l'obstacle de leur surface. Les lèvres apparaissent dès lors comme le succédané

ce qui est au-delà d'eux, est-elle trop indulgente aux mille formes, à toutes les saveurs, aux mouvements de la personne vivante que d'habitude, quand nous n'aimons pas, nous immobilisons. Le modèle chéri, au contraire, bouge ; on n'en a jamais que des photographies manquées » (I, 481).

d'un organe plus adapté à ce genre d'expérience :

À cet organe absent il supplée par les lèvres, et par là arrive-t-il peut-être à un résultat un peu plus satisfaisant que s'il était réduit à caresser la bien-aimée avec une défense de corne. Mais 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. D'ailleurs à ce moment-là, au contact même de la chair, les lèvres, même dans l'hypothèse où elles deviendraient plus expertes et mieux douées, ne pourraient sans doute pas goûter davantage la saveur que la nature les empêche actuellement de saisir, car, dans cette zone désolée où elles ne peuvent trouver leur nourriture, elles sont seules, le regard, puis l'odorat les ont abandonnées depuis longtemps. (II, 659-660)

Au lieu de l'événement anticipé, le baiser se décompose en différents plans successifs. Ici, le héros semble déplorer le resserrement de la perception en un sens central. Faisant face à la fragmentation inépuisable du visage d'Albertine, l'expérience visée lui échappe. En décrivant ce contact raté, Proust établit une clôture au sein du texte. Devant l'émergence des gros plans d'Albertine – que le héros décrit en référence aux dernières applications de la photographie et du microscope – le caractère même de la figure d'Albertine se trouve modifié et excède le « cadre lointain » que le héros anticipait initialement. Au terme de cette analyse, on comprend mieux comment l'« organisation intersensorielle » du corps vivant s'inscrit dans la démarche narrative de Proust.

— Le toucher, odorat et ouïe

L'urbanisation de l'Europe au début du XX^e siècle coïncide avec la possibilité de nouvelles expériences. Les bruits de la ville et des objets techniques font leur émergence dans le roman, ce qu'illustrent entre autres *Ulysse* de James Joyce ou encore *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin. La *Recherche* s'inscrit dans cette lignée en introduisant le lectorat dans un univers peuplé par une polyphonie de bruits et d'odeurs. À ce titre, le retour aux choses que prône la phénoménologie doit être envisagé dans les termes d'une relation fluide entre les différents sens. Ceux-ci communiquent, ce qui est d'autant plus vrai des sens de l'ouïe et de l'odorat.

Les sons de la ville et l'émergence d'objets techniques se retrouvent tous dans l'écriture de Proust et participent d'une nouvelle compréhension du corps. De façon significative, le récit du narrateur commence par « le sifflement des trains » (I, 3) qui scande la phénomé-

nologie d'un corps en éveil. Parmi les souvenirs qui remontent à la surface de sa conscience la rencontre avec une femme mystérieuse chez le grand-oncle du narrateur. « De l'escalier j'entendis un rire et une voix de femme – se rappelle-t-il – et dès que j'eus sonné, un silence, puis le bruit des portes qu'on fermait » (I, 75). De façon analogue, certains bruits peuvent s'avérer trompeurs et doivent être proprement déchiffrés : « Le ronflement d'un violon était dû parfois au passage d'une automobile, parfois à ce que je n'avais pas mis assez d'eau dans ma bouillotte électrique » (III, 644). Parfois même, nous entendons une sonnerie « quand pourtant personne n'a sonné » (III, 370) et qui se prolonge jusque dans notre sommeil, point sur lequel Proust va plus loin que Bergson. Entendre un son, le percevoir, c'est coïncider avec l'instant de son émergence. Le tic tac perçu dans la chambre de Robert de Saint-Loup à Doncières apporte la certitude que « les sons n'ont pas de lieu » (II, 374-375).

Mais c'est surtout lorsque le silence se fait autour du corps que resurgissent les bruits du passé. La condition neurasthénique du héros favorise son immersion dans un univers hanté de sonorités disparates : « Quand je fus couché – nous dit le narrateur – les bruits de la rue, qui se prolongeaient plus tard ce soir de fête, me tinrent éveillé » (I, 479)⁵⁶. Au moment où la conscience du corps – le corps en tant qu'il est mien – s'affaiblit, l'univers des sons peut développer son volume. C'est alors que « la lumière, le plein soleil du son se montre de nouveau, aveuglant, renaît dans l'univers » (II, 375). L'aptitude à percevoir des sons est favorisée par les fluctuations de la conscience du corps. Si les bruits des mouvements du train ont un effet calmant sur le héros (II, 14), c'est qu'ils réussissent à subordonner le corps aux rythmes du monde sensible⁵⁷.

56. Au début de *La Prisonnière*, le narrateur développe la même idée : « Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur, et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris, selon qu'ils me parvenaient amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'aire résonnante et vide d'un matin spacieux, glacial et pur ; dès le roulement du premier tramway, j'avais entendu s'il était morfondu dans la pluie ou en partance pour l'azur. Et, peut-être, ces bruits avaient-ils été devancés eux-mêmes par quelque émanation plus rapide et plus pénétrante qui, glissée au travers de mon sommeil, y répandait une tristesse annonciatrice de la neige, ou y faisait entonner, à certain petit personnage intermittent, de si nombreux cantiques à la gloire du soleil que ceux-ci finissaient par amener pour moi, qui encore endormi commençais à sourire, et dont les paupières closes se préparaient à être éblouies, un étourdissant réveil en musique » (III, 519).

57. « [J]'étais entouré par la calmante activité de tous ces mouvements du train qui me tenaient compagnie, s'offraient à causer avec moi si je ne trouvais pas le sommeil, me berçaient de leurs bruits que

Les bruits du corps se distinguent des bruits du monde sensible comme la figure se détache du fond selon les données de la Gestaltpsychologie. Observant le visage endormi d'Albertine allongée sur son lit, le narrateur note :

En entrant dans la chambre j'étais resté debout sur le seuil n'osant pas faire de bruit et je n'en entendais pas d'autre que celui de son haleine venant expirer sur ses lèvres, à intervalles intermittents et réguliers, comme un reflux, mais plus assoupi et plus doux. Et au moment où mon oreille recueillait ce bruit divin, il me semblait que c'était, condensée en lui, toute la personne, toute la vie de la charmante captive, étendue là sous mes yeux. Des voitures passaient bruyamment dans la rue, son front restait aussi immobile, aussi pur, son souffle aussi léger, réduit à la simple expiration de l'air nécessaire [...]. [C]'était un naturel plus profond, un naturel au deuxième degré que m'offrait son sommeil. (III, 579)

Contrairement à la scène du baiser que nous avons citée tout à l'heure, ici nous assistons au recentrement de la perception en un sens unifiant. Le bruit du souffle d'Albertine, qui vient « expirer sur les lèvres » à la manière des vagues sur le littoral, enveloppe la présence des jeunes amants. Le contraste qui sépare le flux continu du souffle et les bruits de la ville ne masque pas qu'elles sont relevées sur un même fond sonore et souligne leur appartenance commune au monde sensible. Ici encore, les bruits de la ville et plus particulièrement des nouveaux moyens de locomotion participent de l'émergence d'un espace corporel.

L'éveil sensible du héros le prédispose également aux troubles de l'olfaction, sens particulièrement apte à nous faire revivre les moments marquants de notre existence⁵⁸. Comme le note le héros, « après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir » (I, 46). Or, selon le mot de Flaubert⁵⁹, le monde des parfums nous incite

j'accouplais comme le son des cloches à Combray, tantôt sur un rythme, tantôt sur un autre (entendant selon ma fantaisie d'abord quatre doubles croches égales, puis une double croche furieusement précipitée contre une noire) [...] » (II, 14-15).

58. La troisième partie de ce travail permettra de développer cet aspect à la lumière des sciences cognitives.

59. « Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits » (Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 227).

à devenir témoins d'un monde latent. Nous retrouvons dans l'univers des sons et des odeurs la dimensionnalité de l'expérience que renferme l'idée sensible. C'est souvent sous la forme de détails en apparence insignifiants qu'un nouveau palier sensoriel émerge. De façon significative, l'olfaction réalise une première ouverture au monde au-delà des différents sens.

Déhiscence fondamentale de l'être

La découverte de l'extéroception chez Proust s'accompagne d'une appréhension intersensorielle du sensible. L'univers des bruits, des saveurs et de l'olfaction suggère que l'ouverture au monde excède la passivité traditionnellement attribuée à la perception. Ainsi, lorsque nous sommes frappés par une sensation particulière, il y a intrusion dans notre être-au-monde esthésiologique. Le phénomène biologique de la déhiscence se rapproche de cette expérience du sensible. Il s'agit d'un terme médical qui désigne « une ouverture ou une rupture anormale (“désunion”) » ou encore la « fonction de certains organes végétaux qui s'ouvrent sans se déchirer à certaines époques pour libérer leur contenu : fruit, graine, pollen ou spore »⁶⁰. Il s'agira par la suite d'établir comment cette ouverture du monde qui est déjà fissure – éclatement centrifuge – nous donne à penser l'expérience du corps chez Proust⁶¹.

L'expérience de l'art : stratégie narrative de l'étonnement

Comme on le sait, parmi les différentes formes d'expression qui motivent la quête du héros, l'art occupe un rôle central. Les exemples de représentations picturales qui émaillent la *Recherche* (la *Vue sur Delft* de Vermeer, les aquarelles d'Elstir, la photographie

60. Nous nous référons ici à l'article « déhiscence » du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* en ligne.

61. Il s'agit d'ailleurs d'un terme récurrent dans *Le visible et l'invisible* en entier. Pour Merleau-Ponty la déhiscence traduit le repli du monde objectif sur soi à travers la béance du corps phénoménologique : « Quand je retrouve le monde actuel, tel qu'il est, sous mes mains, sous mes yeux, contre mon corps, je retrouve beaucoup plus qu'un objet : un Être dont ma vision fait partie, une visibilité plus vieille que mes opérations ou mes actes. Mais cela ne veut pas dire qu'il y ait, de moi à lui, fusion, coïncidence : au contraire, cela se fait parce qu'une sorte de déhiscence ouvre en deux mon corps, et qu'entre lui regardé et lui regardant, lui touché et lui touchant, il y a recouvrement ou empiètement, de sorte qu'il faut dire que les choses passent en nous aussi bien que nous dans les choses » (VI 162).

d'une église normande) questionnent la perception classique et modifient par conséquent le « voir » du sujet. Le premier voyage à Balbec, terre d'initiation où le héros part en villégiature, marque en cela une première étape dans la lente cristallisation d'une vocation.

Comme le constate le jeune homme, il y a une certaine vérité à exprimer la réalité telle qu'elle nous apparaît initialement. À cet égard, Proust évoque longuement Dostoïevski comme le type d'écrivain le plus proche de ses aspirations. À l'instar de l'écrivain russe qui, « au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe » (III, 880), dans l'univers de la *Recherche*, le peintre Elstir devient le porte-parole d'un certain point de vue phénoménologique en ce qu'il semble peindre le monde « à l'état naissant » (PP 22). En ce sens, Merleau-Ponty a raison de dire que « [l]a vision du peintre est une naissance continuée » (OE 32).

La technique du peintre témoigne de cet effort patient qui consiste à défaire le travail de la raison, à « neutraliser toute idéalisation, ce qui suppose d'abord de reconnaître l'œuvre de l'idéalisation là même où elle se fait oublier » selon Barbaras.⁶² Mais pourquoi la peinture au juste ? La première visite de l'atelier d'Elstir entérine une nouvelle période dans l'évolution du héros. C'est dans la pénombre de cette chambre obscure qu'il réalise que la peinture amène une refonte de l'activité perceptive :

[I]l m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en couteil blanc accoudé sur le pont d'un bateau. Le veston du jeune homme et la vague éclaboussante avaient pris une dignité nouvelle du fait qu'ils continuaient à être, encore que dépourvus de ce en quoi ils passaient pour consister, la vague ne pouvant plus mouiller, ni le veston habiller personne. (II, 190)

Dans ces lignes qu'on vient de citer, Proust reprend les grands thèmes de l'art pictural à la façon d'Elstir : l'important n'est pas tant de rendre le monde tel qu'il est objectivement mais d'exprimer la manière dont il nous affecte. Même si la vague représentée sur la toile n'est plus en mesure de mouiller, l'information centrale est bien « la vague

62. Renaud BARBARAS. *Le tournant de l'expérience : recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*. Bibliothèque d'histoire de la philosophie. Paris : Vrin, 1998, p. 8.

éclaboussante » qui s'est imprimée dans la conscience d'Elstir. La peinture impressionniste qu'il réalise ne se limite pas à renverser les valeurs établies, elle fixe le monde tel qu'il s'offre au regard et prolonge son existence sur la toile du peintre. Par conséquent, la vague qu'Elstir fixe sur sa toile n'éclabousse plus, elle fait désormais figure de « vague phénoménologique »,⁶³ une « vague réduite à sa visibilité ».⁶⁴

Les tableaux d'Elstir se rapprochent en cela du travail de Cézanne qui « représentait [les objets] dans l'atmosphère où nous les donne la perception instantanée, sans contours absolus, liés entre eux par la lumière et l'air » (SNS 19) tandis que le peintre « [tient] compte des phénomènes de contraste qui dans la nature modifient les couleurs locales » (SNS 19-20). Or, ces recherches picturales se fondent encore sur la vision humaine – on se rappelle la référence au stéréoscope – par laquelle un monde peut émerger pour nous. Selon Merleau-Ponty, « le génie de Cézanne est de faire que les déformations perspectives, par l'arrangement d'ensemble du tableau, cessent d'être visibles pour elles-mêmes quand on le regarde globalement, et contribuent seulement, comme elles le font dans la vision naturelle, à donner l'impression d'un ordre naissant, d'un objet en train d'apparaître, en train de s'agglomérer sous nos yeux » (SNS 25). C'est également le projet d'Elstir dans la *Recherche* qui immerge les ambiguïtés de la vision humaine dans la plasticité de son œuvre.

Dans ses patientes tentatives de traduire une impression première, Elstir s'avance au-delà des principes de l'impressionnisme. À l'instar de Cézanne, il fait « disparaître la pesanteur propre » (SNS 20) de l'objet, ce qu'expriment habilement « [l]e veston du jeune homme et la vague éclaboussante ». Le renversement des propriétés du monde sensible (mer/terre, sentant/sensible) qui caractérise certains de ses tableaux – le narrateur revient à différentes reprises au *Port de Carquethuit* – vise à « se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence » (II, 196). À plus forte raison, le jeune homme constate que ces peintures sont faites des « rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement » (II, 191-192). C'est à travers ce moment esthétique de la perception que le monde retrouve son épaisseur.

63. DESCOMBES, op. cit., p. 282.

64. Ibid., p. 282.

L'œuvre picturale du maître de Balbec illustre de façon exemplaire « le retour aux choses mêmes » à laquelle nous invite la phénoménologie et que réalise Cézanne lorsqu'il prétend vouloir « tent[er] un morceau de nature » (SNS 21). En resémantisant le « voir » du sujet, Elstir nous ramène à l'état pré-réflexif (ce qui précède la réflexion) d'un étonnement initial devant le monde. Voir, c'est être subjugué par ce qui s'imprime en nous par le biais des sens. Le peintre, nous dit encore Merleau-Ponty, « vit dans la fascination » (OE 31).

Il nous faut maintenant déterminer par quelle voie le héros accède au « monde primordial » (SNS 23), cette « impression du monde à son origine » que représentent les tableaux d'Elstir. Comme nous le verrons, ce contact premier présuppose la présence du corps actuel « qui est un entrelacs de vision et de mouvement » (OE 16).

Le motif de l'ouverture (balafre, regard)

Dans l'économie de la *Recherche*, le regard marque une percée constante vers le monde sensible. Au même titre que le voyant qui en est le titulaire, le regard « ouvre sur le monde » (OE 18). La portée du regard humain, si central dans l'écriture proustienne, sait « que la forme externe, l'enveloppe, est seconde, dérivée, qu'elle n'est pas ce qui fait qu'une chose prend forme » et « qu'il faut briser cette coquille d'espace » en prolongeant les efforts de Cézanne et du cubisme (OE 66). C'est cette obturation primordiale qui soutient les descriptions de Proust. Ainsi, dans l'atelier d'Elstir « seule était ouverte une petite fenêtre rectangulaire encadrée de chèvrefeuilles, qui après une bande de jardin, donnait sur une avenue » (II, 191). Cette brèche qui organise la structure spatiale de l'atelier est significative. Ouverture sur le monde extérieur, monde au second degré par rapport à la « nouvelle création du monde », la petite fenêtre rectangulaire conditionne le clair-obscur de l'atelier.

Le motif de l'ouverture innerve la phrase proustienne et contribue à l'émergence d'un espace corporel. On peut à cet égard citer le monocle du général de Froberville, « resté entre ses paupières comme un éclat d'obus dans sa figure vulgaire, balafree et triomphale » (I, 321). L'ouverture au monde est agencée par « la blessure du regard » (I, 127) et qui,

dans le cas du général, apparaît « comme une blessure monstrueuse qu'il pouvait être glorieux d'avoir reçue, mais qu'il était indécent d'exhiber » (I, 321). Lors du deuxième voyage du héros à Balbec, le visage de Charlus devient emblématique de cette fissure qu'est l'ouverture au monde :

[C]e visage, auquel une légère couche de poudre donnait un peu l'aspect d'un visage de théâtre, M. de Charlus avait beau en fermer hermétiquement l'expression, les yeux étaient comme une lézarde, comme une meurtrière que seule il n'avait pu boucher et par laquelle, selon le point où on était placé par rapport à lui, on se sentait brusquement croisé du reflet de quelque engin intérieur qui semblait n'avoir rien de rassurant, même pour celui qui, sans en être absolument maître, le porterait en soi, à l'état d'équilibre instable et toujours sur le point d'éclater ; et l'expression circonspecte et incessamment inquiète de ces yeux, avec toute la fatigue qui, autour d'eux, jusqu'à un cerne descendu très bas, en résultait pour le visage, si bien composé et arrangé qu'il fût, faisait penser à quelque incognito, à quelque déguisement d'un homme puissant en danger, ou seulement d'un individu dangereux, mais tragique. (II, 120)

Ici encore, la métaphore architecturale produit un réseau sémantique qui vise à exprimer la déhiscence du corps. La lézarde, en ce qu'elle désigne une « crevasse plus ou moins profonde, étroite et irrégulière, dans un ouvrage de maçonnerie »⁶⁵ s'inscrit dans le mouvement que nous avons ébauché jusqu'ici. Le visage de Charlus est assimilé à une bâtisse assiégée, en situation de crise. Le motif du trou, de la cavité physiologique porte en soi l'idée d'un arc réflexif. Si le narrateur observe que l'activité nerveuse du baron est « sur le point d'éclater », c'est qu'il ressent comme l'imminence d'une réaction corporelle, la matérialisation d'une riposte stratégique.

Cette ouverture au monde n'est pas unilatérale ; elle permet d'attoucher par le regard d'autrui un sentant qui s'abrite sous l'enveloppe charnelle. Plus particulièrement, le « disque réfléchissant » du regard d'autrui traduit « les noires ombres des idées que cet être se fait, relativement aux gens et aux lieux qu'il connaît » (II, 152). Dans la fente du regard se révèle ainsi le monde sensible tandis que le regard *déhiscent* peut encore se prolonger dans l'espace corporel⁶⁶. Le problème est maintenant de savoir si ce que nous

65. Nous nous permettons encore une fois de renvoyer au *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* en ligne.

66. Pensons à la chambre du Grand-Hôtel de Balbec qui est envisagée dans les termes d'un « centre optique pour regarder la colline » (II, 380) pour le narrateur : « Je me jetais sur mon lit ; et, comme si j'avais été sur la couchette d'un des bateaux que je voyais assez près de moi et que la nuit on s'étonnerait de

avons découvert quant au phénomène de déhiscence peut être approfondi par le traitement du visage chez Proust.

Le visage humain

L'effort de Proust pour retrouver le contact primordial avec le monde au stade de son émergence nous confirme dans l'idée que le « voir » dépasse le simple processus physiologique de la vision. Dans cette écriture nouvelle du corps vécu que nous trouvons dans la *Recherche*, le visage occupe une place centrale. À un premier niveau, le visage est porteur d'une émotion. Si le visage est le masque de l'être, sa structure est révélatrice d'un invisible qui le sous-tend. On peut à cet endroit citer le visage de la grand-mère, tel que le décrit le narrateur : « [O]bliquement levé vers le ciel, son beau visage aux joues brunes et sillonnées, devenues au retour de l'âge presque mauves comme les labours à l'automne, barrées » (I, 12). Au même titre que le regard, le visage s'établit ici comme texte original. À plus forte raison, le paysage que traduit la physiognomie de la personne aimée est *signifiant*⁶⁷.

De façon analogue, le visage se rembrunit lorsqu'il est animé par des sentiments de colère ou de violence. Le visage phénoménologique dépasse en cela la modélisation d'une lecture scientifique. Pour utiliser les mots de Merleau-Ponty, « [l]'empirisme exclut de la perception la colère ou la douleur que je lis pourtant sur un visage » (PP 47). Aucune grille de lecture scientifique ne peut nous faire avancer dans nos tentatives de décodage du visage tel qu'il s'imprime en nous. Le visage occupe une fonction structurante dans la *Recherche* en ce qu'il est toujours visage d'autrui. À l'image du corps vécu, je ne vois jamais directement mon visage (sans médiation) comme je perçois par exemple ma main ou mon bras. C'est dire que le visage ne fait pas partie de l'image corporelle.

À un deuxième niveau, le visage chez Proust se distingue par sa structure triangulaire,

voir se déplacer lentement dans l'obscurité, comme des cygnes assombris et silencieux mais qui ne dorment pas, j'étais de tous côtés entouré des images de la mer » (II, 161). La vue en profondeur que rend possible la cabine de projection surplombant la plage de Balbec empiète sur le regard du corps phénoménologique. Ici, le regard est essentiellement mobile.

67. Ainsi Sartre, en paraphrasant Merleau-Ponty, note qu'« il n'y a [...] de qualité ou de sensation si dépouillées qu'elles ne soient pénétrées de signification » (Jean-Paul SARTRE. *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948]. Folio/essais. Paris : Éditions Gallimard, 2008, p. 14).

délimitation d'un territoire qui s'étend des yeux au rayonnement du sourire. Cette façon d'éclairer le visage phénoménologique peut être rapprochée des travaux du philosophe Emmanuel Levinas pour lequel le visage est le signe d'Autrui⁶⁸. Sur la centralité visage dans la pensée du philosophe, Peter Kemp note que :

Ce visage est une totalité d'organes servant à percevoir et à exprimer : le nez et les oreilles sont des organes de pure réception ; la bouche (avec le goût) et les yeux (avec l'ouïe) sont aussi des organes de réception, mais ils sont d'abord et surtout, par la parole et le regard qui parle, des organes d'expression : ils s'adressent aux autres.⁶⁹

Ici, nous retrouvons la duplicité de la présence du corps au monde. Dans sa dimension extéroceptive, le corps fait déjà valoir sa fonction expressive. Dans ce sens, les descriptions de Proust s'inscrivent dans un réalisme nouveau, c'est-à-dire un réalisme du corps phénoménologique. Ce paysage qui s'offre au rayon du regard est également *orienté* comme le précise Merleau-Ponty :

Voir un visage ce n'est pas former l'idée d'une certaine loi de constitution que l'objet observerait invariablement dans toutes ses orientations possibles, c'est avoir sur lui une certaine prise, pouvoir suivre à sa surface un certain itinéraire perceptif avec ses montées et descentes, aussi méconnaissable, si je le prends en sens inverse, que la montagne où tout à l'heure je peinais quand je la redescends à grands pas. (PP 301)

Ainsi, le visage s'intègre au visible. Si nous pouvons le dominer par la prise du regard, cette exploration fait surgir une trajectoire, « un itinéraire perceptif ». Paradoxalement, la surface traduit le recentrement en soi d'une profondeur. Ici, nous touchons à l'essentiel : le visage nous affecte par sa dimension expressive. En rompant avec le lexique du roman traditionnel, Proust élabore un langage nouveau, terre inconnue qui lui permet de fixer les « rapports du visible et de l'invisible » (VI 193). Pour revenir à l'image de Lévinas (qui

68. Précisons que chez Lévinas, le visage est le signe de la transcendance d'Autrui que le philosophe associe à la notion d'*infini*. En cela, il ne peut être assimilé et échappe à l'emprise du regard qu'il arrête. Dans les mots de Lévinas : « Le visage se refuse à la possession, à mes pouvoirs. Dans son épiphane, dans l'expression, le sensible, encore saisissable se mue en résistance totale à la prise. Cette mutation ne se peut que par l'ouverture d'une dimension nouvelle » (Emmanuel LÉVINAS. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Essais. Dordrecht : Kluwer Academic, 1971, p. 215).

69. Peter KEMP. *Levinas : une introduction philosophique*. Trad. par Hélène POLITIS. La Versanne : Encre Marine, 1997, p. 22.

a lu Proust⁷⁰), nous pouvons la rattacher à certaines descriptions, comme lorsque le héros note à propos de Charlus que « [l]a houppette de ses cheveux gris, son œil dont le sourcil était relevé par le monocle et qui souriait, sa boutonnière en fleurs rouges, formaient comme les trois sommets mobiles d'un triangle convulsif » (II, 566). Se promenant sur la plage de Balbec avec Albertine, le héros est intrigué par les yeux d'une touriste anglaise : « autour de leur centre – note-t-il – disposaient des rayons si géométriquement lumineux qu'on pensait, devant son regard, à quelque constellation » (III, 244).

Proust excelle dans ces exercices de visualisation. Chez lui, le visage traduit un réseau de significations, espace médian entre un rire et le voile du regard. Que l'on pense à ce portrait synthétique d'Odette tiré du premier volume de la *Recherche* à une époque où le héros commence à fréquenter les Swann : « “Vous en connaissez donc d'autres qui en aient”, ajouta [Odette] dans un éclat de rire écumant et joyeux, les traits de son visage concentrés, accouplés dans le réseau de son animation, les yeux étincelants, enflammés d'un ensoleillement radieux de gaîté que seuls avaient le pouvoir de faire rayonner ainsi les propos, fussent-ils tenus par la princesse elle-même, qui étaient une louange de son esprit ou de sa beauté » (I, 334). Force est de constater que le visage se manifeste en vertu d'un certain rayonnement qui lui octroie sa visibilité.

Le visage humain semble tributaire d'une certaine vérité – on se rappellera l'origine du terme allemand *Wahr-nehmung* – du « voir » : « J'avais bien regardé leurs visages ; – dira le narrateur de la bande de jeunes filles qu'il croise sur la plage de Balbec –, chacun d'eux je l'avais vu, non pas dans tous ses profils, et rarement de face, mais tout de même selon deux ou trois aspects assez différents pour que je pusse faire soit la rectification, soit la vérification et la “preuve” des différentes suppositions de lignes et de couleurs que hasarde la première vue, et pour voir subsister en eux, à travers les expressions successives, quelque chose d'inaltérablement matériel » (II, 155). À l'instar de l'architecte de la Renaissance qui dresse ses plans successifs en se basant sur le *perspectival* de son regard, le héros procède à des rectifications successives. À bien y regarder, ce que nous percevons d'un visage à la première rencontre nous dévoile déjà l'essentiel. En cela, le visage humain ne serait qu'une

70. Emmanuel LEVINAS. « L'autre dans Proust ». Dans : *Noms propres*. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 2014, p. 117-124.

modalité de l'inscription corporelle d'un être, du phénomène de l'incarnation⁷¹. Le visage phénoménologique nous installe devant une énigme : il ébauche une véritable *réflexion* du corps sur soi par l'intermédiaire d'Autrui. Il importe de restituer au visage humain sa valeur de jalon, ouvrant une brèche vers l'intercorporéité.

L'intercorporéité chez Proust

Nous avons, à travers ces questionnements préliminaires, souhaité montrer comment les thèmes de l'écriture proustienne préparent l'ontologie de la chair du dernier Merleau-Ponty. Dans cet effort de « réhabilitation ontologique du sensible » (S 210), le philosophe abandonne le vocabulaire de la tradition philosophique. Plus particulièrement, c'est en empruntant ses notions à l'événement corporel (chiasme, chair, empiètement, élément, diplopie) et en se basant sur le modèle de la vision pour penser la notion d'« institution »⁷² – si centrale dans ses derniers écrits – que Merleau-Ponty s'affranchit des clivages anciens (sentant/sensible, être/objet, *Körper / Leib*) dont la phénoménologie reste tributaire. L'intercorporéité marque une étape décisive dans cette progression vers le chiasme de la chair : elle approfondit la réversibilité husserlienne⁷³. Ainsi, lorsque notre main est touchée, elle fait l'expérience de la sensation localisée du toucher, elle n'est pas simple objet « mais esquisse une conscience ».⁷⁴

71. « Voici ce visage bien connu, ce sourire, ces modulations de la voix, dont le style m'est aussi familier que moi-même. Peut-être, dans beaucoup de moments de ma vie, autrui se réduit-il pour moi à ce spectacle qui peut être un charme. Mais que la voix s'altère, que l'insolite apparaisse dans la partition du dialogue, ou au contraire qu'une réponse réponde trop bien à ce que je pensais sans l'avoir tout à fait dit, – et soudain l'évidence éclate que là-bas aussi, minute par minute, la vie est vécue : quelque part derrière ces yeux, derrière ces gestes, ou plutôt devant eux, ou encore autour d'eux, venant de je ne sais quel double fond de l'espace, un autre monde privé transparait, à travers le tissu du mien, et pour un moment c'est en lui que je vis, je ne suis plus que le répondant de cette interpellation qui m'est faite » (VI 25-26).

72. CARBONE, op. cit., p. 39.

73. Merleau-Ponty s'approprie la notion de réversibilité dans *Le visible et l'invisible* sans pour autant récuser la dette qu'il doit à Husserl, ce que souligne l'expression en italique dans le passage suivant : « Quand ma main droite touche ma main gauche, je le sens comme une “chose physique”, mais au même moment, si je veux, un événement extraordinaire se produit : voici que ma main gauche aussi se met à sentir ma main droite, *es wird Leib, es empfindet*. La chose physique s'anime, – ou plus exactement elle reste ce qu'elle était, l'événement ne l'enrichit pas, mais une puissance exploratrice vient de se poser sur elle ou l'habiter. Donc je me touche touchant, mon corps accomplit “une sorte de réflexion”. En lui, par lui, il n'y a pas seulement rapport à sens unique de celui qui sent à ce qu'il sent : le rapport se renverse, la main touchée devient touchante, et je suis obligé de dire que le toucher ici est répandu dans le corps, que le corps est “chose sentante”, “sujet- objet” » (VI 210).

74. BARBARAS, *De l'être du phénomène : Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, p. 283.

Certains auteurs se sont intéressés à la dimension philosophique de la *Recherche*, la concevant successivement comme initiation (Deleuze, 1964), quête de vérité (Descombes, 1987) ou phénoménologie du sujet (Breur, 2000). Si ces études ont le mérite d'explorer une « théorie du sujet qui articule de façon nouvelle et cohérente différents aspects de l'être-au-monde », ⁷⁵ elles se limitent néanmoins aux termes d'une identité impossible et semblent passer à côté de l'idée d'intersubjectivité si fondamentale dans l'écriture de Proust. Si Husserl limite l'étendue de cette notion à « une analogie entre mon corps et celui d'autrui » (Gallagher, 2010), Merleau-Ponty notera que « c'est justement mon corps qui perçoit le corps d'autrui et il y trouve comme un prolongement miraculeux de ses propres intentions, une manière familière de traiter le monde » (PP 411). Il reste qu'à travers ses descriptions, Proust nous donne à voir une « intercorporité » dont il nous faut à présent préciser les enjeux.

Afin de mieux cerner la portée de ce terme, nous partirons de l'hypothèse selon laquelle chez Proust l'espace corporel est un espace intracorporel. Ainsi, Merleau-Ponty évoque « l'intermonde où se croisent nos regards et se recoupent nos perceptions » (VI 72)? La plage de Balbec semble offrir un observatoire privilégié pour repérer ce genre de phénomènes. Si depuis les années 1990 on a pu assister à une floraison d'études sur l'apport phénoménologique dans l'élicitation de la *Recherche*, il est remarquable de noter que la dimension intercorporelle chez Proust n'a pas encore fait l'objet de commentaires critiques. De façon générale, il s'agit d'une notion qui permet de dépasser le paradoxe des limites, à la fois au confluent et à l'ouverture des corps. Mais revenons un instant au concept husserlien d'intersubjectivité. Merleau-Ponty note que :

Le monde phénoménologique, c'est, non pas de l'être pur, mais le sens qui transparait à l'intersection de mes expériences et à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne. (PP 20)

Si Husserl reste ancré dans une tradition philosophique idéaliste, Merleau-Ponty ap-

⁷⁵ Françoise LERICHE. « Article "Philosophie" ». Dans : *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d'Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 765.

profondit ses résultats et les étend à la corporéité. En vérité, l'intercorporéité n'est pas un concept abstrait ; il trouve des applications concrètes dans l'expérience commune. On peut citer l'exemple du bébé de quinze mois qui ouvre sa bouche pour amorcer une morsure (PP 409). Dans cette expérience s'ébauche déjà la situation où autrui « perçoit ses intentions dans son corps, mon corps avec le sien, et par là mes intentions dans son corps » (PP 226). Or, c'est dans son essai « Le philosophe et son ombre », consacré à la philosophie tardive de Husserl, que Merleau-Ponty introduit le terme d'« intercorporéité ». C'est au contact corporel avec autrui, dans cet attouchement intime qui peut se manifester dans une pression de la main que nous en faisons l'expérience :

Si, en serrant la main de l'autre homme, j'ai l'évidence de son être-là, c'est qu'elle se substitue à ma main gauche, que mon corps annexe le corps d'autrui dans cette « sorte de réflexion » dont il est paradoxalement le siège ». Mes deux mains sont « comprésentes » ou « coexistent » parce qu'elles sont les mains d'un seul corps : autrui apparaît par extension de cette comprésence, lui et moi sommes comme les organes d'une seule intercorporéité. (S 215)

Chose étrange, ce contact qui a lieu à la surface de nos corps respectifs s'accompagne pour chaque participant d'une sorte de réflexion corporelle, de retour à soi par le biais de la chair. Nous retrouvons ici la temporalité des idées sensibles dans la mesure où nos deux mains sont « co-présentes », où elles « coexistent ». Dans un passage éclairant de la *Recherche*, le narrateur suggère que la pression de la main d'Albertine lui donne la sensation de « pénétrer dans la jeune fille », en un mot de *faire corps* avec elle (II, 272). Si ces premiers jeux esquissent déjà une appartenance commune à un fonds d'intercorporéité, il reste à se demander comment Proust approfondit ce genre d'observation.

— La palpation par le regard

L'exemple que nous venons de citer souligne comment la communication intercorporelle se réalise au moyen d'un contact primaire qui s'établit entre un corps et un autre. Chez Proust, cet attouchement est esquissé par le regard porté sur Autrui, phénomène puisé dans l'expérience commune. Le regard – séducteur ou méprisant – marque une première étape dans l'ouverture à l'autre. C'est dire que le « voir » et le « toucher » ne sont que différents aspects d'une même intrigue. Que l'on pense à cet égard à la première fois

où le héros perçoit la duchesse de Guermantes à l'occasion d'une messe dans l'église de Combray :

[Ô] merveilleuse indépendance des regards humains, retenus au visage par une corde si lâche, si longue, si extensible qu'ils peuvent se promener seuls loin de lui – pendant que Mme de Guermantes était assise dans la chapelle au-dessus des tombes de ses morts, ses regards flânaient çà et là, montaient le long des piliers, s'arrêtaient même sur moi, comme un rayon de soleil qui, au moment où je reçus sa caresse, me sembla conscient. (I, 174)

Cet extrait établit la connivence entre le « voir » et le « toucher », tous les deux étant relevés sur un même sensible. Ainsi, nous pouvons être *touchés* par un regard qui exprime de la tristesse, de l'empathie, ou de la crainte. À y voir de près, aucun des deux sens n'est subordonné à l'autre ; ils apparaissent comme deux moments d'une même unité intersensorielle. Le rayon caressant devient emblématique de la montée à la surface d'une invisibilité. Comme le constate le héros, le corps est toujours porteur de la totalité d'un être dont « il n'est qu'une sorte d'attouchement, qui est d'attirer son attention, qu'une sorte de pénétration, y éveiller une idée » (II, 76). Dans la palpation du regard d'autrui, une incertitude quant aux limites du corps vécu se fait jour. L'être-au-monde est désormais assimilé à l'engagement du Je « dans un certain monde physique et interhumain » (PP 110). Se référant à la première vision d'Albertine sur la plage de Balbec, le héros décrit ce vertige authentique dans les termes suivants :

Un instant, tandis que je passais à côté de la brune aux grosses joues qui poussait une bicyclette, je croisai ses regards obliques et rieurs, dirigés du fond de ce monde inhumain qui enfermait la vie de cette petite tribu, inaccessible inconnu où l'idée de ce que j'étais ne pouvait certainement ni parvenir ni trouver place. Tout occupée à ce que disaient ses camarades, cette jeune fille coiffée d'un polo qui descendait très bas sur son front m'avait-elle vu au moment où le rayon noir émané de ses yeux m'avait rencontré ? Si elle m'avait vu, qu'avais-je pu lui représenter ? Du sein de quel univers me distinguait-elle ? (II, 151-152)

Au moment où je me sens apparaître dans le regard d'autrui, le doute persiste. Ce corps dont je suis le titulaire assiste à son propre devenir-visible. Si le héros prend conscience du fait que la perception « émerge dans le recès d'un corps » (PP 24), ce moment est coloré par l'énigme d'une perception *autre*. La visibilité du corps phénoménologique qui

est le sien se cristallise dans l'image spéculaire que lui renvoie Albertine. Aux différents moments de cette *interception*, la vision apparaît comme double. « Dès que je vois – précise Merleau-Ponty – il faut (comme l'indique si bien le double sens du mot) que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible, en train de le considérer d'un certain lieu » (VI 175)⁷⁶. Là encore, il y a empiètement entre le voyant qu'est autrui et ma propre visibilité qu'il semble conditionner. Chez Proust, « les choses et le regard empiètent les uns sur les autres, que les choses ne s'y délivrent jamais “toutes nues” mais sont enveloppées, habillées par la “chair” même du regard qui les palpe ». ⁷⁷ Ce chiasme intracorporel marque une nouvelle étape dans l'ouverture au monde du héros.

Ensuite, ces regards auxquels le narrateur doit la manifestation de sa visibilité – comme le feu d'un projecteur qui éclaire successivement des objets sur une plage nocturne – semblent « dirigés du fond de ce monde inhumain qui enferme la vie de cette petite tribu, inaccessible inconnu où l'idée de ce que j'étais ne pouvait certainement ni parvenir ni trouver place » (II, 151). De façon semblable, sous le regard-projecteur de Charlus le héros a « la sensation d'être regardé par quelqu'un qui n'était pas loin » (II, 110). La visite du narrateur à Doncières où Robert de Saint-Loup est en garnison lui permet d'étendre ce constat aux objets du monde objectif⁷⁸.

— L'entrecorps

Dans ce qui précède, nous avons vu comment l'expérience intercorporelle repose sur une saisie initiale d'Autrui. Ce retour d'une visibilité sur soi-même se réalise par le biais du regard ou d'un prolongement tactile de celui. Inversement, la percée intime vers l'autre

76. Dans cette rencontre avec un inconnu se cristallise l'intercorporéité, nous pouvons constater le repli du visible sur soi-même : « [S]'il y a un rapport à lui-même du visible qui me traverse et me constitue en voyant, ce cercle que je ne fais pas, qui me fait, cet enroulement du visible sur le visible, peut traverser, animer d'autres corps aussi bien que le mien, et si j'ai bien pu comprendre comment en moi naît cette vague, comment le visible qui est là-bas est simultanément mon paysage, à plus forte raison puis-je comprendre qu'ailleurs aussi il se renferme sur lui-même, et qu'il y ait d'autres paysages que le mien. S'il s'est laissé capter par un de ses fragments, le principe de la captation est acquis, le champ ouvert pour d'autres Narcisses, pour une “intercorporéité” » (VI 183).

77. BREEUR, op. cit., p. 29.

78. Dans les mots du héros : « Je restai un instant devant sa porte fermée, car j'entendais remuer ; on bougeait une chose, on en laissait tomber une autre ; je sentais que la chambre n'était pas vide et qu'il y avait quelqu'un. Mais ce n'était que le feu allumé qui brûlait » (II, 373). Passage que relève également Roland Breeur dans *Singularité et sujet* (ibid., p. 8).

peut également s'obtenir au moyen d'un transfert familial. Dans la narratologie – notion qui se réfère aux paramètres qui structurent un récit donné – de la *Recherche*, la figure de la grand-mère occupe une place centrale. Véritable miroir du héros, elle partage avec lui l'appartenance à une même chair. Lorsque le jeune homme réalise à quel point l'univers de Balbec lui est étranger, son aïeule répond instinctivement à son appel :

Elle portait une robe de chambre de percale qu'elle revêtait à la maison chaque fois que l'un de nous était malade (parce qu'elle s'y sentait plus à l'aise, disait-elle, attribuant toujours à ce qu'elle faisait des mobiles égoïstes), et qui était pour nous soigner, pour nous veiller, sa blouse de servante et de garde, son habit de religieuse. Mais tandis que les soins de celles-là, la bonté qu'elles ont, le mérite qu'on leur trouve et la reconnaissance qu'on leur doit augmentent encore l'impression qu'on a d'être, pour elles, un autre, de se sentir seul, gardant pour soi la charge de ses pensées, de son propre désir de vivre, je savais, quand j'étais avec ma grand-mère, si grand chagrin qu'il y eût en moi, qu'il serait reçu dans une pitié plus vaste encore ; que tout ce qui était mien, mes soucis, mon vouloir, serait, en ma grand-mère, étayé sur un désir de conservation et d'accroissement de ma propre vie autrement fort que celui que j'avais de moi-même ; et mes pensées se prolongeaient en elle sans subir de déviation parce qu'elles passaient de mon esprit dans le sien sans changer de milieu, de personne. (II, 28)

On peut dégager, dans cet extrait, une thématization des liens tissés entre le héros et sa grand-mère. La métaphore textile (« robe de chambre de percale », « blouse de servante de garde », « habit de religieuse ») filée au début du passage établit d'emblée l'appartenance des deux personnages à un même espace corporel. En particulier, la douceur de la percale souligne la dimension fusionnelle de leur relation. Dans sa pureté, ce tissu de coton très fin traduit une certaine porosité entre leurs corps respectifs. À plus forte raison, la texture de la percale figure un entrelacs : un enchevêtrement qui se confond avec la simultanéité de ce que l'on peut désigner d'*entrecorps*. Nous entendons par ce terme l'espace corporel que partagent le narrateur et sa grand-mère, premier stade d'une intercorporéité au sens propre. Lorsque le héros dit que son chagrin se confond dans « une pitié plus vaste encore » il re-connaît⁷⁹ leur appartenance commune à un même sensible. Comparable à un homéostat, le corps de la grand-mère sert au héros d'instrument de mesure indiquant l'« accroissement » ou la « conservation » de ses ressources.

Quelques lignes plus loin, le narrateur observe comment sa corporéité se prolonge dans

79. Dans une reprise de l'effort de connaissance d'un monde.

celle de sa grand-mère : « [J]e me jetai dans les bras de ma grand-mère, et je suspendis mes lèvres à sa figure comme si j'accédais ainsi à ce cœur immense qu'elle m'ouvrait. Quand j'avais ainsi ma bouche collée à ses joues, à son front, j'y puisais quelque chose de si bienfaisant, de si nourricier, que je gardais l'immobilité, le sérieux, la tranquille avidité d'un enfant qui tette » (II, 28). Dans ce transfert sémantique d'une chair à une autre, le héros reconnaît l'évidence d'une incorporation, transubstantiation d'un corps par son double. Franchissons désormais un pas supplémentaire en étudiant le moment où l'intercorporéité se fait électricité, dans la terre inconnue du désir.

— Corps électriques, l'auratique d'une intercorporéité

Dans la chorégraphie d'Albertine sur la plage, que le narrateur évoque à plusieurs reprises, se manifeste « l'unique apparition d'un lointain ». ⁸⁰ Le corps spectral de la jeune fille porte paradoxalement l'empreinte de l'observateur qui demeure en retrait. La description de ce phénomène lumineux, au confluent du rayonnement et de l'attouchement, se trouve au cœur du processus de communication intercorporelle que décrit Proust. À titre d'exemple, citons le moment où la duchesse de Guermantes laisse pleuvoir sur le narrateur « la lumière de son regard bleu » (II, 551) ou la page représentant une touriste anglaise particulièrement intéressée par la compagne du narrateur : « [J]e vis qu'elle ne cessait de poser sur Albertine les feux alternés et tournants de ses regards. On eût dit qu'elle lui faisait des signes comme à l'aide d'un phare » (III, 245).

Mais c'est dans le casino d'Incarville que des corps électriques établissent leur communication. La salle de danse devient le lieu insolite où se produisent ces phénomènes magnétiques : « Souvent, quand dans la salle du casino deux jeunes filles se désiraient, il se produisait comme un phénomène lumineux, une sorte de traînée phosphorescente allant de l'une à l'autre » (III, 245). La métaphore de l'électricité ⁸¹ développée dans ce passage

80. Walter BENJAMIN. *Sur Proust* [1953]. Caen : Nous, 2010, p. 123.

81. Nous pouvons retracer ce genre de description à la nouvelle compréhension de la physique et de la chimie que nous trouvons dans les écrits de Schelling de la première période. Dans ses *Idées pour une nouvelle philosophie de la nature*, le philosophe affirme que « [d]ans les corps dans leur état habituel, l'électricité est au repos. Cette inactivité a été expliquée de différentes manières. La matière électrique, dit Franklin, est alors également distribuée partout et donc en équilibre avec elle-même. Selon cette hypothèse, tous les phénomènes électriques ne sont déclenchés que lorsque deux corps, frottés l'un contre l'autre, acquièrent plus ou moins d'électricité que dans des conditions normales. Le seul actif dans ce cas est l'électricité positive, c'est-à-dire la matière électrique accumulée dans un corps [nous traduisons] » (Schelling Friedrich

est éloquente : ici encore, la référence proustienne à la technique est révélatrice d'une nouvelle façon de « voir » le monde. Pour le dire autrement, c'est à travers ces images que le héros parvient à représenter le moment où éclot une invisibilité. C'est à ce point nodal que jaillit une nouvelle représentation du monde nous permettant de concevoir l'écriture de Proust dans une lignée avec les découvertes de la chronophotographie, des peintures cubistes et du cinématographe.

Le phénomène électrique constitue un exemple remarquable de « cette polarisation de la matière en forces opposées ». ⁸² Ce que nous montre le héros à travers ce genre de descriptions touche à la nature même du désir : les lois de l'attraction qui sous-tendent l'intercorporéité sont tangibles, elles se manifestent dans le monde sensible. C'est dire que la communication électrique que suscite le désir peut-être comparée aux manifestations du monde visible. L'aimantation des corps se traduit par des micro-changements au niveau de chaque corporéité : ainsi, lorsque nous nous sentons attirés par une personne nous pouvons observer l'augmentation de notre pression sanguine, l'accélération de nos palpitations cardiaques. En témoigne le passage décrivant la danse d'Albertine et d'Andrée au casino de Balbec que nous nous permettons de citer en entier :

Heureux, dans ce petit Casino, de penser que j'allais rester avec ces jeunes filles, je fis remarquer à Cottard comme elles dansaient bien. Mais lui, du point de vue spécial du médecin, et avec une mauvaise éducation qui ne tenait pas compte de ce que je connaissais ces jeunes filles, à qui il avait pourtant dû me voir dire bonjour, me répondit : « Oui, mais les parents sont bien imprudents qui laissent leurs filles prendre de pareilles habitudes. Je ne permettrais certainement pas aux miennes de venir ici. Sont-elles jolies au moins ? Je ne distingue pas leurs traits. Tenez, regardez, ajouta-t-il en me montrant Albertine et Andrée qui valsaient lentement, serrées l'une contre l'autre, j'ai oublié mon lorgnon et je ne vois pas bien, mais elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et, voyez, les leurs se touchent complètement. » En effet, le contact n'avait pas cessé entre ceux d'Andrée et ceux d'Albertine. Je ne sais si elles entendirent ou devinèrent la réflexion de Cottard, mais elles se détachèrent légèrement l'une de l'autre tout en continuant à valser. Andrée dit à ce moment un mot à Albertine et celle-ci rit du même rire pénétrant et profond que j'avais entendu tout à l'heure. Mais le trouble qu'il m'apporta cette fois ne me fut plus que cruel ; Albertine avait l'air d'y montrer, de faire constater à Andrée quelque frémissement voluptueux et secret. Il sonnait comme les premiers ou les derniers accords d'une fête inconnue. (III, 190-191)

Wilhelm Joseph, *Ideas for a Philosophy of Nature*, Cambridge University Press, 1988, p. 99).

82. Jean-François MARQUET. *Liberté et existence*. Paris : Éditions Gallimard, 1973, p. 120.

L'attouchement d'Albertine et de sa partenaire dans la salle de danse approfondit la métaphore électrique. Ici, Proust souligne l'émergence d'un corps nouveau qui englobe deux organismes qui s'attirent mutuellement. Vus d'une certaine distance, les corps des jeunes filles semblent se dissoudre dans une unité charnelle, leurs silhouettes ne pouvant plus être distinguées de façon nette. Le contact érotique qui s'établit par la pointe de leurs seins – zone qui cristallise la sensibilité du corps désirant – rend patente la transmission du courant d'un corps à l'autre. De surcroît, la danse observée par le narrateur souligne l'assimilation d'un sens par un autre : sous le regard englobant du jeune homme, le toucher (« frémissement voluptueux et secret ») cède le pas à l'univers des sons (« les premiers ou les derniers accords d'une fête inconnue ») sur lesquels se clôt cette description. La richesse de l'unité intersensorielle qui s'établit entre les deux danseuses exclut l'observateur et dénote la transcendance d'autrui.

Cet attouchement intime, inaccessible au héros, approfondit la pression qui se transmet d'une main à une autre comme deux organes formant une même intercorporéité. Ainsi, « entre ma conscience et mon corps tel que je le vis, entre ce corps phénoménal et celui d'autrui tel que je le vois du dehors, il existe une relation interne qui fait apparaître autrui comme l'achèvement du système » (PP 410). Afin de rendre opératoire cette notion d'« intercorporéité », il fallait écarter la piste d'un sujet éclaté développée par certains penseurs de la théorie française.

Dimension centrale de la chair

En suivant la voie intercorporelle dans laquelle s'engage Proust, un constat s'impose. La présence d'autrui est « articulation du monde »⁸³ au même titre que je le suis. Les frontières de l'organisme agencent en cela l'ouverture au monde de l'expérience qui est « toujours déjà là avant la réflexion, comme une présence inaliénable » (PP 7). L'exemple du corps érotique chez Proust étend ce moment capital.

Comme le note Renaud Barbaras, la corporéité chez Merleau-Ponty se caractérise par

83. BARBARAS, op. cit., p. 280.

son aptitude à la réversibilité,⁸⁴ phénomène d'une activité qui ne s'accomplit que « dans une proximité constante à la passivité ». ⁸⁵ Cette réversibilité, nous l'avons vu, s'étend aux autres sens pour devenir intercorporéité. Le regard, quant à lui, anticipe notre emprise sur le monde. Il sous-tend et organise le déploiement des gestes de la main. C'est à travers cet effort soutenu qui accompagne chacune de nos perceptions que se modifie notre espace corporel⁸⁶ en posant mon corps et celui d'autrui comme « deux organes d'une même intercorporéité » (S 215). L'interpénétration du monde sensible et du sentant qui caractérise l'ambivalence du corps vécu est pensée par Merleau-Ponty sur le modèle de la chair. L'espace intra-corporel nous permet en effet de transcender le « narcissisme fondamental de toute vision » (VI 181) ou, pour le dire autrement, de *sortir de nous*. Cette chair du monde, dont nous éprouvons l'appartenance chaque fois que le rayon du regard d'autrui nous transperce, est le lieu où se manifeste le sens.

Sur le chemin de notre étude du corps sensible, nous nous sommes trouvés confrontés à l'ouverture primordiale de la chair. En dernière analyse, la phénoménologie ne parvient pas à résoudre le problème de l'expression. Bien qu'elle articule une nouvelle pensée du corps, il s'agit d'un style philosophique qui reste largement descriptif. Le passage de la foi perceptive (ce qui est avant toute position) à son expression sous forme de thèse ou d'énoncé persiste. D'où l'appel du philosophe à « redéfinir les notions les mieux fondées [...] avec des mots nouveaux pour les désigner » (VI 17). C'est par cette exigence d'un lexique nouveau que Proust se rapproche d'une ontologie de la chair au sens où l'entend Merleau-Ponty. Tandis que nous avons souligné l'importance des différents motifs de la déhiscence – la balafre, le sillon ou la fissure – il s'agit à présent de mettre en lumière les situations où le corps entre en crise; qu'il s'agisse du corps absent, pathologique ou

84. Ibid., p. 283.

85. DUPOND, op. cit., p. 55.

86. « Il faut qu'entre l'exploration et ce qu'elle m'enseignera, entre mes mouvements et ce que je touche, existe quelque rapport de principe, quelque parenté, selon laquelle ils ne sont pas seulement, comme les pseudopodes de l'amibe, de vagues et éphémères déformations de l'espace corporel, mais l'initiation et l'ouverture à un monde tactile. Ceci ne peut arriver que si, en même temps que sentie du dedans, ma main est aussi accessible du dehors, tangible elle-même, par exemple, pour mon autre main, si elle prend place parmi les choses qu'elle touche, est en un sens l'une d'elles, ouvre enfin sur un être tangible dont elle fait aussi partie. Par ce recroisement en elle du touchant et du tangible, ses mouvements propres s'incorporent à l'univers qu'ils interrogent, sont reportés sur la même carte que lui; les deux systèmes s'appliquent l'un sur l'autre, comme les deux moitiés d'une orange » (VI 173-174).

intentionnellement orienté vers un monde.

Proust à l'épreuve des sciences

Introduction

L'idée directrice de notre enquête a été la présence du corps vécu dans l'écriture de Proust. La notion de sensible nous a permis d'interroger certains enjeux que la phénoménologie prend pour thème (la perception visuelle, l'incarnat, l'expérience de l'art). Nous avons également dégagé l'ouverture à Autrui en suivant la voie intercorporelle. Dans tous les cas analysés, l'expérience corporelle se trouve à l'origine de représentations inédites en littérature. Il y a chez Proust, comme dans les travaux de Merleau-Ponty, « un appel à la radicalité »¹ qu'il nous faut désormais approfondir. La maladie qui traverse de part en part l'écriture de la *Recherche* se constitue comme expérience des limites. Si la condition pathologique du narrateur conditionne les différents regards qu'il porte sur le monde, elle entrave également une vocation qui ne parvient pas à se réaliser. L'écriture proustienne comporte en cela une dimension extra-littéraire qui repose sur l'incorporation de l'expérience humaine, approchant d'un réalisme nouveau².

Notre problème est de savoir si l'expérience de la maladie – au confluent du corps subjectif et de la science – produit elle aussi de nouvelles façons de voir le monde. Pour répondre à cette question, nous adopterons deux points de vue qui se complètent. Nous verrons d'abord comment certaines connaissances de Proust ont pu objectivement influencer son écriture, en déterminant la part des savoirs et des techniques de l'époque contempo-

1. BARBARAS, *Le tournant de l'expérience*, p. 7.

2. Nous entendons cette expression dans le sens où l'écrivain redéfinit ce qui peut être représenté en littérature depuis que le roman a pu s'établir comme genre autonome. Autrement dit, Proust va plus loin que le réel que visent encore Flaubert et Zola.

raine dans l'esthétique de la *Recherche*. Or, ce que l'écrivain nous dit sur l'être-au-monde excède la portée de ces savoirs. Se pose, dès lors, la question de l'actualité des résultats obtenus par Proust. Nous partirons de l'hypothèse selon laquelle le témoignage de l'écrivain a pu contribuer à une réflexion plus large sur les enjeux du corps. C'est cette thèse que l'on vérifiera dans un dernier temps en établissant comment l'émergence de nouveaux savoirs nous permet de mieux comprendre Proust.

Les intermittences du corps

« L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi » (IV, 34)

C'est à partir de ce constat que le narrateur, à une époque où il se retrouve seul dans un monde hanté par la mort de sa grand-mère et la disparition prématurée d'Albertine, réalise la vacuité des liens affectifs. Le narrateur ressent l'aliénation d'un monde où « l'ordre s'est effondré, aussi bien dans les états censés le reproduire, que dans les essences ou Idées qui étaient censées l'inspirer ». ³ Dans la mesure où la voix inépuisable qui résonne à travers la *Recherche* s'adresse directement au lectorat, l'on peut être sensible à ce qu'elle recèle. Le corps humain mène l'expérience du monde phénoménal à son terme : il marque une circonscription qu'on ne peut dépasser, à la fois borne et mesure de l'expérience intérieure. C'est dire qu'il nous faut repenser la corporéité pour l'étendre à un ensemble d'états limitaires tels le sommeil, la maladie ou encore le choc physique. L'ancrage dans les abscisses de la chair renvoie le narrateur à sa propre absence, à l'image des chambres closes dans lesquelles se joue le drame de son existence.

La question que se pose le héros dans *Albertine disparue* pourrait se résumer de la façon suivante : comment rester la même personne, comment persévérer dans son être, après avoir perdu une partie essentielle de soi-même ? Ces questionnements entrent en résonance avec l'observation du philosophe Jean-Luc Nancy à l'issue d'une transplanta-

3. Gilles DELEUZE. *Proust et les signes* [1964]. Quadrige. Paris : Presses universitaires de France, 2010, p. 134.

tion cardiaque⁴ : « Le moyen de survie, lui-même, lui d'abord, est d'une étrangeté complète : qu'est-ce que cela peut être, de remplacer un cœur ? La chose excède mes possibilités de représentation⁵ ». Que les certitudes les plus solidement ancrées dans notre existence commencent à vaciller, le corps – bien que diminué – est condamné à persévérer dans son être.

Avant d'oublier Albertine, le narrateur – à une époque où il souffre encore de son absence – note qu'« il en est de ces terribles commotions que nous donnent l'amour malheureux, le départ, la mort d'une amante, comme de ces attaques de paralysie qui nous foudroient d'abord mais après lesquelles les muscles tendent peu à peu à reprendre leur élasticité, leur énergie vitales » (IV, 197). La polysémie du terme « commotion », jouant à la fois sur les registres du physique et du psychique, souligne le statut ambivalent des souffrances du corps⁶. L'expérience de la perte, « ces terribles commotions », nous renvoient à l'opacité du corps. Cette part d'obscurité qui, dans le cas du héros, se manifeste à travers un « noyau d'identité, de singularité obstinée »⁷ agence son ouverture à une dimension primordiale du corps. Selon Merleau-Ponty :

Même normal, et même engagé dans des situations interhumaines, le sujet, en tant qu'il a un corps, garde à chaque instant le pouvoir de s'y dérober. À l'instant même où je vis dans le monde, où je suis à mes projets, à mes occupations, à mes amis, à mes souvenirs, je peux fermer les yeux, m'étendre, écouter mon sang qui bat à mes oreilles, me fondre dans un plaisir ou une douleur, me renfermer dans cette vie anonyme qui sous-tend ma vie personnelle. Mais justement parce qu'il peut se fermer au monde, mon corps est aussi ce qui m'ouvre au monde et m'y met en situation. (PP 203)

Il s'agira d'établir par la suite comment l'absence du corps – dans la perception que nous en avons – s'avère constitutive de l'expérience humaine. Nos interactions les plus insignifiantes semblent conditionnées par la disponibilité d'un corps qui tend à s'effacer lorsque

4. Lien qu'établit déjà Maria Watroba dans un article consacré à Proust et à la chirurgie (Maria WATROBA. « Figures d'épreuves, Proust et la chirurgie ». Dans : *Littérature* n° 126 [2002], p. 40-60).

5. Jean-Luc NANCY. *L'intrus* [2000]. Lignes fictives. Paris : Gallilée, 2017, p. 25.

6. Le terme « commotion » est essentiellement double dans la mesure où selon Larousse il désigne d'une part un « ébranlement produit dans l'organisme ou dans le système nerveux par un choc violent, direct ou indirect, et entraînant des troubles fonctionnels sans lésion apparente », et, d'autre part, un « ébranlement psychique et moral » se traduisant par une vive émotion. Nous nous référons ici encore aux données accessibles en ligne sur le site du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.

7. BREEUR, op. cit., p. 9.

nous sommes engagés dans une situation. Réciproquement, le corps sature notre ressenti subjectif lorsqu'il entre en crise. Dans cette vie anonyme du corps qu'évoque Merleau-Ponty, des liens étroits s'établissent entre l'émotion et l'activité des sens. Cette familiarité ambivalente se cristallise dans le terme anglophone « feeling » et plus particulièrement dans l'expression *pathology of feeling* formulée par Bernard Strauss.⁸ Ces remarques préliminaires nous amènent à nous interroger sur l'intermittence de l'expérience corporelle.

Constitution d'un nouveau savoir : intéroception

À l'époque des rayons X et de la télégraphie sans fil, le regard scientifique permet de s'avancer au-delà des limites du corps. De manière significative, les parties invisibles du corps deviennent désormais accessibles. Comme nous l'avons vu plus haut, l'empiètement entre la cabine d'ascenseur et l'intériorité du corps traduit de la part de Proust une certaine fascination pour l'intéroception⁹, la perception des organes intérieurs. En termes physiologiques, l'intéroception désigne « l'information afférente des viscères, comme le cœur et le tractus gastro-intestinal d'une part, mais aussi des systèmes respiratoires et génito-urinaire, qui affecte la cognition ou le comportement d'un organisme, avec ou sans prise de conscience ». ¹⁰ À l'image des premières dissections anatomiques, l'exploration de cette corporéité cachée s'accompagne pour le physicien d'un sentiment de « transgression d'un interdit »¹¹.

L'écriture de Proust est entièrement animée par un certain regard qu'on pourrait qualifier de « radiographique » en ce qu'il sonde les profondeurs de l'être-corps. À la fin

8. Bernard STRAUS. *Maladies of Marcel Proust : Doctors and Disease in his Life and Work*. New York : Holmes & Meier, 1980.

9. Nous suivons en cela les données de la physiologie moderne et plus particulièrement la répartition de la perception du corps en trois parties que le phénoménologue Drew Leder nous donne à voir dans *The Absent Body* paru en 1990, et que je reprends ici : 1) l'extéroception en ce qu'elle touche aux organes extérieurs (la peau, les différents sens) ; 2) la proprioception, qui correspond à notre sens de balance et au positionnement du corps dans l'espace ; 3) l'intéroception, qui se réfère aux sensations des organes vitaux cachés et protégés (LEDER, loc. cit.).

10. Oliver G CAMERON. « Interoception : The Inside Story—A Model for Psychosomatic Processes ». Dans : *Psychosomatic Medicine* vol. 63, n° 5 (2001), p. 697-710.

11. Le chirurgien Selzer, cité par Anne-Marie Moulin (Anne-Marie MOULIN. « Le corps face à la médecine ». Dans : *Histoire du corps : Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 2006, p. 54).

de la *Recherche*, entre deux séjours en clinique, le héros réalise que le don d'observation sur lequel repose traditionnellement le travail de l'écrivain lui fait défaut :

Aussi le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui, comme un chirurgien qui, sous le poli d'un ventre de femme, verrait le mal interne qui le ronge. J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais. (IV, 297)

Or, c'est justement cette capacité à voir au-delà des apparences qui caractérise le style distinctif du narrateur. La référence technique qui organise ce passage est révélatrice d'une vision du monde : les rayons X affectent le regard que le narrateur porte sur le monde et conditionnent la façon dont il raconte son histoire. À l'image du stéréoscope, l'enregistrement radiographique se confond avec la perspective du héros et oriente le « voir » du sujet. Plus concrètement, cela revient à affirmer l'expérience vécue à travers la perception de ce qui est *à l'intérieur*. Contrairement aux écrivains naturalistes, le héros ne voit pas la pellicule extérieure des choses, il prétend ne pas savoir observer¹².

Comme il le note à propos du salon Verdurin à la même page, le jeune homme est attentif à ce qui « était situé à mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-même, dans une zone un peu en retrait » (IV, 296). Cet espace interstitiel, à peine entrevu, est hanté par la présence du corps. Il en suit que la visualisation de l'intériorité organique introduit une part d'aliénation au sein de l'expérience vécue :

Quelqu'un qui a l'habitude de sourire dans la glace à sa belle figure et à son beau torse, si on lui montre leur radiographie, aura devant ce chapelet osseux, indiqué comme étant une image de lui-même, le même soupçon d'une erreur que le visiteur d'une exposition qui devant un portrait de jeune femme lit dans le catalogue : Dromadaire couché. 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 grimâçaient 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. » (II, 569)

Ici encore, Proust parvient habilement à produire de nouvelles images en se référant

12. « Goncourt savait écouter, comme il savait voir ; je ne le savais pas » (IV, 299).

à l'expérience commune. En décrivant l'écart entre le regard et la chose perçue, le narrateur fait l'expérience de ce que la psychologie expérimentale qualifiera de « conscience désincarnée ». Ainsi, en 1932, Werner Wolff observe comment nous reconnaissons notre silhouette ou notre démarche filmée alors que nous aurions du mal à reconnaître notre propre main en photographie.¹³ C'est avec raison que Merleau-Ponty écrit que « nous ne reconnaissons pas par la vue ce que nous avons cependant vu souvent, et par contre nous reconnaissons d'emblée la représentation visuelle de ce qui dans notre corps nous est invisible » (Wolff, cité par Merleau-Ponty, PP 185-186). Or, cette vision paradoxale est précisément ce que permet l'émergence de nouvelles technologies. Si les rayons X figurent au rang des techniques du corps, ils connotent à titre égal un savoir médical que Proust connaissait. Les épreuves photographiques de la structure du corps que produit l'invention de Röntgen ne dévoilent pas pour autant la complexité de la vie intérieure. En ce sens, l'intéroception restitue le paradoxe du corps d'après lequel « je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps » (PP 186).

Par extension, le procédé radiographique devient indicatif de certaines réalités dissimulées par le travail de l'habitude. Parfois, ce sont des paroles secrètes qui « nous donn[ent] la radiographie au moins sommaire de la réalité insoupçonnable que cacherait un discours étudié » (I, 577). En citant « le genre de vérité, peu flatteur certes, mais profond et utile, d'une photographie par les rayons X » (II, 569), le héros mobilise le regard-caméra que nous avons déjà esquissé plus haut. C'est selon ces termes que le héros conçoit comme sous l'effet de « notre radiation intuitive [surgit] la morne et douloureuse universalité du squelette » (II, 249). Le procédé d'imagerie de transmission lui permet de défaire le tissu des apparences « comme le spectre extériorise pour nous la composition de la lumière » (III, 665). Cette « exploration visuelle du vivant »¹⁴ devient chez Proust l'expression d'une nouvelle modalité de l'être-au-monde. Le nouveau savoir dont hérite le héros-narrateur est déjà pressentiment de la mort prochaine, de la disparition des corps à l'horizon du désir naissant.

13. BREEUR, op. cit., p. 21.

14. MOULIN, op. cit., p. 55.

Le statut de la médecine dans la *Recherche*

Bien que le projet de la *Recherche* repose sur la distinction que Proust établit entre l'écrivain et son œuvre¹⁵, une lecture approfondie de ses écrits révèle l'importance de la culture scientifique de son auteur. Ainsi donc, sur les trois mille pages de l'œuvre, François Vannucci relève un total de trois cents extraits faisant référence aux sciences.¹⁶ Comme l'indique le terme « recherche » qui figure dans le titre de son roman, Proust s'interroge sur les connaissances du sujet et les modalités à partir desquelles cette quête épistémique peut se déployer¹⁷. Si, comme le soutenait Proust, l'art et la science ont en commun l'étude de l'esprit humain et que « l'impression est pour l'écrivain ce que l'expérimentation est pour le savant » (IV, 458), seul l'écrivain peut rendre compte de la réalité en ce qu'elle est réellement vécue.

Parmi les savoirs qui informent les passages marquants de la *Recherche*, la médecine occupe un rôle central. Bien que l'on puisse s'accorder avec le docteur Cottard qu'elle « n'est pas une science exacte » (III, 42), il s'agit d'un imaginaire qui traverse de part en part l'écriture proustienne¹⁸. On sait aujourd'hui que Proust a grandi dans une famille de médecins – son père Adrien est un célèbre professeur d'hygiène, à demi-distance de l'enseignement et de la pratique, tandis que son frère cadet Robert officie en tant que chirurgien et gynécologue. Comme le relève Marie Miguet dans un article qui a fait date,¹⁹ la mé-

15. Comme le suggère le célèbre argument du *Contre Sainte-Beuve*, selon lequel un livre serait « le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » (Marcel PROUST. *Contre Sainte-Beuve*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Éditions Gallimard, 1971, p. 30), une profonde discontinuité sépare le moi profond, d'une part, et le moi social qui se manifeste dans l'intimité de nos liens affectifs, d'autre part.

16. F. VANNUCCI. *Marcel Proust à la recherche des sciences*. Transdisciplinarité. Monaco : Rocher, 2005, p. 95.

17. Pour une étude approfondie des enjeux d'épistémocritique dans l'esthétique proustienne, voir (Anne-Marie SAFA. « L'épistémologie de Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu* : Littérature et savoirs en 1900 : une pensée de l'imprévisible ». Thèse de doct. Montréal : Université de Montréal, 2009)..

18. Parmi les nombreuses études faisant état du rapport entre Proust et la médecine, citons : Michael R. Finn, *Proust, The Body and Literary Form*, Cambridge, 1999 ; Frédéric Fladenmuller, « Le vocabulaire nerveux dans l'œuvre de Marcel Proust » in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 15, 1984, pp. 53-64 ; Marie Miguet-Ollagnier, « La neurasthénie entre science et fiction » in *Bulletin Marcel Proust*, n° 40, 1990, pp. 28-42 ; Jean-Pierre Ollivier, *Proust cardiologue*, Paris, 2016 ; Robert Soupault, *Marcel Proust : du côté de la médecine*, Paris, 1967 ; Bernard Straus, *Maladies of Marcel Proust : Doctors and Disease in his Life and Work*, New York, 1980 ; Jo Yoshida, « La maladie nerveuse chez Proust » in *Bulletin Marcel Proust*, n° 42, 1984, pp. 43-62.

19. Marie MIGUET-OLLAGNIER. « La neurasthénie entre science et fiction ». Dans : *Bulletin Marcel*

decine est partiellement associée à l'autorité paternelle que Proust questionne à travers une réflexion propre sur certains phénomènes cliniques. De nombreuses traces de cette culture – en plein essor du vivant de Proust – imprègnent l'univers de la *Recherche* où les grands malades et les savants qui les soignent abondent.

Mais quel est l'objectif de la médecine ? En suivant le Larousse du XX^e siècle, la médecine désignerait en première ligne l'« art qui a pour but la conservation ou le rétablissement de la santé ».²⁰ Il s'agit donc d'une science spécialisée qui aspire au rétablissement de l'équilibre corporel, reposant en cela sur la capacité du clinicien à émettre un pronostic juste. Pour souligner ce point, Proust développe l'analogie entre la médecine et l'art de guerre :

Ou bien, à science égale, y a-t-il de grands généraux comme il y a de grands chirurgiens qui, les éléments fournis par deux états maladifs étant les mêmes au point de vue matériel, sentent pourtant à un rien, peut-être fait de leur expérience, mais interprété, que dans tel cas ils ont plutôt à faire ceci, dans tel cas plutôt à faire cela, que dans tel cas il convient plutôt d'opérer, dans tel cas de s'abstenir ? (II, 412)

L'analogie qu'établit Proust entre le général et le clinicien repose sur la tactique adoptée au moment décisif. À plus forte raison, le chirurgien comme le technicien de guerre doivent embrasser l'ensemble d'une situation afin de contourner l'imminence d'un danger, se basant sur une stratégie solidement ancrée dans un savoir-faire pour atteindre cet objectif²¹. Il est probable que les ravages de la Grande Guerre et les interventions chirurgicales qu'elle réclame ont eu une influence importante sur l'écriture de Proust²². Ici encore, l'essor de nouvelles technologies rend possible la mise en récit d'un savoir médical important. On peut à ce titre citer Saint-Loup, selon lequel « la société malade nécessite une intervention chirurgicale, c'est-à-dire une guerre bénéfique ».²³

En tant que témoin de son époque, Proust suit de près les avancées de la médecine et

Proust n° 40 (1990), p. 28-42.

20. LAROUSSE, op. cit., p. 766.

21. Si la stratégie repose sur l'élaboration d'un plan tenant compte de la complexité d'une situation, la tactique désigne la mise en œuvre pratique – sur le terrain – de ces données. À cet endroit, je tiens à remercier Jérôme Mariaud, fondateur du centre de remédiation cognitive KitFocus à Montréal, pour les conversations passionnantes que nous avons eues à ce sujet.

22. Pour une étude approfondie de ces correspondances, voir (WATROBA, op. cit.).

23. Ibid.

s'intéresse à la façon dont celles-ci modifient l'expérience corporelle. La tonalité médicale qui caractérise les moments forts de la *Recherche* se traduit par la mobilisation de champs lexicaux spécifiques. En témoigne l'intérêt du romancier pour le cœur humain, cet organe primordial dont la particularité consisterait à « couvrir deux champs sémantiques ». ²⁴ Que l'on pense, à cet égard, aux « intermittences du cœur » qui désignent à la fois une maladie cardiaque et le phénomène de la mémoire involontaire ²⁵. Comme le note Robert Soupault, un clinicien contemporain de Proust, « [l]es palpitations de cœur et la tachycardie (jusqu'à 120 pulsations) pour la première fois sont diagnostiquées comme d'origine anxieuse, sans *substratum* organique », ²⁶ soulignant en cela la dimension double du corps médicalisé.

Puisant dans son expérience intime, Proust décrit essentiellement le monde de la perspective du patient. ²⁷ La *Recherche* peut ainsi se lire à la manière d'un index des nombreuses maladies de l'époque contemporaine, s'accompagnant parfois de listes exhaustives des symptômes et des signes pathologiques de ses personnages. Ce traitement des données médicales établit Proust comme écrivain *de son temps* : de manière habile, il s'approprie les enjeux d'un siècle qui repense le corps en fonction de la possibilité d'intervenir sur lui. Selon Anne Moulin, « [l]'histoire du corps au XX^e siècle est celle d'une dépossession et d'une réappropriation qui aboutira peut-être un jour à faire de chacun le médecin de soi, prenant l'initiative et les décisions en toute connaissance de cause. Un rêve encouragé par l'idée d'une transparence du corps, un corps mis au jour, exploré dans ses profondeurs, et finalement directement accessible en direct au sujet lui-même ²⁸ ». Dans la mesure où le traitement clinique trouve son essor à l'époque de Proust, le rêve de soins ajustés aux besoins particuliers du patient reste de l'ordre de l'imaginaire collectif. Se pose dès lors la question du corps subjectif qui fait son apparition dans l'univers médical au début du XX^e siècle.

24. Jean-Pierre OLLIVIER. *Proust cardiologue*. Recherches proustiennes. Paris : Honoré Champion, 2016, p. 13.

25. Voir à ce titre la note d'Antoine Compagnon de l'édition de la Pléiade (III, 1225-6).

26. Robert SOUPAULT. *Marcel Proust : du côté de la médecine*. Paris : Plon, 1967, p. 220.

27. Jo YOSHIDA. « La maladie nerveuse chez Proust ». Dans : *Bulletin Marcel Proust* n° 42 (1984), p. 43-62.

28. MOULIN, op. cit., pp. 15-16.

Les différentes manifestations du corps subjectif chez Proust

Pour l'auteur de la *Recherche*, la dimension du corps vécu reflète les enjeux de sa propre condition médicale. Sa correspondance témoigne de cette attention portée au bien-être et aux souffrances du corps. Comment rendre par des moyens linguistiques les sensations intimes du corps, ce qui échappe précisément au travail de la raison ? On s'oriente chez Proust vers une nouvelle physiologie, où sont thématiques les différentes fonctions, les pulsions primaires d'un corps qui demeure encore largement opaque (II, 707).

La biologie offre à ce titre un outil privilégié pour penser l'instinct que Françoise Leriche apparente à « un mécanisme nerveux hiérarchiquement organisé, qui permet de mettre en œuvre des actions et mouvements complexes, appropriés à la conservation de l'individu ou de l'espèce ». ²⁹ En témoigne la fascination de Proust pour l'entomologie – l'étude du comportement des insectes – et plus particulièrement les résultats obtenus par le savant Jean-Henri Fabre. Dans une page marquante de *Sodome et Gomorrhe*, Proust analyse une rencontre homosexuelle en mobilisant un lexique proche des travaux de l'entomologiste. L'extrait qui nous intéresse montre le jeune héros, qui, tapi dans le contrechamp d'un escalier, assiste à la rencontre muette entre l'ancien giletier Jupien et le baron de Charlus :

L'attitude de M. de Charlus ayant changé, celle de Jupien se mit aussitôt, comme selon les lois d'un art secret, en harmonie avec elle [...]. Or Jupien, perdant aussitôt l'air humble et bon que je lui avais toujours connu, avait en symétrie parfaite avec le baron – redressé la tête, donnait à sa taille un port avantageux, posait avec une impertinence grotesque son poing sur la hanche, faisait saillir son derrière, prenait des poses avec la coquetterie qu'aurait pu avoir l'orchidée pour le bourdon providentiel. (III, 6)

Pour le héros, l'élément troublant de cette scène réside moins dans le corps à corps qui se joue entre les deux hommes que dans la découverte d'une expérience qui se joue en-deçà de la communication verbale. Gilles Deleuze a cru entrevoir dans ce passage « le monde où l'on ne parle plus, l'univers silencieux végétal, la folie des Fleurs, dont le thème morcelé

29. Françoise LERICHE. « Article "Instinct" ». Dans : Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d'Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 510.

vient rythmer la rencontre avec Jupien ». ³⁰ En suivant le narrateur qui compare cette interaction à la fécondation de la fleur par le bourdon, on peut s'accorder avec Deleuze sur le fait que le corps engagé dans une situation particulière produit des signes : *il signifie*.

L'espace intercorporel qui se fait jour existe au-delà des paramètres usuels qui nous permettent de saisir l'expérience humaine (langage, lois sociales), il en efface les signifiants. Dans cette focalisation externe contaminée par l'intériorité du narrateur – la scène est décrite de façon détachée, à la manière d'une étude physiologique –, le spectateur est littéralement plongé dans un monde irrationnel. Cet agencement narratif traduit la duplicité du corps vivant, à la fois objet d'observation et structure significative. Les gestes qu'esquissent Jupien et le baron de Charlus dans ce premier contact à distance se déploient en-deçà des catégorisations du monde civilisé et cristallisent le thème du « corps absent ». ³¹

Modalités du corps absent

Bien que Proust excelle dans la description du corps ex-tatique ³² – le corps tel qu'il nous apparaît *en situation* – cet élan centrifuge vers le monde ne représente qu'une modalité d'un corps qui s'efface ³³. L'incipit est en cela révélateur d'une appréhension du corps discret qui sous-tend les modélisations du corps tel que nous le donnons à voir les sciences.

En écrivant ces lignes, je concentre mon attention pour matérialiser ma pensée sur l'écran lumineux qui me fait face. Cette activité s'accompagne d'une disparition du corps qui, il y a encore un instant, m'apparaissait sous l'aspect d'une vague sensation de faim ou de fatigue. Si mes mouvements apparaissent initialement en marge de mon attention (perceptive), au fur et à mesure que j'avance dans mon travail l'activité de mes doigts sur le clavier commence à disparaître dans le rétroviseur de ma conscience. Ainsi, le statut du corps ne peut être dissocié d'une certaine duplicité : lorsque nous parlons du corps, nous

30. DELEUZE, op. cit., p. 210.

31. LEDER, op. cit.

32. Du latin *stare* qui signifie positionner et la préposition *ex* désigne ce qui se trouve « en dehors », « à l'extérieur ».

33. Nous suivons sur ce point les analyses de Drew Leder qui dans les termes d'une phénoménologie nouvelle établit la distinction entre le corps extatique et le corps récessif (LEDER, op. cit.).

faisons toujours référence au corps objectif – en ce qu’il participe au monde *en soi* des objets – et au corps théorique, prélevé sur une généralité.

— Le corps endormi

La phrase proustienne est redevable de cette contradiction qui s’inscrit au cœur de l’expérience corporelle. Tout au long de son récit, le héros reprend avec rigueur les stades liminaires – dans le sens de ce qui se joue aux frontières de l’expérience consciente – de la réalité corporelle. Le sommeil, l’ivresse et la cœnesthésie³⁴ de l’être social figurent autant de moyens d’évasion hors de cette structure organique à partir de laquelle un monde émerge pour nous. Parmi ces succédanés, l’image du corps endormi figure au premier rang. Proust s’intéressait de près aux états hypnagogiques, les différents degrés qui précèdent la plongée dans le sommeil³⁵.

Dans les impressions sensibles que nous interceptons au milieu du rêve se manifeste la porosité de différents états de conscience qui se succèdent. Ainsi lorsqu’une brusque sonnerie nous surprend en plein rêve, au seuil de l’état hypnopompique qui ébauche le travail de la conscience, les deux modalités de l’être-au-monde empiètent l’une sur l’autre. Le narrateur le constate en se réveillant dans une chambre d’hôtel à Doncières :

Et au moment où je voulais me lever, j’en éprouvais délicieusement l’incapacité ; je me sentais attaché à un sol invisible et profond par les articulations, que la fatigue me rendait sensibles, de radicules musculeuses et nourricières ». (II, 390)

Comme le suggère l’emploi du terme « radicelle », le sommeil nous plonge – par

34. De façon générale, nous entendons par le terme de « cœnesthésie » (ou « cénesthésie ») le regroupement de différentes sensations corporelles en une seule impression. En particulier, ce terme désignerait la « sensibilité organique, émanant de l’ensemble des sensations internes, qui suscite chez l’être humain le sentiment général de son existence, indépendamment du rôle spécifique des sens ». Nous nous référons ici à l’article « cénesthésie » du *Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales* en ligne. Comme le note Max Richir, les sensations globales du corps (cœnesthéses) sont « elles-mêmes liées en grappes » (RICHIR, op. cit., p. 11).

35. Une version imagée de ce genre de descriptions apparaît dans *Sodome et Gomorrhe* où le héros décrit l’avènement du sommeil à l’issue d’une nouvelle soirée passée chez les Verdurin à la Raspelière : « Mais, dès que les froids vinrent, je ne pouvais m’endormir tout de suite car le feu éclairait comme si on eût allumé une lampe. Seulement ce n’était qu’une flambée, et – comme une lampe aussi, comme le jour quand le soir tombe – sa trop vive lumière ne tardait pas à baisser ; et j’entrais dans le sommeil, lequel est comme un second appartement que nous aurions et où, délaissant le nôtre, nous serions allé dormir. Il a des sonneries à lui, et nous y sommes quelquefois violemment réveillés par un bruit de timbre, parfaitement entendu de nos oreilles, quand pourtant personne n’a sonné » (III, 370).

intermittence – aux origines de l’existence. Nous pouvons observer de l’extérieur les changements imperceptibles qui se traduisent au niveau du corps par un ensemble de processus (accélération de la tension artérielle, mouvements oculaires rapides, évolution des matières), mais nous demeurons toujours à l’écart, nous ne participons jamais de façon immédiate à l’expérience du sommeil d’autrui :

En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l’un après l’autre, ses différents caractères d’humanité qui m’avaient déçu depuis le jour où j’avais fait sa connaissance. Elle n’était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange, et qui cependant m’appartenait davantage. Son moi ne s’échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d’elle était au dehors ; elle s’était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps. En le tenant sous mon regard, dans mes mains, j’avais cette impression de la posséder tout entière que je n’avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m’était soumise, exhalait vers moi son léger souffle. (III, 578)

Assumant sa position de voyeur, le narrateur assiste à la manifestation d’une vie primitive devant ce corps animé « de la vie inconsciente des végétaux ». Albertine est bien la prisonnière, fugitive en puissance, que le héros tient sous la dominante de son regard scrutateur. Quelques lignes plus loin, il ajoute que :

Si les lèvres d’Albertine étaient closes, en revanche, de la façon dont j’étais placé, ses paupières paraissaient si peu jointes que j’aurais presque pu me demander si elle dormait vraiment. Tout de même, ces paupières abaissées mettaient dans son visage cette continuité parfaite que les yeux n’interrompaient pas. Il y a des êtres dont la face prend une beauté et une majesté inaccoutumées pour peu qu’ils n’aient plus de regard. Je mesurais des yeux Albertine étendue à mes pieds. Par instants, elle était parcourue d’une agitation légère et inexplicable, comme les feuillages qu’une brise inattendue convulse pendant quelques instants. Elle touchait à sa chevelure, puis, ne l’ayant pas fait comme elle le voulait, elle y portait la main encore par des mouvements si suivis, si volontaires, que j’étais convaincu qu’elle allait s’éveiller. Nullement ; elle redevenait calme dans le sommeil qu’elle n’avait pas quitté. Elle restait désormais immobile. (III, 579-580)

Dans cette animation du corps immobile, le héros découvre une modalité pré-thétique de l’être qui précède l’avènement du monde extérieur. Comme la mémoire involontaire, le corps déploie une certaine atmosphère à son insu, comme *malgré soi*. Le visage, qui tout à l’heure aimantait encore par l’énigme de sa triangulation, se réduit désormais à une

surface harmonieuse, reposant dans l'organisation formelle de ses composantes. La clôture des paupières qui accompagne le sommeil signale le passage du corps au stade inconscient, la transition à un ordre antérieur à la réflexion³⁶. Les gestes esquissés par Albertine se produisent à la manière des « feuillages qu'une brise inattendue convulse pendant quelques instants, laissant entrevoir l'essor des fonctions vitales sans l'entremise de la conscience » tandis que la description se clôt sur l'immobilité finale qui annonce déjà sa mort.

Le corps face à la mort

Si les moments d'accalmie permettent au héros d'explorer « différents aspects de l'être-au-monde », ³⁷ la maladie occupe de nombreuses pages de la *Recherche*. Les différents cas pathologiques deviennent prétexte à de longues analyses : le cancer de Swann, les mouvements apoplectiques de Charlus à l'issue d'une crise cardio-vasculaire, l'urémie de la grand-mère et ce que Serge Béhar qualifie de « cénesthopathie du héros »³⁸ présentent différentes modalités du corps pathologique.

L'expérience de la maladie, en ce qu'elle provoque une série de crises, bouleverse les paramètres établis. Certains cas pathologiques que nous trouvons chez Proust réduisent l'existence à sa dimension absurde et révèlent la matérialité du corps humain, ce « mécanique plaqué sur du vivant »³⁹ pour reprendre la formule de Bergson. On peut d'ailleurs rapprocher l'intérêt du philosophe pour ces micro-instants où le corps est subjugué par un événement inattendu (un accident, la parabole d'une chute⁴⁰), cette « anesthésie momen-

36. S'il est avéré que Proust n'a pas lu Freud, les possibles recoupements entre Proust et la psychanalyse ont fait l'objet d'une série d'études passionnantes. Voir : *Marcel Proust visiteur des psychanalistes*, édition établie par Andrée Bauduin et Françoise Coblence, Paris, Presses universitaires de France, 1999 ; Edward Bizub, « Proust précurseur : La madeleine entre psychanalyse et neurosciences » in *Marcel Proust aujourd'hui*, Paris, Brill, 2014, pp. 111-124 ; Julia Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 2000 ; Milton Miller, *Psychanalyse de Proust*, Paris, Éditions Fayard, 1977 ; Jean-Yves Tadié, *Le lac inconnu : entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012, 192 p. ; Jacques Rivière, « Marcel Proust et l'esprit positif » in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1927, pp. 168-176.

37. LERICHE, « Article "Philosophie" », p. 765.

38. Il s'agit précisément d'une défaillance de la cénesthésie proche de la névrose obsessionnelle.

39. BERGSON, loc. cit.

40. Dans son essai intitulé *Le rire*, Bergson décrit ce moment rare où surgit l'inattendu : « Un homme, qui courait dans la rue, trébuche et tombe : les passants rient. On ne rirait pas de lui, je pense, si l'on pouvait supposer que la fantaisie lui est venue tout à coup de s'asseoir par terre. On rit de ce qu'il s'est assis involontairement. Ce n'est donc pas son changement, c'est la maladresse. Une pierre était peut-être sur le chemin. Il aurait fallu changer d'allure ou tourner l'obstacle. Mais par manque de souplesse, par

tanée du cœur »⁴¹ et la dimension du corps pathologique chez Proust. La maladie amoureuse que Swann éprouve pour Odette de Crécy tombe sous le même registre et préfigure le cancer qui l'emportera. Le souvenir d'une soirée marquée par les premières douleurs de la jalousie entérine cette pathologie qui affecte le corps et l'esprit. Ainsi, Proust écrit que « la mémoire du soir où il avait dîné chez la princesse des Laumes lui était douloureuse, mais ce n'était que le centre de son mal. Celui-ci irradiait confusément à l'entour dans tous les jours avoisinants » (I, 362).

Dans *Du côté de Guermantes*, la douloureuse urémie de la grand-mère annonce la présence d'un corps dominant :

Je remontai et trouvai ma grand-mère plus souffrante. Depuis quelque temps, sans trop savoir ce qu'elle avait, elle se plaignait de sa santé. C'est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls, mais enchaînés à un être d'un règne différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre : notre corps. (II, 594)

Cet extrait met l'accent sur l'énigme du corps souffrant. La maladie, l'épreuve de la mort nous placent devant une contradiction et se traduisent par un resserrement immédiat du champ des possibles.⁴² Bien que la grand-mère se trouve là devant le regard-caméra du narrateur, la communication avec Autrui est entravée. Ce corps qui souffre et qui se tord sous de violentes convulsions n'est plus exactement le sien. L'épreuve douloureuse qui précède la disparition de l'être aimé nous donne à voir ce que le corps peut avoir d'impersonnel. Or, comment comprendre ce corps qui devient source d'aliénation ? Selon Drew Leder, la douleur, en termes phénoménologiques exerce sur le patient une force centripète, polarisant l'espace-temps vers le centre de l'organisme.⁴³ La maladie se traduit alors par la présence d'une altérité au sein du corps phénoménologique : « The disruption and constriction of one's habitual world thus correlates with a new relation to one's body. In pain, the body or a certain part of the body emerges as an *alien presence* ». ⁴⁴ Chose

distracted ou obstination du corps, par un effet de raideur ou de vitesse acquise, les muscles ont continué d'accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose » (ibid., p. 7).

41. Ibid., p. 4.

42. RICHIR, op. cit., p. 13.

43. LEDER, op. cit., p. 76.

44. Ibid., p. 76.

étrange, cette part d'obscurité adhère au corps subjectif et en modifie la présence.

La maladie, lorsqu'elle s'avère fatale, ôte un à un les attributs humains du patient, elle exerce sur lui un contrôle totalitaire qui entrave ses libertés les plus fondamentales. Devant l'intransigeance de ce corps sauvage, nous nous trouvons d'après l'analyse du narrateur comme « devant une pieuvre, pour qui nos paroles ne peuvent pas avoir plus de sens que le bruit de l'eau, et avec laquelle nous serions épouvantés d'être condamnés à vivre » (II, 594). Ici encore, Proust souligne l'existence primitive qui gît dans les profondeurs du corps, cet ordre pré-théorique – dans le sens où nous renouons avec une dimension originaire – de l'être qui caractérise le règne animal. À cet égard, le narrateur évoque la présence d' « une créature [...] contemporaine des races disparues, la présence du premier occupant – bien antérieur à la création de l'homme qui pense » (II, 596). Cette première confrontation avec la mort marquera durablement le héros, ce qu'illustre le traitement narratif de sa propre condition.

Au-delà du corps neurasthénique

Si le lexique du corps vécu chez Proust organise les temps forts de la *Recherche*, c'est que, selon Frédéric Fladenmuller, « [il] tend à se polariser autour de la nervosité ». ⁴⁵ Or comme nous avons pu le voir tout à l'heure, chez Proust, « le souci constant de présenter les aspects concrets de la maladie » ⁴⁶ est dû en partie à l'héritage familial. Adrien Proust, le père de l'écrivain, professeur à la chaire d'hygiène à la faculté de médecine de Paris, publiait régulièrement dans la *Revue des Deux Mondes*. Nous lui devons notamment une préface à une étude sur l'asthme et un manuel traitant de la neurasthénie, deux maux dont souffrait son fils. Bien que l'intérêt de Proust pour la culture médicale de son époque est avéré, il se démarque nettement du roman expérimental de Zola qui visait encore à égaler la précision des études scientifiques. L'influence décadentiste qui marquait encore les premiers écrits de Proust semble également loin du style de la *Recherche* : l'écrivain ne vise pas, comme Huysmans avant lui, le récit d'une névrose mais l'expression authentique

45. Frédéric FLADENMULLER. « Le vocabulaire nerveux dans l'œuvre de Marcel Proust ». Dans : *Bulletin d'informations proustiennes* n° 15 (1984). Sous la dir. de Georges POITOU, p. 53.

46. *Ibid.*, p. 53.

de certaines conditions pathologiques.

Dans sa monographie *Proust, the Body and Literary Form*, Michael R. Finn s'intéresse à l'impact qu'a pu avoir la neurasthénie sur l'écriture de la *Recherche*. Selon le critique, « it is after all, the story of a “ nervous Narrator ” who struggles against negative hereditary factors in his family (personified in the semi-invalid aunt Léonie), and who suffers from a chronic lack of drive that makes him prefer salon time to productive time alone ». ⁴⁷ À l'encontre d'écrivains tels Huysmans ou Théophile Gautier, la maladie permet à Proust de développer un style littéraire qui anime entièrement la *Recherche* ⁴⁸.

Toujours en suivant Finn, on peut relever une certaine porosité dans l'écriture proustienne qui met en avant l'apport (exosomatique) du monde sensible, ⁴⁹ ce qui expliquerait en partie la centralité des sens que nous avons tenté de mettre en évidence au chapitre précédent. Or, quels sont les signes concrets par lesquels se traduit la condition du neurasthénique ? Le narrateur-héros relève les symptômes primaires : faiblesse de la volonté, crises d'asthme, influence néfaste des nerfs, insomnies, hypersensibilité. La neurasthénie apparaît comme une variation de la névrose encore mal définie au tournant du siècle ⁵⁰.

Selon le Petit Robert, on peut rapprocher la première apparition de cette notion autour de 1880 de la « névrose caractérisée par une grande fatigabilité, des troubles psychiques, cardio-vasculaires, digestifs, sexuels et des douleurs diverses ». ⁵¹ Les analyses d'Adrien Proust sont sans équivoque à cet égard : « La neurasthénie est une névrose, c'est-à-dire une maladie du système nerveux sans lésion organique connue ». ⁵² Peut-on pour autant ranger la neurasthénie parmi les maladies imaginaires ? Telle qu'employée par le héros, cette notion s'apparente davantage à un dysfonctionnement tangible de l'organisme

47. Michael FINN. « Proust between Neurasthenia and Hysteria ». Dans : *Proust, The Body and Literary Form*. Cambridge Studies in French. Cambridge : Cambridge University Press, 1999, p. 1.

48. Sur les rapports complexes entre Proust et l'esthétique décadentiste, voir (Marion SCHMID. *Proust dans la décadence*. Recherches proustiennes. Paris : Honoré Champion, 2008).

49. FINN, op. cit., p. 65.

50. Comme chaque phénomène clinique, la névrose a une histoire spécifique dont nous pouvons retracer les origines au XIX^e siècle. Pour ne s'arrêter qu'au sens le plus général de ce terme, Larousse nous apprend qu'il s'agit « d'une affection mentale caractérisée par la conscience claire et douloureusement ressentie d'un conflit psychique, par l'existence de processus de défenses, par une faible altération de la personnalité et l'absence de délire ou d'affaiblissement mental » (*Le grand Larousse de la langue française*, t. IV, , Paris, Librairie Larousse, 1989, p. 3611).

51. YOSHIDA, op. cit., p. 53.

52. MIGUET-OLLAGNIER, op. cit., p. 35.

corporel. À propos de son amie Andrée, le jeune homme notera que « le moindre air de bonheur qu'on avait, s'il n'était pas causé par elle, lui produisait une impression nerveuse, désagréable comme le bruit d'une porte qu'on ferme trop fort » (III, 568).

Cette condition qui est celle du narrateur se trouve au cœur de la *Recherche*, l'évolution de la pathologie conditionnant le déroulement des événements (accalmie lors des séjours à Balbec, alitement tout au long de l'épisode d'Albertine, séjours dans des maisons de santé pendant la guerre), elle donne au roman sa structure. La manifestation la plus tangible de ce mal se traduit au niveau de l'affluence des nerfs sur les actions du corps : « À voir le visage de Swann pendant qu'il écoutait la phrase – écrit Proust – on aurait dit qu'il était en train d'absorber un anesthésique qui donnait plus d'amplitude à sa respiration » (I, 233). Dans l'attente fiévreuse qui précède sa rencontre avec Gilberte, le héros décrit l'impact de sa condition sur l'homéostasie du corps :

Un matin, portant coordonnés en moi mes malaises habituels, de la circulation constante et intestinale desquels je tenais toujours mon esprit détourné aussi bien que de celle de mon sang, je courais allègrement vers la salle à manger où mes parents étaient déjà à table, et – m'étant dit comme d'ordinaire qu'avoir froid peut signifier non qu'il faut se chauffer, mais, par exemple, qu'on a été grondé, et ne pas avoir faim, qu'il va pleuvoir et non qu'il ne faut pas manger – je me mettais à table, quand, au moment d'avaloir la première bouchée d'une côtelette appétissante, une nausée, un étourdissement m'arrêtèrent, réponse fébrile d'une maladie commencée, dont la glace de mon indifférence avait masqué, retardé les symptômes, mais qui refusait obstinément la nourriture que je n'étais pas en état d'absorber. Alors, dans la même seconde, la pensée que l'on m'empêcherait de sortir si l'on s'apercevait que j'étais malade me donna, tel l'instinct de conservation à un blessé, la force de me traîner jusqu'à ma chambre où je vis que j'avais 40° de fièvre, et ensuite de me préparer pour aller aux Champs-Élysées. À travers le corps languissant et perméable dont elle était enveloppée, ma pensée souriante rejoignait, exigeait le plaisir si doux d'une partie de barres avec Gilberte, et une heure plus tard, me soutenant à peine, mais heureux à côté d'elle, j'avais la force de le goûter encore. (I, 486-487)

L'opposition entre la volonté du héros et les défaillances du corps illustrent de façon concrète sa condition clinique. Le jeune homme décrit la dissociation du corps et de l'esprit qui dans certaines situations peut amener la crise (« nausée », « étourdissement », température élevée). Le corps phénoménologique prend alors les apparences d'un obstacle redoutable. L'attente, la hantise de la jalousie ne peuvent qu'exacerber l'état nerveux qui se prolonge au-delà de l'accalmie suivant la crise comme le souligne l'amour d'Alber-

tine : « D'ailleurs si j'étais un peu calmé, je ne me sentais pas heureux. La perte de toute boussole, de toute direction, qui caractérise l'attente, persiste encore après l'arrivée de l'être attendu, et substituée en nous au calme à la faveur duquel nous nous peignons sa venue comme un tel plaisir, nous empêche d'en goûter aucun. Albertine était là : mes nerfs démontés, continuant leur agitation, l'attendaient encore » (III, 135). Ici encore, les plans du psychique et du physique s'entrecroisent ; l'expérience intime du corps se confond avec sa pensée qu'elle amène à la surface.

En particulier, les angoisses d'étouffement du héros – symptômes qu'il partage avec l'auteur du livre – se présentent comme une nouvelle façon d'interpréter le monde. Souvent, ces crises coïncident avec l'atténuation d'autres symptômes. Ainsi, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur se rappelle avoir « [eu] presque chaque jour de ces crises d'étouffement pendant ma convalescence » (I, 487-488). Il s'agit d'ailleurs d'un thème récurrent dans la *Recherche* qui se caractérise par le style « nerveux » de l'écriture proustienne⁵³.

La maladie dans l'écriture de Proust montre que le corps met à mal les modélisations des sciences médicales, comme le suggère Yo Joshida dans l'article « Mal » du *Dictionnaire Marcel Proust*.⁵⁴ Pour amener la détente nécessaire suivant les crises d'asthme qui confinent le héros aux chambres closes, le médecin lui conseille la consommation de boissons alcoolisées. L'instant euphorique qui suit l'ingestion d'alcool est effectivement décrit comme un état « où le système nerveux est momentanément moins vulnérable » (II, 11).

Bien que le héros de la *Recherche* constate à différentes reprises comment la vie en société ne fait qu'accentuer la solitude de l'individu, certaines expériences collectives peuvent susciter de sa part des sensations de bien-être. La pratique frivole des dîners et des réceptions, bien qu'elle se joue à la surface du corps, témoigne d'une chaleur humaine qui permet d'oublier les doutes du quotidien. Ainsi, en se préparant à un dîner à Rivebelle

53. Benjamin note : « Les médecins étaient impuissants face à cet “asthme nerveux”. Mais pas l'écrivain, qui semble l'avoir mis de façon méthodique à son service. Il ne s'agit pas seulement du fait que la maladie l'a privé de l'existence mondaine. Non, cet asthme a pénétré son art, à moins que ce ne soit plutôt son art qui l'ait provoqué. Sa syntaxe reproduit rythmiquement toutes les variations de cette angoisse d'étouffement » (BENJAMIN, op. cit., p. 54).

54. Jo YOSHIDA. « Article “Mal” ». Dans : *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d'Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 582-583.

en compagnie de Saint-Loup, le narrateur note que sa pensée habite « à ces moments-là la surface de mon corps » (II, 162).

Quelques pages plus loin, il approfondit cette découverte du corps coenesthésique : « J'entendais le grondement de mes nerfs dans lesquels il y avait du bien-être indépendant des objets extérieurs qui peuvent en donner et que le moindre déplacement que j'occasionnais à mon corps, à mon attention, suffisait à me faire éprouver, comme à un œil fermé une légère compression donne la sensation de la couleur. J'avais déjà bu beaucoup de porto, et si je demandais à en prendre encore, c'était moins en vue du bien-être que les verres nouveaux m'apporteraient que par l'effet du bien-être produit par les verres précédents. Je laissais la musique conduire elle-même mon plaisir sur chaque note où, docilement, il venait alors se poser » (II, 168-169). L'ivresse délivre le narrateur de la pesanteur de l'existence. Plongé dans un état euphorique, la maîtrise des mouvements du corps demande un effort plus élevé. Cette inversion des valeurs traditionnellement réparties entre corps et conscience corporelle permet justement au narrateur de s'affranchir de la pensée de soi. La cénesthésie désigne précisément ce degré zéro de l'existence qui allège la conscience malheureuse. Or, il ne s'agit là que d'états passagers qui demeurent à la surface de l'expérience corporelle.

Face à la violence du monde sensible, seule l'habitude produit des résultats probants. Lors de sa première nuit dans le Grand-Hôtel à Balbec, le jeune homme observe que :

[P]our une nature nerveuse comme était la mienne, c'est-à-dire chez qui les intermédiaires, les nerfs, remplissent mal leurs fonctions, n'arrêtent pas dans sa route vers la conscience, mais y laissent au contraire parvenir, distincte, épuisante, innombrable et douloureuse, la plainte des plus humbles éléments du moi qui vont disparaître, l'anxieuse alarme que j'éprouvais sous ce plafond inconnu et trop haut n'était que la protestation d'une amitié qui survivait en moi pour un plafond familial et bas. Sans doute cette amitié disparaîtrait, une autre ayant pris sa place (alors la mort, puis une nouvelle vie auraient, sous le nom d'Habitude, accompli leur œuvre double) ; mais jusqu'à son anéantissement, chaque soir elle souffrirait, et ce premier soir-là surtout, mise en présence d'un avenir déjà réalisé où il n'y avait plus de place pour elle, elle se révoltait, elle me torturait du cri de ses lamentations chaque fois que mes regards, ne pouvant se détourner de ce qui les blessait, essayaient de se poser au plafond inaccessible. (II, 32)

Ces expériences lancinantes – qui se répètent tout au long de la *Recherche* – sont

suivies de longues périodes d'inactivité que le héros passe dans des chambres obscures où les rideaux sont tirés. La position horizontale du héros allongé sur le lit souligne ce que le corps humain dans ce qu'il peut avoir de machinal. On pensera à cet égard au moment à la fin du premier voyage à Balbec, où allongé dans sa chambre d'hôtel il sent son cœur battre « comme une machine en pleine action, mais immobile, et qui ne peut que décharger sa vitesse sur place en tournant sur elle-même » (II, 305). On sera de même attentif au passage où, alité dans son appartement parisien, il se sent débordant d'une énergie qui le fait « tressauter, intérieurement bondir, comme une machine qui, empêchée de changer de place, tourne sur elle-même » (III, 536). Cette analogie entre le corps et la machine est déjà préparée dans « Combray » où le héros note que « [s]on corps obligé depuis longtemps de garder l'immobilité, mais qui s'était chargé sur place d'animation et de vitesse accumulées, avait besoin ensuite, comme une toupie qu'on lâche, de les dépenser dans toutes les directions » (I, 152). Ces rares descriptions nous rapprochent d'une conception cartésienne du corps comme faisceau de fonctions physiologiques⁵⁵.

Si la condition médicale du narrateur affecte sa capacité à s'investir dans des projets, nous avons vu comment ce dysfonctionnement affecte en première instance sa mobilité. Or, comme l'illustre le rendez-vous manqué avec Gilberte (I, 486-487), cette faiblesse de la volonté s'inscrit dans un élan centrifuge vers le monde, le plus souvent sous la forme d'une impulsion spontanée. Cette orientation vers le domaine exosomatique – ce que la notion de corps extatique exprime assez bien – marque un autre aspect de l'intermittence du corps⁵⁶. Nous verrons par la suite comment le concept théorique d'*intentionnalité* nous permet d'articuler cette disposition du corps humain à s'engager dans le monde.

55. Notons en passant que Descartes était médecin de son vivant alliant pratique savante et théorie philosophique.

56. Finn le souligne d'ailleurs en citant cet extrait du *Contre Sainte-Beuve* de Proust : « On sait que, dans certaines affections du système nerveux, le malade, sans qu'aucun de ses organes soit lui-même atteint, est enlisé dans une sorte d'impossibilité de vouloir, comme dans une ornière profonde d'où il ne peut se tirer seul, et où il finirait par dépérir, si une main puissante et secourable ne lui était tendue. Son cerveau, ses jambes, ses poumons, son estomac, sont intacts. Il n'a aucune incapacité réelle de travailler, de marcher, de s'exposer au froid, de manger. Mais ces différents actes, qu'il serait très capable d'accomplir, il est incapable de les vouloir. Et une déchéance organique qui finirait par devenir l'équivalent des maladies qu'il n'a pas serait la conséquence irrémédiable de l'inertie de sa volonté, si l'impulsion qu'il ne peut trouver en lui-même ne lui venait de dehors, d'un médecin qui voudra pour lui, jusqu'à ce qu'il ait peu à peu rééduqué ses divers vouloirs organiques » (FINN, op. cit., p. 46).

Intentionnalité et corps

L'« intentionnalité », à la lisière de la conscience et du somatique, articule de façon exemplaire la polysémie du terme de *sens*. Si celui-ci désigne d'une part la signification, le contenu sémantique d'un mot, il exprime également l'orientation vers ce qui est en-dehors de nous. On peut par exemple se demander dans quel sens nous devons lire une carte afin de déterminer comment arriver à destination. Entrevoir que quelque chose a une signification, c'est déjà « être orienté » vers celle-ci. Ces questionnements, contemporains des enjeux d'une nouvelle science du corps, sont encore récents au début du XX^e siècle.

Franz Brentano⁵⁷ perçoit l'intentionnalité comme la propriété spécifique qu'ont les phénomènes psychiques, à la différence des phénomènes physiques, d'être dirigés vers quelque chose, c'est-à-dire d'être toujours conscience de quelque chose.⁵⁸ Les différents états mentaux (perception, crainte, désir, souvenir) dont nous faisons l'expérience « sont toujours dirigés vers un certain objet sous une certaine description, peu importe que cet objet existe ou non à l'extérieur de ces états mentaux ».⁵⁹ La conception selon laquelle chaque acte de la conscience est dirigé vers un objet spécifique se réfère implicitement au concept d'inexistence intentionnelle. Cette notion empruntée à la scolastique médiévale exprime l'idée que chaque acte de conscience contient un objet en soi (et) vers lequel la conscience est dirigée. Par exemple, dans une pensée quelque chose est conçu ; dans une sensation, une propriété manifeste ou un phénomène physique comme une couleur, la chaleur, une odeur sont ressentis.

Pour Husserl, l'intentionnalité de la conscience se réfère à « la constante corrélation entre les actes de la conscience (par exemple percevoir, se souvenir, aimer), qui se rapportent à un objet (acte de la visée : la noèse), et l'objet tel qu'il apparaît dans ces actes (l'objet intentionnel étant le noème) ».⁶⁰ De surcroît, le philosophe allemand éta-

57. Dans son ouvrage *Psychology from an Empirical Standpoint*, Franz Brentano s'intéresse à la fondation méthodologique et épistémologique d'une science consacrée à l'étude rigoureuse de l'esprit humain.

58. Franz BRENTANO. *Psychology from an Empirical Standpoint* [1874]. International Library of Philosophy. London ; New York : Routledge, 1995, p. 88.

59. Hubert DREYFUS. « Agir, intentionnalité et être-au-monde ». Dans : *Philosophiques*. Perspectives sur la phénoménologie et l'intentionnalité vol. 20 (1993), p. 285 -302. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/027227ar> (visité le 23/02/2020), p. 289.

60. Peter KUNZMANN et Franz WIEDMANN. *Atlas de la philosophie*. Paris : Librairie Générale Française,

blit l'importante distinction entre l'intentionnalité d'acte et l'intentionnalité opérante. Si le premier terme se réfère à l'acte de perception, d'imagination ou de mémoire, c'est le dernier terme qui nous permet de penser un sujet d'expérience intentionnellement impliqué dans le monde par le biais d'actions et de projets irréductibles à de simples actes de conscience. Plus récemment, le philosophe John Searle interprète l'intentionnalité comme étant essentiellement de l'ordre des représentations (mentales)⁶¹, cette directionnalité de la conscience se modalisant sous la forme de mouvements corporels.

Si Husserl et plus tard John Searle⁶² réduisent l'intentionnalité aux représentations mentales d'un sujet,⁶³ Merleau-Ponty rattache cette idée d'une intentionnalité opérante à l'expression du corps vécu :

Les différentes parties de mon corps, ses aspects visuels, tactiles et moteurs ne sont pas simplement coordonnées. Si je suis assis à ma table et que je veuille atteindre le téléphone, le mouvement de la main vers l'objet, le redressement du tronc, la contraction des muscles des jambes s'enveloppent l'un l'autre ; je veux un certain résultat, et les tâches se répartissent d'elles-mêmes entre les segments intéressés, les combinaisons possibles étant d'avance données comme équivalentes : je puis rester adossé au fauteuil, à condition d'étendre davantage le bras, ou me pencher en avant, ou même me lever à demi. Tous ces mouvements sont à notre disposition à partir de leur signification commune. C'est pourquoi, dans les premières tentatives de préhension, les enfants ne regardent pas leur main, mais l'objet : les différents segments du corps ne sont connus que dans leur valeur fonctionnelle et leur coordination n'est pas apprise. (PP 185)

L'intentionnalité corporelle que décrit Merleau-Ponty participe à la syntaxe corporelle que nous manifestons au quotidien (l'acte charnel, la manipulation d'instruments techniques). L'expérience non-conceptuelle du corps humain qui s'exprime alors est soutenue par un élan centrifuge qui excède nos représentations. L'intentionnalité telle que nous la donne à voir Merleau-Ponty rend ainsi patent le lien ombilical qui nous rattache au monde, dans la mesure où « l'unité du monde, avant d'être posée par la connaissance et dans un acte d'identification expresse, est vécue comme déjà faite ou déjà là » (PP 18).

2016, p. 195.

61. « Intentionality is that property of many mental states and events by which they are directed at or about or of objects and states of affairs in the world » Searle (John R. SEARLE. *Intentionality : An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983, p. 1).

62. D'après l'importante analyse de Dreyfus, Searle s'accorde pour dire qu'« une action consiste en un mouvement corporel causé d'une façon déterminée par un état mental » (DREYFUS, op. cit., p. 297).

63. Ibid.

Pensons à l'épisode du cabinet de glaces dans la *Recherche*. Se retrouvant dans un cabinet obscur avec son ami Robert de Saint-Loup et sa maîtresse, le narrateur est frappé par l'apparition de son reflet dans une glace : « [L]'ampoule électrique placée au sommet du cadre devait le soir, quand elle était allumée, suivie de la procession d'une trentaine de reflets pareils à elle-même, donner au buveur, même solitaire, l'idée que l'espace autour de lui se multipliait en même temps que ses sensations exaltées par l'ivresse et qu'enfermé seul dans ce petit réduit, il régnait pourtant sur quelque chose de bien plus étendu en sa courbe indéfinie et lumineuse, qu'une allée du "Jardin de Paris". Or, étant alors à ce moment-là ce buveur, tout d'un coup, le cherchant dans la glace, je l'aperçus, hideux, inconnu, qui me regardait. La joie de l'ivresse était plus forte que le dégoût ; par gaieté ou bravade, je lui souris et en même temps il me souriait » (II, 469). Bien que l'ampoule électrique ne permette qu'une vision imparfaite – à résolution faible – de la scène, le regard du narrateur est polarisé par l'aspect « hideux » et « inconnu » du reflet qu'il entrevoit dans la glace. L'indétermination référentielle du héros (marquée par la récurrence du pronom « il ») souligne la dilatation de l'espace sous l'effet de l'ivresse : avant d'identifier son propre reflet dans le miroir, le héros comprend qu'une connivence existe entre lui et cet étranger qui le fixe du regard. Cette saisie se réalise avant toute thématization explicite de sa part. Ce moment furtif auquel s'arrête le narrateur souligne comment notre conscience est toujours orientée.

Proust nous donne à voir la réalité d'une intentionnalité corporelle qui polarise le sujet engagé dans un certain rapport au monde. Lorsque nous concevons d'un projet nouveau, il s'empare de notre corps tout entier. Nous ressentons comme une poussée vers l'avant qui le traverse. Le même constat s'applique au désir⁶⁴.

64. « On aurait dit qu'une vertu n'ayant aucun rapport avec [mes maîtresses] leur avait été accessoirement adjointe par la nature, et que cette vertu, ce pouvoir simili-électrique avait pour effet sur moi d'exciter mon amour, c'est-à-dire de *diriger* toutes mes actions et de causer toutes mes souffrances. Mais de cela la beauté, ou l'intelligence, ou la bonté de ces femmes étaient entièrement distinctes. Comme par un courant électrique qui vous meut, j'ai été secoué par mes amours, je les ai vécus, je les ai sentis : jamais je n'ai pu arriver à les voir ou à les penser » (III, 511 ; c'est nous qui soulignons).

Schéma corporel : la voie proprioceptive

Bien que Proust ne le mentionne jamais de façon explicite, le schéma corporel est une des modalités de l'intentionnalité opérante qui informe son style littéraire. On peut citer, à cet égard, la co-extensivité de certains personnages dans la *Recherche*, le plus souvent sous la forme d'appareils optiques. Lors de la soirée de Mme de Saint-Euverte, Swann, arrivant à la réception mondaine, perçoit le monocle du général de Froberville « comme un éclat d'obus dans sa figure vulgaire, balafrée et triomphale » (I, 321), le binocle de Breauté « comme une préparation d'histoire naturelle sous un microscope » cachant « un regard infinitésimal et grouillant d'amabilité » (I, 321) ou encore le monocle du marquis de Forestelle qui « minuscule, n'avait aucune bordure et obligeant à une crispation incessante et douloureuse l'œil où il s'incrustait comme un cartilage superflu » (I, 321). L'expérience commune nous offre de nombreuses occurrences du phénomène décrit par Proust. En première ligne, le schéma corporel se traduit par l'effacement des limites corporelles sous l'effet de l'habitude ; en particulier, il désigne l'adaptation intuitive des mouvements du corps propre en fonction des situations qu'il rencontre au quotidien. On pensera au plumet qui orne le chapeau de Mme Cottard (I, 368), exemple que Merleau-Ponty reprend dans la *Phénoménologie de la perception* : « [Elle] sent où est la plume, comme nous sentons où est notre main » (PP 178).

Nous prenons ici le concept dans son sens historique. Il s'agit d'un concept que le philosophe français développe en se fondant sur les travaux de Head sur le schéma corporel en 1920 et des travaux de Schilder sur l'image corporelle en 1925. Le strabisme et la paralysie des muscles oculo-moteurs permettent d'isoler le schéma corporel dans l'exemple du déplacement du regard. Le corps n'est pas « un assemblé d'organes juxtaposés dans l'espace » nous apprend Merleau-Ponty, « [j]e le tiens dans une possession indivise et je connais la position de chacun de ses membres par un schéma corporel où ils sont tous enveloppés » (PP 127). Par conséquent, il est une des modalités de notre être-au-monde⁶⁵.

65. Précision qu'apporte Donald A. Landes dans son analyse du lexique merleau-pontien : « body schema, the non-explicit awareness of the positions and postures of our own body, reinterpreted as an existential expression of our being in and toward the world » (Donald A LANDES. *The Merleau-Ponty Dictionary*. London : Bloomsbury, 2013, p. 155).

Cette définition du schéma corporel est dynamique en ce qu'il « n'est ni le simple décalque ni même la conscience globale des parties du corps existantes et [il] se les intègre activement à raison de leur valeur pour les projets de l'organisme » (PP 129). Passons désormais à certains exemples concrets dans l'écriture de Proust.

— Corps en mouvement : Le cas Saint-Loup

Avec Merleau-Ponty, nous assistons au déplacement de la notion d'intentionnalité au-delà des phénomènes psychiques. Les actions sensori-motrices du corps sont intentionnelles dans la mesure où elles tendent à la réalisation d'objectifs précis. En ce sens, le philosophe assimile le schéma corporel à une capacité d'extension qui caractérise l'expérience corporelle. La thématization des facultés proprioceptives – l'aptitude du corps à maintenir son équilibre par-delà les différentes positions qu'il occupe dans l'espace – nous rapproche en cela d'une *spatialité de situation*. Ainsi se précise le schéma corporel : le corps n'est pas un simple objet parmi d'autres, mais il adhère à un « système d'équivalences, cet invariant immédiatement donné par lequel les différentes tâches motrices sont instantanément transposables » (PP 176) qui s'oppose à la perception vague du corps vécu que l'on désigne couramment par l'image corporelle⁶⁶.

L'habitude, qui occupe une fonction centrale dans la *Recherche* apparaît dès lors comme le remaniement et le renouvellement du schéma corporel. « C'est le corps – écrit Merleau-Ponty – comme on l'a dit souvent, qui “attrape” (*kapiert*) et qui “comprend” le mouvement. L'acquisition de l'habitude est bien la saisie d'une signification, mais c'est la saisie motrice d'une signification motrice » (PP 178). Dans la *Phénoménologie de la perception*, l'exemple canonique du bâton de l'aveugle sert d'illustration à l'élargissement du schéma corporel à l'aide de l'incorporation. Selon Merleau-Ponty, « le bâton de l'aveugle a cessé d'être un objet pour lui, il n'est plus perçu pour lui-même, son extrémité s'est

66. Pour Shaun Gallagher, l'image corporelle est liée à l'apparence du corps phénoménologique dans notre champ de vision, tandis que le schéma corporel se réfère à l'actualisation du champ perceptuel en fonction de la dimension sensori-motrice du corps. Le philosophe définit le schéma corporel dans les termes suivants : « As distinct from the body image, it involves a prenoetic performance of the body. A prenoetic performance is one that helps to structure consciousness. In just such performances the body acquires a certain organization or style in its relation with its environment. For example, it appropriates certain habitual postures and movements ; it incorporates various significant parts of its environment into its own schema » (Shaun GALLAGHER. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford ; Toronto : Oxford University Press, 2005, p. 32).

transformée en zone sensible, il augmente l'ampleur et le rayon d'action du toucher, il est devenu l'analogie d'un regard » (PP 178). Si le bâton nous signale la condition de l'aveugle, pour ce dernier il vaut comme extension du corps vécu. C'est précisément au moyen du bâton que le monde est donné à l'aveugle comme terrain à explorer. Les limites du corps s'en trouvent actualisées : « Quand le bâton devient un instrument familier, le monde des objets tactiles recule, il ne commence plus à l'épiderme de la main, mais au bout du bâton » (PP 188). En un mot, « [s]'habituer à un chapeau, à une automobile, ou à un bâton, c'est s'installer en eux, ou inversement, les faire participer à la voluminosité du corps propre » (PP 179). Proust devait penser à quelque chose de semblable en évoquant le bouton de la porte de la chambre du héros à Combray dont le maniement, à force d'habitude, devient inconscient (I, 10).

De façon concrète, le schéma corporel se traduit également dans le langage inconscient du corps, sa posture. Qu'on pense par exemple à Mme de Cambremer « battant la mesure avec sa tête transformée en balancier de métronome » (I, 323), ou encore à Robert de Saint-Loup qui « le col haut, équilibrant perpétuellement les mouvements de ses membres autour de son monocle fugitif et dansant qui semblait leur centre de gravité » (II, 89). Le narrateur admire son ami pour certaines qualités ancestrales qui motivent son assimilation à une œuvre d'art. Dans ces traits fins qui trahissent la nature héraldique du marquis se manifeste ce que Merleau-Ponty qualifie d' « unité prélogique du schéma corporel » (PP 280). Avant toute individuation, nous *faisons corps* avec notre bagage génétique. C'est dire que la noblesse de Saint-Loup est constitutive de son schéma corporel, que c'est à partir de ce fond ancestral qu'il est polarisé vers une série de projets. Signalons également qu'à propos de son ami, le héros note que « la pénétration du regard propre aux Guermantes lui donnait l'air d'inspecter tous les lieux au milieu desquels il passait, mais d'une façon quasi inconsciente, par une sorte d'habitude et de particularité animale » (IV, 281). Proust est précis sur ce point. Pour lui, les Guermantes « n'étaient pas seulement d'une qualité de chair, de cheveu, de transparent regard, exquise, mais avaient une manière de se tenir, de marcher, de saluer, de regarder avant de serrer la main » (II, 731).

Plus encore que sa posture, ce sont les mouvements de Saint-Loup, son allure de coup

de vent, qui illustrent son être proprioceptif. Vers la fin du *Côté de Guermantes*, alors que son ami revient d'une mission au Maroc, le héros décrit comment ce dernier se distingue par la souplesse de ses mouvements. La scène en question a lieu dans un restaurant chic où les deux amis se rencontrent par une soirée de brouillard. Arrivé le premier, le narrateur n'arrive pas à se dégager de la porte tournante et, suite à un malentendu, se retrouve dans la « salle réservée à l'aristocratie » (II, 695). Exposé aux courants d'air qui émanent de la « porte réservée aux Hébreux » en face de lui, le héros est tiré de ce mauvais pas à l'arrivée de son ami. Ayant croisé le prince de Foix, le marquis l'aborde pour une raison inconnue du narrateur. Un instant plus tard, Saint-Loup réapparaît à l'autre bout de la salle muni du grand manteau de vigogne du prince qu'il avait demandé pour protéger son ami du froid. C'est alors que le marquis déclenche une série de mouvements relevés par le narrateur :

Entre les tables, des fils électriques étaient tendus à une certaine hauteur ; sans s'y embarrasser Saint-Loup les sauta adroitement comme un cheval de course un obstacle ; confus qu'elle s'exerçât uniquement pour moi et dans le but de m'éviter un mouvement bien simple, j'étais en même temps émerveillé de cette sûreté avec laquelle mon ami accomplissait cet exercice de voltige ; et je n'étais pas le seul ; car encore qu'ils l'eussent sans doute médiocrement goûté de la part d'un moins aristocratique et moins généreux client, le patron et les garçons restaient fascinés, comme des connaisseurs au pesage ; un commis, comme paralysé, restait immobile avec un plat que des dîneurs attendaient à côté ; et quand Saint-Loup, ayant à passer derrière ses amis, grimpa sur le rebord du dossier et s'y avança en équilibre, des applaudissements discrets éclatèrent dans le fond de la salle. Enfin arrivé à ma hauteur, il arrêta net son élan avec la précision d'un chef devant la tribune d'un souverain, et s'inclinant, me tendit avec un air de courtoisie et de soumission le manteau de vigogne, qu'aussitôt après, s'étant assis à côté de moi, sans que j'eusse eu un mouvement à faire, il arrangea, en châle léger et chaud, sur mes épaules. (II, 705)

Par l'adresse de ce geste, Robert de Saint-Loup illustre l'élan centrifuge qui se trouve à l'origine de ses mouvements⁶⁷. Ceux-ci apparaissent comme les marqueurs d'une inten-

67. Dans le *Temps retrouvé*, la façon dont le héros décrit le langage moteur de Saint-Loup n'est pas sans rappeler les clichés chronophotographiques d'Étienne-Jules Marey : « Robert [...] était devenu plus élancé, plus rapide, effet contraire d'un même vice. Cette vélocité avait d'ailleurs diverses raisons psychologiques, la crainte d'être vu, le désir de ne pas sembler avoir cette crainte, la fébrilité qui naît du mécontentement de soi et de l'ennui. Il avait l'habitude d'aller dans certains mauvais lieux, et, comme il aimait qu'on ne le vît ni y entrer, ni en sortir, il s'engouffrait pour offrir aux regards malveillants des passants hypothétiques le moins de surface possible, comme on monte à l'assaut. Et cette allure de coup de vent lui était restée. Peut-être aussi schématisait-elle l'intrépidité apparente de quelqu'un qui veut montrer qu'il n'a pas peur

tionnalité corporelle. À plus forte raison, ce geste excède sa dimension cinétique : il est révélateur d'une intention plus profonde qui l'anime en entier. On peut ainsi concevoir comment se traduit en des termes concrets l'orientation du langage moteur du corps vers des projets.

Le corps érotique

À un niveau plus profond, l'expérience érotique chez Proust présente une autre modalité de cette intentionnalité opérante (*fungierende Intentionalität*) que Merleau-Ponty oppose à l'intentionnalité d'acte. Elle témoigne en cela de « l'unité antépédicative du monde et de notre vie, qui paraît dans nos désirs, nos évaluations, notre paysage, plus clairement que dans la connaissance objective, et qui fournit le texte dont nos connaissances cherchent à être la traduction en langage exact » (PP 18). On est tenté de dire que le corps signifie activement avant tout retour sur soi. De manière significative, le philosophe note :

La perception érotique n'est pas une cogitatio qui vise un cogitatum ; à travers un corps elle vise un autre corps, elle se fait dans le monde et non pas dans une conscience. Un spectacle a pour moi une signification sexuelle, non pas quand je me représente, même confusément, son rapport possible aux organes sexuels ou aux états de plaisir, mais quand il existe pour mon corps, pour cette puissance toujours prête à nouer les stimuli donnés en une situation érotique et à y ajuster une conduite sexuelle. (PP 194)

On peut souligner, dans cet extrait, la dimension existentielle du corps vécu. L'intentionnalité érotique ne repose pas sur nos aptitudes à formuler des propositions ou à nous comporter de façon rationnelle. Merleau-Ponty développe ce point par la référence négative au terme cartésien d'une *cogitatio* – repris par Husserl – pour désigner de façon générale l'activité de la pensée⁶⁸, tandis que le *cogitatum* se réfère à l'objet de nos pensées. Le comportement sexuel en ce qu'il se caractérise par sa mise en situation ne peut être appréhendé sous le rapport de la conscience⁶⁹, même s'il donne lieu à une série de gestes

et ne veut pas se donner le temps de penser » (IV, 276).

68. Plus loin, la *cogitatio* désigne toute expérience vécue susceptible de faire l'objet d'une appréhension consciente.

69. Merleau-Ponty s'éloigne des analyses de Husserl en devinant dans l'intentionnalité érotique « un

qui sont reliés à des désirs, à des croyances, ou encore à un imaginaire. Toujours selon Merleau-Ponty, la vie sexuelle pourrait être assimilée à une forme originaire de l'intentionnalité, inscrivant les origines vitales de la perception, de la motricité et de la représentation symbolique dans « un arc intentionnel » (PP 194). La sexualité esquisse en cela « une intentionnalité qui suit le mouvement général de l'existence et qui fléchit avec elle » (PP 194).

Nous pouvons repérer les traces d'une forme d'intentionnalité corporelle dans la fascination du héros pour « le monde inhumain du plaisir » (I, 162). Cette polarisation par la présence de corps énigmatiques colore les séquences amoureuses de la *Recherche*. Les exemples de Swann magnétisé par la présence d'« une chair saine, plantureuse et rose » (I, 189) et du narrateur qui retourne dans sa chambre d'hôtel « avec la première humidité matinale, seul cette fois, mais encore tout entouré de la présence d'[Albertine], gorgé d'une provision de baisers longue à épuiser » (III, 408) font apparaître d'une façon claire la polarisation de corps énigmatiques qui colorent les séquences amoureuses de la *Recherche*. Cette communication électrique qui se transmet d'un corps à un autre, et que nous avons pu relever à partir des rencontres saphiques au Casino d'Incarville, s'avère contagieuse et peut d'étendre à tout un paysage :

[S]ans nous inquiéter des promeneurs déambulant encore sur la digue faiblement éclairée, mais qui n'auraient rien distingué à deux pas sur le sable noir, nous nous étendions en contrebas des dunes ; ce même corps dans la souplesse duquel vivait toute la grâce féminine, marine et sportive, des jeunes filles que j'avais vu passer la première fois devant l'horizon du flot, je le tenais serré contre le mien, sous une même couverture, tout au bord de la mer immobile divisée par un rayon tremblant ; et nous l'écoutions sans nous lasser et avec le même plaisir, soit quand elle retenait sa respiration, assez longtemps suspendue pour qu'on crût le reflux arrêté, soit quand elle exhalait enfin à nos pieds le murmure attendu et retardé. (III, 408)

Le thème maritime se confond avec le sème de l'obscurité charnelle, tandis que la nature s'offre au jeune couple à la manière d'un corps à part entière⁷⁰, avec sa respiration,

mode de perception distinct de la perception objective, un genre de signification distinct de la signification intellectuelle, une intentionnalité qui n'est pas la pure « conscience de quelque chose » (PP 194). En abordant l'intentionnalité par le versant de la sexualité, Merleau-Ponty approfondit la dimension de l'intentionnalité corporelle.

70. De façon analogue, on pensera aux « seins bombés des premières falaises de Maineville » (II, 285)

ses tremblements et ses organes empreints d'humidité. Au milieu de ces vibrations infimes, le héros assiste au tremblement de la conscience. Ici encore, l'expérience intime repose sur l'unité intersensorielle du corps. La perception visuelle, empreinte d'érotisme, s'élargit pour englober l'univers des sons et des sensations tactiles.

Plus particulièrement, c'est le cou d'Albertine – prélude à la communion charnelle du baiser – qui suscite l'émoi du narrateur-héros. Ce fragment de la jeune fille en gros plan que le narrateur ne trouve « jamais assez brun ni à assez gros grains » (III, 585) manifeste la sensualité cachée du narrateur. « La vue du cou nu d'Albertine – nous apprend-il – de ces joues trop roses, m'avait jeté dans une telle ivresse, c'est-à-dire avait pour moi la réalité du monde non plus dans la nature, mais dans le torrent des sensations que j'avais peine à contenir, que cette vue avait rompu l'équilibre entre la vie immense, indestructible qui roulait dans mon être, et la vie de l'univers, si chétive en comparaison » (II, 285). Cet épisode qui se situe à la fin du premier séjour à Balbec, dans la chambre d'hôtel d'Albertine, illustre comment sous l'influence du désir les repères conventionnels se mettent à vaciller.

Dans ce surgissement d'un nouveau lexique se cristallisent les enjeux d'une rencontre intentionnelle. Le drame de la captivité d'Albertine et les délires de persécution de son amant mettront un terme abrupt à cette liaison. La jeune femme, on le sait, prendra la fuite et décèdera des suites d'un accident à cheval. Si ces échanges empreints de sensualité restent à l'état d'ébauche, l'expérience érotique amène néanmoins le narrateur à une nouvelle compréhension du monde.

Proust à l'épreuve des sciences

Au terme de cette analyse des savoirs connus par Proust, on comprend mieux comment le corps subjectif sous-tend son écriture : si l'écrivain a pu décrire le corps, c'est en se fondant sur ses propres pathologies (asthme, neurasthénie, insomnies). Il n'en demeure que, du point de vue de la médecine, la présence de ce corps demeure ambivalente et ne peut être conçue au-delà de l'écart qui sépare le corps et l'esprit. Pour mieux comprendre ainsi qu'à « la peau rose, dorée et fondante » (I, 227) d'une église en fin d'après-midi.

certains passages obscurs de la *Recherche*, il nous faut désormais intégrer d'autres corps de savoir. Dans ce qui suit, nous passerons à des savoirs ultérieurs à l'époque contemporaine afin d'expliquer certaines intuitions théoriques de Proust à la lumière de ces connaissances. En particulier, nous verrons comment l'apport de la physique quantique et des sciences cognitives est susceptible de nous ramener à une vision unifiée de l'expérience corporelle.

Proust et la physique quantique

« La science manipule les choses et renonce à les habiter » (OE 9) écrit Merleau-Ponty dans un essai tardif intitulé *L'œil et l'esprit*. Le constat du philosophe vise à critiquer la sur-enchère constructiviste et la ségrégation des disciplines qui caractérisent alors les sciences naturelles. Or, la science moderne et les instruments qu'elle mobilise contribuent à une refonte de l'image que nous avons du corps vivant. D'où émerge la question suivante : quel est l'apport concret de l'écriture proustienne ? Quels savoirs nouveaux produit-elle ?

À travers son écriture, nous l'avons vu, Proust envisage certaines expériences collectives dans les termes d'une intercorporéité. Si le schéma corporel nous rend sensibles à la porosité des limites du corps, une résistance caractérise l'apparition de corps collectifs dans la *Recherche*. Ce mouvement est sensible dans les descriptions des jeunes filles en fleurs que le héros croise à Balbec. Bien que la physique quantique se trouve encore à l'état naissant du vivant de Proust, ses modélisations semblent se prêter à l'explicitation de certains passages obscurs dans la *Recherche*. Si, à ses débuts, elle est encore associée à une nouvelle mécanique, la physique quantique vise initialement à expliquer l'« émission de lumière par un corps chauffé à haute température ». ⁷¹

À partir du XIX^e siècle, la physique classique reposant sur les principes de Newton – l'espace et le temps absolus – entre en crise. La physique quantique fait émerger un nouvel ordre en relevant la composition corpusculaire de l'expérience sensible. À l'encontre des solutions proposées par l'électrodynamique et la thermodynamique, Max Planck au tournant du siècle bouleverse les acquis en formulant l'hypothèse de la « discontinuité des échanges

71. Jean-Marc LÉVY-LEBLOND. « Article "Quantique" ». Dans : *Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences* (1999), p. 785-789.

d'énergie entre matière et rayonnement »⁷² rompant avec les cadres conceptuels établis⁷³. Or, comme nous avons pu le montrer plus haut, le topos du rayonnement constitue un moment central dans l'esthétique proustienne.

Dans une thèse consacrée à la dimension épistémocritique de la *Recherche*, Anne-Marie Safa constate comment l'apparition de nouvelles disciplines telle la physique quantique « révèlent des vitesses insoupçonnées, et sans commune mesure avec la conception mécaniste fondée sur le paradigme newtonien ». ⁷⁴ Selon la chercheuse, l'indétermination de la lumière – perçue comme onde ou particule – souligne chez Proust la fugacité des mouvements d'Albertine. À plus forte raison, dans *La Prisonnière*, le héros réalise que ses tentatives de saisir Albertine et Andrée ne peuvent que se solder par un échec : « [Ô] jeunes filles, ô rayon successif dans le tourbillon où nous palpitons 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 » (III, 573 ; c'est nous qui soulignons)⁷⁵. À l'encontre des physiques classiques de type newtonien qui conçoivent l'origine du mouvement dans l'action d'un corps sur un autre, pour le héros, les jeunes filles sont prises dans un champ de forces (« tourbillon où nous palpitons de vous voir reparaître ») qui met à mal les catégories établies. Au-delà du simple procédé stylistique, la résorption du corps singulier devant l'émergence du groupe permet à Proust de penser la dimension instable de la nature.

Les résultats de Karen Barad, qui en 2010 propose une nouvelle interprétation du monde physique dans le sillage de Niels Bohr, nous permettent de prolonger ces intuitions. La réflexion de Barad part de la notion d'« intra-action », néologisme qui désigne la co-émergence d'entités à l'issue d'interactions successives. Ainsi, dans le cas d'un expériment scientifique, les propriétés d'un corps particulier ne sont pas constituées préalablement

72. Ibid., p. 785.

73. La découverte de « diverses formes de radioactivité et la compréhension du rayonnement en termes de *quanta* d'énergies » (ibid., p. 786) fait surgir un ensemble d'enjeux complexes qui dépassent le cadre de notre étude.

74. SAFA, op. cit., p. 73.

75. Cité par Anne-Marie Safa (ibid., p. 73).

mais résultent directement de l'intervention du savant, celle-ci n'étant pas neutre⁷⁶. Autrement dit, la présence du savant affecte le résultat de l'expérience scientifique, ce qui semble également s'appliquer aux descriptions du narrateur⁷⁷. En particulier, cette auto-constitution réciproque de différentes entités repose sur la présence de ce que Barad qualifie de « entangled agencies ».

L'importance accordée à cette liaison semble reprendre le geste merleau-pontien d'une « réhabilitation ontologique du sensible » (S 210). À plus forte raison, nous nous rapprochons avec Barad du chiasme de la chair : « To be entangled – écrit-elle – is not simply to be intertwined with another, as in the joining of separate entities, but to lack an independent, self-contained existence ». ⁷⁸ Si la notion de *entanglement* ne se laisse que difficilement traduire en français – en mécanique quantique on parle d'*intrication* ou d'*enchevêtrement* – elle rend compte d'une certaine porosité des corps organiques qui n'est pas sans évoquer certaines formes de vie primitives. De façon significative, cette approche nous permet de saisir dans l'écriture de Proust un au-delà du sujet.

Plutôt que de faire valoir l'expérience scientifique, qui se voudrait « objective » Barad présente une critique du réductionnisme des sciences naturelles. L'idée centrale de son livre *Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, point sur lequel elle rejoint les travaux de Merleau-Ponty, pose la dissolution des corps comme antérieure au travail de séparation qu'opère notre regard conditionné⁷⁹. Dans ses mots, « quantum theory has something to say about the ontology of the world, of that world of which we are a part – not as spectator, not as pure cause, not as mere effect ». ⁸⁰ La physique quantique nous amène à repenser le déterminisme qui jusqu'au début du XX^e siècle caractérisait les sciences naturelles et participe à cette refonte d'un corps irréductible aux conceptions classiques de la matière. Toujours selon Barad :

human bodies, like all other bodies, are not entities with inherent boundaries

76. Dans les mots de Barad : « phenomena are the ontologically inseparability of agentially intra-acting components » (BARAD, op. cit., p. 33).

77. Rappelons à cet endroit l'indétermination spatiale du grain de beauté d'Albertine, *repetita iuvant*.

78. BARAD, op. cit., p. ix.

79. « Matter and meaning are not separate elements. They are inextricably fused together, and no event, no matter how energetic, can tear them asunder » Barad (ibid., p. 4).

80. Ibid., p. 352.

and properties but phenomena that acquire specific boundaries and properties through the open-ended dynamics of intra-activity. Humans are part of the world-body space in its dynamic structuration.⁸¹

Nous touchons ici à un trait fondamental qui nous permet de rapprocher les théories de Barad de l'écriture proustienne : pour l'écrivain, le monde sensible n'est pas statique. Cette « création perpétuellement recommencée » (IV, 375) selon Proust est celle d'un monde en état de flux. Si le lexique mobilisé dans cet extrait nous rapproche de l'ontologie de la chair proposée par Merleau-Ponty, Barad franchit un pas supplémentaire en intégrant des considérations pratiques dans ses analyses qui visent à s'affranchir de l'hégémonie des mots.⁸² À plus forte raison, la notion d' « intra-action » s'avère plus radicale que la conception merleau-pontienne de moi et d'autrui perçus « comme les organes d'une seule intercorporité » (S 215). En suivant Barad, ce n'est qu'à travers une série d'interventions – la réflexion philosophique, les pratiques matérielles du savant – que les corps peuvent être distingués en tant que entités déterminées,⁸³ à l'image du héros proustien « reconnaissant qu'à peine » (III, 573) ses amies entrevues sur la plage. Ainsi, lorsque le jeune homme relève le regard bleuté la duchesse de Guermantes qui en traversant la salle de théâtre effleure les « madrépores anonymes et collectifs du public de l'orchestre » (II, 357) qui l'observent, il vise à exprimer un phénomène qui émerge en-deçà des possibilités des représentations verbales.

À un niveau général, nombreux sont les passages dans la *Recherche* qui visent à exprimer la dimension fluide des choses. Au passage d'une troupe de soldats qui traverse son village d'enfance, le jeune homme observe comment « un flot inaccoutumé de promeneurs noircissait encore les rues de Combray » (I, 88). Quelques pages plus loin, le narrateur représente la dissolution des corps sur l'écran de la page :

Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons, et qui, remplies par la rivière, où elles sont à leur tour encloses, à la fois « contenant » aux flancs transparents comme une eau durcie, et « contenu » plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant, évoquaient l'image de la fraîcheur d'une façon plus délicieuse et plus

81. Ibid., p. 172.

82. Ibid., p. 132.

83. Ibid., pp. 139-140.

irritante qu'elles n'eussent fait sur une table servie, en ne la montrant qu'en fuite dans cette allitération perpétuelle entre l'eau sans consistance où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où le palais ne pourrait en jouir. Je me promettais de venir là plus tard avec des lignes ; j'obtenais qu'on tirât un peu de pain des provisions du goûter ; j'en jetais dans la Vivonne des boulettes qui semblaient suffire pour y provoquer un phénomène de sursaturation, car l'eau se solidifiait aussitôt autour d'elles en grappes ovoïdes de têtards inanitiés qu'elle tenait sans doute jusque-là en dissolution, invisibles, tout près d'être en voie de cristallisation. (I, 166)

Si le passage se déploie à partir d'une réflexion sur l'espace – dans quel contenant se déplacent les poissons? – il nous donne à voir le travail actif de la perception du héros. Le transfert sémantique qui s'opère du contenant au contenu contamine l'épisode en entier. À y regarder de près, la clôture initiale au sein du récit (« les carafes [...] où elles sont à leur tour encloses ») est resémantisée en termes d'ouverture, de transfert fluide de contenus représentationnels. Ainsi, les éléments décrits par le narrateur deviennent interchangeables : les carafes transparentes figurent une « eau durcie », tandis que l'eau de la Vivonne évoque un « contenant de cristal liquide et courant ». En cela, cette scène rurale reprend le thème d'une « création perpétuellement recommencée ». En témoignent le *phénomène de sursaturation* qui s'ensuit et la dissolution des boulettes de pain sous l'effort collectif de « grappes ovoïdes de têtards inanitiés ».

Le narrateur approfondira ces premières impressions à Balbec où les jeunes filles en fleurs cristallisent le moment quantique de la *Recherche*. Avant même d'être initié au cercle des adolescentes, le héros souligne l'indivisibilité de la matière dans les termes suivants :

Seul, je restai simplement devant le Grand-Hôtel à attendre le moment d'aller retrouver ma grand-mère, quand, presque encore à l'extrémité de la digue où elles faisaient mouvoir une tache singulière, je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, qu'aurait pu l'être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage, – les retardataires rattrapant les autres en voletant – une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d'oiseaux. (II, 146)

Premier constat de la part du narrateur : les jeunes filles de la bande de Balbec n'avancent qu'en groupe. En l'absence de traits individuels, leur aspect physique par-

court de véritables anamorphoses⁸⁴, cette figure excédant dans ce cas précis le cadre des arts visuels avec laquelle on l’associe généralement. Cet aspect protéiforme s’étend jusqu’à leurs mouvements qu’elles exécutent « dans une pleine indépendance de chacun de leurs membres par rapport aux autres, la plus grande partie de leur corps gardant cette immobilité si remarquable chez les bonnes valseuses » (II, 147). Ici, le concept de « diffraction » mobilisé par Barad peut nous faire avancer dans l’analyse. Partant du phénomène physique du comportement des vagues qui présentent différents modèles de diffraction – par exemple les formes qui apparaissent lorsque nous jetons une pierre dans un volume aqueux – et qui résultent de la réaction des vagues en rencontrant un obstacle,⁸⁵ la diffraction figure un phénomène physique qui – contrairement à la réflexion qui sert de trope central en philosophie – repose sur un paradigme différentiel.⁸⁶ Cette caractéristique collective anime les observations du narrateur. Les obstacles rencontrés sur la plage de Balbec – les touristes locaux en l’occurrence – ne parviennent pas à dissoudre l’unité fluide des jeunes filles en fleurs, divers modèles de diffraction qui précèdent le retour à la forme initiale d’ « une tache singulière ».

Selon l’hypothèse du héros, les aspects individuels d’un corps résulteraient du travail *a posteriori* de la conscience. Dans ses mots, « cette absence, dans ma vision, des démarcations que j’établirais bientôt entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d’une beauté fluide, collective et mobile » (II, 148). À partir de ces premiers visionnements, le jeune homme développe tout une isotopie – nous prenons ici le mot dans l’acception d’une « [r]écurrence 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 »⁸⁷ – de la dissolution. Le cercle des jeunes filles évoque à ce titre « une lumineuse comète » (II, 149), « une liaison

84. Selon l’historienne de l’art Servanne Monjour, « l’anamorphose serait en quelque sorte “sans retour” : une forme qui se manifeste dans l’infortune » (Servanne MONJOUR. *Mythologies postphotographiques : l’invention littéraire de l’image numérique*. 2018. URL : <http://www.jstor.org/stable/10.2307/j.ctv69tdmq> [visité le 29/02/2020]).

85. BARAD, op. cit., p. 28.

86. Ibid., p. 28.

87. Cité d’après Denis Bertrand (Denis BERTRAND. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan, 2000, p. 262) dans Safa (SAFA, op. cit., p. 7).

invisible, mais harmonieuse comme une même ombre chaude, une même atmosphère » (II, 151), relevant d'une « sorte de blanche et vague constellation » (II, 180), « nébuleuse indistincte et lactée » (II, 180), « [c]omme ces organismes primitifs où l'individu n'existe guère par lui-même, est plutôt constitué par le polypier que par chacun des polypes qui le composent, elles restaient pressées les unes contre les autres » (II, 180). Ces transfigurations poétiques où la forme épouse la matière deviennent révélatrices d'un nouveau discours porté par le narrateur de la *Recherche*.

Cette *même essence spéciale* (II, 189) qui caractérise le groupe de jeunes filles participe activement à « la population amphibie » (II, 193) des plages de Balbec. Leur apparition en nombre réduit ne bouleverse pas leur être collectif. Ainsi, à l'issue de sa première visite dans l'atelier du peintre Elstir, le narrateur voit apparaître au coin de la rue « quelques taches de l'essence impossible à confondre avec rien d'autre, quelques sporades de la bande zoophytique des jeunes filles » (II, 210). Dans un emprunt à l'histoire naturelle, elles évoquent pour le jeune homme la vie « des zoophytes où l'existence, l'individualité si l'on peut dire, est répartie entre différents organismes » (II, 268). À plus forte raison, ces images tirées de la culture scientifique de Proust se greffent sur la cristallisation initiale de la « tache singulière » des jeunes filles sur la plage de Balbec. L'étonnement que ressent le héros à chacune de leurs apparitions persistera une fois qu'il aura fait leur connaissance :

Entre ces jeunes filles – nous apprend-il – tiges de roses dont le principal charme était de se détacher sur la mer, régnait la même indivision qu'au temps où je ne les connaissais pas et où l'apparition de n'importe laquelle me causait tant d'émotion, en m'annonçant que la petite bande n'était pas loin ». (II, 296)

Prise dans le cycle de l'éternel retour, comment Albertine morte ne se disperserait-elle pas « de nouveau en cette poussière disséminée de nébuleuses (IV, 142) ?

L'époque contemporaine à Proust donne l'essor à de nouvelles théories qui se traduisent par une série de pratiques et d'instruments qui dépassent le travail en laboratoire. Si la mort prématurée de l'écrivain ne lui permet pas de saisir l'ampleur de ces mutations, son œuvre témoigne d'une sensibilité qui dépasse certains savoirs concrets sur le plan de l'expérience qu'il retrace. En cela, la réalité serait comparable à l'avenir que nous nous

représentons « comme un reflet du présent projeté dans un espace vide, tandis qu'il est le résultat souvent tout prochain de causes qui nous échappent pour la plupart » (III, 824). Si les exemples que nous venons de passer en revue et le lexique mobilisé par Proust puisent à la source de l'expérience corporelle, ils se distinguent essentiellement par leur dimension métaphorique. Nous verrons par la suite comment les sciences cognitives permettent de corroborer certaines des observations que nous trouvons dans la *Recherche*.

Proust et les sciences cognitives

L'émergence des sciences cognitives⁸⁸, domaine qui regroupe des disciplines aussi diverses que les neurosciences, la psychologie cognitive, l'intelligence artificielle ou encore l'enaction, se rapproche de l'écriture de Proust en ce qu'elle entreprend « l'analyse scientifique moderne de l'esprit et de la connaissance sous toutes ses dimensions ». ⁸⁹ On peut découper l'histoire des STC (abréviation pour les sciences et technologies de la cognition) en trois périodes majeures : 1) le cognitivisme fondé sur l'idée du cerveau pensé en analogie avec un dispositif de traitement d'information opérant sur la base de représentations symboliques ; 2) l'émergence ou connexionisme, une modélisation qui part d'une action de la pensée au niveau de la connexion des neurones où, comme le note le neurobiologiste et philosophe chilien Francisco Varela, « le cerveau fonctionne à partir d'interconnexions massives, sur un schéma distribué, de sorte que la configuration des liens entre ensembles de neurones puisse se modifier au fil de l'expérience »⁹⁰ ; et finalement 3) la pensée enactive.

Parallèlement aux discours inédits sur le corps, la conscience refait surface pour mieux adhérer à l'organisme humain que la science prend pour thème. Ce corps que nous apercevons chaque matin dans la glace, pouvons-nous affirmer qu'il est bien le *notre* si nous n'en avons pas conscience ? C'est au début des années 1990 que Varela reprend les travaux du premier Merleau-Ponty afin d'éclairer le rôle du corps humain dans nos pratiques cognitives. Selon Varela, la capacité de l'homme à traiter et à sauvegarder de l'information doit

88. Les débuts des sciences cognitives couvrent la période de 1940 à 1956.

89. Varela FRANCISCO J. *Invitation aux sciences cognitives*. Trad. par Pierre LAVOIE. Points. Paris : Éditions du Seuil, 1996, p. 9.

90. Ibid., p. 54.

être ramenée à l'expérience humaine que sous-tend l'inscription corporelle de l'esprit :

Les circonstances et les humeurs peuvent changer, mais le corps paraît stable. Il est le lieu d'ancrage des sens ; nous regardons le monde du point de vue du corps, et nous percevons les objets de nos sens comme spatialement reliés à notre corps. Bien que notre esprit puisse vagabonder dans le sommeil ou dans le rêve éveillé, nous comptons toujours revenir au même corps.⁹¹

Posant la question du corps dans les termes d'une épistémologie, Varela précise les termes de ce que nous avons qualifié de « corporéité ». Plus qu'un simple support matériel, le corps est ce qui nous caractérise en tant qu'êtres doués de conscience. Comme Merleau-Ponty avant lui, Varela vise à dépasser le clivage entre certaines pratiques scientifiques et l'immédiateté de l'expérience humaine. À plus forte raison, l'ensemble de nos connaissances s'enracinent selon lui « dans les structures de notre corporéité biologique ».⁹² À plus forte raison, le neurobiologue comme Merleau-Ponty avant lui, prend en charge l'actualité concrète de sa position scientifique : ainsi, pour montrer les limites des modèles cognitivistes et connexionnistes qui interprètent la cognition humaine en fonction de régions clairement déterminées, Varela cite l'exemple de la voiture dirigée par un robot mobile⁹³ qu'il oppose au joueur d'échecs virtuel. Or, quelles formes concrètes prend cette compréhension nouvelle de la corporéité ? Par ailleurs, en partant de l'influence des sciences sur l'écriture proustienne – qu'il s'agisse des rayons X ou de la théorie d'Einstein – on peut se demander dans quelle mesure les neurosciences peuvent rétrospectivement valider certaines des observations de Proust au sujet de la mémoire involontaire.

— Vers une lecture neuroscientifique de Proust

Se demandant si on peut « lire Proust à la lumière des neurosciences »⁹⁴ dans un article présenté devant l'Académie des sciences morales et politiques le 9 novembre 1998, Jean-Yves Tadié s'interroge sur les enjeux actuels de la critique proustienne⁹⁵. En faisant

91. VARELA, THOMPSON et ROSCH, *op. cit.*, p. 105.

92. *Ibid.*, p. 211.

93. « Le monde de la conduite – écrit-il – ne se termine pas en un certain point ; sa structure consiste en niveaux de détail reculant à l'infini et se fondant en un arrière-plan non spécifique. En effet, la réussite d'un mouvement dirigé tel que la conduite dépend d'aptitudes motrices acquises et de l'usage continu du bon sens ou d'un savoir-faire d'arrière-plan » Varela (*ibid.*, p. 208).

94. Jean-Yves TADIÉ. « Nouvelles recherches sur la mémoire proustienne ». Dans : *La Revue des sciences morales et politiques*. Culture et société n° 4 (1999), p. 71.

95. Nous avons donné un premier aperçu de ces questions dans le cadre d'un mémoire de maîtrise

valoir l'intérêt de l'écrivain pour les sciences nouvelles, Tadié conçoit que « le plus révélateur de l'attention portée par Proust à la neurologie, qui nous importe parce qu'elle est la base de l'étude de la mémoire, est l'emploi constant du mot *cerveau* ». ⁹⁶ À plus forte raison, la présence opaque du cerveau ⁹⁷ serait liée chez Proust à la destruction de l'être : « Malgré tout ce qu'on peut dire de la survie après la destruction du cerveau, je remarque qu'à chaque altération du cerveau correspond un fragment de mort ». ⁹⁸ À la source des recherches en neurobiologie, nous pouvons toujours nous demander ce qui rend les êtres humains conscients du monde autour d'eux, un questionnement qui se trouve également au centre de la *Recherche*.

Il est frappant de constater comment certaines expériences décrites par Proust trouvent leur validation dans les données des neurosciences contemporaines. En particulier, le célèbre épisode de la madeleine dans le premier tome de la *Recherche* cristallise les différentes étapes qui interviennent dans le processus de mémorisation, phénomène que les neurologues ont pu qualifier de « syndrome de Proust », c'est-à-dire l'impact d'une sensation olfactive sur l'activation de la mémoire involontaire. ⁹⁹ C'est en percevant l'odeur et le goût d'une madeleine imbibée de tisane que le narrateur arrive à reconstituer un pan entier de son enfance à Combray. Dans un passage célèbre, l'auteur établit le lien surprenant qui existe entre olfaction, émotion et mémoire en soulignant la capacité des odeurs à générer le rappel de souvenirs autobiographiques puissants :

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi [...]. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? (I, 46)

présenté à Paris-IV en 2014. Cf. *supra*, p. 2, note 5.

96. TADIÉ, *op. cit.*, p. 73.

97. Comme le montre le dernier volume de la *Recherche*, le cerveau bien qu'il décèle de vastes richesses connote également la dimension fragile de l'existence humaine, à chaque instant menacée par des « dangers intérieurs », « par quelque catastrophe interne » (IV, 616).

98. III, 374, cité par Tadié TADIÉ, *op. cit.*

99. HERZ et SCHOOLER, *op. cit.*, pp. 21-32.

En des termes lucides, Proust relève la fonction centrale de l'odorat et du goût dans la constitution de notre mémoire, tout en préservant son caractère mystérieux. Dans un essai publié en 2011, le neurologue Jonah Lehrer – en se basant sur son expérience des pratiques du travail en laboratoire – met en avant l'actualité scientifique du « syndrome de Proust ». Lehrer soutient qu'à travers ses descriptions de la mémoire involontaire Proust aurait repéré une protéine inconnue. Plus précisément, il s'agirait de la protéine de liaison à l'élément cytoplasmique de polyadénylation ou CPEB.¹⁰⁰ Comme l'observe le neurologue, « notre odorat et notre goût sont exceptionnellement sentimentaux, car ce sont les seuls sens directement connectés à l'hippocampe, centre de la mémoire à long terme du cerveau. Leur marque est indélébile ».¹⁰¹ Dans les mots de Proust, « la sensibilité, même la plus physique, reçoit comme le sillon de la foudre, la signature originale et longtemps *indélébile* de l'événement nouveau » (IV, 8 ; c'est nous qui soulignons).

Comme le notait déjà Antonio R. Damasio dans *Le sentiment même de soi*, l'hippocampe constituerait le substrat neuronal de la mémoire émotionnelle à travers les changements successifs qu'elle parcourt tout au long de notre vie.¹⁰² Or le réductionnisme opéré par les neurosciences part de l'idée selon laquelle « si une chose ne peut être quantifiée ou calculée, alors, elle n'est pas vraie ».¹⁰³ On peut alors se demander dans quelle mesure les sciences permettent de rendre compte de la mémoire comme expérience intérieure.

— Limites des neurosciences

Les neurosciences s'inscrivent dans une continuité avec la conception cartésienne du corps comme chose étendue ou *res extensa*. Dans le sillage de Descartes, le discours scientifique du XX^e siècle questionne l'apport des sens dans la constitution de nos connaissances sur le monde extérieur. Par exemple, la stratégie connexionniste repose sur l'idée selon laquelle le cerveau, et non la conscience, est considéré comme la source principale de métaphores et d'idées.¹⁰⁴ Selon cette théorie, « le cerveau fonctionne à partir d'interconnexions

100. Jonah LEHRER. *Proust était un neuroscientifique : ces artistes qui ont devancé les hommes de science*. Paris : Éditions Robert Laffont, 2011, p. 150.

101. Ibid., p. 133.

102. Antonio R. DAMASIO. *Le sentiment même de soi : corps, émotions, conscience*. Poches. Paris : Éditions Odile Jacob, 2002, p. 174.

103. LEHRER, op. cit., p. 16.

104. FRANCISCO J., op. cit., p. 57.

massives, sur un schéma distribué, de sorte que la configuration des liens entre ensembles de neurones puisse se modifier au fil de l'expérience ». ¹⁰⁵ L'hypothèse cognitive, quant à elle, compare l'esprit humain à un ordinateur, calqué sur le modèle mathématique d'une fonction intégrant entrées et sorties de données.

Plus récemment, les avancées dans la philosophie de l'esprit ¹⁰⁶ tendent vers une pensée selon laquelle nos actes mentaux peuvent être appréhendés dans les termes du rapport entre conscience et phénomènes conscients, d'une part, et le cerveau et ses processus neuronaux, d'autre part. Les processus conscients constituent l'envers des processus neuronaux, dont la nature est d'ordre physique et émergent sous la forme d'événements inconscients. À titre d'exemple, les résultats obtenus par Damasio suggèrent que c'est à l'extrémité des neurones – points d'intersection où leurs dendrites se touchent – que le souvenir surgit. ¹⁰⁷ Pour revenir à l'épisode de la madeleine, une lecture attentive suggère que l'approche neuroscientifique touche ici à ses limites :

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 diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. (I, 46)

À force de se concentrer sur sa première impression, le narrateur réalise que la mémoire ne peut être localisée qu'à l'intérieur de lui-même. Si l'argument neuroscientifique rend compte de la façon dont des impulsions sensorielles peuvent activer certaines « données fondamentales de nos identités personnelles et sociales qui étaient situées au niveau des cortex sensoriels premiers », ¹⁰⁸ il ne parvient pas à expliquer l'émergence actuelle de la mémoire. D'ailleurs, comme le suggère Tadié, Proust ne croyait pas à des « centres de la mémoire ». ¹⁰⁹ Cette croyance fait écho à la critique que Bergson adresse aux localisations cérébrales dans *L'âme et le corps*. ¹¹⁰

105. Ibid., p. 53.

106. Cette branche récente de la philosophie correspond à l'étude de la nature de l'esprit, de la conscience, des événements mentaux, et de leur rapport au corps. Parmi les auteurs les plus connus, on peut citer Antonio R. Damasio, Daniel Dennett, Oliver Elbs et Gilbert Ryle.

107. DAMASIO, op. cit., p. 322.

108. Ibid., pp. 225-226.

109. TADIÉ, op. cit., p. 75.

110. Ibid., p. 77.

Dans un article intitulé « Forgetting the Madeleine : Proust and the Neurosciences », Patrick M. Bray soutient à cet égard que la mémoire est essentiellement logée dans l'intériorité du sujet.¹¹¹ Selon le critique, la madeleine dans le récit de la *Recherche* se caractérise avant tout par les liens intimes tissés avec la personnalité de Proust ; il évoque à ce titre les connotations religieuses de sa morphologie (« Coquille de Saint-Jacques »), la référence biblique à une figure de prostituée, l'expression populaire « pleurer comme une madeleine » de même que l'appartement d'enfance de l'écrivain situé au 9 boulevard Malesherbes à proximité de la place de la Madeleine et de son église. Quelques années avant l'essor des neurosciences déjà, Bergson n'affirmait-il pas que « le système nerveux n'a rien d'un appareil qui servirait à fabriquer ou même à préparer des représentations »¹¹² ?

Si, comme le soutenait Proust, l'art et la science ont en commun l'étude de l'esprit humain, seul l'écrivain peut rendre compte de la réalité telle qu'elle est réellement vécue. Bien que l'interprétation neuroscientifique du « syndrome de Proust » nous permette de mieux comprendre comment une sensation olfactive ou gustative peut affecter telle partie de l'hippocampe, centre de la mémoire à long terme du cerveau, il s'agit d'une conception réductionniste qui ne rend pas compte de l'expérience du sujet à laquelle s'intéresse l'écrivain¹¹³. Faut-il pour autant rejeter l'apport des sciences cognitives dans l'interprétation

111. BRAY PM. « Forgetting the Madeleine : Proust and the Neurosciences. » Dans : *Progress in brain research* vol. 205 (2013), p. 41-53.

112. Henry Bergson, *Matière et mémoire* [1939]. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1993, p. 27.

113. Peut-on établir des correspondances entre la théorie de l'*affordance* et l'œuvre de Proust ? Plus récemment, dans la psychologie contemporaine, Louise Barrett, dans le sillage des études de James Gibson sur la théorie de l'*affordance*, montre que le cerveau ne peut être comparé à une machine Turing. L'être humain, dans sa corporéité, est plus qu'un organisme récepteur d'un ensemble de signaux sensoriels qui sont convertis en impulsions électrochimiques traitées dans le cerveau humain. Au contraire, il se caractérise par la réciprocité des liens qui s'établissent entre lui et le monde. Dans les mots de Barrett, « our understanding of the world is grounded in - and built up from - our ability to act in it, so that even the most abstract of ideas reflect what our bodies can physically achieve » (Louise BARRETT. « Metaphorical Mind Fields ». Dans : *Beyond the Brain : How Body and Environment Shape Animal and Human Minds*. Princeton et Oxford : Princeton University Press, 2015, p. 113). Des objets techniques, tels que le gouverneur Watt nous permettent de mieux comprendre l'intégration dynamique du corps humain à son environnement : « Dynamical systems [ajoute Barrett] present us with more useful means for understanding and thinking about physically embodied environmentally embedded organisms than do standard computational models » (ibid., p. 130). Or si l'apport de la psychologie en général ne peut être minoré dans le cadre de notre recherche, elle a ses limites dans la mesure où, comme le note assez bien Merleau-Ponty, « elle place la conscience perceptive au milieu d'un monde tout fait » (PP 73), c'est à dire un monde dont la présence n'est pas interrogée. James Gibson et Louise Barrett proposent des thèses qui vont à l'encontre du consensus en psychologie et des approches connexionnistes et computationnelles.

de la *Recherche* ? La voie enactive nous permet de répondre par la négative. Nous aurons, dans un dernier temps, à voir comment cette branche des sciences cognitives, « fait un pas de plus dans la même direction pour englober aussi la temporalité de la vie »¹¹⁴ à la lumière de la matinée finale sur laquelle se clôt la *Recherche*.

Francisco Varela : émergence d'une pensée enactive

C'est vers la fin des années 1980 que Varela questionne les modélisations datées du cognitivisme et du connexionnisme. Si on doit cette science commençante aux limites du cognitivisme¹¹⁵, nous assistons avec l'enaction à un saut qui pourrait être comparé au tournant impressionniste en termes d'histoire de l'art. À l'image du peintre qui installe son chevalet au milieu des scènes qu'il tente de capter, le neurologue développe désormais ses résultats en faisant valoir la nature dynamique du monde sensible.

La voie enactive – en ce qu'elle perçoit l'avènement de la conscience au croisement de l'esprit, du corps et de l'environnement – produit une nouvelle branche dans l'histoire de la philosophie de l'esprit et prône un retour au sens commun. Au cœur de cette conception nouvelle, nous trouvons selon Varela l'« ambiguïté incontrôlable de la connaissance d'arrière-plan » maintenue à la « périphérie » des recherches précédentes en STC.¹¹⁶ Comme le note encore Varela, les liens de l'homme avec son environnement « ne sont pas *objectifs*, indépendants de la situation, des attitudes et de l'historique du système ».¹¹⁷ D'où l'importance de l'action-interprétation qui vise à « faire prédominer le concept de l'action sur celui de la représentation ».¹¹⁸

Il en suit que, historiquement, la voie enactive place l'expérience humaine au centre de ses recherches. Dotés de cette nouvelle sensibilité, les chercheurs en sciences cognitives s'intéressent plus particulièrement aux « questions pertinentes qui surgissent à chaque moment de notre vie », dans la mesure où elles « ne sont pas prédéfinies mais enac-

114. FRANCISCO J., op. cit., p. 113.

115. La métaphore du traitement de l'information ne peut être opérationnelle que dans des environnements qui ont été grandement simplifiés, ce qui peut être illustré à partir de la réaction des neurones du cortex visuel (ibid., p. 71).

116. VARELA, THOMPSON et ROSCH, op. cit., p. 209.

117. FRANCISCO J., op. cit., p. 3.

118. Ibid., p. 93.

tées » et qu'on les « fait-émerger ». ¹¹⁹ Contrairement aux conceptions traditionnellement associées aux neurosciences, l'enaction – se situant en marge des STC – ne part pas d'un monde extérieur prédéterminé, mais donne à voir comment un acte conscient résulte de l'interaction immédiate d'un corps avec son environnement. Plus significativement, nous formulons ici l'hypothèse selon laquelle le choc que peuvent susciter certaines expériences intimes constitue un événement proprement enactif et qu'il faut comprendre à ce titre.

On peut achever de préciser ce point par un exemple tiré du *Temps retrouvé*. L'épisode se situe à quelques années de la Grande guerre, à une époque où le narrateur s'est retiré du monde pour des raisons médicales. En entrant dans la cour du palais des Guermantes pour assister à une matinée musicale le narrateur se heurte physiquement à l'écart entre deux dalles inégales. Ce choc inattendu le plonge dans un état qui apparaît comme la synthèse des épiphanies précédentes et qui déclenche la mémoire involontaire au même titre que l'épisode de la madeleine :

[A]u moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donné la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. (IV, 445)

Ce passage semble suggérer une structure semblable à l'enaction développée par Varela. Si, à première vue, cet événement semble insignifiant, force est de constater que ce trébuchement sur un pavé de taille inégale suscite une réaction immédiate. Suite au choc physique, le héros se trouve immergé dans une situation inédite qui le frappe par son apparente familiarité. À plus forte raison, le geste maladroit du héros déclenche le moment proprement herméneutique du récit : c'est sous l'effet du choc physique qu'il *comprend* la dimension synthétique de l'expérience humaine. On peut à cet égard noter que l'enaction trouve son origine philosophique dans l'herméneutique et permet de dépasser les limites d'une approche neuroscientifique. Si le terme d'herméneutique désignait à l'origine l'étude des anciens textes, selon Varela « il a été étendu pour dénoter le phénomène de

119. Ibid., p. 91.

l'interprétation tout entier, compris comme enaction ou faire-émerger de la signification sur le fond d'un arrière-plan de compréhension ». ¹²⁰

Les résultats de Varela orientent notre analyse en soulignant la part de contingence dans la saisie du réel. À plus forte raison, la nouvelle compréhension de la condition incarnée que propose le neurologue nous permet d'appuyer cette analyse ¹²¹. L'enaction, rappelons-le, se traduit par « la prise en compte du contexte immédiat et les effets de l'historique biologique et culturel sur la cognition et sur l'action ». ¹²² À cet égard, la révélation finale de la *Recherche* et les flashbacks successifs qu'elle suscite remontent « à un trébuchement ¹²³ sur un pavé, à un choc du corps » ¹²⁴. Suivant les résultats de Varela, l'événement qui a lieu dans la cour de la princesse de Guermantes souligne le rôle essentiel de nos capacités sensori-motrices dans la constitution de notre mémoire.

En vertu des opérations de la mémoire, certains épisodes émergent de façon passagère. Souvent, ce n'est que beaucoup plus tard qu'une ancienne impression frappe le narrateur. On pensera aux *intermittences du cœur*, expression qui chez Proust désigne le moment où le héros réalise la mort de sa grand-mère par le biais d'un choc corporel :

Bouleversement de toute ma personne. Dès la première nuit, comme je souffrais d'une crise de fatigue cardiaque, tâchant de dompter ma souffrance, je me baisai 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 yeux [...]. 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

120. VARELA, THOMPSON et ROSCH, op. cit., p. 210.

121. « Par le mot *incarnée*, nous voulons souligner deux points : tout d'abord, la cognition dépend des types d'expérience qui découlent du fait d'avoir un corps doté de diverses capacités sensori-motrices, s'inscrivent elles-mêmes dans un contexte biologique, psychologique et culturel plus large » Varela (ibid., p. 234).

122. FRANCISCO J., op. cit., p. 119.

123. Pensons à cet endroit au présage qui frappe le héros assis dans la voiture de Mme de Villeparisis lors de son premier séjour à Balbec : « Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois, je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés, mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois ; de sorte que mon esprit *ayant trébuché* entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent et je me demandai si toute cette promenade n'était pas une fiction [...] » (II, 77 ; c'est nous qui soulignons). Ce trébuchement qui affecte le corps et la conscience établit des correspondances entre différentes situations éparses sauvegardées par la mémoire corporelle.

124. Antoine Compagnon, « Entretien », dans *Philosophie magazine* : Hors-Série, n° 16. Paris, décembre 2012, p. 89.

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 véritable dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante. [C]e n'était qu'à l'instant – plus d'une année après son enterrement, à cause de cet anachronisme qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments – que je venais d'apprendre qu'elle était morte. (III, 152-153)

Comme le suggère ce passage, la mémoire involontaire est déclenchée par la recrudescence d'impressions oubliées. Le « bouleversement » qui affecte ici le héros souligne le rôle central de la sensibilité dans le surgissement de la mémoire involontaire. Si on peut retracer la première référence à la mémoire affective à un article de Théodule Ribot paru en 1894, Proust a su l'amener à une nouvelle expression prouvant par ses descriptions de la nature viscérale du sentiment.¹²⁵ Ces chocs successifs, qu'ils soient de nature physique ou émotionnelle, marquent l'expérience de façon indélébile, ce qui motive la comparaison de ce genre d'événement à la « foudre », sorte de « graphique surnaturel et inhumain, comme un double et mystérieux sillon » (III, 156). Au-delà du travail patient des savants et de leurs modélisations théoriques, c'est à l'écrivain qu'il revient de traduire l'expérience intérieure.

Le corps aux limites des sciences

Chacune des étapes de cet examen nous ramène au même constat : l'événement corporel tel que Proust nous le donne à voir n'a rien perdu de son actualité. En basant leur analyse de l'expérience humaine sur des pratiques scientifiques concrètes, les chercheurs que nous venons de passer en revue ont le mérite d'avoir introduit des concepts inédits qui profitent d'une « nouvelle matrice interdisciplinaire »¹²⁶ caractéristique de la culture académique de l'Amérique du Nord. Bien que Varela ne le cite pas directement, certaines de ses observations et la part qu'il fait à la contingence de l'expérience humaine, le rapprochent de l'écriture de Proust. Karen Barad, quant à elle, propose une lecture alternative

125. FINN, op. cit., p. 48.

126. VARELA, THOMPSON et ROSCH, op. cit., p. 18.

de l'ontologie de la chair en portant un regard nouveau sur la physique quantique, discipline à laquelle Merleau-Ponty fournit une brève introduction dans le cadre des cours tenus au Collège de France.

À y regarder près, ces modélisations – nous avons successivement considéré l'intentionnalité corporelle, la diffraction, la voie enactive – présentent de nouvelles vues sur le monde et élargissent nos analyses de l'être-au-monde chez Proust. Nous avons commencé par suivre la structure du texte original, pour ensuite intégrer la contribution de savoirs ultérieurs dans notre analyse de la *Recherche*. En cela, notre enquête semble répondre aux intuitions de Jean-Yves Tadié selon lequel – pour qui veut comprendre Proust – il est « impossible [...] de s'enfermer dans une seule discipline ». ¹²⁷

Pour résumer la ligne directrice de notre enquête, en nous appuyant sur les lectures successives du corps au XX^e siècle (réflexion sur la technique, ontologie tardive de Merleau-Ponty, différentes lectures scientifiques), nous avons été amenés à nous interroger sur la façon dont Proust a pu contribuer à une nouvelle compréhension du corps. S'il a été l'écrivain qui a su mobiliser différentes connaissances pour les intégrer dans son écriture, il n'en demeure qu'il nous présente en première ligne une expérience littéraire qui se joue en-deçà de différents corps de savoir. Afin d'approfondir notre compréhension de ce que nous avons pu qualifier d'*événement corporel* chez Proust, il nous faut désormais étendre notre enquête au domaine de l'expression qui, comme nous le verrons, englobe les analyses précédentes.

127. TADIÉ, op. cit., p. 71.

Corps et énonciation

Anti-chambre

À ce point de notre étude s'impose un ensemble de problèmes qu'à plusieurs reprises il nous est arrivé d'effleurer. L'univers médical, l'intrusion du corps subjectif dans le discours des sciences dures, indiquent la voie à suivre. À l'image du chirurgien intervenant sur le mal invisible qui ronge le patient, la *Recherche* cristallise un ensemble d'enjeux qui sous-tendent « l'éternel torrent des apparences » selon la formule de l'écrivain fictif Bergotte¹. Mais il nous faut maintenant revenir au problème de l'expression qui marque chez Proust l'éternel commencement, l'univers en perpétuelle création. S'il s'est confirmé que la présence problématique du corps, en ce qu'elle permet d'interroger les clivages traditionnels (sujet/objet, corps/esprit), possède une valeur structurante dans la *Recherche*, nous devons dans un dernier temps intégrer ces résultats à un questionnement nouveau.

Les précédentes analyses ont montré comment Proust s'annexe différents savoirs, offrant de nouvelles vues sur le corps humain à partir de modélisations inédites (radioscopie, schéma corporel, chirurgie esthétique). Les postures extralittéraires qu'assume l'écrivain – réflexion sur la technique, descriptions phénoménologiques, imaginaire scientifique – contribuent de part en part à une nouvelle expression du corps vécu. Inversement, nous avons introduit des savoirs ultérieurs dans notre analyse en vue d'arriver à une meilleure compréhension de notre source primaire. Près d'un siècle après la parution du premier volume de la *Recherche*, l'écriture de Proust résiste encore à toute analyse traditionnelle et nous place devant la contradiction suivante : comment parler du corps vécu sans l'énoncer ?

1. Cité dans le texte (I, 542).

Écrire, n'est-ce pas déjà effacer la présence, écarter la dimension du corps sentant ? Et finalement, quel sens donner à l'écart entre la forme éclatée de la phrase proustienne et l'organisation rigoureuse de ce qui est raconté (récit linéaire), entre l'organisme du corps humain et les désordres qu'il abrite ?

Corps et texte : une contradiction ?

Les correspondances fertiles entre certains passages de la *Recherche* et l'ontologie merleau-pontienne nous ont permis d'établir comment Proust réalise le retour husserlien *aux choses mêmes* (PP 9). En effet, cette écriture dense qui résiste à toute classification hâtive, ne signale-t-elle pas le retour à « ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce qu'est une forêt, une prairie ou une rivière » (PP 9) ? Nous avons vu comment Proust, tout au long de la *Recherche*, met en avant la vérité d'une apparence première « au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique » (III, 880). Or, toute mise en récit fait fond sur la dimension primordiale du corps vécu.

Cette observation peut s'étendre à l'analyse critique qui est toujours le résultat d'une rencontre préliminaire avec le texte. Si, comme le veut Gadamer, le processus de lecture s'apparente à « un événement dans lequel le contenu lu accède à la représentation »,² l'agencement du corps occupe une place centrale dans toute pratique de recherche³. Dans une page théorique du *Temps retrouvé*, Proust s'interroge sur le travail de l'artiste qui partage un certain nombre de caractéristiques avec la tâche du chercheur :

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail in-

2. GADAMER, op. cit., p. 90.

3. La pertinence de ces questions se retrouve au niveau des pratiques de recherche académique. Travailler sur Proust exige de l'auteur de cette thèse des aller-retours réguliers dans les différents rayons de la BLSH (Bibliothèque des Sciences Humaines) de l'Université de Montréal. Pour accéder aux ressources nécessaires, une mémorisation des emplacements correspondants s'impose. Se familiariser avec l'organisation structurelle des collections rend possible une navigation fluide à travers les espaces de la bibliothèque. Pour reprendre le mot que Merleau-Ponty emprunte à Valéry, le chercheur doit « apporter son corps » (OE 16).

verse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence, et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. En somme, cet art si compliqué est justement le seul art vivant [...]. Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous, qu'il nous fera suivre. (IV, 474-475)

L'extrait qui nous intéresse se situe au début du « bal de têtes » qui marque la clôture du cycle romanesque. Le héros se trouve dans la bibliothèque du prince de Guermantes et tente d'approfondir une série d'impressions synthétiques dont il vient de faire l'expérience. Ici, il établit l'opposition structurelle entre la « vraie vie » (IV, 474) et l'ensablement progressif qu'amènent l'habitude et le travail de l'intelligence. L'analyse qui, en vertu de l'étymologie du terme, consiste à défaire le tissu du réel, s'inscrit en creux de la production littéraire. Benjamin a une belle image pour penser ce travail de l'écrivain. Semblable à l'excavateur, celui-ci est comparé à « une machine qui symbolise à la fois l'époque de Flaubert, la Révolution industrielle, et le travail patient de fouille et de mise au jour, d'arrachement du plus enfoui, qui caractérise la quête et l'écriture de la *Recherche* ». ⁴ Autant il est vrai de dire que cette pratique reste tributaire d'un savoir-faire, autant il faut admettre qu'elle doit s'ignorer en tant que telle.

C'est également la tâche du chercheur qui doit défaire le travail du sens commun afin de voir le monde tel qu'il renaît pour lui chaque fois qu'il ouvre les yeux. Nous ne nous trouvons pas devant le monde comme devant un tableau. Au contraire, nous partageons avec les choses une appartenance commune à la chair du monde dont l'épaisseur excède les paramètres de la représentation classique. Dans la mesure où Proust vit à une époque qui n'est pas celle dont Balzac a pu faire l'expérience, il ne peut employer les mêmes moyens de représentation. À plus forte raison, l'écrivain ne peut se limiter au monde objectif, ces « faibles repères que les hommes ont tracés à [la] surface [des choses] » ⁵ selon la formule de Sartre. C'est précisément le point où se recoupe le travail de l'écrivain et du

4. BENJAMIN, op. cit., p. 21.

5. SARTRE, *La nausée* [1938], p. 181.

chercheur : défaire le tissu du réel, s'engager dans une « marche au sens contraire » afin de renouer avec la prose du monde⁶.

La métaphore du tissage

À la croisée du corps et du texte, nous trouvons la métaphore du tissage. Cette image séculaire que nous héritons de l'Antiquité témoigne de la dimension matérielle de l'objet textuel. La notion de *texte* vient du latin *texere*, une pratique qui consiste à ourdir, à disposer les éléments d'une toile. Plus loin, le substantif *textum* se réfère à un champ sémantique qui signifie à la fois « tissu », « étoffe » et « assemblage ». En vertu du latin médiéval qui établit *textus* comme la « chose tissée », l'objet-texte active un réseau d'images puisé dans des pratiques artisanales aujourd'hui datées⁷. Selon la pratique artisanale qui sous-tend l'acte de création, dans certaines représentations médiévales le poète est assimilé à un tisserand qui se livre à sa tâche chaque jour recommencée.⁸

Comme le vêtement, le manuscrit nécessite des retouches successives pour se réaliser. Proust évoque à ce titre le « velours » des grandes œuvres (IV, 477). La trame narrative témoigne d'ailleurs de cette dimension organique du corps de texte qui semble caractériser la *Recherche*⁹. Ainsi, le héros est particulièrement sensible à « cette trame continue d'habitudes dont nous ne pouvons nous dégager » (III, 605) et souligne à maintes reprises « la trame spirituelle » (IV, 416) des propos de Jupien. La métaphore du tissage, tel que nous la voyons se dégager chez le héros, s'étend aux domaines de l'affect et de la mémoire. En témoigne le « travail de consolation si lentement tissé pendant le jour » (IV, 119), tandis que « les navettes agiles des années tissent des fils entre ceux de nos souvenirs qui semblaient d'abord les plus indépendants » (IV, 427) et « que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs, pendant des siècles » (IV, 463).

6. Nous empruntons cette expression à l'essai homonyme de Merleau-Ponty publié à titre posthume.

7. Nous avons ébauché un premier rapprochement entre ces deux termes dans un article publié en 2019 sur *Sens Public*.

8. Robert BRINGHURST. *The Elements of Typographic Style*. Vancouver : Hartley & Marks, 2004, p. 25.

9. Dans un essai consacré à Proust, Benjamin souligne l'importance du « tissu de son souvenir ». L'essayiste nous rappelle un peu ploin comment « [l]es Romains disaient d'un texte qu'il était un tissu » (BENJAMIN, op. cit., p. 28).

Par extension, les tissus du corps participent à l'étoffe des choses mêmes. Merleau-Ponty a réfléchi de part en part sur la dimension organique du langage où s'enracine le problème de la corporéité. Dans *L'œil et l'esprit* il arrive à une nouvelle articulation de la réversibilité entre le corps et la chair du monde. Nous citons textuellement :

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. (OE 19)

En disant que le corps « est au nombre des choses », Merleau-Ponty semble le considérer du point de vue des sciences. Or, cet organisme « visible et mobile » saisit le monde à travers sa dimension charnelle. En empruntant à Proust l'expression selon laquelle l'homme tient « les choses en cercle autour de soi » (I, 5), le philosophe reconnaît le rôle actif du corps dans l'avènement d'un monde qui renaît à chaque instant de cette saisie. Comme l'indique la filiation souterraine de cette référence, l'écriture de Proust assume l'appartenance du corps à la chair du monde. L'expérience érotique, en sa valeur d'attouchement intercorporel, offre un modèle privilégié pour penser cette réversibilité du corps :

[J]e sentais, sur mes lèvres qu'elle essayait d'écarter, sa langue, sa lange maternelle, inesthétique, nourricière et sainte, dont la flamme et la rosée secrètes faisaient que, même quand Albertine la faisait seulement glisser à la surface de mon cou, de mon ventre, ces caresses superficielles mais en quelque sorte faites par l'intérieur de sa chair, extériorisées comme une étoffe qui montrerait sa doublure, prenaient, même dans les attouchements les plus externes, comme la mystérieuse douceur d'une pénétration. (IV, 79)

Dans la description du baiser intime que produit le héros, l'étrangeté de la chair contamine les différents éléments de l'organisation phrastique. L'instant intime, « moment qui précède le plaisir » (II, 662) reprend le thème de l'innocence des ébats amoureux et exprime la manière dont le héros *ressent à travers* la structure corporelle d'Albertine. Si, dans un premier temps, la langue d'Albertine apparaît à la surface du corps (« sur mes lèvres qu'elle essayait d'écarter ») et active sa visibilité pour le lecteur (« Albertine la faisait seulement glisser à la surface de mon cou, de mon ventre »), cette extériorité *partes extra partes*, selon

Descartes, ne s'avère qu'apparente. En deçà de l'attouchement physique, une connivence intérieure s'établit d'un corps à l'autre. Ce transfert sémantique se traduit au niveau du récit : l'étrange présence de la langue d'Albertine, si fermement ancrée dans l'énonciation au début du passage, se dissout en un ensemble de qualités¹⁰ (« étoffe », « doublure », « mystérieuse douceur »). La copule négative « mais » marque un basculement qui se traduit par la *percée* de la langue par-delà le tissu du texte : cet instant de « pénétration » qui marque le point culminant la description souligne la réversibilité du dedans et du dehors. L'exploration d'Albertine se réalise « par l'intérieur de sa chair » tandis que par un effet de rétro-action l'image initiale est resémantisée dans les termes d'un processus intercorporel. Notons enfin la polysémie du terme « langue » qui désigne à la fois l'organe situé dans la cavité buccale et l'appartenance à une même communauté linguistique¹¹.

L'image de l'étoffe, exprimant l'appartenance commune du corps et des choses à la chair du monde, jalonne le parcours initiatique du héros dans la *Recherche*. Pendant sa période de deuil, à l'issue de la mort d'Albertine, le jeune homme réalise que celle-ci et Gilberte partageaient « la même étoffe de santé » (IV, 83). C'est précisément autour de cette image que vient se greffer « toute cette broderie des souvenirs du corps d'Albertine » (IV, 136). La métaphore textile mobilisée par Proust remonte à la source de « cette vaine activité qui nous fait perdre le temps à tapisser notre vie d'une vie humaine vivace mais parasite » (IV, 174). De façon analogue, les paperoles qui constituent la première ébauche de l'œuvre à venir dans le *Temps retrouvé*, et dont le narrateur souhaite que Françoise les consolide « de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes » (IV, 611) ; ces paperoles que le travail des mites réduit à une dentelle (IV, 611) illustrent l'empreinte du temps passé qui donne sa forme au manuscrit. Si, comme le veut Merleau-Ponty, « [l]e réel est un tissu solide » (PP 11) il nous faut revenir au silence du corps pour retrouver le

10. Historiquement, depuis Aristote, la qualité est pensée comme un accident de la substance. Voir à ce sujet le chapitre V des *Catégories*.

11. Selon Gadamer : « De même, les enfants et les amoureux ont "leur" langage, au moyen duquel ils se comprennent dans un monde qui n'appartient qu'à eux seuls : mais même cela ne se réalise pas tant par une fixation arbitraire que par l'instauration d'une habitude verbale. La "langue" présuppose toujours l'existence d'un monde en commun, même s'il n'est qu'un monde joué » (GADAMER, op. cit., p. 255). Le protagoniste de la *Recherche* et Albertine n'ont pas de monde commun même si certains mots, révélateurs d'un imaginaire érotico-linguistique opèrent une percée vers leur mondes respectifs. Qu'on pense à la dimension saphique – si centrale dans la *Recherche* – que le narrateur ne parvient pas à se représenter.

moment qui précède l'avènement de la parole.

Silence(s) du corps

Si l'énonciation désigne l'action qui consiste à énoncer, à prononcer ou à écrire des sons et des lettres, peut-on exprimer à l'aide de mots la présence du corps qui se dérobe à l'expression, qui précède sa mise en récit ? À la vérité, cette opposition nous éloigne de la dimension opaque du langage qui se trouve au cœur de l'écriture de Proust.

Le langage est essentiellement indirect, Merleau-Ponty l'a bien montré¹² : c'est en sa qualité de latence, d'effet « à distance » (S 55) qu'il nous permet d'incorporer nos pensées. Ainsi, « [l]e langage signifie quand, au lieu de copier la pensée, il se laisse défaire et refaire par elle » (S 55). Les affinités entre le corps et le texte qu'illustre la métaphore textile se doublent dès lors d'un questionnement second : comment penser l'écart qui oppose le silence du corps et le langage parlé ? Dans son étude de l'univers clinique de la *Recherche*, Michael R. Finn relève de la part de l'écrivain une certaine méfiance face à l'oralité de la langue ; « the obsessional fear of orality » selon le critique.¹³ Inversement, Proust semble valoriser la pureté de l'expérience écrite, plus proche des silences du corps. Toujours en suivant Finn, ces deux modes antagonistes s'accompagnent de postures corporelles différentes : lorsque nous sommes engagés dans une conversation, la tension musculaire baisse pour mieux conduire les paroles prononcées ; d'autre part, lorsque nous sommes plongés dans le silence qui accompagne les activités de lecture et de contemplation, les nerfs puisent dans leurs propres ressources, assurant la conservation de l'énergie.¹⁴

Comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, les épisodes mondains marquent des moments où le héros se trouve à *la surface de sa peau*, engagé contre son gré dans les paroles d'autrui : « Mais qu'étaient leurs paroles, qui, comme toute parole humaine extérieure, me laissaient si indifférent, à côté de la céleste phrase musicale avec laquelle je venais de m'entretenir ? J'étais vraiment comme un ange qui, déchu des ivresses

12. « Or, si nous chassons de notre esprit l'idée d'un *texte original* dont notre langage serait la traduction ou la version chiffrée, nous verrons que l'idée d'une expression *complète* fait non-sens, que tout langage est indirect ou allusif, est, si l'on veut, silence » (S 54).

13. FINN, op. cit., p. 4.

14. Ibid., p. 69.

du Paradis, tombe dans la plus insignifiante réalité » (III, 762-763). Si le mondain se signale par la dépense de ses ressources – qu’il s’agisse des logorrhées de Charlus ou des sarcasmes de la duchesse de Guermantes –, inversement, l’artiste renoue avec le « moi profond » qui s’éprouve dans la « chasteté du silence » (II, 377)¹⁵. L’image récurrente du patient atteint de surdité que nous trouvons dans la *Recherche* restitue la « parole » du monde à l’état naissant, univers clos que Proust associe à la vocation artistique. « L’art véritable –  crit-il – n’a que faire de tant de proclamations et s’accomplit dans le silence » (IV, 460) tandis que, quelques pages plus loin, il ajoute que « les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l’obscurité et du silence » (IV, 476)¹⁶.

Il reste que cette thématisation du silence comme mode privilégié de l’être permet d’envisager la possibilité d’un monde sans langage :

[J]e me demandais si la musique n’était pas l’exemple unique de ce qu’aurait pu être – s’il n’y avait pas eu l’invention du langage, la formation des mots, l’analyse des idées – la communication des  mes. Elle est comme une possibilité qui n’a pas eu de suites, l’humanité s’est engagée dans d’autres voies, celles du langage parlé et écrit. Mais ce retour à l’inalys  était si enivrant qu’au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d’une insignifiance extraordinaire. (III, 762-763)

Le passage que nous venons de citer se situe vers la fin de la cohabitation du héros avec Albertine. Plus particulièrement, le jeune homme se trouve à une soirée musicale donnée par Madame Verdurin et renoue, le temps d’une sonate, avec le monde enivrant de l’art. Le « retour à l’inalys  » qu’évoquent les phrases de Vinteuil est paradoxal en ce qu’il ne peut que se communiquer verbalement. C’est dire que la réalité à laquelle aspire le héros ne peut se concevoir qu’au moyen de l’analyse. Toujours est-il que cette opposition entre deux systèmes de valeurs – le monde pré-thématique d’une part, et le monde habité par la parole (conversations quotidiennes, formation des mots, langage parlé et écrit), d’autre

15. Lorsque l’être aimé dort, ce silence prend une nouvelle signification, « il y avait dans les paroles non sans signification, mais entrecoupées de silence, qu’Albertine avait au réveil une pure beauté qui n’est pas à tout moment souillée, comme est la conversation, d’habitudes verbales, de rengaines, de traces et de défauts » (III, 622).

16. Dans certains cas, Proust intègre dans son récit les défaillances du corps que la parole traduit. Ainsi en est-il de Charlus dont l’aphasie motrice devient révélatrice de sa déchéance corporelle : « Et ce qui lui restait de sa récente attaque faisait entendre au fond de ses paroles comme un bruit de cailloux roulés » (IV, 441).

part – s’inscrit dans une poétique qu’il nous faudra approfondir ultérieurement. Nous nous limiterons à cet endroit à mettre en relation ce principe avec l’observation suivante de Merleau-Ponty :

Notre vue sur l’homme restera superficielle – écrit-il – tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence. La parole est un geste et sa signification un monde. (PP 224)

Or, ce geste qui accompagne la parole naissante ne peut s’accomplir qu’en référence au corps, cet organisme fédérateur qui articule notre être au monde¹⁷.

— Corps et performance

La part faite au silence dans la *Recherche* souligne comment le langage excède les acquis de la pensée objective. Intéressons-nous désormais au moment où le corps devient signifiant, cette ponctuation qui marque la transgression d’un silence initial. Sous le désordre des mots, par delà le bruit du monde social, le langage corporel arrive à une expression authentique¹⁸ : il signifie. Douç l’importance des observations phénoménologiques dans la *Recherche* qui restituent ce langage corporel qui tend à s’effacer sous l’effet de la parole énoncée :

J’avais suivi dans mon existence une marche inverse de celles des peuples qui ne se servent de l’écriture phonétique qu’après n’avoir considéré les caractères que comme une suite de symboles ; moi qui pendant tant d’années n’avais cherché la vie et la pensée réelle des gens que dans l’énoncé direct qu’ils m’en fournissaient volontairement, par leur faute j’en étais arrivé à ne plus attacher, au contraire, d’importance qu’aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité ; les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu’à la

17. Sans doute arriverons-nous à une compréhension plus complète de ce phénomène en revenant sur ce passage dans lequel le silence d’Albertine endormie marque une clôture au sein du récit : « Alors sous ce visage rosissant je sentais se réserver comme un gouffre l’inexhaustible espace des soirs où je n’avais pas connu Albertine. Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains, je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j’eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d’une étoile, je sentais que je touchais seulement l’enveloppe close d’un être qui par l’intérieur accédait à l’infini. Combien je souffrais de cette position où nous a réduits l’oubli de la nature qui, en instituant la division des corps, n’a pas songé à rendre possible, l’interpénétration des âmes ! » (III, 888)

18. Il s’agit d’un phénomène que le montage cinématographique permet de restituer à sa valeur propre. Dans la célèbre scène du balcon au début du long-métrage *Annie Hall* (1977) de Woody Allen, sous le bruit diffus d’une conversation anodine entre deux adultes, les sous-titres dévoilent leur pensée réelle. Nous trouvons un effet semblable au début de *Wings of Desire* (1987) de Wim Wenders où les sous-titres nous rendent accessibles la pensée des anges.

condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit. (III, 596)

Dans cet extrait tiré de la *Prisonnière*, le héros souligne la dimension négative de l'échange verbal. L'« énoncé direct », la parole objective, tend à occulter la pensée réelle d'une personne. Le héros a appris à se fier aux marques corporelles (rougeur, silence, pauses, gestes en marge des paroles) qui lui sont adressées. Cela revient à admettre que la performativité du corps nous rapproche d'un *énoncé juste*. Autrement dit, nous arrivons à une saisie plus juste de la vérité en rétrogradant notre attention vers les gestes du corps. En posant la performativité du corps comme la fondation de l'identité, Proust fait surgir un thème qui sera développé par Judith Butler dans les années 1980. En témoigne la voix de Charlus et ses gestes qui traduisent l'inversion sexuelle qu'il critique dans ses discours. Pour le narrateur, il n'y a aucun doute que « la vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée, et qu'on peut peut-être la recueillir plus sûrement sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d'elles, dans mille signes extérieurs, même dans certains phénomènes invisibles, analogues dans le monde des caractères à ce que sont, dans la nature physique, les changements atmosphériques » (II, 365-366). La capacité du corps à susciter des images nouvelles participe de cette dimension performative à travers laquelle s'exprime l'identité.

D'un point de vue esthétique, Proust partage avec les auteurs de la Nouvelle Vague¹⁹ une aptitude à agrandir certains détails anodins – grains de beauté, afflux de sang à la figure – afin d'en tirer de gros plans révélateurs. Parmi cette nouvelle génération de l'après-guerre figurent des cinéastes comme Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Éric Rohmer et François Truffaut qui ont pu développer leurs premières réflexions sur le septième art en tant que journalistes pour les *Cahiers du cinéma*. En mêlant pratique critique et innovation formelle, ces auteurs d'un type nouveau donnent l'essor à un langage visuel inédit qui restitue à la notion d'essai sa dimension originale. Pour reprendre le mot de Dominique Païni, « la Nouvelle Vague a été, au fond, une école de son temps, imperti-

19. La Nouvelle Vague désigne, comme on le sait, un courant cinématographique qu'on peut situer de façon sommaire à la période qui s'étend de 1956 à la fin des années 1960.

nente, ludique, inventive, valorisant l'aléa, la rupture, l'improvisation, l'éclat fulgurant, la séquence bouclée sur elle-même comme un gag ou comme la démonstration métonymique du film entier ». ²⁰ Le regard caméra de Belmondo au début d'*À bout de souffle* (1960) de Godard nous donne peut-être une idée des limites de la parole humaine que Proust thématise tout au long de son roman. « L'habitude de penser – note le héros – empêche parfois d'éprouver le réel, immunise contre lui, le fait paraître de la pensée encore » (IV, 182). Autrement dit, la pensée est encore du langage, une expression verbale au second degré, et par cela toujours en proie à l'erreur.

L'évocation du nom propre du héros marque un temps d'arrêt, une sorte de point d'orgue au sein du récit. S'il est communément admis que le héros partage le même prénom que l'écrivain de la *Recherche*, ²¹ il reste essentiellement plongé dans l'anonymat. De ce fait, les rares occurrences où son nom est prononcé sont significatives. Pour le narrateur, la prononciation de son nom à haute voix s'accompagne le plus souvent d'un sentiment de gêne. Qu'on pense, à cet égard, à sa première entrée au palais du prince de Guermantes. Pendant de longues pages, le héros décrit son hésitation à entrer qui prend l'apparence d'un supplice :

[C]'était maintenant mon tour d'être annoncé [. . .]. L'huissier me demanda mon nom, je le lui dis aussi machinalement que le condamné à mort se laisse attacher au billot. Il leva aussitôt majestueusement la tête et, avant que j'eusse pu le prier de m'annoncer à mi-voix pour ménager mon amour-propre si je n'étais pas invité, et celui de la princesse de Guermantes si je l'étais, il hurla les syllabes inquiétantes avec une force capable d'ébranler la voûte de l'hôtel. (III, 38)

Ce moment est porteur d'une signification plus large en ce qu'il marque l'arrivée du narrateur dans le grand monde. Si le malentendu initial – le narrateur pense que l'invitation qui lui est adressée repose sur une erreur – explique en partie son malaise, il n'en demeure que la référence nominale ²² est révélatrice. C'est là un problème décisif que Proust anticipe dans l'interaction du héros avec Gilberte. L'extrait qui nous intéresse se situe à la fin du

20. Jean DOUCHET. *Nouvelle Vague*. Cinémathèque française. Paris : Éditions Hazan, 1998, p. 9.

21. Roland BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture* [1953]. Points. Littérature. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 121.

22. « [J]'avais perçu le grondement de mon nom, comme le bruit préalable d'un cataclysme possible » (III, 38).

premier volume, à une époque où le narrateur commence à fréquenter la fille de Swann aux Champs-Élysées :

Pourtant elle continua encore un moment à se contenter de me dire « vous » et comme je le lui faisais remarquer, elle sourit, et composant, construisant une phrase comme celles qui dans les grammaires étrangères n'ont d'autre but que de nous faire employer un mot nouveau, elle la termina par mon petit nom. Et me souvenant plus tard de ce que j'avais senti alors, j'y ai démêlé l'impression d'avoir été tenu un instant dans sa bouche, moi-même, nu, sans plus aucune des modalités sociales qui appartenaient aussi, soit à ses autres camarades, soit, quand elle disait mon nom de famille, à mes parents, et dont ses lèvres – en l'effort qu'elle faisait, un peu comme son père, pour articuler les mots qu'elle voulait mettre en valeur – eurent l'air de me dépouiller, de me dévêtir, comme de sa peau un fruit dont on ne peut avaler que la pulpe, tandis que son regard, se mettant au même degré nouveau d'intimité que prenait sa parole, m'atteignait aussi plus directement, non sans témoigner la conscience, le plaisir et jusque la gratitude qu'il en avait, en se faisant accompagner d'un sourire [...]. (I, 395)

La matérialisation du nom du héros, articulé sur les lèvres de Gilberte, constitue un événement à part entière. Si le héros remplit sa fonction de narrateur homodiégétique – selon la classification établie par Genette,²³ il est présent dans le récit – on peut être surpris par l'absence de discours indirects ou rapportés. En tant que lecteurs, nous ignorons tout de la phrase que prononce Gilberte. Cette apparition du blanc au sein du récit fait ressortir le moment où le texte – prenant la forme du prénom « Marcel » devenu énoncé – apparaît en marge du corps d'autrui : *je* n'existe que dans la mesure où l'autre parvient à une articulation de mon être. Le sentiment de honte (le narrateur souligne l'« impression d'avoir été tenu un instant dans sa bouche, moi-même, nu »), la passivité accumulée que restituent les syllabes révélatrices nous orientent vers une nouvelle compréhension de ce qu'englobe l'énoncé initial. L'adresse de Gilberte permet paradoxalement au narrateur de sortir de soi et de se percevoir à travers les yeux de la fille de Swann. Autrement dit, il assiste à sa propre naissance dans une rétrogradation totale de son être.

23. Gérard GENETTE. *Figures III. Poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

Le corps du texte

Les expériences que nous venons de passer en revue s'intègrent au tissu narratif de la *Recherche*. Bien qu'ils retracent l'avènement de la parole, le moment précis où le sens éclate sous l'épiderme du signifiant, ces passages participent d'une énonciation concrète. Mais que désigne au juste l'expression *corps de texte*²⁴? Quel sens attribuer au fait que nous puissions palper des doigts ce qui est issu de l'intimité d'une pensée *autre*? La *Recherche* semble offrir un cadre privilégié pour interroger le transfert sémantique qui s'opère du corps au texte, ce dont témoigne l'intérêt de Proust pour la texture du corps (tâches, grains de beauté, marbrure de l'épiderme). Si, d'un point de vue technique, le corps de texte désigne à la fois les paroles rapportées des personnages et les événements qui font avancer le récit sous forme de texte, il importe d'établir la distinction entre les noms et les mots qui constituent un énoncé. Comparons, à cette fin, les deux définitions suivantes :

Les mots nous présentent des choses une image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l'exemple de ce qu'est un établi, un oiseau, une fourmilière, choses conçues comme pareilles à toutes celles de même sorte. (I, 380)

Et plus loin :

Mais les noms présentent des personnes [...] une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément comme une de ces affiches, entièrement bleues ou entièrement rouges, dans lesquelles, à cause des limites du procédé employé ou par caprice du décorateur, sont bleus ou rouges, non seulement le ciel et la mer, mais les barques, l'église, les passants. (I, 380)

La distinction que le héros établit ici pourrait se résumer de la façon suivante :

- (1) Les mots sont puisés dans le réservoir de la langue accessible à tous, ils se réfèrent à

24. De façon générale, nous entendons par cette formule la masse textuelle telle qu'elle se donne à voir sur un support correspondant et à laquelle participe le corps typographique désignant la proportion d'une fonte exprimée en points typographiques. Voir à ce sujet l'article « Corps » dans LACROUX (Jean-Pierre LACROUX. *Orthotypo : Orthographe et Typographie françaises – dictionnaire raisonné*. Paris : Quintette, 2008) et l'article de Roger Laufer intitulé « L'énonciation typographique : hier et demain » (Roger LAUFER. « L'énonciation typographique : hier et demain ». Dans : *Communication et langages* n° 66 [1986], p. 68-85).

la dimension objective du réel, comme les instantanés photographiques sur lesquels nous reconnaissons une église, une chaise ou un pan de mur. Plus particulièrement, les mots se caractérisent par leur fonction déictique : c'est-à-dire qu'ils désignent (au sens de *montrer*) des éléments dont le référent dépend de la situation d'énonciation (l'emplacement d'un objet, sa couleur, la catégorie qui rend possible son identification, la date). À ce titre, les mots ont une valeur indexicale : leur signification dépend d'un contexte particulier, ce que traduit notamment l'expression « en ce sens-là » (IV, 463).

- (2) Les noms sont essentiellement ambivalents et ne peuvent arrêter de signification concrète, leur sens est amené à changer. Les noms fictifs qui organisent la *Recherche* (Guermantès, Combray, Balbec, etc.) illustrent comment à travers eux, un substrat du référent sensible refait surface. Les transformations d'Albertine montrent comment le référent nominal ne peut se fixer en une identité stable. Contrairement aux mots qui restent tributaires d'une saisie objective du monde, les noms se qualifient par leur capacité à faire voir (II, 856).

L'un des apports majeurs de l'écriture proustienne reste sans doute sa facilité à employer les mots à la manière de noms, de les restituer à leur dimension primordiale. Proust montre en particulier comment une représentation fidèle de la réalité ne peut produire autre chose qu'une série de photographies stériles. Le langage, au contraire, doit exprimer l'organicité du monde sensible²⁵.

— Le texte documente l'expérience corporelle

Le corps chez Proust s'apparente à une structure ambivalente, diffuse, interstitielle qui se traduit par certaines textualités. À plus forte raison, le texte est habité par la présence du corps (respiration, palpitations, silence), ce que l'expression *corps de texte* exprime assez bien. La copule *de* signale la primauté du texte duquel dépend l'organisation d'un contenu particulier. C'est à ce titre que le narrateur peut approfondir l'impression en lui des motifs wagnériens : « si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux

25. À titre d'illustration, on peut citer l'énumération des villes normandes dans les premiers volumes de la *Recherche* et l'imaginaire spatial qu'elles évoquent.

qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie » (III, 665). Inversement, le corps *est* le produit du texte silencieux auquel nous renvoie Merleau-Ponty. Et voilà que resurgit le problème de l'expression qui apparaît comme la manifestation concrète d'une corporéité : nous prononçons des mots à l'aide de nos cordes vocales (et par le diaphragme avec le souffle), nous couchons des mots sur la page par l'entremise de nos doigts ou en manipulant un clavier d'ordinateur. En un mot, le texte amène l'expérience du corps à sa représentation, il l'impose en tant que modèle initiatique.

On est tenté de dire que l'événement corporel est dépourvu de consistance tant qu'il n'est pas énoncé. À propos de sa tante Léonie, le héros observe comment « dans l'inertie absolue où elle vivait, elle prêtait à ses moindres sensations une importance extraordinaire ; elle les douait d'une motilité qui lui rendait difficile de les garder pour elle, et à défaut de confident à qui les communiquer, elle se les annonçait à elle-même, en un perpétuel monologue qui était sa seule forme d'activité » (I, 50). De ce fait, le corps et le texte participent de la même expression. D'après l'analyse du jeune homme – l'épisode se situe au début du roman d'enfance passé à Combray – cet effort d'énumération amène le corps léthargique à son expression. De façon analogue, à une époque qui suit le décès de sa grand-mère, le narrateur la rend présente par le biais de la parole. « En la nommant sans cesse – observe-t-il – je voulais enfin faire rentrer, comme un peu d'air, quelque chose d'elle dans cette chambre où son départ avait fait vide et où je ne respirais plus » (IV, 45). Or, cette parole qui aspire à ressusciter l'être aimé ne porte plus.

Le héros nous donne une idée plus claire de cette énonciation du corps dans un passage notable qui figure comme l'approfondissement de l'exemple que nous donnions tout à l'heure pour illustrer la parole naissante :

Ce nom de Gilberte passa près de moi, évoquant d'autant plus l'existence de celle qu'il désignait qu'il ne la nommait pas seulement comme un absent dont on parle, mais l'interpellait ; il passa ainsi près de moi, en action pour ainsi dire, avec une puissance qu'accroissait la courbe de son jet et l'approche de son but ; – transportant à son bord, je le sentais, la connaissance, les notions qu'avait de celle à qui il était adressé, non pas moi, mais l'amie qui l'appelait, tout ce que, tandis qu'elle le prononçait, elle revoyait ou du moins, possédait en sa mémoire, de leur intimité quotidienne, des visites qu'elles se faisaient l'une chez l'autre, de tout cet inconnu encore plus inaccessible et plus douloureux pour moi d'être au contraire si familier et si maniable pour cette fille heureuse qui m'en frôlait sans

que j'y puisse pénétrer et le jetai en plein air dans un cri ; – laissant déjà flotter dans l'air l'émanation délicieuse qu'il avait fait se dégager, en les touchant avec précision, de quelques points invisibles de la vie de Mlle Swann, du soir qui allait venir, tel qu'il serait, après dîner, chez elle – formant, passager céleste au milieu des enfants et des bonnes, un petit nuage d'une couleur précieuse, pareil à celui qui, bombé au-dessus d'un beau jardin du Poussin, reflète minutieusement comme un nuage d'opéra, plein de chevaux et de chars, quelque apparition de la vie des dieux ; – jetant enfin, sur cette herbe pelée, à l'endroit où elle était un morceau à la fois de pelouse flétrie et un moment de l'après-midi de la blonde joueuse de volant. (I, 387)

Dans la description que le héros fait du nom intercepté, la prononciation du nom de Gilberte se dévoile à la manière d'un ralenti cinématographique. Le statut du nom propre reste hésitant, indéterminé : s'agit-il d'un son, d'une simple association de syllabes ? Ou est-ce déjà le surgissement du sens qui effleure le narrateur ? Nous trouvons quelques éclaircissements au début du passage en question. Selon le héros, le nom évoque la vie mystérieuse de Gilberte et la fait palpiter en dehors de l'univers des Swann. Par conséquent, il l'interpelle. De façon significative, cette émission sonore ne peut se réduire à une simple *communication* dont le sens serait figé, en revanche, l'interpellation est ici donnée « en action ». Qu'on imagine par exemple la pulpe d'un fruit dont nous apprécions la saveur. De façon semblable, le nom de Gilberte est enveloppé d'une part de contingence tandis que son émission est orientée, le narrateur évoque à ce titre « la courbe de son jet » et « l'approche de son but » : cet acte de transmission vise directement la titulaire du nom propre en sa qualité de destinataire. Dans la mesure où il s'agit d'une adresse, l'interpellation est relevée sur un fond intercorporel, sur une expérience phénoménologique partagée. Pour le héros, qui ne connaît pas encore Gilberte à ce stade de l'énonciation, cette adhésion à un ensemble de codes inconnus souligne la clôture, le seuil inaccessible devant lequel il doit s'arrêter. Pour autant, le nom prononcé lui apparaît comme « laissant déjà flotter dans l'air l'émanation délicieuse qu'il avait fait se dégager, en les touchant avec précision, de quelques points invisibles de la vie de Mlle Swann ».

La prononciation, lorsqu'elle est empreinte d'érotisme, marque également le passage de l'être corporel à son énoncé. Cette émergence d'une parole intentionnellement dirigée, relevée sur un fond d'intercorporéité, constitue l'un des thèmes récurrents du roman d'Albertine. Lorsque le narrateur revoit la jeune fille dans son appartement parisien, quelques

mois après son dernier séjour à Balbec, il ne lui échappe pas à quel point le lexique de celle-ci s'avère désirable. L'érotisme d'Albertine, certaines expressions inédites qu'elle s'est appropriées, ou plutôt qu'elle s'est incorporées, cristallisent le moment où des rassemblements de syllabes deviennent chair :

Je n'obéis pas tout de suite à cette invitation, un autre l'eût même pu trouver superflue, car Albertine avait une prononciation si charnelle et si douce que, rien qu'en vous parlant, elle semblait vous embrasser. Une parole d'elle était une faveur, et sa conversation vous couvrait de baisers. Et pourtant elle m'était bien agréable, cette invitation. Elle me l'eût été même d'une autre jolie fille du même âge; mais qu'Albertine me fût maintenant si facile, cela me causait plus que du plaisir, une confrontation d'images empreintes de beauté. (II, 656)

Ici encore, le narrateur brouille les pistes. Dans l'indétermination de l'invitation érotique, le héros fait la découverte d'« une prononciation si charnelle et si douce que, rien qu'en vous parlant, elle semblait vous embrasser ». À travers cette « conversation », le narrateur reprend le thème de l'expérience pré-thétique du monde. Pour autant, à ce stade, il est clair que cette orientation du récit demeure à l'état de la formulation : ce retour au pré-thétique est impossible du moment où nous sommes engagés dans la pensée. De ce passage, retenons comment la prononciation d'Albertine permet au héros de saisir l'entrelacement du sens et de la parole.

Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty établit le rôle fonctionnel du corps dans l'initiation cinétique. La parole est déjà porteuse d'un geste, elle se module sur la performance du corps. Elle doit exprimer le sens de façon autonome, et ne peut en cela se borner à la représentation d'une pensée. Autrement dit, la parole doit activement signifier :

Il faut que d'une manière ou de l'autre, le mot et la parole cessent d'être une manière de désigner l'objet ou la pensée, pour devenir la présence de cette pensée dans le monde sensible, et, non pas son vêtement, mais son emblème ou son corps [...]. C'est donc que la parole ou les mots portent une première couche de signification qui leur est adhérente et qui donne la pensée comme style, comme valeur affective, comme mimique existentielle, plutôt que comme énoncé conceptuel. Nous découvrons ici sous la signification conceptuelle des paroles, une signification existentielle, qui n'est pas seulement traduite par elles, mais qui les habite et en est inséparable. (PP 222)

Pour Proust comme pour Merleau-Ponty, nous devons faire la distinction entre un mode objectif de la langue (le système des mots qui tend à une objectivité maximale) et un mode expressif (qui reprend la saisie du monde tel qu'il s'actualise à chaque instant, le choc visuel d'une onde lumineuse sur notre cornée rétinienne). Autrement dit, la parole devient emblématique de la « pensée comme style » et doit en toute conséquence figurer au rang d'une certaine affectivité, d'une « mimique existentielle ». Pour communiquer avec autrui, la portée conceptuelle de notre énoncé repose toujours sur cette « signification existentielle » qui nous habite à chaque instant²⁶. Ces premières analyses nous ont permis de clarifier les rapports entre le corps et le texte. Il s'agit désormais de mettre en lumière les principes formels qui sous-tendent l'acte d'écriture.

Corps et architecture

Comme nous le verrons par la suite, l'architecture nous permet d'approfondir le réseau sémantique qui englobe corps, espace vécu et textualités. Dans cette section, deux aspects retiendront notre attention. D'une part, la dimension architecturale nous permet de préciser la notion d'espace corporel que nous avons étudiée au premier chapitre. De ce point de vue, la spatialité du corps vécu est toujours ancrée dans un milieu concret qui lui sert de référence primordiale. D'autre part, l'architecture nous permet d'approfondir la relation entre l'expérience corporelle et l'environnement construit qui caractérise le « monde de la vie » selon l'expression que Merleau-Ponty emprunte à Husserl. Dans la mesure où l'expérience architecturale dépend de la présence du corps propre, cette analyse repose en partie sur les travaux du critique d'architecture August Schmarzow qui, à la fin du XIX^e siècle propose une véritable proto-phénoménologie de la pratique architecturale.²⁷

Dans l'œuvre-cathédrale que figure la *Recherche*, la référence à l'architecture est fondamentale en ce qu'elle souligne la dynamique d'anticipation d'un récit qui se constitue comme une longue « fuite en avant ».²⁸ En architecture, écrit Bruno Zevi, « c'est l'homme

26. Dans les cas d'aphasie locutoire des patients atteints d'Alzheimer, la perte des moyens verbaux s'accompagne de la perte d'un monde familier dans lequel le patient a ses racines.

27. August SCHMARSOW. « Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung ». Dans : *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* n° 9 (1914), p. 66-95.

28. Dominique COUTANT-DEFER et Francis COUTANT. *Proust et l'architecture initiatique : À la re-*

qui, se déplaçant dans l'édifice, le regardant sous des points de vue successifs, crée lui-même, pour ainsi dire, la quatrième dimension, et donne à l'espace sa réalité intégrale ». ²⁹ En parcourant une bâtisse, nous devinons sous la disposition volumétrique de l'espace qui nous enveloppe la présence d'une narration qui s'actualise en fonction des mouvements de notre corps. De façon analogue, la tension du récit repose sur le fait qu'il est orienté vers un horizon temporel qui l'excède, il ne se donne pas à voir en une fois mais se dévoile successivement, inscrivant l'acte de lecture dans un processus temporel.

Les références à la culture architecturale jalonnent l'écriture de Proust. Ainsi, parmi ses premières publications on peut relever *La Bible d'Amiens*, la traduction d'un ouvrage du critique d'art John Ruskin qui s'intéresse notamment à la construction des cathédrales au XVIII^e siècle ; à l'orée de son premier voyage à Balbec, le narrateur observe comment « le vent [...] mêlait en moi le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer » (I, 378) ; « selon un plan architectural, comme une polychrome cathédrale de la mer » (II, 54) ; plus tard, le peintre Elstir lui apprendra percevoir comment « [certains] rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale » (II, 254) ; plus loin, dans le roman d'Albertine, le héros notera comment « [d]ans la musique entendue chez Mme Verdurin, des phrases inaperçues, larves obscures alors indistinctes, devenaient d'éblouissantes architectures [...] entre les deux états il y avait véritable transmutation » (III, 875). La reconnaissance de cette dimension organique de la bâtisse n'est pas nouvelle à l'époque de Proust : avant lui, l'architecte Viollet-le-Duc intégrait déjà dans sa réflexion des concepts empruntés à la biologie. ³⁰

— Architecture et temporalité

Historiquement, l'architecture émane des lieux de rites ³¹ et, plus généralement, se

cherche du temps perdu. Recherches proustiennes. Paris : Honoré Champion, 2017, p. 9.

29. Bruno ZEVI. *Apprendre à voir l'architecture*. Trad. par Lucien TRICHAUD. Paris : Les Éditions de Minuit, 1959, p. 15.

30. Eugène-Emmanuel Viollet-le DUC et Hubert DAMISCH. « Introduction ». Dans : *L'architecture raisonnée : extraits du Dictionnaire de l'architecture française*. Paris : Hermann, 1990.

31. Selon l'historien en architecture Alberto Pérez-Gómez : « Like ritual, archaic buildings were mimetic of a transcendental emotion, not an imitation of a material object. The ritual building, its making, *was* the architecture » (Alberto PÉREZ-GÓMEZ. *Timely Meditations : Selected Essays on Architecture, Volume 1*. Montréal, Canada : Right Angle International, 2016, p. 10 ; c'est nous qui soulignons).

traduit par une certaine fascination éprouvée.³² Cette attirance à l'égard du sacré se traduit en littérature par l'interprétation du corps humain comme lieu sacré – qu'on pense au respect qui s'empare de nous lorsque nous nous trouvons devant une photographie de nos aïeux disparus – qui s'offre toujours dans une proximité avec des lieux profanes. Conception qui se traduit chez l'architecte américain Louis I. Kahn par un intérêt pour la monumentalité et l'énigme de la lumière : « The sun never knew how wonderful it was [...] until it shone on the wall of a building ». ³³

Or, si l'architecture est communément comprise comme l' « art de construire des édifices », aux débuts de la littérature moderne que l'on peut situer très généralement au XVI^e siècle, l'architecture signifie déjà « structure, forme »³⁴. Cette acception marque un tournant dans l'histoire de la pensée architecturale. Dès les premiers écrits de Vitruve³⁵, architecte romain du 1^{er} siècle avant notre ère, les rapports entre corps et architecture sont établis. Si la portée de ces idées reste limitée à l'époque contemporaine à l'architecte,³⁶ la Renaissance assistera à la redécouverte de ses écrits et l'influence profonde qu'il exerce sur les travaux de Michel-Ange, Léonard de Vinci et Leon Battista Alberti, ce dernier considérant la dimension de la bâtisse par analogie au corps humain³⁷. Chez Proust, cette analogie entre les formes du corps et de la bâtisse lui permet de réaliser des portraits d'un type nouveau. Pensée qui se cristallise dans ce portrait de Robert de Saint-Loup : « Sous la peau fine, la construction hardie, l'architecture féodale apparaissaient. Sa tête faisait

32. COUTANT-DEFER et COUTANT, op. cit., p. 10.

33. Kahn, cité par Kent C. Bloomer Kent C BLOOMER et Charles W MOORE. *Body, Memory, and Architecture*. New Haven : Yale University Press, 1979, p. 124.

34. Nous nous référons ici aux données accessibles sur le site web du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.

35. Dans un chapitre du *De architectura* consacré à la symétrie inhérente aux temples et aux corps humains depuis les Grecs, Vitruve écrit : « Therefore, since nature has designed the human body so that its members are duly proportioned to the frame as a whole, it appears that the ancients had good reason for their rule, that in perfect buildings the different members must be in exact symmetrical relations to the whole general scheme [...]. Further, it was from the members of the body that they derived the fundamental ideas of the measures which are obviously necessary in all works, as the finger, palm, foot, and cubit » (Pollio VITRUVIUS. *The Ten Books on Architecture*. Seattle, WA : Loki's Publishing, 2016, pp. 58-59).

36. Hanno-Walter KRUFF. *A History of Architectural Theory : From Vitruvius to the Present*. London : New York : Zwemmer ; Princeton Architectural Press, 1994, p. 30.

37. « In the structuring of his treatise, Alberti starts with the idea that a building is a *kind of body*, consisting of lines and materials, in which the lines are produced by mind, the material obtained from Nature » (ibid., p. 43).

penser à ces tours d'antique donjon dont les créneaux inutilisés restent visibles, mais qu'on a aménagées intérieurement en bibliothèque » (II, 176).

L'architecture évoque également le temps passé et incite à de patientes reconstructions. Au début de la *Recherche*, le héros évoque les espaces de son enfance : « Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de la bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre » (I, 36). Si les vestiges du passé cristallisent la sensation de perte qui s'empare du narrateur, le travail de la mémoire corporelle est inépuisable, tâche renouvelée à chaque réveil : « [J]e l'avais reconstruite tout entière et meublée comme un architecte et un tapissier qui gardent leur ouverture primitive aux fenêtres et aux portes, j'avais reposé les glaces et remis la commode à sa place habituelle » (I, 184).

Il s'agit là d'un aspect primordial de la spatialité du corps : c'est à travers l'espace immédiat dans lequel nous vivons que se déploie la dimension existentielle du corps. D'où l'importance de la chambre du héros de la *Recherche*, qui dans certains cas, se mue en salle de projection. Que l'on pense à cette description tirée du second séjour à Balbec : « [C]ette chambre, que je traversais un moment avant de m'habiller pour la promenade, avait l'air d'un prisme où se décomposaient les couleurs de la lumière du dehors, d'une ruche où les sucres de la journée que j'allais goûter étaient dissociés, épars, enivrants et visibles, d'un jardin de l'espérance qui se dissolvait en une palpitation de rayons d'argent et de pétales de rose » (II, 64). Encore une fois, les vastes restaurations qu'opère la mémoire soulignent la dimension vécue de la bâtisse qui ne peut se réduire aux coordonnées de l'espace objectif.

— L'espace corporel (reprise)

À l'image du corps humain, dont nous avons relevé la polysémie dans l'introduction, l'architecture excède sa dimension d' « ensemble structuré, organisé » (*archi* vient du grec *arché* qui signifie « principe, organisation ») et se qualifie par une certaine épaisseur qui est celle de l'expérience vécue. Ainsi, un bâtiment ne peut se réduire à un ensemble de volumes agencés selon les données d'un espace cartésien mais il peut être parcouru en

tant qu'espace vécu. Chaque élément participe de cette expérience synthétique qui suscite en nous une série d'émotions diverses³⁸. L'importance accordée par Proust au parcours architectural le rapproche de l'Antiquité grecque où « [l]a perception visuelle d'un bâtiment n'était pas pas unique, mais impliquait le mouvement du spectateur qui en saisissait les différents aspects les uns après les autres ».³⁹

Bien que les experts issus des domaines de l'architecture et de la littérature ont tendance à défendre des positions opposées⁴⁰, il s'agit de disciplines qui reposent sur une série de principes communs. Dans la *Recherche*, les thèmes sculpturaux, l'analogie du visage avec un marbre en décomposition⁴¹ annoncent l'isotopie architecturale. De sur-

38. Cette approche phénoménologique en architecture émerge au cours des années 1970 en réaction au formalisme qui privilégie le calcul des besoins des habitants et l'emplacement d'un immeuble au sein d'un contexte précis. Parmi ses représentants les plus notables, citons Christian Norberg-Schulz, Dalibor Vesely et Joseph Rykwert. On doit à l'historien en architecture Alberto Pérez-Gómez d'avoir prolongé de manière significative ces résultats pour aboutir à une nouvelle articulation de ces enjeux.

39. COUTANT-DEFER et COUTANT, op. cit., p. 22.

40. Dans l'essai *The Sense of an Interior* qui étudie la fonction de l'architecture dans le travail de Proust, Diana Fuss écrit : « If architectural historians treat the domestic interior more literally than figuratively, ignoring the metaphorical in favor of the functional, literary critics, for their part, tend to treat the domestic interior as pure figuration. Literature scholars typically view houses as metaphors for something else, and rarely as important constructs in their own right » (Diana FUSSE. *The Sense of an Interior : Four Rooms and the Writers that Shaped Them*. New York et London : Routledge, 2004, p. 2).

41. En voici quelques exemples notables : « Ce n'était plus qu'une cire perdue, qu'un masque de plâtre, qu'une maquette pour un monument, qu'un buste pour le Palais de l'industrie » (I, 255) ; « Le coup d'Alix avait raté, elle se tut, resta debout et immobile. Des couches de poudres plâtrant son visage, celui-ci avait l'air d'un visage de pierre. Et comme le profil était noble, elle semblait, sur un socle triangulaire et moussu caché par le mantelet, la déesse effritée d'un parc [...]. Alix supporta le coup sans faiblir. Elle restait de marbre. Son regard était perçant et vide, son nez noblement arqué. Mais une joue s'écaillait. Des végétations légères, étranges, vertes et roses, envahissaient le menton » (II, 497-499) ; « M. de Charlus avait relâché dans son visage cette tension, amorti cette vitalité factice, qu'entretenaient chez lui l'animation de la causerie et la force de la volonté. Pâle comme un marbre, il avait le nez fort, ses traits fins ne recevaient plus d'un regard volontaire une signification différente qui altérât la beauté de leur modelé ; plus rien qu'un Guermantes, il semblait déjà sculpté, lui Palamède XV, dans la chapelle de Combray » (III, 5) ; « Rien dans la figure de la Berma ne rappelait plus celle dont la photographie m'avait, un soir de mi-carême, tant troublé. La Berma avait, comme dit le peuple, la mort sur le visage. Cette fois c'était bien d'un marbre de l'Érechthéion qu'elle avait l'air. Ses artères durcies étant déjà à demi pétrifiées, on voyait de longs rubans sculpturaux parcourir les joues, avec une rigidité minérale. Les yeux mourants vivaient relativement, par contraste avec ce terrible masque ossifié, et brillaient faiblement comme un serpent endormi au milieu des pierres » (IV, 575-76) ; « ses draps roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre » (III, 862) ; « [Elstir] n'y eût vu que la beauté sculpturale, pour mieux dire, la beauté de blancs monuments que prennent des corps de femmes assis dans la verdure » (III, 906) ; « Une partie de son menton était tombée en miettes comme un marbre rongé, mais je ne trouvais à cela rien d'extraordinaire » (IV, 120) ; [M. de Charlus] 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, cependant qu'elle avait imposé au vieux prince déchu la majesté shakespearienne d'un roi Lear. Les yeux n'étaient pas restés en dehors de cette convulsion totale, de cette altération métallurgique de la tête, mais par un phénomène

croît, nous l'avons vu, le rapport entre corps et architecture chez Proust est motivé par une série d'homologies fertiles (visage/paysage, fenêtre/regard) qui oriente l'expérience de lecture. En particulier, la correspondance entre la fenêtre et le regard humain sous-tend une pensée moderne de l'architecture. Le projet « Kinney Plywood House », de l'agence d'architecture interdisciplinaire et expérimentale américaine "Diller + Scofidio"⁴², bâti à Westchester County en 1981 reprend ce *topos* de l'histoire de l'architecture⁴³ en articulant l'analogie que Plotin établissait déjà entre l'âme et les fenêtres d'une construction, métaphore ancienne qu'Alberti promeut en modèle.⁴⁴

D'après August Schmarsow, l'essence de l'architecture résiderait dans l'idée d'habitation.⁴⁵ Pour le dire autrement, c'est à travers nos conditions de vie spatiales que nous développons un langage corporel qui nous est propre. Selon l'auteur, la spatialité du corps reposerait sur la capacité d'aménagement qui caractérise l'expérience humaine⁴⁶. À plus forte raison, les matériaux qui constituent notre environnement immédiat – et que nous percevons au moyen de nos sens – sont issus du *monde de la vie* auquel s'intéresse Husserl à partir de ses *Recherches logiques*. Les dimensions concrètes de ces structures tridimensionnelles dépendent de la bâtisse du corps humain et de son redressement vertical.⁴⁷

inverse ils avaient perdu tout leur éclat » (IV, 438).

42. L'approche interdisciplinaire des travaux de D + S se distingue par une réflexion sur les notions de chair et d'organisme et thématise certains des enjeux que nous avons pu mobiliser tout au long de notre enquête. Voir Teyssot (Georges TEYSSOT. « The Mutant Body of Architecture ». Dans : *Flesh*. New York : Princeton Architectural Press, 1994, p. 9).

43. À propos de ce projet, l'architecte américain John Hejduk notait : « This house inquires into the way the very nature of "window", not as an opening to the outer world, but as an opening into our inner core. The house facade acts as a mask which hides a depth (a depth of eight inches, the depth from the surface of our eye-balls to the rear of our cerebellum », cité par Georges Teyssot (ibid., p. 35).

44. Mauro CARBONE. *Philosophie-écrans : du cinéma à la révolution numérique*. Matière étrangère. Paris : Vrin, 2016, p. 97.

45. SCHMARSOW, op. cit., p. 73.

46. Dans les mots de Schmarsow : « [E]s handelt sich nicht allein um Raum, den man auch abstrakt auffassen und mathematisch analysieren könnte, sondern auch um seine Gestaltung, und diese setzt ein sinnfälliges Material voraus, das unserer vorhandenen Körperwelt angehört, oder bereits von Menschen verarbeitet vorliegt, d. h. sie ist Gestaltung von Menschen für Menschen, eine vom schöpferischen Willen des Subjekts durchdrungene Körperform, auch des Innenraumes als solchen ». Nous traduisons : « Il ne s'agit pas seulement d'espace susceptible d'être interprété de manière abstraite et analysé mathématiquement, mais aussi de sa conception qui présuppose un matériau sensible appartenant à notre monde corporel existant ou étant déjà traité par les humains, c'est dire qu'elle est création d'individus pour d'autres individus, une forme corporelle imprégnée par la volonté créatrice du sujet, y compris l'espace intérieur en tant que tel » (ibid., p. 74).

47. Ibid., p. 75.

Dans la diégèse proustienne, les chambres adhèrent aux limites du corps; elles les prolongent. Dans la mesure où le confinement apparaît comme le mode d'être privilégié du héros, sa chambre d'enfance à Combray s'apparente à une « sorte d'impalpable alcôve, de chaude caverne creusée au sein de la chambre même, zone ardente et mobile en ses contours thermiques, aérée de souffles qui nous rafraîchissent la figure et viennent des angles, des parties voisines de la fenêtre ou éloignées du foyer, et qui se sont refroidies » (I, 7). Inversement, son existence semble menacée lors de la première installation dans le Grand-Hôtel de Balbec, cette station normande loin de l'univers qui lui est familier. Quelques années plus tard, le narrateur constate comment « la prison d'une chambre dont l'ensommeillement me tiendrait éveillé » (II, 14) figure désormais un espace qu'il s'est incorporé :

Je restai seul dans la chambre, cette même chambre trop haute de plafond où j'avais été si malheureux à la première arrivée [...]; ces volets, au pied desquels tombait la lumière du matin, je les avais ouverts la première fois pour apercevoir les premiers contreforts de la mer (ces volets qu'Albertine me faisait fermer pour qu'on ne nous vît pas nous embrasser). Je prenais conscience de mes propres transformations en les confrontant à l'identité des choses. On s'habitue pourtant à elles comme aux personnes et quand, tout d'un coup, on se rappelle la signification différente qu'elles comportèrent, puis, quand elles eurent perdu toute signification, les événements bien différents de ceux d'aujourd'hui qu'elles encadrèrent, la diversité des actes joués sous le même plafond, entre les mêmes bibliothèques vitrées, le changement dans le cœur et dans la vie que cette diversité implique, semblent encore accrus par la permanence immuable du décor, renforcés par l'unité du lieu. (III, 510)

Les espaces dans lesquels nous nous installons adhèrent à notre façon de voir le monde : nous les intégrons à notre syntaxe corporelle. Les pièces qui nous ont servi de demeure tissent des liens susceptibles d'être réactivés par notre mémoire corporelle. La mort d'une personne avec laquelle nous partageons l'intimité d'un espace commun nous rend douloureuse la contingence qui caractérise le lieu habitable. Tout part de l'interface corps, « cette terrible puissance d'enregistrement qu'a le corps » (IV, 9). Or, à l'image de bâtiments menacés de destruction sous l'effet de guerres et de révolutions, cette identité des choses est loin d'être stable et immuable. En cela, l'« unité de lieu » qu'évoque le narrateur semble moins se référer à la disposition architecturale de sa chambre qu'à son ancrage dans un espace corporel qui englobe celle-ci.

Cette spatialité de situation se construit autour d'un centre organique et repose sur la mémoire du corps⁴⁸. L'intervention du schéma corporel et l'accouplement enactif du sujet à son environnement⁴⁹ montrent à quel point nous sommes enracinés dans les espaces du monde de vie. À la lumière de cette nouvelle donne, nous parvenons à une meilleure compréhension du vertige qui s'empare du héros dans les premières pages de la *Recherche* : l'hésitation sur le lieu *objectif* dans lequel il se trouve s'accompagne du constat que les marques spatiales qui sous-tendent son identité corporelle s'effacent. La mémoire chez Proust ne peut se réduire à une quelconque dimension métaphorale, au contraire, elle produit le corps vécu et la spatialité qui lui donne ses ancrages.

— Le corps de l'architecture dans l'écriture de Proust

Pour l'auteur de la *Recherche* la pensée architecturale excède la simple portée d'un thème esthétique ; elle irrigue de façon souterraine sa pratique d'écrivain et sert de fondement dans la mise en œuvre d'un imaginaire spatial. Dans sa phénoménologie de l'image poétique, Gaston Bachelard insiste sur la dimension vécue de l'espace dans lequel travaille l'écrivain :

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent.⁵⁰

48. Comme le notent les critiques en architecture Kent C. Bloomer et Charles W. Moore : « The heart of the distinction we are making between “feeling” of space described through mathematical and graphic measurement is that objective space does not require the existence of a centerplace. Body spatiality, by contrast, refers to an internal world which is not only distinct from and within an external world, but which is centered around “landmarks” and bodily memories that reflect a lifetime of events encountered outside the psychic boundary » (BLOOMER et MOORE, op. cit., p. 45).

49. À cet endroit, l'on peut encore faire valoir les résultats éminents d'Alberto Pérez-Gómez qui, à partir des années 1990, propose une interprétation phénoménologique des pratiques architecturales. Dans l'étude importante que figure *Attunement : Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science*, Pérez-Gómez écrit : « The “lifeworld” [...] is not a prespecified outward realm represented externally by the brain, but a relational domain enacted by a being's particular mode of coupling with the environment, beyond distinctions between nature and culture, and one in which cities and architecture play a prominent role. Let me emphasize the obvious : architecture is part of the lifeworld, not of “objective nature” » (Alberto PÉREZ GÓMEZ. *Attunement : Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2016, p. 143).

50. Gaston BACHELARD. *La poétique de l'espace* [1957]. Paris : Presses universitaires de France, 2008, p. 17.

Cette concentration de l'être qui accompagne le travail de l'écrivain se traduit par la fonction centrale des chambres dans la *Recherche*. L'expérience architecturale se déploie ainsi selon deux modalités : dilatation sous l'effet de l'ivresse ou de l'expérience érotique ou alors contraction de l'espace corporel en situation de maladie ou de jalousie.

Proust écrit à une époque d'urbanisation progressive des villes, ce qui se traduit par une nouvelle structuration de l'espace citadin parisien. À partir de 1854, les grands boulevards Haussmann ont été tracés à même l'espace public sous le régime de Napoléon III⁵¹. Diana Fuss remarque comment l'intériorité des appartements parisiens à l'époque de Proust se présente sur le mode de l'apaisement face à la surimpression sensorielle de la vie urbaine.⁵² L'isolation auditive et thermique de la chambre de l'écrivain prend l'apparence d'une *camera obscura*⁵³ :

Proust's blackened cork walls produce the opposite impression of spatial constriction. The placement of the cork – originally the same color as the parquet floor – on both ceiling and walls removes the line of demarcation between horizontal and vertical planes, in effect dematerializing boundaries and creating a spatial void. The homogeneous color of walls, ceiling, and floor visually shrink the bedroom, transforming an open and lofty interior into a more concentrated and inward space. Moreover, the cork, by providing a further layer of insulation between the bedroom and the rest of the apartment, physically separates Proust from the life of the household and from the people on the other side of the wall who labor to serve him.⁵⁴

Cette description d'un univers clos aux apparences baudelairiennes évoque la demeure capitonnée décrite par Huysmans dans *À rebours* (1884). Dans l'économie de la *Recherche*, l'appartement parisien du narrateur joue un rôle semblable. Suivant la découverte des connaissances saphiques d'Albertine, le héros décide de l'emmener à Paris et de la surveiller du confort de son appartement. Si la prisonnière est désormais livrée au regard omniprésent de son amant, l'énigme de ses relations érotiques demeure intacte. L'organisation de l'appartement structure le roman d'Albertine et s'apparente à un dispositif de surveillance. Dans son étude consacrée à l'espace de travail de Proust, Diana Fuss souligne

51. À noter que Proust habite le 102 boulevard Haussmann à deux pas de la gare Saint Lazare.

52. FUSSE, op. cit., p. 67.

53. « [A]u mois de juillet, quand j'entendais les coups de marteau de l'emballeur et que je jouissais, dans la fraîcheur de ma chambre noire, de la chaleur et du soleil » (II, 685).

54. FUSSE, op. cit., p. 76.

l'emplacement particulier de deux miroirs : le premier couvre la garde-robe de l'écrivain dans l'espace – face à son lit – qui sépare deux fenêtres tandis qu'un second miroir domine la chambre entre deux portes doubles. Toujours selon Fuss, ce dispositif servait deux fonctions : d'une part, il devait cacher le reflet de l'écrivain dans la glace et d'autre part il offre une vue permettant à Proust d'embrasser l'intégralité de la pièce avec son regard.⁵⁵

Ce dispositif se retrouve au niveau du récit et traduit la capacité du héros à « apercevoir sans être vu » (IV, 390). Il s'agit d'un motif récurrent dans la *Recherche* comme le montre assez bien l'incipit de *Sodome et Gomorrhe* que nous avons analysé tout à l'heure. Le narrateur-héros n'hésite pas à s'effacer en se positionnant dans des angles morts pour observer ses proches. De manière significative, ce procédé narratif rend possible une focalisation externe, une vue détachée comme perçue à l'aide d'une caméra. L'œil-de-bœuf qui met en œuvre la visualisation de cette scène permet au héros de conserver son anonymat. Selon Diana Fuss, dans l'agencement de l'appartement de Proust, cette obturation constituait la seule percée vers le monde extérieur⁵⁶.

— Resémantisation de l'espace

À l'issue de cette enquête, reprenons les traits communs aux domaines de l'architecture et de l'écriture : de façon générale, le récit est une construction⁵⁷ et fonctionne à ce titre : semblable au parcours qui nous permet de naviguer l'espace interne d'une maison, le texte proustien oriente le processus de lecture. L'expérience architecturale, au même titre que le texte, est toujours immergée dans une temporalité. Enfin, le corps de texte, tel qu'il se donne à voir chez Proust, reste tributaire de l'expérience vécue, comme le temple grec fait surgir le tracé d'une civilisation éteinte.

Si notre parcours avait commencé par le constat de la dimension vécue de la bâtisse, l'architecture apparaît désormais comme l'autre du corps⁵⁸. Autrement dit, il ne

55. Ibid., pp. 74-75.

56. « Exiting this central elevator, any visitors to the apartment, standing on the central landing, could be identified by a servant through a bull's eye window. With the windows in every room of the apartment except the kitchen and servant's bedroom closed and curtained year-round, and with the apartment telephones all eventually removed, this internal window, together with the numerous service bells also located along the hallway joining kitchen to vestibule, functioned as the dwelling's sensory opening onto the outside world » (ibid., p. 68).

57. Aspect que Proust lui-même souligne dans une lettre de 1919 adressée à Jacques Rivière.

58. Je tiens à cet endroit à remercier Nathalie Kerschen, architecte et chercheuse à McGill, pour avoir

peut y avoir d'écriture sans référence spatiale à un environnement vécu. L'architecture se module sur les proportions du corps au même titre où nous avons pu dire que le stéréoscope se fonde sur le fonctionnement de la vision humaine. À plus forte raison, les exemples du marbre et des pavés inégaux de la cour du palais Guermantes illustrent la thèse selon laquelle l'espace corporel résulte de la réciprocité des liens qui s'établissent entre le héros et son milieu concret⁵⁹. Il nous faut désormais nous avancer dans cette zone liminaire qui marque chez Proust l'origine de l'énonciation.

Le concept de limite : seuils ?

La limite apparaît comme cette figure rhétorique qui ne s'épuise pas dans les itérations successives de son émergence première. À l'image du corps humain – ce corps qui a ses paysages, ses failles et ses circulations souterraines – le concept de limite demande à être questionné au-delà des clivages traditionnels. À première vue, la limite prend le sens de commencement, d'origine. En termes méthodologiques, il s'agit d'une notion qui nous permet de délimiter un champ théorique et chemin faisant, de circonscrire l'étendue des enjeux qui se font jour. Dans la mesure où le travail présent puise dans une approche interdisciplinaire, il est inévitablement amené à rencontrer ses propres limites. Ce questionnement se trouve à l'origine du présent travail : comment intégrer différents corps de savoir au sein du questionnement qui est le notre sans rester à la surface de ce qui peut être dit ?

Pour penser les limites théoriques de ce travail, il peut être utile de revenir à cette phrase de Gilles Deleuze, tirée de l'avant-propos de *Critique et clinique* : « La limite n'est pas en dehors du langage – écrit le philosophe – elle en est le dehors : elle est faite de visions et d'auditions non langagières, mais que seul le langage rend possibles ».⁶⁰ Périphérie du

soulevé ce point.

59. Dans les mots d'Alberto Pérez-Gómez : « The most significant architecture is not necessarily photogenic. In fact, often the opposite is true. Its meanings are conveyed through sound and eloquent silence, the tactility and poetic resonance of materials, smell and the sense of humidity, among infinite other factors that appear through the motility of embodied perception and are given *across* the senses » (PÉREZ GÓMEZ, op. cit., p. 148).

60. Gilles DELEUZE. *Critique et clinique*. Paradoxe. Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 9.

texte donc, qui accompagne toute manifestation langagière d'une sorte de halo pellucide. C'est cette ouverture constitutive dont témoigne l'écriture de Proust qui motive la présente analyse. La notion de « limite » excède la thématization du corps vécu pour s'étendre aux corps théoriques que nous avons mobilisés dans les analyses précédentes.

La limite comme instance structurante de la *Recherche*

La question des limites apparaît comme thème fédérateur de la critique littéraire en ce qu'elle s'intéresse à l'émergence du sens en deçà du langage. Selon Nathalie Aubert, « [l]e langage est essentiellement symbolique, c'est-à-dire "analogique" et il faut moins dire s'enracine dans le corps que reconnaître à ce dernier une présence pré-conceptuelle, "entre les mots" précisément, non pas un alphabet complet, mais une possibilité d'émergence parmi les signes qui miment *et* invoquent le monde ». ⁶¹ Par conséquent, le langage se présente à la manière d'un éternel commencement. Dans la reprise infinie du même geste, de nouveaux réseaux sémantiques émergent et imprègnent la façon dont un monde vient à exister pour nous. En vue d'amener la notion de limite à sa propre expression, nous devons entrer dans l'univers de la *Recherche* comme à la première fois et faire émerger la signification au-delà des connaissances établies. Les premières pages de la *Recherche* marquent l'émergence du texte sur la page. L'incipit apparaît comme le lieu où peut naître la parole, une sorte de degré zéro de l'énonciation :

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint. (I, 3)

À travers cette première phrase, le narrateur entérine l'ouverture du récit qui marque le moment où les paupières se ferment sur le monde extérieur. D'emblée, nous pouvons

61. Nathalie AUBERT. *Proust : la traduction du sensible*. Research monographs in French Studies. Oxford : Legenda, 2002, p. 83.

constater comment l'emploi récurrent de formules à l'imparfait imprègne la temporalité du récit commençant. Cet emploi verbal facilite l'immersion dans un récit qui plonge le lecteur dans l'obscurité d'une chambre inconnue, tout en renforçant l'effet d'attente initial. Ici, le procès est perçu de l'intérieur, les limites du cadre énonciatif se dérobent : embarqués dans le processus de lecture, nous nous éloignons du rivage de la phrase *longtemps, je me suis couché de bonne heure*. Il y a littéralement absence d'une vue globale – de l'extérieur – sur la scène. Les vagues successives de l'éveil et de l'ensommeillement figurent les marqueurs textuels d'une intériorité, d'un récit en marge du temps linéaire :

Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure ; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non ; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure. (I, 3)

Au fur et à mesure que le narrateur nous introduit dans cette phénoménologie du corps éveillé, une question se fait de plus en plus pressante : Qui parle ? Quelle est cette voix obscure qui hésite au seuil du récit ? Cette interrogation habite le narrateur-héros qui hésite entre le signifiant et le signifié. En partant de l'incipit du roman (« Longtemps je me suis couché de bonne heure »), Nathalie Aubert, dans un essai consacré aux catégories du visuel dans la *Recherche*, reconnaît le travail de l'expérience perceptive en amont de la construction du corps et de la pensée rationnelle. En témoigne, selon l'autrice, la lexicalisation d'un sentiment d'hésitation (« je croyais », « il me semblait », « cette croyance survivait », « inintelligible », « je me demandais », « comme une chose vraiment obscure »), premier seuil du récit où Aubert entend localiser la désorientation d'un sujet qui devient pur sentant.⁶² D'après son analyse, l'ouverture du roman marquerait un palier où la distinction entre sujet et objet, existence et essence n'est pas encore réalisée. Indétermination spatio-temporelle qui contamine l'essence du récit :

62. AUBERT, op. cit., p. 7.

Je me demandais quelle heure il pouvait être ; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivant l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine [. . .]. Je frottai une allumette pour regarder ma montre. Bientôt minuit. C'est l'instant où le malade, qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu, réveillé par une crise, se réjouit en apercevant sous la porte une raie de jour. Quel bonheur, c'est déjà le matin ! Dans un moment les domestiques seront levés, il pourra sonner, on viendra lui porter secours. L'espérance d'être soulagé lui donne du courage pour souffrir. Justement il a cru entendre des pas ; les pas se rapprochent, puis s'éloignent. Et la raie du jour qui était sous sa porte a disparu. C'est minuit ; on vient d'éteindre le gaz ; le dernier domestique est parti et il faudra rester toute la nuit à souffrir sans remède. (I, 3-4)

Avec l'état d'éveil, le sentiment corporel refait surface. Et avec le corps, le cortège habituel de représentations. Le lexique pathologique s'immisce dans le récit et en modifie la signification (« le malade », « une crise », « du courage pour souffrir », « souffrir sans remède ») ; à plus forte raison il ancre la voix de l'énonciation dans la situation narrative. Le basculement temporel – notons le passage au présent et au futur proche – souligne comment l'engrenage du quotidien reprend le dessus. Or, ce retour à la conscience éveillée n'est que passer :

Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginai que c'était elle qui me l'offrait. Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais. (I, 5)

Dans cette réflexion qui prolonge les images du rêveur endormi, le narrateur devient sensible au primat des pulsions. Quelques lignes auparavant, il constatait déjà comment en « dormant [il] avait rejoint sans effort un âge à jamais révolu de [sa] vie primitive » (I, 4). Le sommeil marque en cela un retour à l'existence pré-conceptuelle avant l'emprise de la langue et du raisonnement humain. C'est précisément « le sentiment de l'existence tel qu'il peut frémir au fond d'un animal⁶³ » (I, 5) que Proust réhabilite par le biais de la langue⁶⁴.

63. Nous pouvons constater une variation de la même image dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « [C]ar on dit que nous voyons souvent des animaux en rêve, mais on oublie presque toujours que nous y sommes nous-même un animal privé de cette raison qui projette sur les choses une clarté de certitude » (II, 177).

64. Dans les mots de Merleau-Ponty, il s'agit de l'« expérience pure et, pour ainsi dire, muette encore,

Le primat du sentiment corporel sur les certitudes de la raison a ici valeur fondatrice : « je ne savais même pas au premier instant qui j'étais » (I, 5) ajoute le narrateur.

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. 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 les 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. (I, 6)

Dans ce retour de la pensée à l'événement corporel, une sensation de vertige s'empare du narrateur (« tout tournait autour de moi », « les murs [...] tourbillonnaient dans les ténèbres »). Le kaléidoscope de l'obscurité (I, 4) ne s'arrête pas sur une image concrète⁶⁵, mais se disperse dans la pesanteur du corps allongé. Le narrateur hésite sur les données indexicales de sa situation si bien que cette enquête préliminaire (en ce qu'elle précède le seuil de la conscience) réactive la mémoire du corps. Ce réveil marque également le passage de l'anonymat du corps que signale la récurrence du pronom possessif à la troisième personne (« la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules ») à l'adhésion au corps vécu (« mon corps »). Par le biais de l'énonciation (« sa mémoire », « ses genoux », « ses épaules », « il avait dormi »), le corps accède à sa représentation.

Ces observations préliminaires s'intègrent à une boucle textuelle allant du passé « quand je me réveillais » à « mon corps [...] que je retrouvais au réveil ». Ces glissements sont significatifs en ce qu'ils organisent textuellement le flux et le reflux de l'être-présent-au-corps. Force est de constater que le seuil apparaît chez Proust comme le lieu privilégié où on « [entend] le monde s'éveiller » (III, 696). Nous trouvons une seconde

qu'il s'agit d'amener à l'expression pure de son propre sens » (PP 264).

65. Nous retrouvons la même analogie dans *La Prisonnière* : « [D]ire ces paroles, au lieu de celles que continuait à penser le dormeur à peine éveillé que j'étais encore, me demandait le même effort d'équilibre qu'à quelqu'un qui sautant d'un train en marche et courant un instant le long de la voie, réussit pourtant à ne pas tomber » (III, 629).

illustration de ce genre d'expérience dans le *Côté de Guermantes*. Le passage qui nous intéresse se joue à Doncières, où Robert de Saint-Loup se trouve en garnison. Son ami étant occupé à l'instant de son arrivée, le narrateur se résout à l'attendre dans sa chambre :

Je m'engageai dans l'escalier, manquant à chaque pas de glisser sur ces marches cloutées, apercevant des chambrées aux murs nus, avec le double alignement des lits et des paquetages. On m'indiqua la chambre de Saint-Loup. Je restai un instant devant sa porte fermée, car j'entendais remuer ; on bougeait une chose, on en laissait tomber une autre ; je sentais que la chambre n'était pas vide et qu'il y avait quelqu'un. Mais ce n'était que le feu allumé qui brûlait. Il ne pouvait pas se tenir tranquille, il déplaçait les bûches et fort maladroitement. J'entrai ; il en laissa rouler une, en fit fumer une autre. Et même quand il ne bougeait pas, comme les gens vulgaires il faisait tout le temps entendre des bruits qui, du moment que je voyais monter la flamme, se montraient à moi des bruits de feu, mais que, si j'eusse été de l'autre côté du mur, j'aurais cru venir de quelqu'un qui se mouchait et marchait. Enfin, je m'assis dans la chambre. (II, 373)

Le narrateur-héros retrouve ici le sentiment premier qui habite l'animal. Son hésitation lui permet de saisir le monde à l'état naissant, en amont du travail de la perception raisonnée⁶⁶. Ce temps d'arrêt devant la porte de Saint-Loup est significatif en ce qu'il restitue l'étrange possibilité d'un monde pré-thématique ; le héros opère la saisie d'un spectacle qui n'est pas déformé par l'empreinte du regard qui se pose sur lui. L'imparfait souligne l'aspect phénoménologique d'un événement intérieur au récit qui culmine dans le point d'orgue que marque l'irruption du passé simple⁶⁷. Or, comme nous avons pu le constater plus haut, cette polarisation vers l'émergence pré-thématique d'un monde n'est évoqué qu'au titre de possible et marque essentiellement les moments où le héros abjure la réalisation de sa vocation littéraire.

L'incipit n'est pas la seule structure limitrophe du récit proustien : la « raie de clarté » (II, 163) du premier séjour à Balbec fait écho à la « raie de jour » inscrite au début du roman et se constitue comme un topos structurel à part entière. À l'issue

66. Habituellement, nous avons tendance à faire de la perception avec du perçu (PP 27).

67. La même hésitation s'empare du jeune homme lorsqu'il surprend Albertine plongée dans un sommeil profond : « En entrant dans la chambre j'étais resté debout sur le seuil n'osant pas faire de bruit et je n'en entendais pas d'autre que celui de son haleine venant expirer sur ses lèvres, à intervalles intermittents et réguliers, comme un reflux, mais plus assoupi et plus doux. Et au moment où mon oreille recueillait ce bruit divin, il me semblait que c'était, condensée en lui, toute la personne, toute la vie de la charmante captive, étendue là sous mes yeux » (III, 579). Quelques pages plus loin, il assimile le souffle d'Albertine endormie à « cette pure fonction physiologique qui, tout fluide, n'a l'épaisseur ni de la parole ni du silence » (III, 621).

de la mort prématurée d'Albertine, le même motif se mue en « rayon de soleil » (IV, 61) corrosif ; la mémoire des jours ensoleillés passés aux côtés de la jeune fille s'avère particulièrement douloureuse au narrateur⁶⁸. Dans *La Prisonnière*, la raie verticale perçue de l'escalier devient l'indicateur de la présence imminente d'Albertine :

Comme, chaque fois que la porte cochère s'ouvrait, la concierge appuyait sur un bouton électrique qui éclairait l'escalier, et comme il n'y avait pas de locataires qui ne fussent rentrés, je quittai immédiatement la cuisine et revins m'asseoir dans l'antichambre, épiant, là où la tenture un peu trop étroite, qui ne couvrait pas complètement la porte vitrée de notre appartement, laissait passer la sombre raie verticale faite par la demi-obscurité de l'escalier. Si tout d'un coup cette raie devenait d'un blond doré, c'est qu'Albertine venait d'entrer en bas et serait dans deux minutes près de moi ; personne d'autre ne pouvait plus venir à cette heure-là. Et je restais, ne pouvant détacher mes yeux de la raie qui s'obstinait à demeurer sombre ; je me penchais tout entier pour être sûr de bien voir ; mais j'avais beau regarder, le noir trait vertical, malgré mon désir passionné, ne me donnait pas l'enivrante allégresse que j'aurais eue si je l'avais vu changé, par un enchantement soudain et significatif, en un lumineux barreau d'or. (III, 126)

Ici encore, le motif mobilisé par le narrateur repose sur une série de variables. Les gradations spectrales (lumière électrique, « la sombre raie verticale faite par la demi-obscurité de l'escalier », « raie [...] d'un blond doré », « la raie qui s'obstinait à demeurer sombre », « le noir trait vertical », « lumineux barreau d'or ») décrites par le narrateur représentent l'arrivée d'Albertine comme à l'aide d'un spectrographe. La raie oblique prolonge le motif la fente qui se situe devant la porte d'Albertine et traduit l'invitation ou le rejet de sa part sous forme d'absence de lumière (III, 620). Déjà dans le récit des amours de Swann, la lumière marque un palier infranchissable où se cristallise la possibilité d'un refus :

Parmi l'obscurité de toutes les fenêtres éteintes depuis longtemps dans la rue, il en vit une seule d'où débordait – entre les volets qui en pressaient la pulpe mystérieuse et dorée – la lumière qui remplissait la chambre et qui, tant d'autres soirs, du plus loin qu'il l'apercevait en arrivant dans la rue, le réjouissait et lui annonçait : « elle est là qui t'attend » et qui maintenant, le torturait en lui disant : « elle est là avec celui qu'elle attendait ». (I, 268)

68. De façon analogue, le store bleu observé pendant son voyage en train à destination de Balbec marque la première ivresse du héros. Pour le jeune homme, à côté du bleu de ce store les autres couleurs « étaient [...] aussi ternes, aussi nulles, que peut l'être rétrospectivement l'obscurité où ils ont vécu pour les aveuglés qu'on opère sur le tard et qui voient enfin les couleurs » (II, 13).

En montrant comment un même motif peut avoir différentes significations, Proust restitue la dynamique du désir qui anime son récit. La « pulpe mystérieuse et dorée » de la lumière qui émane de l'appartement d'Odette – du moins c'est l'hypothèse sur laquelle Swann se fonde – prolonge l'ambivalente *raie de jour* de l'incipit. Or, nous savons que le héros hérite la maladie jalouse de Swann. À l'issue d'une soirée chez les Verdurin, en retournant chez lui à la tombée de la nuit, le jeune homme se sent interpellé par la lumière qui émane de la chambre d'Albertine perçue de l'extérieur :

Du trottoir je voyais la fenêtre de la chambre d'Albertine, cette fenêtre autrefois toujours noire le soir quand elle n'habitait pas la maison, que la lumière électrique de l'intérieur, segmentée par les pleins des volets, striait de haut en bas de barres d'or parallèles [...]. Certes, ces lumineuses rayures que j'apercevais d'en bas et qui à un autre eussent semblé toutes superficielles, je leur donnais une consistance, une plénitude, une solidité extrêmes, à cause de toute la signification que je mettais derrière elles, en un trésor si l'on veut, un trésor insoupçonné des autres, que j'avais caché là et dont émanaient ces rayons horizontaux, mais un trésor en échange duquel j'avais aliéné ma liberté, la solitude, la pensée. De sorte qu'en levant une dernière fois mes yeux du dehors vers la fenêtre de la chambre dans laquelle je serais tout à l'heure, il me sembla voir le lumineux grillage qui allait se refermer sur moi et dont j'avais forgé moi-même, pour une servitude éternelle, les inflexibles barreaux d'or. (III, 833-834)

À travers une succession fluide d'images, le narrateur passe de « la lumière électrique de l'intérieur » aux « lumineuses rayures » qu'il aperçoit d'en bas pour aboutir au « lumineux grillage » et aux « inflexibles barreaux d'or » qui connotent sa captivité⁶⁹, par opposition à celle – réelle – d'Albertine⁷⁰. Cet arc descriptif en contre-plongée excède la portée d'un simple jeu de mots. Hésitant au seuil de la réalité qu'il s'est façonnée de toutes parts, le narrateur s'arrête à l'entre-deux qui lui donne à voir la plénitude de leur union qui se dérobe à lui.

69. Dans *Albertine disparue*, il se rappellera de « cette lumière qui me semblait venir d'une prison » sur le mode du regret et de la désillusion tardive (IV, 77).

70. Dans *La Prisonnière*, cette même hésitation devant la porte d'Albertine : « Je venais d'entendre une porte qui me semblait bien la porte de sa chambre. À pas de loup j'allai jusqu'à cette chambre, j'entrai, je restai sur le seuil. Dans la pénombre les draps étaient gonflés en demi-cercle, ce devait être Albertine qui, le corps incurvé, dormait les pieds et la tête au mur. Seuls dépassant du lit, les cheveux de cette tête, abondants et noirs, me firent comprendre que c'était elle, qu'elle n'avait pas ouvert sa porte, pas bougé, et je sentis ce demi-cercle immobile et vivant, où tenait tout une vie humaine, et qui était la seule chose à laquelle j'attachais du prix ; je sentis qu'il était là, en ma possession dominatrice » (III, 868).

Expérience et langage

D'un point de vue stylistique, l'ellipse constitue une autre façon de structurer le récit. Ce trope désinvolte qui traduit l'accélération du temps vécu se trouve au cœur de la démarche proustienne. On peut ainsi être sensible à l'importance du blanc dans le corps de texte, sorte de silence typographié. En particulier, les séjours du narrateur-héros dans diverses maisons de santé sont entièrement passés sous silence et participent littéralement au temps perdu qu'il lui faudra restituer⁷¹. Pourquoi cet arrêt au milieu du récit, comment expliquer l'émergence de ce blanc ?

Ces lacunes textuelles s'annoncent dans *Albertine disparue* où le héros évoque « cet oubli de tant de choses, me séparant par des espaces vides, d'événements tout récents qu'ils me faisaient paraître anciens » (IV, 173), « comme une brume épaisse sur l'océan, et qui supprime les points de repère des choses » (IV, 173). Dans cet hommage à peine voilé aux silences de Flaubert que Proust admirait tellement, une nouvelle dimension du texte se fait jour. On pense également à l'hors-champ dans *La philosophie dans le boudoir* qui montre comment déjà chez Sade, certaines choses ne peuvent être exprimées⁷².

Les allusions de la part du héros à de vagues intermèdes remplissent cette fonction d'une lacune opérationnelle. Le narrateur anticipe « l'état maladif qui allait [le] confiner dans une maison de santé » (IV, 287) tandis que sa désillusion quant à la valeur de la littérature « [le] consolait de devoir d'un jour à l'autre, à cause des progrès que faisait [s]on état maladif, rompre avec la société, renoncer au voyage, aux musées, pour aller [s]e soigner dans une maison de santé » (IV, 301). Cette interruption brutale du récit, suivie par un blanc littéral, fait place à une étoile typographique pour seul éclaircissement et que conserve l'édition de la Pléiade. Chose étrange, ce saut temporel nous permet de mieux situer l'épisode qui suit :

Ces idées tendant, les unes à diminuer, les autres à accroître mon regret de ne pas avoir de dons pour la littérature, ne se présentèrent jamais à ma pensée pendant

71. Ces occurrences signalées par le symbole * sont assez rares pour être mentionnées à cet endroit, ce que précise l'édition poche de Gallimard de 2006 : *RTP*, t. VII, I, 301 et 433.

72. Plus particulièrement, nous pensons au désaveu du libertin Dolmancé à la fin du récit. Lorsque le Chevalier livre à voix basse les secrets auxquels il va se livrer dans un instant, le récit en quelque sorte se replie sur soi-même.

les longues années, où d'ailleurs j'avais tout à fait renoncé au projet d'écrire, et que je passai à me soigner, loin de Paris dans une maison de santé, jusqu'à ce que celle-ci ne pût plus trouver de personnel médical, au commencement de 1916. (IV, 301)

Pour surprenant que cela puisse paraître, le narrateur ne semble pas attribuer d'importance particulière aux années marquées par la crise existentielle. Ce temps de vie passé à l'écart, en marge de la société, est étouffé par l'épaisseur du silence qui s'inscrit en creux du texte. Le narrateur développe ce thème dans le *Temps retrouvé* en notant que « [j]e n'étais pas du reste demeuré longtemps à Paris et j'avais regagné assez vite ma maison de santé » (IV, 330) ; « pendant les quelques jours que je passais encore à Paris avant de partir pour une autre maison de santé » (IV, 420) avant de reprendre le motif initial à la fin du volume : « La nouvelle maison de santé dans laquelle je me retirai ne me guérit pas plus que la première ; et beaucoup d'années passèrent avant que je la quittasse » (IV, 433)⁷³. Dans la hantise qui s'empare du narrateur à chaque nouveau projet qu'il conçoit, le blanc marque le moment existentiel où le temps semble se figer :

Mais bien que dans le désir, par comparaison avec l'indifférence, il entre déjà cette audace qu'est un commencement, même unilatéral, de réalisation, tout de même, entre mon désir et l'action que serait ma demande de l'embrasser, il y avait tout le « blanc » indéfini de l'hésitation, de la timidité. (III, 232)

Ce point d'orgue au sein du récit que relève le héros est indicatif de certaines expériences-limite dans la *Recherche*. En cela il fait surgir le thème de l'obscurité chez Proust. Les années indolentes pendant lesquelles s'accumule le temps perdu – à l'image de la fameuse ellipse flaubertienne dans *L'Éducation sentimentale*⁷⁴ – sont la marque de « cette absence de génie, ce trou noir qui se creusait dans mon esprit » (I, 170). Ce déchirement au niveau des mailles du récit est révélateur de l'« infracassable noyau de nuit »⁷⁵ qu'évoque André Breton. Ce « noyau d'identité, de singularité obstinée »⁷⁶ agence

73. « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire », selon l'expression de Wittgenstein. Il s'agit de la dernière proposition du *Tractatus logico-philosophicus* (1961).

74. « Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. Il revint » (Gustave FLAUBERT. *L'Éducation sentimentale* [1869]. Folio Classique. Paris : Éditions Gallimard, 2011, p. 450).

75. André Breton, *Point du Jour* [1934], Éditions Gallimard, Paris, 1970, p. 138.

76. BREEUR, op. cit., p. 9.

l'ouverture du sujet aux profondeurs de l'être. Il s'agit là d'un axe majeur de l'esthétique proustienne qui représente idées intelligibles comme « voilées de ténèbres » (VI 197)⁷⁷.

Le narrateur-héros est littéralement à *la recherche* et son récit doit rendre justice à cette quête, ce qui donne lieu à des passages qui nous frappent par leur réalisme : « Je revins sur mes pas – note-t-il – dans l'anticipation d'un bombardement imminent, mais une fois quitté le pont des Invalides il ne faisait plus jour dans le ciel, il n'y avait même guère de lumière dans la ville, et butant çà et là contre des poubelles, prenant un chemin pour un autre, je me trouvai sans m'en douter » (IV, 342). Plus loin, dans une perte des repères sensibles, le héros se sent sombrer, se « perdant peu à peu dans le lacs de ces rues noires » (IV, 388). Le Paris de guerre cristallise la hantise de l'altérité sous la forme de la menace omniprésente des aviateurs allemands : « 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 » (IV, 412). L'image de la vague qui engloutit la ville et ses habitants inscrit l'isotopie maritime dans la dimension verticale qui caractérise la hantise technologique (ascenseur, avion, tour de Babel).

Entre le blanc de l'hésitation et la noirceur de la nuit parisienne, une nouvelle dimension émerge. En partant de la notion de limite, cette section visait à montrer comment les enjeux du corps imprègnent la dimension typographique de la *Recherche*. Inversement, les *blancs* du récit du héros préparent la réalisation de sa vocation artistique. La leçon que le narrateur tire de ces expériences est claire : « Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres » (IV, 459). Tel le négatif photographique développé dans la chambre noire, seul ce que nous amenons péniblement à la lumière, ce qui nous fait violence nous permet de toucher au réel vécu. La réalité, selon le mot de Gadamer, est « ce qui nous résiste, l'absurde et l'incompréhensible ». ⁷⁸ Le problème est maintenant de savoir si ce que nous avons découvert quant

77. Nous nous permettons à cet endroit de renvoyer à ces lignes tirées d'un travail de maîtrise présenté à Paris-IV en 2014 : « À l'image de Thésée errant à travers le labyrinthe de Minos, le héros dans la *Recherche* doit affronter l'obscurité qui se dresse autour de lui afin d'en tirer la vérité, "ce qui vient de nous-même" (IV, 459). Le noème de sa quête demeure caché, alors qu'"un homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane" (BARTHES, *La chambre claire : Note sur la photographie*, p. 114) ».

78. GADAMER, op. cit., p. 16.

à la présence dans le texte proustien d'une ouverture constitutive peut nous servir dans l'analyse concrète des passages qui mettent en scène l'événement corporel.

Aux confins de la diégèse classique

Si l'écriture de Proust s'oriente de façon judicieuse vers un traitement métaphorique du réel, c'est précisément dans la mesure où l'expérience du corps révèle une nouvelle organisation de la réalité vécue. Le rapport entre un corps qui tend à s'effacer (incipit, scènes de voyeurisme) et l'affirmation du narrateur à travers un dispositif énonciatif complexe demande à être élucidé. En effet, n'est-il pas paradoxal que d'une part, la corporité sous-tend de larges pans de la *Recherche*, alors que d'autre part le narrateur reste dans une totale indétermination ? Est absente du récit toute description objective ou physique du héros : nous ignorons son nom exact, la nature de ses interactions avec Albertine, le détail de ses séjours successifs dans des maisons de santé. La question de la référentialité se pose. Qui parle ? Qui s'adresse au lectorat ? Et quelles sont les stratégies narratives que l'écrivain met en place pour produire son œuvre ?

Nous trouvons chez Proust cette obscurité qui imprègne l'expérience de lecture et qui explique la fascination qu'il exerce sur des écrivains de la transgression tels Georges Bataille, Maurice Blanchot ou encore Michel Leiris. Toujours est-il que l'écriture dense que produit l'écrivain sonne le glas d'une certaine représentation classique (du corps) qu'on retrouve notamment chez Balzac. En partant des bases de ce que nous avons identifié comme le *corps de texte* chez Proust, il s'agira dans la suite de s'intéresser à la poétique inédite dont témoigne la *Recherche*. Celle-ci est redevable d'une tension entre un traitement novateur du corps, d'une part, et de la rationalisation de cette expérience, d'autre part. En un mot, le paradoxe de l'expression resurgit, mais sous une autre lumière. Comme nous l'apprend Merleau-Ponty, le langage est essentiellement ouverture à l'autre. Il participe de ce fond intercorporel que nous avons identifié dans le deuxième chapitre :

[C]e qui est « fixé » sur la bouche, ce n'est pas seulement l'existence sexuelle, ce sont, plus généralement, les relations avec autrui dont la parole est le véhicule. Si l'émotion choisit de s'exprimer par l'aphonie, c'est que la parole est de toutes

les fonctions du corps la plus étroitement liée à l'existence en commun, ou, comme nous dirons, à la coexistence. (PP 198)

Le cas que décrit le philosophe se rapporte à un cas d'aphonie transitoire qui frappe une jeune fille à laquelle la mère défend de voir son amant. Et le monde autour d'elle est plongé dans le silence. À l'image de l'actrice Elizabeth Vogler qui, dans le film *Persona* (1966) d'Ingmar Bergman, perd la parole au milieu d'une représentation d'*Électre*, la jeune fille est incapable de nouer en représentation l'expérience d'un monde dont elle se sent aliénée. Ces exemples prolongent les thèmes que nous avons esquissés jusqu'à présent : Proust plonge au cœur de ce paradoxe du jaillissement de la parole au milieu d'un monde silencieux, entrecoupé d'ellipses et de blancs matérialisés.

Le corps produit du texte

Pour restituer l'origine du récit chez Proust, une analyse du statut de la parole s'impose. Selon Barthes, l'auteur de la *Recherche* ne donne « ses créatures que sous les pures espèces, sous le volume dense et coloré de leur parole ». ⁷⁹ Les exemples cités quant à l'originalité linguistique de Françoise étayent la thèse selon laquelle le personnage chez Proust fait corps avec son langage. Le *corps de texte* tel que nous le mobilisons fait fond sur la conception du récit établie par Genette. À l'opposition de l'histoire qui se rapporte au contenu du récit, son signifié, et de la narration qui désigne l'ensemble des moyens stylistiques mis en œuvre pour raconter cette histoire, le récit serait à proprement parler le « texte narratif ». ⁸⁰ Par conséquent, ce que nous appelons *corps de texte* se réfère davantage à « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements ». ⁸¹ De surcroît, cette expression est à lire dans deux directions. L'emploi du génitif se situe à la croisée de deux positions – selon la ligne de partage subjectif/objectif – qui se complètent : d'une part, le corps de texte désignant le fait que le texte ait un corps, et d'autre part, l'idée selon laquelle le corps est essentiellement

79. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture* [1953], p. 62.

80. GENETTE, op. cit., p. 72.

81. Ibid., p. 71.

texte.

Dans la mesure où la *Recherche* est le récit d'une vocation, le statut du narrateur doit être précisé. Celui-ci opère au point de fuite où se joignent deux modes temporels : d'une part, la série des événements vécus en temps réel ; c'est l'histoire telle que le héros en fait l'expérience avant son intégration à une narration antérieure qui fait état des signes qui jalonnent ce parcours initiatique ; d'autre part, le récit organisé tel que raconté par le narrateur, s'inscrivant dans une narration ultérieure, c'est-à-dire du point de vue omniscient et rétrospectif de celui qui connaît le dénouement de l'histoire. Si certains passages semblent valider l'hypothèse selon laquelle le protagoniste de la *Recherche* est titulaire du prénom « Marcel », son identité narrative hésite entre les pôles antagonistes du héros et du narrateur. Or, bien que celui-ci ne se distingue pas suffisamment en tant que témoin d'une époque révolue – il constate à différentes reprises que le don de l'observation à la Goncourt lui fait défaut⁸² – il adhère néanmoins de façon totale à l'énonciation de la *Recherche*⁸³.

Souvent, le narrateur-héros formule la possibilité d'une vie qui dépasserait en épaisseur la réalité objective⁸⁴. Il s'agit bien de « [l]a vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue » (IV, 474) que permet d'atteindre la littérature. Or, comment Proust met-il en œuvre cette vision d'une réalité augmentée par l'avènement du littéraire ?

Parmi les techniques narratives employées par Proust, notons l'introduction de différentes vitesses au sein du récit. Le récit du voyage ferroviaire dont le narrateur fait l'expérience est structuré par les mouvements du corps. À plus forte raison, les modes d'accélération et de ralentissements qui caractérisent le voyage en train orientent le rythme

82. « Goncourt savait écouter, comme il savait voir ; je ne le savais pas » (IV, 299).

83. Le même constat s'applique à l'interpellation de Gilberte, au désir d'Albertine et à un degré moindre à la folie du baron de Charlus.

84. À Balbec, au lendemain d'une soirée arrosée passée en compagnie de Saint-Loup, le narrateur fait presque jaillir le récit à venir devant soi : « Une fois de plus j'avais échappé à l'impossibilité de dormir, au déluge, au naufrage des crises nerveuses. Je ne craignais plus du tout ce qui me menaçait la veille au soir quand j'étais démuné de repos. Une nouvelle vie s'ouvrait devant moi ; sans faire un seul mouvement, car j'étais encore brisé quoique déjà dispos, je goûtais ma fatigue avec allégresse ; elle avait isolé et rompu les os de mes jambes, de mes bras, que je sentais assemblés devant moi, prêts à se rejoindre, et que j'allais relever rien qu'en chantant comme l'architecte de la fable » (II, 179). Ce genre de passage souligne la porosité du modèle énonciatif hérité du siècle précédent.

du texte. Plus particulièrement, dans le troisième chapitre de *Sodome et Gomorrhe*, le tortillaire de Balbec, à force de chocs et de heurts, devient la source primaire d'énonciation. L'exploration narrative de ce moyen d'accélération locomotoire motive le passage en revue par le narrateur des différentes stations de la célèbre ligne de Balbec et lui permet d'évoquer les personnes qui s'y rattachent : ainsi, Maineville est associée avec une célèbre maison de prostitution ; Grattevast sert de lien au comte de Crécy, premier mari d'Odette ; La Raspelière évoque les soirées du clan Verdurin ; Doncières l'art militaire et la vie en garnison. Si chaque station marque un arrêt, une pause en termes narratifs, ce sont surtout les moments passés *en transit* qui s'avèrent fertiles :

[J]e sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir, car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu. (II, 15-16)

À l'image des clochers de Martinville que le narrateur observait à partir de l'attelage du docteur Percepied à Combray, ce passage descriptif paraît empreint d'une dimension cinématographique. Les vitres du wagon qui prennent le relais du corps offrent des possibilités de cadrage inédites⁸⁵. Si chaque vue est incomplète en soi, ces fragments successifs s'intègrent finalement dans « une vue totale et un tableau continu ». Le narrateur montre en particulier dans quelle mesure le mouvement du train rend opérante la sensation de *travelling* qui motive la scénarisation de cette vue panoramique⁸⁶. La méthode textuelle déployée par le narrateur reprend l'effort paradoxal qui consisterait à « prendre le cliché

85. N'oublions pas que le narrateur se tient devant le cadre de la fenêtre.

86. Nous trouvons le même argument dans l'étude de Sara Danius : « In Proust, at any rate, the railway compartment moves through the landscape like a projector apparatus. Naturalizing the deliciously fragmented representation of the narrator's visual activity, the window frames permit the spectacle to come into being. In short, the train emerges as a framing device on wheels » (DANIUS, op. cit., p. 113).

de cet univers mouvant » (IV, 536) qui l’anime. De plus, nous assistons ici à la mise en relation de deux temporalités distinctes : d’une part, le passé simple exprime l’apport actif du train dans le spectacle qui se donne, tandis que l’imparfait englobe les pensées et la temporalité du narrateur posant un regard détaché sur la scène décrite. Le défilé objectif du dispositif visuel que figure la cabine de train⁸⁷ (« le train tourna ») s’oppose à l’intériorité du héros (« je le sentais », « je me désolais »), tension qui culmine avec l’expression « quand je l’aperçus » qui signale un basculement au sein de l’énonciation. En somme, ce passage souligne comment chez Proust, les mouvements du corps déclenchent de nouvelles séquences narratives.

Nous trouvons une variation de ce procédé dans le *Temps retrouvé*. Après une longue maladie, le héros se retrouve à Paris où il croise le baron de Charlus en se rendant à un dîner en ville. Cette rencontre donne lieu à une nouvelle séquence narrative qui se distingue par l’intrusion de différentes prolepses⁸⁸. Cette mise en tension temporelle du récit crée un rythme saccadé ; comme si le narrateur manipulait un magnétoscope.

La « recherche » comme laboratoire de formes inédites

Nos analyses ont mis en évidence la tendance phénoménologique de Proust à intégrer la dimension de l’impression première au sein du texte. En se fondant sur les lacunes et les faux-raccords qui caractérisent la perception humaine, l’écrivain produit de nouvelles représentations narratives. L’expression linguistique – comme la perception d’ailleurs – peut comporter une certaine marge d’erreur (IV, 153) : « Nous voyons, nous *entendons* [double sens, c’est nous qui soulignons], nous concevons le monde tout de travers » (IV, 153), « on ne voit jamais qu’un côté des choses » (IV, 260). Cette limitation devient prétexte à de nouvelles façons de voir le monde. Sous l’action du regard-projecteur du narrateur, le Paris fantomatique de l’entre-guerre se dissout dans une vision cauchemardesque. Le regard du

87. Voir Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey : The Industrialisation of Time and Space in the Nineteenth Century*, Berkeley : University of California Press ; Lynne Kirby, *Parallel Tracks : The Railroad and Silent Cinema*, Durham, N.C. : Duke University Press, 1997.

88. « [P]our anticiper un peu puisque je suis encore à Tansonville » (IV, 281), « Mais il faut revenir en arrière. Je descends les boulevards à côté de M. de Charlus [...] » (IV, 385), « Mais pour le cas où je n’aurais pas l’occasion d’y revenir, je noterai aussi que [...] » (IV, 362), « j’anticipe de beaucoup d’années pour le second de ces faits » (IV, 382), « pour en revenir à la scène de l’hôtel » (IV, 402).

narrateur effleure « un hôtel particulier, ou seulement un étage d'un hôtel, ou même seulement une chambre d'un étage, n'ayant pas fermé ses volets apparaissait, ayant l'air de se soutenir tout seul sur d'impalpables ténèbres, comme une projection purement lumineuse, comme une apparition sans consistance » (IV, 315).

Parmi les modèles courants, on peut compter Dostoïevski qui montre d'abord ses personnages sous un aspect trompeur pour remonter ensuite à la source de leur tempérament ; le peintre Elstir qui restitue le spectacle authentique de l'impression première ; ou encore la perspective qui, à partir de la Renaissance, rend possible « la représentation graphique des trois dimensions ». ⁸⁹ L'esthétique proustienne, qui, « au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe » (III, 880) affranchit la pratique littéraire des paramètres établis (vraisemblance, narrateur omniscient, récit linéaire). De ce fait, comment ne pas entrevoir dans l'écriture de Proust cette « nouvelle création du monde » (II, 190) que le héros entrevoit dans l'atelier d'Elstir ?

Merleau-Ponty, en lecteur averti de la *Recherche*, s'intéresse de près à cette dimension expressive de la langue : « L'opération d'expression – écrit-il – quand elle est réussie, ne laisse pas seulement au lecteur et à l'écrivain lui-même un aide-mémoire, elle fait *exister* la signification *comme une chose* au cœur même du texte, elle la fait *vivre dans un organisme* de mots, elle l'*installe* dans l'écrivain ou dans le lecteur comme *un nouvel organe des sens*, elle ouvre un nouveau champ ou une nouvelle dimension à notre expérience » (PP 222-223 ; c'est nous qui soulignons). Ce passage, qui semble se référer à Proust, met en avant l'organicité du texte littéraire. N'est-il pas vivant dans le sens où il s'élève au-delà (*ex-stare*) du corps de texte pour rejoindre les choses du monde objectif, le monde *en-soi* ?

Comme le montre le philosophe, le texte *nouveau* est marqué par l'événement corporel qui le précède. Il va même plus loin en affirmant que la capacité du texte à exprimer un monde étend le champ du réel que nous saisissons comme à l'aide d'« un nouvel organe de sens ». Afin de vérifier cette hypothèse, appliquons cette « nouvelle dimension » à une série d'images concrètes. Considérons par exemple la description en trois temps d'Albertine dans

89. ZEVI, op. cit., p. 12.

La Prisonnière en suivant la forme d'un tryptique constitué de *split-screens* successifs⁹⁰ :

Physiquement, elle avait changé aussi. Ses longs yeux bleus – plus allongés – n'avaient pas gardé la même forme; ils avaient bien la même couleur, mais semblaient être passés à l'état liquide. Si bien que, quand elle les fermait, c'était comme quand avec des rideaux on empêche de voir la mer. (III, 528)

Ici, Proust souligne la réversibilité du dedans et du dehors. Contrairement à l'attente qui est créée par l'adjectif qualificatif « long », le cadrage se réduit aux yeux d'Albertine qui semblent filmés au moyen d'un travelling optique (ou *zoom* pour employer le terme anglophone) résultant dans une suppression de la distance focale. La première apparition d'Albertine sur la plage de Balbec sert toujours de référence au héros. En attribuant les qualités de la plage aux yeux de la jeune fille, ceux-ci font l'objet d'une resémantisation. D'un point de vue stylistique, Proust mobilise la métonymie : le rapport initial entre Albertine et le sème maritime est celui de la figure qui se détache sur un fond, et plus généralement, de la partie au tout.

Il était dû, d'ailleurs, à la superposition non seulement des images successives qu'Albertine avait été pour moi, mais encore des grandes qualités d'intelligence et de cœur, des défauts de caractère, les uns et les autres insoupçonnés de moi, qu'Albertine, en une germination, une multiplication d'elle-même, une efflorescence charnue aux sombres couleurs, avait ajoutés à une nature jadis à peu près nulle, maintenant difficile à approfondir. (III, 577)

La deuxième image thématise les difficultés rencontrées par le héros dans ses tentatives pour fixer l'identité d'Albertine. Le relief qui émerge au point de contact des différentes versions d'Albertine pourrait se traduire par la superposition d'ombres multicolores projetées sur un écran gris. Ce processus de multiplication décrit par le héros plonge ce dernier dans le monde silencieux des fleurs : il se trouve devant la jeune fille comme un botaniste devant une espèce rare. On se rappellera à ce titre qu'Albertine appartient au groupe des jeunes filles en fleurs, filiation énigmatique qui déroute initialement le narrateur qui n'arrive pas à différencier les jeunes filles l'une de l'autre. L' « efflorescence charnue aux sombres cou-

90. Lors de la rédaction de cette section, le tableau immersif des *Nymphéas* (1918) du peintre Claude Monet, exposé au Musée de l'Orangerie à Paris sous forme de tryptique, nous a servi de référence. Cette œuvre qui se présente à la manière d'un « environnement » peut faire l'objet d'une visite virtuelle à cette adresse : <https://www.musee-orangerie.fr/fr/article/visite-virtuelle-des-nympeas>.

leurs » se réfère à l'énigme de la chair d'Albertine qu'il faudrait rendre visuellement par l'enchaînement de gros plans de plantes rares. En faisant ressortir le thème sous-jacent, en l'occurrence le processus physiologique de la germination, Proust se rapproche d'une *écriture* selon le néologisme de Jean-Luc Nancy, dans le sens d'une « écriture qui s'écarte de la signification ». ⁹¹ Dans cette reprise textuelle en boucle, le référent (Albertine) disparaît.

Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là ; et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si en dormant elle était devenue une plante. (III, 578)

Dans cette dernière image, la métamorphose d'Albertine touche à son terme. Le héros perçoit désormais le corps entier de sa compagne. Le sommeil d'Albertine marque une nouvelle clôture au sein du récit à laquelle se heurte le narrateur. Le désir nous échappe, mais ne cesse de s'accroître de façon organique. Albertine est désormais entièrement *autre* : « elle [...] devenue une plante », sa métamorphose est achevée. Cette dernière adaptation semble représenter Albertine allongée sur un dispositif plantureux exprimant la transition du corps féminin aux sinuosités d'une « longue tige de fleur » ⁹².

Technique du *layering* chez Proust

À travers son usage novateur de la métaphore, Proust crée une nouvelle réalité, de nouvelles possibilités en termes de représentation. D'un point de vue technique, l'écrivain semble réduire des éléments connus de la langue française à leurs composantes élémentaires, comparables en cela aux collages que Max Ernst compose à partir d'illustrations tirées de l'*Encyclopédie* de Diderot. Cette capacité d'adaptation semble caractériser de manière profonde le style narratif de la *Recherche*. Il s'agira dans la suite de passer en revue différents modes de lecture possibles qui devraient nous permettre d'affiner nos analyses du texte proustien.

91. NANCY, *Corpus*.

92. Une possible application contemporaine de ce genre de description pourrait prendre la forme d'une installation mettant en relation trois écrans où s'afficheraient les différentes *scènes* que nous venons de décrire.

En premier lieu, arrêtons-nous à un procédé stylistique que nous qualifierons de *layering*. Ce terme anglophone, qui, dans le domaine de la production musicale, désigne la superposition de différentes couches sonores⁹³ visant à créer une illusion de profondeur de façon semblable au travail de la perspective dans le domaine de la représentation visuelle⁹⁴. D'un point de vue phénoménologique, ce procédé technique implique que ces sonorités ne peuvent être perçues de façon unitaire qu'en ce qu'elles diffèrent (elles ne peuvent être identiques alors que cela résulterait dans des problèmes de phasage). Parmi les variations que Proust élabore dans la *Recherche*, citons :

— La transposition

D'un point de vue technique, la transposition se rapproche le plus de l'expérience du *déjà-vu*. Lors du voyage à Venise avec sa mère, quelques mois après la mort d'Albertine, le héros constate à quel point la résurgence d'impressions passées colore son expérience : « j'y goûtais des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riche » (IV, 202). Cette phrase souligne les affinités qui s'établissent entre la langue écrite et l'univers des sons, ce que souligne l'intérêt du héros pour les phrases du compositeur Vinteuil. Les impressions familières que le héros transforme en phrases semblent issues d'une transposition modale. En approfondissant ce premier constat, le héros est orienté vers ses souvenirs d'enfance. « Je ne pouvais apercevoir que [l'Ange d'or du campanile de Saint-Marc] – observe-t-il – tant que j'étais couché, mais comme le monde n'est qu'un vaste cadran solaire où un seul segment ensoleillé nous permet de voir l'heure qu'il est, dès le premier matin je pensai aux boutiques de Combray, sur la place de l'Église, qui le dimanche étaient sur le point de fermer quand j'arrivais à la messe, tandis que la paille du marché sentait fort sous le soleil déjà chaud » (IV, 202-203). Force est de constater que l'idée sensible marque la culmination de ce procédé.

— La surimpression

Si l'hypersensibilité du narrateur le prédispose à surimposer deux niveaux de

93. Voir à ce sujet l'étude magistrale de David Byrne (David BYRNE. *How Music Works*. Edinburgh : Canongate, 2012).

94. Que l'on pense au tableau *Les Ménines* (1656) de Diego Velázquez que Foucault analyse dans les premières pages des *Mots et les choses*.

conscience – Michael R. Finn se réfère au « layering of two levels of consciousness »⁹⁵ – cette modification du regard trouve son expression dans une sorte de fondu enchaîné qui se réalise au détriment de l'expérience objective :

Du moins le changement de résidence du prince de Guermantes eut cela de bon pour moi, que la voiture qui était venue me chercher pour me conduire et dans laquelle je faisais ces réflexions, dut traverser les rues qui vont vers les Champs-Élysées. Elles étaient fort mal pavées à ce moment-là, mais dès le moment où j'y entrai, je n'en fus pas moins détaché de mes pensées par cette sensation d'une extrême douceur qu'on a quand, tout d'un coup, la voiture roule plus facilement, plus doucement, sans bruit, comme quand les grilles d'un parc s'étant ouvertes, on glisse sur les allées couvertes d'un sable fin ou de feuilles mortes. Matériellement il n'en était rien ; mais je sentis tout d'un coup la suppression des obstacles extérieurs parce qu'il n'y avait plus pour moi en effet l'effort d'adaptation ou d'attention que nous faisons, même sans nous en rendre compte, devant les choses nouvelles : les rues par lesquelles je passais en ce moment étaient celles, oubliées si longtemps, que je prenais jadis avec Françoise pour aller aux Champs-Élysées. Le sol de lui-même savait où il devait aller ; sa résistance était vaincue. (IV, 436-437)

Comme le montre ce passage, la voiture devient l'instrument d'expériences inédites. Aussi, le voyage à travers l'espace objectif se double d'une exploration du passé. Le basculement qu'opère le texte s'accompagne d'une sensation de légèreté – « cette sensation d'une extrême douceur » – qui se joue en marge de la pensée du narrateur. L'impression qui se dégage de cette transition est celle d'un voyage au moyen d'une voiture de l'époque actuelle, se caractérisant par la suppression des bruits du monde extérieur. La « suppression des obstacles extérieurs » traduit en réalité la marginalisation de l'espace objectif. Ainsi, le télescopage de l'ancienne topographie ressentie sur la situation actuelle (la navigation à travers les rues en direction des Champs-Élysées) marque la suppression de la contingence en amont de la révélation finale dans le palais des Guermantes.

— Le métaphoral

Une dernière application du *layering* nous permet de toucher au cœur de l'esthétique proustienne. Pour rendre compte de cette méthode qui lui est propre, nous utiliserons le terme de *métaphoral* qui désigne à la fois (1) le choc entre deux images qui définit la métaphore et (2) à l'image du littoral, une contamination du signifiant par le signifié tel

95. FINN, op. cit., p. 64.

que la mer caresse le sable⁹⁶. Le métaphoral figure une zone de flottement et repose sur la notion que « ni le contour de la pomme, ni la limite du champ et de la prairie n'est ici ou là, qu'ils sont toujours en deçà ou au-delà du point où l'on regarde » (OE 73). Proust porte tout son effort à rétablir la dimension centrale du style qui est une « question non de technique mais de vision » (IV, 474). Chez l'écrivain, « le style participe à la cosmogonie de l'œuvre, comme élément privilégié de la production littéraire ». ⁹⁷ Ce souci de restituer le réel au moyen de choix stylistiques occupe une fonction centrale dans la *Recherche* :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figureraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur 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 les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. (IV, 468)

Le procédé stylistique que décrit Proust s'applique aux synthèses sensorielles dont le narrateur-héros fait l'expérience dans la *Recherche*. De façon notable, l'épisode de la madeleine cristallise le moment où l'essence de Combray surgit au contact d'une miette de gâteau trempée d'infusion avec le palais. La contingence qui caractérise l'expérience commune, et que l'intelligence écarte habituellement de notre saisie objective du réel, nous rapproche d'une vérité que la langue amène à sa représentation.

Par exemple, le bruit d'un calorifère entendu dans l'appartement parisien du héros lui rappellera les souvenirs de Doncières. L'association hasardeuse d'un bruit et d'un souvenir suffit pour créer le phénomène de l'alliage si caractéristique de l'écriture poétique à laquelle aspire Proust. Une même impression que l'on éprouve « à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné » (IV, 448-449) suffit pour faire jaillir l'événement nouveau. Après avoir trébuché sur les deux pavés inégaux de la cour du palais de Guermantes, le narrateur retracera l'acheminement de sa vocation en parcourant différentes synthèses successives :

96. On pense évidemment au procédé pictural d'Elstir qui « comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation » (II, 192).

97. Frédéric FLADENMULLER. *Télescopie : La science du genre d'À la recherche du temps perdu*. Currents in Comparative Romance Languages and Literature. New York : Peter Lang Publishing, 2002, p. 8.

la sensation des dalles, le bruit d'une cuiller contre une assiette, la raideur d'une serviette empesée. Ce bouleversement de l'être est conçu dans les termes d'une libération. « Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve *libérée*, et notre vrai moi, qui parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée » (IV, 451 ; c'est nous qui soulignons). Le corps, en vertu de son unité intermodale, devient le synthétiseur d'impressions passées et futures.

Bien que Proust admire l'« habileté vulcanienne de Wagner » (III, 667) et considère que la métaphore réussie doit reposer sur une certaine maîtrise technique, la façon dont il l'envisage excède les paramètres établis par la tradition littéraire⁹⁸. Chez Proust, ce que nous qualifions de *métaphoral* est inextricablement lié au surgissement de la mémoire involontaire, en réaction à un choc préalable. Nous avons dans le chapitre précédent montré comment l'enaction englobe les forces opposées qui entrent dans la constitution de l'événement nouveau. À l'instar de la foudre ou du sillon, cet avènement d'une réalité nouvelle que rend possible l'expression ouvre une brèche dans le tissu du réel⁹⁹. Or le corps agence de façon exemplaire la production d'images nouvelles en vertu de cette ouverture première sur laquelle repose la transaction du corps avec son monde. Il nous reste, dans un dernier temps, à nous interroger sur ces images que produit le corps.

98. La métaphore dépasse la simple comparaison en ce qu'« elle transfigure le sens des mots, comme le précise son étymologie, qui donne l'idée d'un transport ou d'une mutation » Suhamy (Henri SUHAMY. *Les figures de style*. Que sais-je ? Paris : Presses universitaires de France, 2010, pp. 28-29).

99. Par exemple, lors d'une attaque de jalousie le héros s'imagine la séparation d'Albertine dans les termes suivants : « Seulement, maintenant encore, je m'imaginai que le souvenir que je garderais d'elle serait comme une sorte de vibration prolongée par une pédale, de la minute de notre séparation. Aussi je tenais à choisir une minute douce, afin que ce fût elle qui continuât à vibrer en moi » (III, 895). Ici, l'image produite ne peut se résumer à la comparaison entre le souvenir et un certain effet acoustique. L'image de la pédale se trouve dans un conflit initial avec l'idée de séparation et contamine le réel en entier. Sans doute que le héros veut dire que les effets de la jalousie se prolongent au-delà de la situation qui les engendre, mais en introduisant cette image de façon abrupte, l'écrivain crée du nouveau.

Parallaxe : vers une nouvelle image du corps

La cour d'une ambassade allemande à Rome. Un homme vêtu d'un costume beige entre par le côté gauche en franchissant d'un pas décisif la grille d'honneur en métal noir. Du côté de la cour qui lui fait face, une femme élégante sort d'un taxi jaune qui émerge alors d'une galerie obscure : l'ondulation de sa chevelure rousse tire vers l'orange cuivré et contraste avec le vert foncé d'un palmier qui orne l'angle nord-ouest de la cour. En l'apercevant, le diplomate s'arrête et, d'un air pensif, croise ses bras. La jeune femme, ses jambes dissimulées par un long pantalon jupe en satin blanc, passe du côté du chauffeur pour régler la course, moment précis auquel le taxi est interpellé par l'inconnu qui vient d'atteindre le milieu de la cour. Polarisée par cette voix brusque, son interlocutrice s'avance vers lui (la caméra le montre de dos) tandis que lui-même fait quelques pas en sa direction. À partir de ce moment, une chorégraphie étrange s'engage.

Dans un travelling fluide de 360° qui embrasse leurs mouvements respectifs, les deux protagonistes pivotent en suivant une rotation autour de leur propre axe jusqu'au moment où leurs regards se croisent. Sous l'accélération des mouvements de la caméra – elle se trouve en léger décalage, à la périphérie de ce phénomène d'incidence discret et prolonge la rotation des corps –, les deux personnages quittent le carré de la cour, chacun s'engageant dans la direction opposée. Dans cette scène marquante du début de *Martha* (1974) réalisé par le cinéaste allemand Rainer Werner Fassbinder, il nous semble trouver un équivalent de la transaction du regard qui brouille les frontières du sujet et de l'objet chez Proust. Dans cette prise de vue latérale se manifeste la dimension chiasmatisque de la vision humaine.

Le corps vécu agence notre être au monde. Ainsi, Sartre peut-il écrire que « [m]on corps est pour moi l'instrument que je suis et qui ne peut être utilisé par aucun instrument ». ¹⁰⁰ En sa qualité d'interface-monde, le corps nous interpelle par son aptitude à enregistrer et à produire des images. D'autre part, la question de la référentialité fait surface en marge de la langue et trouve une illustration dans le paradoxe qui consiste « à penser deux personnes sous une même dénomination » (IV, 518). En s'affranchissant du clivage sujet/objet, Proust inverse les rôles traditionnellement attribués à ces deux pôles

100. SARTRE, *L'être et le néant*, p. 420.

antagonistes. Désormais, – l'exemple de Fassbinder le montre assez bien –, « c'est de l'objet que vient le mouvement »¹⁰¹. De personne observée, l'inconnue qui émerge du taxi dans la cour de l'ambassade change en fonction de la rotation du corps de l'homme qui la fixe du regard, geste repris simultanément par celle-ci et qu'embrasse le mouvement fluide de la caméra. En termes philosophiques on dira que « le sujet et l'objet sont intrinsèquement "médiatisés" ». ¹⁰² La notion de « parallaxe », empruntée à la physique, devrait nous permettre de mieux saisir les problèmes que posent ces thématisations ¹⁰³.

De façon générale, la parallaxe se réfère à l'« apparent déplacement d'un objet (son changement de position dans un cadre défini) causé par un changement du point d'observation, qui offre une nouvelle ligne de vision ». ¹⁰⁴ Si cette première acception permet de rendre compte de l'apport actif du corps dans l'acte perceptif, celui-ci peut comporter une certaine marge d'erreur. De ce fait, elle peut se référer à l'« angle pouvant exister entre la direction du regard d'un observateur et la perpendiculaire à une gradation amenant une lecture inexacte de la mesure faite ». En termes physiologiques, la parallaxe désigne la « différence apparente dans la position d'un objet lorsqu'il est regardé par l'un ou l'autre œil séparément, la position de la tête de l'observateur demeurant la même » ¹⁰⁵. Dans la mesure où il se trouve à l'origine du chiasme des corps, le phénomène de la parallaxe semble particulièrement indiqué pour penser les fonctions narratives mises en œuvre par Proust. Comme le note assez justement Thomas Carrier-Lafleur, « [a]vec l'adaptation et l'écart parallaxique, l'objet n'est pas donné, mais *produit* : par un point de vue, ou par une série de points de vue ». ¹⁰⁶

Le narrateur nous offre une illustration du regard-parallaxe dans un passage que l'on peut situer dans l'épisode final du « bal de têtes ». Cette scénarisation de la dernière matinée Guermantes passe en revue les différents visiteurs qui bien que familiers n'offrent

101. Dans le cas que nous venons d'évoquer, la caméra assume cette position d'« objet parallaxique » auquel nous renvoie Žižek (Slavoj ŽIŽEK. *La parallaxe*. Ouvertures. Paris : Éditions Fayard, 2008, p. 21).

102. Ibid., p. 22.

103. Dans *L'Œil cinématographique de Proust*, Thomas Carrier-Lafleur mobilise ce concept. Voir (CARRIER-LAFLEUR, op. cit., pp. 33 et 264).

104. ŽIŽEK, op. cit., p. 21.

105. Nous nous référons ici aux données accessibles sur le site web du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*

106. CARRIER-LAFLEUR, op. cit., p. 264.

qu'une faible ressemblance avec leur être passé. À propos d'un groupe d'invités qui se démarquent par leur apparente jeunesse, le narrateur note que « 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 bien se 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 moins amenée par le progrès moins des années que, dans la vision de l'observateur, du degré de l'échelle » (IV, 522). Ainsi, la métaphore physique développée par Proust pour souligner les différents points d'observation que comporte habituellement notre expérience perceptive fait également valoir la transitivity du corps humain.

— Théories de Lakoff

L'expérience humaine se caractérise par notre aptitude à penser et à communiquer sous forme d'images PALLASMAA.¹⁰⁷ De la *Poétique* d'Aristote aux dernières modélisations de réalité virtuelle¹⁰⁸, nous avons tendance à nous représenter les choses, à les intégrer dans une narration personnelle. Pour peu qu'on y soit attentif, notre langage quotidien est traversé de références implicites au corps. Des expressions telles qu' « avoir mal au cœur », « être plongé dans un sommeil profond », « sentir qu'une information est incorrecte », « faire peau neuve » illustrent comment l'expression corporelle sous-tend, souvent inconsciemment, nos préoccupations les plus variées. Chez Proust, cette tendance caractérise son style de façon significative, ce qu'atteste la spatialisation de l'énoncé (« J'y avais déjà repensé d'autres fois, mais je n'avais pas abordé ce souvenir par le même côté » (IV, 76), « [p]our revenir à la visite d'Andrée » (IV, 187) ; on peut également citer la récurrence de l'expression « en un sens » à la fin de *Le visible et l'invisible* de Merleau-Ponty), ou encore la contamination de l'analyse sous l'effet d'une lexicalisation du corps : l'écrivain parle des « yeux de la mémoire » (IV, 140).

La question qui émerge alors est la suivante : est-ce que cette tendance à générer

107. Juhani PALLASMAA. *The Embodied Image : Imagination and Imagery in Architecture*. AD primers. Chichester : John Wiley & Sons Inc, 2011.

108. Le même constat s'applique aux réseaux sociaux qui nous donnent l'impression de maîtriser notre récit personnel – qu'il s'agisse du *timeline* sur Facebook ou de la vue mosaïque d'Instagram.

des images ne serait pas conditionnée par notre corporéité ? Si les choses s'impriment en nous¹⁰⁹, avant que nous les amenions à leur expression, comment expliquer nos habitudes qui excèdent le procédé stylistique de la métaphore ? Ce sont ces questions sur lesquelles travaillent le linguiste George Lakoff et le philosophe Mark Johnson en puisant dans le domaine des sciences cognitives. Les diverses explorations du corps sous-tendent notre capacité de nous exprimer à l'aide d'images.¹¹⁰ D'après les résultats mobilisés par Lakoff et Johnson, notre tendance à produire des images corporelles, même à des degrés d'abstraction élevés, s'expliquerait par la juxtaposition de nos mouvements sensorimoteurs et de la constitution de jugements et de pensées élaborées. Les synthèses conceptuelles qu'opère l'être humain dériveraient fondamentalement de notre expérience corporelle :

We have eyes and ears, arms and legs that work in certain very definite ways and not in others. We have a visual system, with topographic maps and orientation-sensitive cells, that provides structure for our ability to conceptualize spatial relations. Our abilities to move in the ways we do and to track the motion of other things give motion a major role in our conceptual system. The fact we have muscles and use them to apply force in certain ways leads to the structure of our system of causal concepts. What is important is not just that we have bodies and that thought is somehow embodied. What is important is that the peculiar nature of our bodies shapes our very possibilities for conceptualization and categorization.¹¹¹

L'idée selon laquelle notre infrastructure corporelle sert de fondement à notre capacité à produire des images est significative. Si ces travaux s'inscrivent dans une continuité avec la pensée de Merleau-Ponty et de Varela, ils ont le mérite d'articuler de façon exhaustive le lien essentiel qui lie les thématiques du corps et de l'énonciation. En cela, Lakoff et Johnson esquissent une nouvelle application de la théorie de l'« embodiment » en ouvrant une brèche vers les sciences de la langue. Parmi les métaphores primaires que les auteurs analysent, on peut par exemple relever la formule qui assimile les difficultés aux obstacles (« difficulties are burdens ») en montrant que celle-ci se compose d'un jugement subjectif (la difficulté), dérive d'un domaine sensorimoteur (l'effort musculaire), et repose sur une

109. Proust écrit que « la sensibilité, même la plus physique, reçoit comme le sillon de la foudre, la signature originale et longtemps indélébile de l'événement nouveau » (IV, 8).

110. George LAKOFF et Mark JOHNSON. *Philosophy In The Flesh : The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York : Basic Books, 1999.

111. Ibid., p. 19.

expérience primaire (la contrainte rencontrée en soulevant des objets pesants)¹¹². Chez Proust, une pensée complexe s'accompagne souvent d'un geste corporel, ce qui est le cas lorsque Swann tient sa main devant son front à chaque fois qu'un effort intellectuel demande de sa part un engagement substantiel. De façon analogue, la relation du narrateur avec Albertine qui s'apparente à un huis clos – comme l'évoque le titre du roman *La Prisonnière* et la lexicalisation du confinement tout au long du cycle d'Albertine – mobilise la formule *Relationships are Enclosures* et repose sur l'expérience sensorimotrice de l'isolement.

— L'image-corps : le corps comme image en mouvement

En confrontant l'écriture de la *Recherche* aux théories contemporaines du corps nous devenons sensibles à une nouvelle figure élaborée par Proust. À travers son travail patient de scénariste en matière de langue, l'écrivain modifie le statut de l'image. Au confluent de l'image mentale et de l'image poétique, nous trouvons dans les descriptions de Proust l'*image-corps*. Pour le dire autrement, sur l'écran de la page, le corps se présente comme image en mouvement. L'image-corps se distingue de la métaphore filée qui traduit « une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe et par le sens »¹¹³ en ce qu'elle assiste à son propre éclatement selon les modalités de la scène décrite. La métaphore filée se donne pour achevée, nous pouvons en restituer la progression. L'image-corps, quant à elle, ne se livre qu'enveloppée de la chair du regard qui la dérobe au corps de texte. Selon le mot de Merleau-Ponty : « L'image ne se regarde pas comme on regarde un objet. On regarde selon l'image »¹¹⁴.

Proust demande de la part de ses lecteurs un engagement, une participation active au devenir-énoncé du corps. C'est cette immersion que nous permet de penser *l'écran de la page* sur lequel le corps arrive à son expression. Qu'on pense à ce mot de Benjamin, cité par Mauro Carbone dans son ouvrage *Philosophie-écran*, qui décrit la vision du spectateur devant les prises de vue d'un film : « À peine son œil les a-t-il saisies qu'elles se sont déjà métamorphosées. Impossible de les fixer ».¹¹⁵ Comment ne pas reconnaître

112. Lakoff et Johnson (ibid., p. 50), d'après Grady, J., *Foundations of Meaning : Primary Metaphors and Primary Scenes*. PhD dissertation, University of California Berkeley.

113. Brigitte BUFARD-MORET. *Introduction à la stylistique*. Paris : Armand Colin, 2009, p. 95.

114. D'après Alloa (Emmanuel ALLOA. *Penser l'image*. Dijon : Les presses du réel, 2010, p. 7).

115. CARBONE, op. cit., p. 96.

dans cette observation la critique que Proust adresse aux clichés photographiques produits par la mémoire volontaire ? Selon l'écrivain, nous passons à côté de l'expérience vécue à partir du moment où nous la réduisons à une série d'instantanés, à un défilé cinématographique des choses. À l'instar de la peinture d'Elstir où les démarcations entre terre et mer disparaissent, l'écran de la page dans la *Recherche* s'inscrit dans l'unité de l'expérience corporelle.

Si la notion d'écran de la page nous rend sensibles à une sorte de proto-écriture hypertextuelle de Proust¹¹⁶, la dimension écranique se rapporte davantage à la possibilité d'une surface – celle de la page, en deux dimensions – qui traduit l'épaisseur de l'expérience vécue. L'expérience de lecture, une fois que nous avons gravi les seuils nécessaires de l'œuvre, se traduit par l'enveloppement du regard. Pour le dire autrement, nous ne regardons pas la page à la manière d'un objet posé devant nous, mais nous la ponctuons de notre regard. Lorsque Swann observe le salon d'Odette de l'extérieur, il le perçoit à travers le prisme de sa jalousie : « Parfois les ombres des invités se détachaient minces et noires, *en écran*, devant les lampes, comme ces petites gravures qu'on intercale de place en place dans un abat-jour translucide dont les autres feuillets ne sont que clarté. Il cherchait à distinguer la silhouette d'Odette » (I, 222 ; c'est nous qui soulignons). On peut alors se demander si cette immersivité n'est pas le fait de chaque œuvre littéraire ou si ce n'est pas au contraire Proust qui nous rend sensibles à cette dimension.

Pour approfondir cette notion, arrêtons-nous un instant au portrait d'Albertine assise devant le pianola dans *La Prisonnière*. Marquant le début de ce passage par la formule « je la regardais » (III, 884), le narrateur produit une série de gros plans où se succèdent les différentes parties du corps d'Albertine. Plus particulièrement, chaque membre marque un point de contact avec la chambre du héros (« Ses épaules [...] s'appuyaient à mes livres » ; « Ses belles jambes [...] montaient et descendaient tour à tour sur celles du pianola » ; « Ses doigts jadis familiers du guidon se posaient maintenant sur les *touches* comme ceux d'une Sainte-Cécile » (III, 884)). Le glissement sémantique qui associe le

116. Qu'il nous soit permis, à cet endroit, de renvoyer à un article où nous avons tenté une première application de cette hypothèse (KAYSER, op. cit.). En restituant le tracé sinueux de la pensée humaine, le texte proustien produit une forme de navigation qui réactive successivement les différents référents de la phrase.

pianola à la bicyclette traduit le clair-obscur d'Albertine, captive dans le demi-jour de cette pièce sombre. Le moment où le regard du narrateur s'arrête au cou de son amante marque une accélération dans la saisie visuelle du corps. Nous nous permettons de citer ce passage en entier :

[S]on cou dont le tour, vu de mon lit, était plein et fort et, à cette distance et sous la lumière de la lampe, paraissait plus rose, moins rose pourtant que son visage incliné de profil, auquel mes regards, venant des profondeurs de moi-même, chargés de souvenirs et brûlant de désir, ajoutaient un tel brillant, une telle intensité de vie que son relief semblait s'enlever et tourner avec la même puissance presque magique que le jour, à l'hôtel de Balbec, où ma vue était brouillée par mon trop grand désir de l'embrasser ; j'en prolongeais chaque surface au-delà de ce que j'en pouvais voir et sous celle qui me le cachait et ne me faisait que mieux sentir – paupières qui fermaient à demi les yeux, chevelure qui cachait le haut des joues – le relief de ces plans superposés ; les yeux, comme un minéral d'opale où elle est encore engainée, les deux plaques seules polies encore, devenus plus brillants que du métal tout en restant plus résistants que de la lumière, faisaient apparaître, au milieu de la matière aveugle qui les surplombe, comme les ailes de soie mauve d'un papillon qu'on aurait mis sous verre ; et les cheveux, noirs et crespelés, montrant d'autres ensembles selon qu'elle se tournait vers moi pour me demander ce qu'elle devait jouer, tantôt une aile magnifique, aiguë à sa pointe, large à sa base, noire, empennée et triangulaire, tantôt massant le relief de leurs boucles en une chaîne puissante et variée, pleine de crêtes, de lignes de partage, de précipices, avec leur fouetté si riche et si multiple semblant dépasser la variété que réalise habituellement la nature, et répondre plutôt au désir d'un sculpteur qui accumule les difficultés pour faire valoir la souplesse, la fougue, le fondu, la vie de son exécution, faisaient ressortir davantage, en l'interrompant pour la recouvrir, la courbe animée et comme la rotation du visage lisse et rose, du mat verni d'un bois peint. (III, 884-885)

Sous l'effet du désir du narrateur, nous assistons à un éclatement de la phrase. Le passage en question nous est présenté en focalisation interne, c'est à dire que la perspective se concentre sur le point de vue adopté par le narrateur. En un mot, le point de vue est restreint¹¹⁷. Dans ce cas, la focalisation nous permet d'entrer dans la peau du narrateur (« mes regards, venant des profondeurs de moi-même, chargés de souvenirs et brûlant de

117. Bien que la focalisation narrative puisse être associée à la photographie, il peut être utile de la penser en termes cinématographiques. Par exemple, dans la première scène du long-métrage *Enter the Void* (2009) de Gaspar Noé, la perspective est restreinte au point de vue d'Oscar, un adolescent qui survit à Tokyo grâce au trafic de stupéfiants. À noter qu'à l'image du narrateur de la *Recherche*, nous ignorons tout de son apparence physique. La scène met en œuvre un long travelling suivant les mouvements de sa soeur Linda avec laquelle il partage un appartement. Cette vue subjective par laquelle les mouvements de la caméra embrassent les mouvements de la jeune fille illustre la technique de la focalisation interne. Une autre analogie consisterait à comparer ce procédé à la vue d'un joueur tenant une arme dans un jeu vidéo.

désir »).

À y regarder de plus près, ce passage décrit trois événements séparés qui s'intègrent à une même narration : 1) La description physique d'Albertine qui mobilise deux réseaux sémantiques distincts (l'architecture, la géographie) ; 2) le souvenir de Balbec réactivé par le désir qui anime le narrateur et 3) la situation objective dans laquelle est pris le narrateur et que délimite sa conversation avec Albertine. Si l'assimilation du visage d'Albertine à un plan architectural, et un peu plus loin à un paysage rugueux illustre le procédé que nous avons qualifié de *métaphoral*, il s'agit d'un trait caractéristique de l'écriture proustienne. La présence du narrateur, en ce qu'elle structure ce passage, visualise la scène en fonction de différentes temporalités. Si la première s'applique au moment objectif où le narrateur se livre à ces observations, nous pouvons constater au moins deux autres orientations temporelles : l'une tournée vers le passé (réminiscence du baiser raté dans la chambre d'hôtel d'Albertine à Balbec) et une deuxième tournée vers l'avenir du récit que réalisera le héros à l'issue de sa quête artistique¹¹⁸. Si l'analepse – cette admirable figure rhétorique de l'anticipation – intègre l'épisode de Balbec à la saisie du moment présent, la surenchère narrative renforce la mise en abyme qui se trouve à l'origine de la *Recherche* : d'une part le narrateur se souvient des événements passés, d'autre part, il se prépare à écrire le livre que le lecteur est en train de lire.

Cette mise en relation de deux positions temporelles distinctes produit la narration ultérieure du protagoniste de la *Recherche* qui se réfère à des moments situés à différentes époques de sa vie. L'image-corps s'annexe différentes images poétiques – l'image du papillon sous verre, la rotation du visage d'Albertine –, et ce faisant, contribue à une saturation du bloc narratif. Cette figure illustre ainsi de façon patente ce que Merleau-Ponty décrit comme le moment où « la signification dévore les signes » (PP 223). Dans cette saturation textuelle, le corps d'Albertine tend à se dissoudre jusqu'à l'apogée que marque le surgissement « du mat verni d'un bois peint ». En ce sens, l'image-corps montre comment les catégories classiques de l'analyse critique peuvent s'épuiser dans la germina-

118. Position que Barthes distingue de celle assumée par Proust : « Le narrateur *va* écrire, et ce futur le maintient dans un ordre de l'existence, non de la parole ; il est aux prises avec une psychologie, non avec une technique. Marcel Proust, au contraire, écrit ; il lutte avec les catégories du langage, non avec celles du comportement » (BARTHES, op. cit., p. 121).

tion excessive d'une image initiale (Albertine assise au pianola). Le thème de la vision et des corrections successives qu'elle parcourt sous-tend le passage en entier. Semblables à une bâtisse, différentes parties d'Albertine la cachent tandis que d'autres augmentent sa visibilité. De façon analogue, la vision brouillée de l'amant désabusé cède le pas au regard averti du sculpteur.

— L'être temporel

À l'issue de l'avènement de la parole, que reste-t-il ? Peut-on restituer le temps perdu à travers le récit ? Comme le montre le portrait d'Albertine assise, chaque événement dans la *Recherche* se situe à la jointure de temporalités distinctes. À travers un « acte lucide d'information », ¹¹⁹ Proust prend directement pour thème la difficulté que nous avons à nous représenter le temps. En particulier, il montre comment chacun de nos essais résulte dans la production de nouvelles images, parfois contradictoires, ce que nous avons tenté de dégager en analysant l'image-corps chez Proust. Par exemple, notre représentation du temps repose sur deux métaphores incompatibles entre elles ¹²⁰ : l'une nous donne à voir le temps comme un long ruisseau tandis que l'autre nous la montre comme un axe spatial que nous parcourons. En ce sens, l'on peut s'accorder à penser avec Merleau-Ponty que la relation qui lie le corps au monde est « temporelle avant d'être spatiale » (PP 326).

L'écriture de Proust saisit la fugacité de l'existence et la transpose dans une matière nouvelle. Comment ne pas ressentir le vertige temporel qui s'empare du narrateur-héros à la fin de la *Recherche*, dans l'empiètement qui a lieu entre l'existence dans laquelle il se trouve pris et le récit futur dont la réalisation semble imminente ? Le regard posé sur un univers familier est sujet à de profondes mutations : « [C]es moments du passé ne sont pas immobiles ; ils gardent dans notre mémoire le mouvement qui les entraînait vers l'avenir » (IV, 70). En cela, la dimension temporelle que nous trouvons chez Proust est révélatrice de l'expérience commune.

Sans doute cet avènement de l'énonciation s'oppose-t-il à la continuité du temps bergsonien en ce qu'il réhabilite l'intermittence qui gît au cœur de l'expérience humaine. Chez Proust, nous trouvons sous chaque phrase, dans la surenchère d'images surprenantes,

119. Ibid., p. 63.

120. LAKOFF et JOHNSON, op. cit.

l'entaille de cette conscience d'un univers en perpétuel changement : « [L]'idée de mon œuvre était dans ma tête, toujours la même, en perpétuel devenir » (IV, 619) concède le héros tout en notant que « la vie est faite du perpétuel renouvellement des cellules » (IV, 173). Cette dimension charnelle de l'être temporel ouvre une brèche vers ce qui constitue, à chaque génération nouvelle, l'actualité. Faire de la recherche sur Proust, n'est-ce pas encore « réintègre[r] l'intermittence au sein de la durée »¹²¹ ?

Si les questions de la mémoire et du temps ont dominé la critique proustienne, elles tendent aujourd'hui à faire écran à la dimension centrale du corps vécu. Les questions soulevées dans la présente étude nous ont permis de souligner les riches correspondances qui s'établissent entre corps et énonciation. Il est désormais confirmé que le problème de l'expression englobe nos analyses précédentes. À bien y regarder, les différents corps de savoir mobilisés (la question de la technique, l'intercorporéité, l'avènement des sciences modernes) nous offrent des vues successives d'un thème identique. Nous trouvons inscrits au cœur de la *Recherche* les rythmes et l'obscurité de l'événement-corps. Proust serait-il notre contemporain ?

121. SIMON, « Article "Phénoménologie" », p. 210.

Conclusion

Le véritable voyage de découverte ne consiste pas à chercher de nouveaux paysages, mais à avoir de nouveaux yeux, en voyant l'univers avec les yeux d'un autre, de centaines d'autres, en voyant les centaines d'univers que chacun d'eux voit.

— Proust, *La Prisonnière* (III, 762)

Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses

Mais cet écho qui roule tout le long du jour

Cet écho hors du temps d'angoisse ou de caresses

Sommes-nous près ou loin de notre conscience ?

— Jean-Luc Godard, *Alphaville* (d'après Paul Éluard)

À la recherche du corps actuel

Nous avons introduit dans cette thèse la notion de « corps vécu » qui nous a permis d'articuler un discours nouveau sur l'écriture de Proust. L'élargissement de nos analyses au domaine de l'expression nous a discrètement rapproché de l'époque contemporaine. En particulier, l'intrusion de médias différents – qu'il s'agisse de l'architecture, du cinéma de la Nouvelle Vague ou de tableaux immersifs – nous a confirmé dans ce que l'événement corporel peut avoir d'actuel. Il s'agissait de voir en quelle mesure Proust a pu contribuer aux théories sur le corps humain depuis près d'un siècle. À l'encontre des études critiques

qui font encore l'unanimité aujourd'hui, il nous a semblé pertinent d'écarter d'emblée la piste d'un subjectivisme à l'œuvre dans l'écriture proustienne et de mettre en avant la présence d'un au-delà du sujet animant la *Recherche*.

Sans vouloir, à grand renfort de conjectures, nous prononcer sur les possibles intentions de l'écrivain¹ à l'égard de son œuvre, notre travail visait en première ligne à approfondir certaines intuitions théoriques que l'on trouve chez Proust et de prendre en charge l'impensé qui hante chaque nouvelle lecture. En un mot, il était impératif de considérer l'écriture dense qui est la sienne à travers « de nouveaux yeux » – comme l'indique la citation en exergue – et d'inscrire cette tentative même dans une réhabilitation du monde sensible. En suivant cette consigne préliminaire, nous avons vu comment à chaque étape notre questionnement gagnait en ampleur. Après avoir gravi les paliers successifs de cette exploration – et avant de nous intéresser à ce qui fait de Proust notre contemporain –, un aperçu de la question initiale s'impose. Reprenons désormais le fil de notre parcours afin de jauger les résultats à la lumière des perspectives acquises.

Parcours de synthèse

Comme annoncé en introduction, nous avons souhaité questionner la présence du corps dans la *Recherche* au travers de ses articulations successives au XX^e siècle. Suivant, notre analyse ne pouvait se limiter à faire ressortir la présence du corps vécu dans l'écriture de Proust et devait prendre en compte les thèmes qui émergeaient à chaque nouvelle étape de la distance parcourue. Revenons donc au point nœudal de notre entreprise. Chemin faisant, nous retracerons les enjeux propres à l'événement corporel et son ouverture à ce qui comprend aujourd'hui notre actualité.

Dans un premier temps, cette investigation a pris appui dans les réflexions de Proust sur la technique. La confrontation aux enjeux théoriques de l'époque contemporaine à l'écrivain² a donné un premier ancrage au questionnement qui est le nôtre. Nous avons pu

1. Selon Proust, « [u]ne œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix » (IV, 461).

2. En particulier, notre étude s'est intéressée à la période de 1870 à 1920, moment qui précède la mort de l'écrivain.

constater comment la dimension du corps se caractérise en premier lieu par une spatialité qui lui est propre. Cet espace corporel est traversé par un imaginaire du corps et nous ramène toujours à une situation qui fait événement. Dans la mesure où le début du XX^e siècle assiste à de mutations profondes qui affectent le ressenti corporel, il nous a fallu en rendre compte à partir d'exemples concrets (l'ascension verticale de l'ascenseur, voyage en automobile, kinéscope). En suivant les intuitions de la théoricienne Sara Danius, nous avons visé à montrer comment la crise de la représentation qui émerge au tournant du siècle ouvre de nouveaux domaines sensoriels au héros. L'exploration dans la *Recherche* d'expériences visuelles inédites souligne comment l'apparition de nouvelles technologies correspond à autant de façons de voir le monde. À plus forte raison, la réciprocité entre le corps et ses outils techniques avait fait surgir la dimension de l'« embodiment », ce qu'en français nous exprimons par la notion de *corporéité* : à la source des descriptions de Proust se manifeste le corps vivant qui est à la fois organisme sentant et matière à exploration visuelle.

Une seconde interrogation nous a amené sur le terrain fertile de la phénoménologie française de l'époque d'après-guerre. Il s'agissait d'établir à partir des résultats de penseurs tels Merleau-Ponty, Sartre et Lévinas – et dans une moindre mesure Husserl – comment la dimension du corps est celle d'un « sensible parmi les sensibles ». ³ Nous avons commencé par constater à l'exemple de la Gestalttheorie comment les qualités sensibles sont toujours porteuses d'une signification pour le corps percevant. La notion d'idée sensible nous enseigne à ce titre que la manifestation sensible d'une idée – pensons à la performance de la Berma – coïncide avec l'émotion qui affecte le spectateur. C'est restituer au corps sa valeur initiatique : l'incarnat, le visage humain et le caractère tactile du regard prolongent cet entrelacs et ramènent le corps vécu à sa dimension de déhiscence. Les résultats mobilisés par Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* nous ont également permis d'élargir l'activité perceptive à l'unité intersensorielle du corps qui excède le primat du « voir », ce qui se trouve confirmé par l'importance attribuée à l'univers des bruits et des sons dans la *Recherche*. Le sensorium corporel que nous avons mis en

3. DUPOND, op. cit., p. 5.

lumière nous permettait dès lors de définir avec plus de précision le monde interhumain décrit par Proust. Ce faisant, nous avons pu relever dans le travail de l'écrivain les traces d'une intercorporéité qui illustre de manière profonde l'ontologie de la chair proposée par Merleau-Ponty.

L'étude de la dimension médicale qui sous-tend l'écriture de la *Recherche* nous a permis de franchir un pas supplémentaire. S'il est vrai que l'artiste apporte son corps, selon le mot de Valéry (OE 16), dans le cas de Proust l'expérience intime du corps souffrant met à mal le discours scientifique dominant de son époque. Pour rendre compte de cette intrusion du corps subjectif au sein de la discursivité des sciences, il nous a fallu procéder en deux temps : en premier lieu, l'événement corporel devait être appréhendé en fonction des connaissances scientifiques de l'époque contemporaine. Les différentes modalités du corps neurasthénique (absence, maladie, expérience érotique) soulignent la résistance du sensible qu'annonçait déjà la voie intercorporelle. Dans un second temps, notre enquête visait à expliciter certains passages difficiles de la *Recherche* à la lumière de connaissances plus récentes. En particulier, les travaux de Karen Barad sur la physique quantique et le modèle de l'enaction proposé par le neurobiologue et philosophe chilien Francisco J. Varela nous ont permis de mieux saisir l'importance des circonstances concrètes de l'expérience corporelle (interaction entre l'organisme et son milieu, phénomènes de diffraction, schéma corporel)⁴. De façon significative, nous retrouvons à chaque page de la *Recherche* cette réalité sensible que les sciences prennent pour acquise.

Au détour de cette réflexion théorique sur les discours scientifiques qui sous-tendent l'écriture de Proust, l'élargissement de l'analyse aux problèmes de l'expression a tenté d'éclairer le rapport fondamental entre corps et énonciation. Il s'agissait dans un dernier temps de ramener les questions surgies tout au long de notre enquête sur le terrain de Proust. Les exemples de l'architecture et du cinéma ont souligné le besoin d'applications concrètes pour mieux articuler les enjeux théoriques rencontrés en route. Dès lors, l'enjeu de ce chapitre s'avérait triple : mettre en évidence les liens de réciprocité entre corps et texte ; intégrer la notion de limite au sein de nos analyses afin de déterminer la façon

4. Sans doute fallait-il prendre la mesure de ces modélisations pour mieux voir comment l'écriture de Proust s'inscrit dans une esthétique de l'écart.

dont celle-ci structure le récit de la *Recherche* et, finalement, proposer une série d'outils critiques pour mettre en œuvre les résultats de notre recherche sous forme d'applications textuelles. En procédant de cette façon, il nous a été possible de passer des problèmes d'énonciation à la capacité du corps à produire des images.

Trajectoires du sensible : résultats de la recherche

Ces analyses nous ont permis de dégager différentes expériences corporelles que Proust intègre dans son écriture. À ce titre, il figure parmi une poignée d'écrivains « témoign[ant] déjà d'un intérêt très grand pour des thématiques relatives à la conscience et au corps que la postérité reprendra ». ⁵ À l'origine de ce projet de recherche, la motivation de travailler sur le corpus primaire se doublait du constat de la nécessité d'un cadre interdisciplinaire pour réaliser nos analyses. Cela tient, entre autres, à ce que nous ne trouvions pas dans les ouvrages consacrés à Proust les éléments de réponse requis pour articuler une théorie cohésive du corps vécu. Inversement, nos recherches préliminaires reposaient sur l'intuition que Merleau-Ponty évoque dans une note de *Le visible et l'invisible*, selon laquelle « personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur » (VI 193). Encore une fois, il s'agissait de congédier les notions classiques servant de pierre d'achoppement aux études canoniques (roman d'apprentissage, sujet éclaté, corps sans organes, moi profond vs moi social, centralité de la mémoire involontaire, la dimension du temps retrouvé) afin de restituer la dimension sensible à l'œuvre chez Proust.

Parmi les choses que nous avons gagnées, nous pensons en premier lieu à la spatialité du corps dans la *Recherche*, ce que nous avons appelé l'espace corporel. En effet, comme nous avons pu le souligner à l'exemple de l'architecture, toutes nos analyses semblent converger vers cette découverte initiale. Si la dimension d'espace vécu a pu être esquissée par Georges Poulet ⁶ et si Merleau-Ponty en a précisé les termes, une mise au point systématique de

5. Thomas FRANCK. *Lecture phénoménologique du discours romanesque : rhétorique du corps dans le roman existentialiste et le Nouveau Roman*. "Le Discours philosophique". Limoges : Lambert-Lucas, 2017, p. 255.

6. « Ce qui vacille ici, ce n'est pas seulement le temps, ce sont les lieux, c'est l'espace. Un lieu s'efforce

la question chez Proust manquait. Notre démarche consistait à montrer comment chaque étape de notre questionnement se traduisait par un infléchissement de cette notion. À force d’analyses textuelles précises, nous avons vu se confirmer l’intuition selon laquelle la spatialisation du corps est toujours immergée dans un imaginaire – pensons à la texture du marbre – et s’actualise en fonction des mouvements du corps qui s’inscrivent en relation à autrui. La réflexion sur l’apport du milieu nous a permis de reprendre ce thème de l’espace corporel en soulignant l’importance d’éléments concrets (les pavés mal équarris, disposition des pièces de l’appartement parisien du héros) dans la constitution de l’événement corporel.

Une autre spécificité de notre entreprise consiste à avoir développé – aux limites de la phénoménologie – les traces d’une intercorporéité dans l’écriture de Proust. Afin de rendre opératoire cette notion qui n’a pas fait l’objet d’études préalables, il fallait dépasser, mieux encore transgresser toute « théorie du sujet qui articule de façon nouvelle et cohérente différents aspects de l’être-au-monde »⁷ et approfondir l’idée d’intersubjectivité discrètement écartée par la critique. Notre enquête visait précisément à combler cette lacune, en partant de l’hypothèse selon laquelle l’écriture de Proust explore certaines zones opaques où peut s’établir un contact entre différentes entités qui apparaissent comme les organes d’une même structure. Cette mise en œuvre d’une notion théorique qui plonge ses racines dans l’expérience la plus commune nous a servi de modèle pour l’intégration d’autres éléments théoriques qui viennent se greffer sur cette ouverture initiale. C’est ainsi que nous avons pu ancrer certains aspects discrets – peu abordés par la critique – en marge d’une lecture phénoménologique de Proust : parmi ces thèmes fédérateurs, nous pouvons relever le visage humain, la texture du marbre, l’incarnat, la présence d’une intentionnalité opérante au sein du récit et le problème de la conscience en ce qu’elle participe de l’expérience corporelle.

Signalons enfin que notre enquête nous a amené à élaborer un langage propre, et plus particulièrement une série d’outils stylistiques visant à affiner nos analyses du corps chez Proust. Bien que notre travail soit ancré dans une certaine tradition herméneutique-philologique, et à plus forte raison « dans les perspectives méthodologiques et théoriques de

de se substituer à un lieu, de prendre sa place » Poulet (POULET, op. cit., p. 16).

7. LERICHE, « Article “Instinct” », p. 765.

l'analyse du discours », ⁸ ces grilles de lecture ne semblaient pas toujours appropriées pour développer certains enjeux cruciaux. Il nous a paru nécessaire d'approfondir ces intuitions théoriques en mettant en place nos propres figures de style, répondant en cela à l'exigence merleau-pontienne qui consisterait à vouloir « redéfinir les notions les mieux fondées [...] avec des mots nouveaux pour les désigner » (VI 17).

Si la démarche adoptée reposait sur la mise en place d'un cadre conceptuel au confluent de différentes disciplines, nous devons néanmoins faire le constat d'une intégration limitée de ces corps théoriques. Bien que chacune de ces explorations se prêterait à de nécessaires approfondissements, à l'issue de ce parcours nous pensons faire valoir leur apport qui devait nous permettre de maintenir une certaine souplesse en termes de méthodologie. En particulier, nous avons pensé démontrer que le recours à certaines théories issues de la physique quantique et de l'architecture dépassent un possible lien métaphorique en montrant le rôle central du corps dans la constitution de l'espace. Dans un même ordre d'idées, les correspondances fertiles entre l'écriture de Proust et le cinéma de la Nouvelle Vague résident au sein de notre analyse sous leur forme inachevée. Sans doute, ces observations auraient mérité d'être approfondies. Pour des raisons de temps et de circonstances matérielles qu'expliquent en partie les événements des derniers mois de la rédaction, il ne nous a pas été possible de pousser plus en avant ces analyses. Finalement, des raisons méthodologiques nous ont amenés à la décision de ne pas intégrer certains enjeux majeurs de la critique à notre questionnement, et notamment les problèmes liés au phénomène du temps et à l'être temporel chez Proust qui nous semblent constituer des axes de lecture autonomes.

Nul n'est plus contemporain que Proust

À l'issue de ce parcours de synthèse, nous devons faire face à une série de questionnements nouveaux. Dans la mesure où notre enquête nous a discrètement orientés vers le présent, on peut se demander quel regard Proust aurait porté sur notre époque contempo-

8. FRANCK, op. cit., p. 256.

raine. On ne doutera pas qu'à travers son « regard en coup de sonde » (II, 113) l'écrivain se serait intéressé de près aux modes de communication à distance, aux casques de réalité virtuelle et aux avancées dans le domaine de l'intelligence artificielle. Quel rôle aurait-il attribué aux expériences du corps à une époque qui se caractérise par le transit de flux informationnels ? Ou, pour le formuler autrement, quelle serait l'actualité de l'écrivain s'il avait assisté aux mutations de l'ère numérique ? Pensons au mot de Valéry qui peu d'années après la mort de Proust écrivait dans *La conquête de l'ubiquité* : « [C]omme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe ». ⁹ Dans quels termes l'auteur de la *Recherche* aurait-il rendu les situations équivoques de ce que Ray Kurzweil qualifie de *réalité augmentée* ?

Nous avons cité, tout au long de notre enquête, la façon dont Proust visualise certaines expériences intimes qui s'inscrivent dans un imaginaire technique. Citons à titre d'exemple le « photo-téléphone de l'avenir » qui permet d'accéder à l' « image visuelle » (II, 282) par le biais du son, la « connexion » de la tante Léonie ¹⁰ qui, alitée depuis des années, suit l'actualité de Combray à travers les témoignages de ses invités comme on rafraîchit de nos jours les fenêtres d'un navigateur web, nervosité partagée par le professeur E dont la manie consiste à manipuler les boutons de l'ascenseur (II, 610). Toujours est-il que nous trouvons chez Proust tous les indices d'une modernité étrange et que l'on pourrait traduire par l'analogie qui s'établit entre la mémoire du corps et la mémoire informatique, la *Recherche* étant de ce point de vue comparable à un disque SSD ¹¹ dont l'activité est déclenchée par la mobilisation de circuits intégrés (contrairement aux anciens disques durs où le stockage de l'information repose sur la présence de disques mécaniques). De façon semblable, l'on peut être sensible à la dimension hypertextuelle de l'écriture proustienne dans le sens où un indice discret éclairé par la mémoire involontaire déclenche de longues chaînes associatives,

9. Paul VALÉRY. « La conquête de l'ubiquité ». Dans : *Pièces sur l'art*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Éditions Gallimard, 1928, p. 1287.

10. MIGUET-OLLAGNIER, op. cit., p. 36.

11. Il s'agit de l'abréviation pour le terme de « disque statique à semiconducteurs ».

comparable à la manière dont nous naviguons sur le web aujourd'hui.¹²

Sur un autre plan, l'on peut se demander ce que Proust aurait pensé des contre-cultures *queer* de l'Amérique du Nord que Foucault découvre à l'aube des années 1980, jusqu'aux *darkrooms* des clubs de musiques électroniques de notre temps :

Plusieurs, plus que de retrouver leur liberté morale, furent tentés par l'obscurité qui s'était soudain faite dans les rues. Quelques-uns même de ces Pompéiens sur qui pleuvait déjà le feu du ciel descendirent dans les couloirs du métro, noirs comme des catacombes. Ils savaient en effet n'y être pas seuls. Or l'obscurité qui baigne toute chose comme un élément nouveau a pour effet, irrésistiblement tentateur pour certaines personnes, de supprimer le premier stade du plaisir et de nous faire entrer de plain-pied dans un domaine de caresses où l'on n'accède d'habitude qu'après quelque temps. (VII, p. 141)

Dans cette effervescence qu'encouragent l'obscurité et la prise de risque, les émotions fortes se déchaînent : « Déjà, anticipant sur la paix, se cachant dans l'obscurité pour ne pas enfreindre trop ouvertement les ordonnances de la police, partout des danses nouvelles s'organisaient, se déchaînaient toute la nuit » (V, p. 144). Ces danses nouvelles, ces « rites secrets dans les ténèbres des catacombes » sous le signe de la promiscuité ne sonnent-ils pas le glas du monde ancien aux lendemains de la guerre ? Cette nouvelle République de Weimar au cœur d'un Paris menacé par les obus nous donne à voir la corporéité poussée à l'extrême. Dans cet accouplement fiévreux des chairs, à l'abri des jugements de la société, nous retrouvons l'indétermination qui caractérisait les apparitions corpusculaires de la bande de Balbec.

Néanmoins, à l'issue de ce parcours un constat s'impose : nous ne pouvons réduire Proust à une quelconque modernité dont les réverbérations se prolongeraient jusqu'à notre époque au risque de déformer son propos. Pour le dire autrement, nous ne gagnons rien à éclairer la *Recherche* à partir d'enjeux étrangers à l'écrivain. Il s'agit, en un mot, d'éviter de faire de la modernité proustienne avec ce qui compose aujourd'hui notre actualité. Au contraire, c'est dans « l'obscurité qui baigne toute chose comme un élément nouveau » qu'il nous faut chercher ce qui constitue encore aujourd'hui la valeur de ses travaux. On peut alors s'accorder avec Agamben sur l'idée selon laquelle « le contemporain est celui

12. KAYSER, op. cit.

qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité ». ¹³ À plus forte raison, nous plongeons avec Proust au cœur d'un anachronisme fertile à partir duquel s'actualise le rapport au temps qui est le nôtre ¹⁴.

La question du corps à l'ère numérique

Comme nous avons pu le suggérer, pour comprendre Proust il nous faut adhérer à l'anachronisme qui caractérise son œuvre. La société du faubourg Saint-Germain qui préoccupe le narrateur s'apparente à une espèce en voie de disparition, l'émergence du cinématographe se réduit à la représentation de « cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun » (IV, 468). Ni classique ni poète de la transgression, le statut de l'écrivain reste problématique ¹⁵. Or, le regard posé sur son époque, cette vue à distance nous apprend peut-être à mieux entrevoir les enjeux de l'époque contemporaine. Ceci revient à admettre que nous ne pouvons nous intéresser à Proust sans prendre la mesure des enjeux propres à l'espace numérique, sans prolonger le geste ontologique de l'écrivain.

Parmi les pistes de recherche que nous préconisons, relevons en premier lieu les prolongements des recherches actuelles sur la dimension du corps. Le présent ouvrage voudrait contribuer à une nouvelle pensée du corps, latente dans les travaux de Proust. Dans la mesure où ce travail est indirectement influencé par l'apport des média et en particulier des *new media*, il serait intéressant de proposer de nouvelles pistes de réflexion dans le cadre

13. AGAMBEN, op. cit., p. 19.

14. À ce sujet, Agamben écrit que « [l]a contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle (ibid., p. 11).

15. Dans les mots d'Anne Simon : « Prisé ou renié, admiré ou stigmatisé, intuitionné ou trahi, peu importe : Proust s'avère un (contre-)modèle et une référence incontournable, sans doute parce que sa pratique philosophique, loin d'être plaquée sur le romanesque, en est une partie intégrante, sans doute aussi parce que l'ouverture herméneutique propre à la *Recherche* confère à l'œuvre une plasticité autorisant une pluralité d'interprétations et d'appropriations » (Anne SIMON. « Méconnaissance de Proust (Foucault) ». Dans : *Proust et les moyens de connaissance*. Sous la dir. d'Annick BOUILLAGUET. Formes et savoirs. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2009, p. 117).

d'un laboratoire inter-disciplinaire, au confluent de différentes sensibilités de recherche. Dans la mesure où notre enquête s'arrête au seuil de l'époque contemporaine, relevons l'intérêt de saisir les enjeux actuels *avec* lui. L'auteur de la *Recherche* figure moins comme précurseur d'une pensée nouvelle des médias qu'au titre de penseur des modifications dans notre rapport au corps que semblent amener ces mutations. D'où l'intérêt d'interroger le statut du sensible à une époque où la pensée de l'artificiel fait bouger les lignes de la communauté académique.

La démarche poursuivie dans le cadre de ce travail, en ce qu'elle repose sur un nombre important de micro-analyses, voudrait ouvrir les recherches proustiennes à de nouvelles méthodologies en continuité des thèmes abordés tout au long de notre cheminement. En menant nos analyses en marge des études canoniques, nous pensions questionner les gestes traditionnellement associés à la critique littéraire. Il nous faudrait donc développer de nouveaux outils, plus adaptés aux enjeux critiques de notre temps. Comme nous avons tenté de le démontrer, nos recherches présentent un modèle d'interdisciplinarité en phase avec les découvertes récentes des études énaactives, sans reposer pour autant sur les prémisses du constructivisme. En cela, elles s'inscrivent dans un champ d'intérêt plus large pour la refonte sensorielle à laquelle nous assistons aujourd'hui. La pensée, à l'ère du numérique, ne peut ainsi se réduire à « l'ensemble des techniques de prise ou de captation qu'elle invente » (OE 10). Plus particulièrement, il importe aux lettres et à la philosophie d'appréhender le discours scientifique dominant de façon critique.

À l'issue de ces réflexions, on mesure à quel point nous sommes immergés dans la chair du moment présent. Le corps nous fournit un modèle adéquat pour penser cette implication dans la mesure où il se situe toujours en-deçà de conjonctures épaisses. Un discours authentique sur le corps doit pouvoir se déployer à l'écart des connaissances établies et trouver de nécessaires prolongements dans des domaines pratiques. En achevant cette pensée qui résonne dans l'espace actuel de nos recherches à la manière d'une « sorte de vibration prolongée par une pédale [...] qui continu[e] à vibrer » (III, 895) en nous, de nouvelles questions émergent. Le travail sur Proust nous engage dans un entrelacement de tâches nouvelles qu'il nous faut désormais aborder.

À présent, il ne reste plus qu'à nous mettre au travail.

Bibliographie

Œuvres de Proust

- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Sous la dir. de Jean-Yves TADIÉ. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Éditions Gallimard, 1987-1989.
- *Contre Sainte-Beuve*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Éditions Gallimard, 1971.

Autres œuvres littéraires

- BATAILLE, Georges. *Le Bleu du ciel* [1957]. Domaine français. Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 2004.
- FLAUBERT, Gustave. *L'Éducation sentimentale* [1869]. Folio Classique. Paris : Éditions Gallimard, 2011.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours* [1884]. Sous la dir. de Marc FUMAROLI. Folio Classique. Paris : Éditions Gallimard, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. *La nausée* [1938]. Folio. Paris : Éditions Gallimard, 2008.

Études proustiennes

- AUBERT, Nathalie. *Proust : la traduction du sensible*. Research monographs in French Studies. Oxford : Legenda, 2002.
- « The Secret Blackness of Milk ». Dans : *Proust and the Visual*. Cardiff : University of Wales Press, 2013, p. 7-26.

- BAL, Mieke. « Instantanés ». Dans : *Proust contemporain*. C.R.I.N. : Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française. Amsterdam : Brill, 1994, p. 117-130.
- *The Mottled Screen : Reading Proust Visually*. Stanford, California : Stanford University Press, 1997.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma. Paris : Éditions Gallimard, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Sur Proust* [1953]. Caen : Nous, 2010.
- BLAIS, Catherine. « Une route à soi : représentations et récits de fugitives de la Belle Époque à la Seconde Guerre mondiale ». Thèse de doct. Montréal : Université de Montréal, 2018.
- BOUILLAGUET, Annick, éd. *Proust et les moyens de connaissance*. Formes et savoirs. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2009.
- BOUILLAGUET, Annick et B. G. ROGERS, éd. *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références. Paris : Honoré Champion, 2004.
- BRASSAÏ, Georges. *Marcel Proust, sous l'emprise de la photographie*. Blanche. Paris : Éditions Gallimard, 1997.
- BRAY PM. « Forgetting the Madeleine : Proust and the Neurosciences. » Dans : *Progress in brain research* vol. 205 (2013), p. 41-53.
- BREEUR, Roland. *Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust*. Krisis. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2000.
- BÉHAR, Serge. *L'univers médical de Proust*. Cahiers Marcel Proust. Paris : Éditions Gallimard, 1970.
- CARBONE, Mauro. « “Personne n’a été plus loin que Proust” : Le dernier Merleau-Ponty dans le miroir de la Recherche ». Dans : *Études phénoménologiques*. n° 31-32. 2000, p. 35-66.
- CARBONE, Mauro et Eleonora SPARVOLI, éd. *Proust et la philosophie aujourd’hui*. Collana di memorie e atti di convegni 42. Pisa : Edizioni ETS, 2008.

- CARRIER-LAFLEUR, Thomas. *L'Œil cinématographique de Proust*. Bibliothèque proustienne. Paris : Classiques Garnier, 2015.
- COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.
- COUTANT-DEFER, Dominique et Francis COUTANT. *Proust et l'architecture initiatique : À la recherche du temps perdu*. Recherches proustiennes. Paris : Honoré Champion, 2017.
- DANIUS, Sara. *The Senses of Modernism : Technology, Perception, and Aesthetics*. Cornell Paperbacks. Ithaca : Cornell University Press, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes* [1964]. Quadrige. Paris : Presses universitaires de France, 2010.
- DESCOMBES, Vincent. *Proust : Philosophie du roman*. Critique. Paris : Les Éditions de Minuit, 1987.
- EELS, Emily. « Article "Photographie" ». Dans : *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d'Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 766-767.
- FINN, Michael. *Proust, the Body and Literary Form*. Cambridge Studies in French. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- FLADENMULLER, Frédéric. « Le vocabulaire nerveux dans l'œuvre de Marcel Proust ». Dans : *Bulletin d'informations proustiennes* n° 15 (1984). Sous la dir. de Georges POITOU, p. 53-64.
- *Télescopie : La science du genre d'À la recherche du temps perdu*. Currents in Comparative Romance Languages and Literature. New York : Peter Lang Publishing, 2002.
- FLORIVAL, Ghislaine. *Le désir chez Proust : À la recherche du sens*. Français. Pathei Mathos (Bibliothèque de psychologie, psychanalyse et phénoménologie). Louvain-Paris : Éditions Nauwelaerts, 1971, p. 311.
- FORMIS, Barbara. « Chevaux au galop. La controverse du mouvement entre chronophotographie, peinture et cinéma. » Dans : *Du sensible à l'œuvre : Esthétiques de Merleau-Ponty*. Essais. Bruxelles : La Lettre volée, 2012, p. 185-208.
- FRAISSE, Luc. *L'esthétique de Marcel Proust*. Esthétique. Paris : SEDES, 1995.

- FUSS, Diana. *The Sense of an Interior : Four Rooms and the Writers that Shaped Them*. New York et London : Routledge, 2004.
- HALLÉ, Stéphanie. « Proust et la médecine ». Dans : *Savoirs de Proust*. Sous la dir. de Michel PIERSENS, Franc SCHUEREWEGEN et Ana González SALVADOR. Paragraphes. Montréal : Université de Montréal, 2005, p. 75-91.
- HENRY, Anne. « Article “Corps” ». Dans : *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d’Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS.
- *La tentation de Marcel Proust*. Perspectives critiques. Paris : Presses universitaires de France, 2000.
- HERZ, Rachel S et Jonathan W SCHOOLER. « A Naturalistic Study of Autobiographical Memories Evoked by Olfactory and Visual Cues : Testing the Proustian Hypothesis ». Dans : *The American Journal of Psychology* vol. 115, n° 1 (2002), p. 21-32.
- HOHL, Reinhold. « Die Recherche und der Post-Impressionismus ». Dans : *Proustiana XXI : Mitteilungen der Marcel Proust Gesellschaft* (2001), p. 67-84.
- LASRY, Vera. « Regards sur le corps humain dans l’écriture proustienne ». Dans : *La Revue des lettres modernes, Série Marcel Proust* (2004), p. 223-233.
- LEHRER, Jonah. *Proust était un neuroscientifique : ces artistes qui ont devancé les hommes de science*. Paris : Éditions Robert Laffont, 2011.
- LERICHE, Françoise. « Article “Instinct” ». Dans : Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d’Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 510-512.
- « Article “Philosophie” ». Dans : *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d’Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 764-766.
- LERICHE, Françoise et Nathalie MAURIAC DYER. « Les Proust aux « lieux » : du Traité d’hygiène à *Sodome et Gomorrhe* ». Dans : *Bulletin d’informations proustiennes* n° 31 (2000), p. 65-96.
- LEVINAS, Emmanuel. « L’autre dans Proust ». Dans : *Noms propres*. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 2014, p. 117-124.
- MENDELSON, David. *Le Verre et les objets de verre dans l’univers imaginaire de Marcel Proust*. Toulouse : Librairie José Corti, 1968.

- MIGUET-OLLAGNIER, Marie. « Article “Médecine” ». Dans : *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d’Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 604-607.
- « La neurasthénie entre science et fiction ». Dans : *Bulletin Marcel Proust* n° 40 (1990), p. 28-42.
- « Les mythes de la remontée à la lumière ». Dans : *La mythologie de Marcel Proust*. Annales littéraires de l’université de Besançon. Paris : Belles Lettres, 1982, p. 267-291.
- NITSCH, Wolfram. « Fantômes d’essence : les automobiles de Proust à travers l’histoire du texte ». Dans : *Marcel Proust : Écrire sans fin*. 1996, p. 125 -141.
- OLLIVIER, Jean-Pierre. *Proust cardiologue*. Recherches proustiennes. Paris : Honoré Champion, 2016.
- POULET, Georges. *L’espace proustien* [1963]. Tel. Paris : Éditions Gallimard, 1982.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Poétique. Paris : Éditions du Seuil, 1974.
- SAFA, Anne-Marie. « L’épistémologie de Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu* : Littérature et savoirs en 1900 : une pensée de l’imprévisible ». Thèse de doct. Montréal : Université de Montréal, 2009.
- SAKAMOTO, Hiroya. « Du théâtrophone au téléphone : repenser la « mise en scène » du dialogue dans *À la recherche du temps perdu* ». Dans : *Marcel Proust Aujourd’hui* vol. 4 (2006), p. 251-271.
- « Les inventions techniques dans l’œuvre de Marcel Proust ». Thèse de doct. Paris : Université Paris IV-Sorbonne, jan. 2008.
- SCHMID, Marion. *Proust dans la décadence*. Recherches proustiennes. Paris : Honoré Champion, 2008.
- SERÇA, Isabelle. « Article “Stéréoscope” ». Dans : *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d’Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 961.

- SIMON, Anne. « Article “Phénoménologie” ». Dans : *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d’Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 762-764.
- « Méconnaissance de Proust (Foucault) ». Dans : *Proust et les moyens de connaissance*. Sous la dir. d’Annick BOUILLAGUET. Formes et savoirs. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2009, p. 117 -126.
- « Proust et l’“architecture” du visible ». Dans : *Merleau-Ponty et le littéraire*. Paris : Presse de l’École normale supérieure, 1997, p. 105-116.
- *Proust, ou, le réel retrouvé : le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*. Paris : Presses universitaires de France, 2000.
- SOUPAULT, Robert. *Marcel Proust : du côté de la médecine*. Paris : Plon, 1967.
- STRAUS, Bernard. *Maladies of Marcel Proust : Doctors and Disease in his Life and Work*. New York : Holmes & Meier, 1980.
- TADIÉ, Jean-Yves. « Nouvelles recherches sur la mémoire proustienne ». Dans : *La Revue des sciences morales et politiques*. Culture et société n° 4 (1999).
- *Proust et le roman*. Tel. Paris : Éditions Gallimard, 1971.
- VANNUCCI, F. *Marcel Proust à la recherche des sciences*. Transdisciplinarité. Monaco : Rocher, 2005.
- WATROBA, Maria. « Figures d’épreuves, Proust et la chirurgie ». Dans : *Littérature* n° 126 (2002), p. 40-60.
- YOSHIDA, Jo. « Article “Mal” ». Dans : *Dictionnaire Marcel Proust*. Dictionnaires & Références (2004). Sous la dir. d’Annick BOUILLAGUET et B. G. ROGERS, p. 582-583.
- « La maladie nerveuse chez Proust ». Dans : *Bulletin Marcel Proust* n° 42 (1984), p. 43-62.

Ouvrages théoriques

- ABOLGASSEMI, Maxime. « La description expérimentale chez Balzac et Musil ». Dans : *Poétique* vol. 145, n° 1 (2006), p. 59-81. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2006-1-page-59.htm> (visité le 17/04/2019).
- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Trad. par Martin RUEFF. Rivages poche. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2007.
- AHRENDT, Hannah. « La conquête de l'espace et la dimension de l'homme ». Dans : *La crise de la culture*. Paris : Éditions Gallimard, 1989, p. 337-355.
- ALLOA, Emmanuel. *Penser l'image*. Dijon : Les presses du réel, 2010.
- ARMSTRONG, Tim. *Modernism, Technology, and the Body : A Cultural Study*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1998.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis : The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace* [1957]. Paris : Presses universitaires de France, 2008.
- BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. London : Duke University Press, 2007.
- BARBARAS, Renaud. *De l'être du phénomène : Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Krisis. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 1991.
- *Le tournant de l'expérience : recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*. Bibliothèque d'histoire de la philosophie. Paris : Vrin, 1998.
- BARRETT, Louise. « Metaphorical Mind Fields ». Dans : *Beyond the Brain : How Body and Environment Shape Animal and Human Minds*. Princeton et Oxford : Princeton University Press, 2015, p. 112-134.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture* [1953]. Points. Littérature. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859* [1859]. Paris : Honoré Champion, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936]. Paris : Allia, 2012.

- BENJAMIN, Walter et Jean LACOSTE. *Paris, capitale du XX^e siècle : le livre des passages*. Passages. Paris : Les Éditions du Cerf, 2002.
- BERGSON, Henri. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris : Presses universitaires de France, 2007.
- BLAKE, Randolph et Hugh R WILSON. « Neural Models of Stereoscopic Vision ». Dans : *Trends in Neurosciences* vol. 14, n° 10 (1991), p. 445-452.
- BLOOMER, Kent C et Charles W MOORE. *Body, Memory, and Architecture*. New Haven : Yale University Press, 1979.
- BLUMENBERG, Hans. « Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie ». Dans : *Schriften zur Technik*. Berlin : Suhrkamp Verlag Berlin, 2015.
- BRENTANO, Franz. *Psychology from an Empirical Standpoint* [1874]. International Library of Philosophy. London ; New York : Routledge, 1995.
- BRINGHURST, Robert. *The Elements of Typographic Style*. Vancouver : Hartley & Marks, 2004.
- BURKE, Patrick. « Prefatory Meditations ». Dans : *The Barbarian Principle : Merleau-Ponty, Schelling, and the Question of Nature*. Contemporary Continental philosophy. Albany : SUNY Press, 2013.
- CAMERON, Oliver G. « Interoception : The Inside Story—A Model for Psychosomatic Processes ». Dans : *Psychosomatic Medicine* vol. 63, n° 5 (2001), p. 697-710.
- CARBONE, Mauro. *La visibilité de l'invisible : Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*. Europaea Memoria (Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen). Hildesheim - Zurich - New York : Georg Olms Verlag, 2001, p. 194.
- *Philosophie-écrans : du cinéma à la révolution numérique*. Matière étrangère. Paris : Vrin, 2016.
- COMPAGNON, Antoine. *Chat en poche : Montaigne et l'allégorie*. Librairie du XX^e siècle. Paris : Éditions du Seuil, 1993.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Dictionnaire philosophique*. Quadrige. Paris : Presses universitaires de France, 2013.

- CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO, éd. *Histoire du corps : Tome 3, Les mutations du regard. Le XX^e siècle. L'univers historique*. Paris : Éditions du Seuil, 2005.
- DAGOGNET, François. *Etienne-Jules Marey : la passion de la trace*. Collection 35/37. Paris : Éditions Hazan, 1987.
- DALMASSO, Anna Caterina. *Le corps, c'est l'écran : la philosophie du visuel de Merleau-Ponty*. L'œil et l'esprit. Sesto San Giovanni : Éditions Mimésis, 2018.
- DAMASIO, Antonio R. *Le sentiment même de soi : corps, émotions, conscience*. Poches. Paris : Éditions Odile Jacob, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paradoxe. Paris : Éditions de Minuit, 1993.
- « Thèses sur le mouvement (Premier commentaire de Bergson) ». Dans : *L'image-mouvement*. Critique. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.
- DEPRAZ, Nathalie, Francisco J. VARELA et Pierre VERMERSCH. « La réduction à l'épreuve de l'expérience ». Dans : *Études phénoménologiques*. n° 31-32. 2000, p. 165-184.
- DESCARTES, René. *Discours de la méthode* [1637]. Folio/essais. Éditions Gallimard, 1991.
- DILLER ; SCOFIDIO, Elizabeth ; Ricardo. *Flesh*. New York : Princeton Architectural Press, 1996.
- DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague*. Cinémathèque française. Paris : Éditions Hazan, 1998.
- DREYFUS, Hubert. « Agir, intentionnalité et être-au-monde ». Dans : *Philosophiques*. Perspectives sur la phénoménologie et l'intentionnalité vol. 20 (1993), p. 285 -302. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/027227ar> (visité le 23/02/2020).
- FLUSSER, Vilém. *Pour une philosophie de la photographie*. Belval : Circé, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* [1966]. Tel. Paris : Éditions Gallimard, 2010.
- FRANCISCO J., Varela. *Invitation aux sciences cognitives*. Trad. par Pierre LAVOIE. Points. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- FRANCK, Thomas. *Lecture phénoménologique du discours romanesque : rhétorique du corps dans le roman existentialiste et le Nouveau Roman*. "Le Discours philosophique". Limoges : Lambert-Lucas, 2017.

- GADAMER, Hans Georg. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960]. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- GALLAGHER, Shaun. *Enactivist Interventions : Rethinking the Mind*. Oxford, United Kingdom : Oxford University Press, 2017.
- *How the Body Shapes the Mind*. Oxford ; Toronto : Oxford University Press, 2005.
- GENETTE, Gérard. *Figures III. Poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- GIBSON, James J. « The Theory of Affordances ». Dans : *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York ; London : Psychology Press Classic Editions, 2015, p. 119-136.
- GLAUDES, Pierre et Yves REUTER. *Le personnage. Que sais-je ?* Paris : Presses universitaires de France, 1998.
- GRIER, David Alan. *When Computers Were Human*. Princeton : Princeton University Press, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. « La question de la technique ». Dans : *Essais et conférences* [1953]. Tel. Paris : Éditions Gallimard, 1993, p. 9-48.
- HUSSERL, Edmund. *Méditations cartésiennes* [1931]. Epiméthée. Paris : Presses universitaires de France, 1994.
- KAYSER, Cédric. « Déconstruction et spatialité dans *Patchwork Girl* de Shelley Jackson ». Dans : *Sens public* (avr. 2019). URL : sens-public.org/articles/1380/ (visité le 11/04/2020).
- KEMP, Peter. *Levinas : une introduction philosophique*. Trad. par Hélène POLITIS. La Versanne : Encre Marine, 1997.
- KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter* [1986]. Writing Science. Stanford, California : Stanford University Press, 1999.
- KRUFT, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory : From Vitruvius to the Present*. London : New York : Zwemmer ; Princeton Architectural Press, 1994.
- LAKOFF, George et Mark JOHNSON. *Philosophy In The Flesh : The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York : Basic Books, 1999.

- LAUFER, Roger. « L'énonciation typographique : hier et demain ». Dans : *Communication et langages* n° 66 (1986), p. 68-85.
- LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Quadrige. Paris : Presses universitaires de France, 2013.
- LEDER, Drew. *The Absent Body*. Chicago et London : The University of Chicago Press, 1990.
- LOCKE, John. *Essai philosophique concernant l'entendement humain*. Trad. par Pierre COSTE. Amsterdam : Pierre Mortier, 1735.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Essais. Dordrecht : Kluwer Academic, 1971.
- MAREY, J. *La chronophotographie*. Paris : Gauthier-Villars, 1899.
- MARQUET, Jean-François. *Liberté et existence*. Paris : Éditions Gallimard, 1973.
- MAUSS, Marcel. « Les techniques du corps ». Dans : *Journal de Psychologie*, XXXII n° 3-4 (1936).
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media : The Extensions of Man* [1964]. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La structure du comportement* [1942]. Quadrige. Presses universitaires de France, 2013.
- *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* [1946]. Lagrasse : Verdier, 1998.
- *Le visible et l'invisible* [1964]. Tel. Paris : Éditions Gallimard, 2011.
- *L'œil et l'esprit* [1964]. Folio/essais. Paris : Éditions Gallimard, 1989.
- *Nature : course notes from the Collège de France*. Sous la dir. de Dominique SÉGLARD. Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy. Evanston, Ill. : Northwestern University Press, 2003.
- *Phénoménologie de la perception* [1945]. Tel. Paris : Éditions Gallimard, 2008.
- *Signes*. NRF. Paris : Éditions Gallimard, 1960.

- MONJOUR, Servanne. *Mythologies postphotographiques : l'invention littéraire de l'image numérique*. 2018. URL : <http://www.jstor.org/stable/10.2307/j.ctv69tdmq> (visité le 29/02/2020).
- MOULIN, Anne-Marie. « Le corps face à la médecine ». Dans : *Histoire du corps : Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 2006, p. 15-70.
- NAHOUM-GRAPPE, Véronique. « Les conduites de vertige ». Dans : *Communications* n° 56 (1993), p. 155-173.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Sciences humaines. Paris : Métailié, 2006.
- *L'intrus* [2000]. Lignes fictives. Paris : Gallilée, 2017.
- PALLASMAA, Juhani. *The Embodied Image : Imagination and Imagery in Architecture*. AD primers. Chichester : John Wiley & Sons Inc, 2011.
- *The Thinking Hand : Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester : John Wiley & Sons Inc, 2009.
- POGGIO, G. F. « Processing of Stereoscopic Information in Primate Visual Cortex ». Dans : *Dynamic aspects of neocortical function*. The Neurosciences Institute publications series. New York : John Wiley & Sons Inc, 1984, p. 613-635.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1994.
- *Attunement : Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2016.
- *Timely Meditations : Selected Essays on Architecture, Volume 1*. Montréal, Canada : Right Angle International, 2016.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto et Louise PELLETIER. *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge, Massachusetts ; London, England : MIT Press, 2000.
- RICHIR, Marc. *Le corps : essai sur l'intériorité*. Optiques Philosophie. Paris : Éditions Hatier, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique* [1943]. Tel. Paris : Éditions Gallimard, 2017.
- *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948]. Folio/essais. Paris : Éditions Gallimard, 2008.

- SCHMARSOW, August. « Raumbgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung ». Dans : *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* n° 9 (1914), p. 66-95.
- SEARLE, John R. *Intentionality : An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques* [1958]. Philosophie. Paris : Éditions Aubier, 1989.
- SKRANDIES, Wolfgang. « The Processing of Stereoscopic Information in Human Visual Cortex : Psychophysical and Electrophysiological Evidence ». Dans : *Clinical Electroencephalography* vol. 32, n° 3 (juil. 2001).
- SUQUET, Annie. « Le corps dansant : un laboratoire de la perception ». Dans : *Histoire du corps : Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 2006, p. 393-415.
- TEYSSOT, Georges. « The Mutant Body of Architecture ». Dans : *Flesh*. New York : Princeton Architectural Press, 1994, pp. 8-35.
- VALÉRY, Paul. « La conquête de l'ubiquité ». Dans : *Pièces sur l'art*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Éditions Gallimard, 1928, p. 1283-1287.
- « Notion générale de l'art ». Dans : *Nouvelle Revue française* n° 266 (1935), p. 683-693.
- VARELA, Francisco J., Evan THOMPSON et Eleanor ROSCH. *L'Inscription corporelle de l'esprit : Sciences cognitives et expérience humaine* [1991]. Trad. par Véronique HAVELANGE. Paris : Éditions du Seuil, 2012.
- VAYSSE, Jocelyne. « Entre la programmation technique de la transplantation et la subjectivité du sujet : le corps greffé ». Dans : *Communications* vol. 1, n° 81 (1993), p. 225-235. (Visité le 26/09/2018).
- VIGARELLO, Georges. *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps, XVI^e-XX^e siècle*. L'univers historique. Paris : Éditions du Seuil, 2014.
- VITALI-ROSATI, Marcello. *Corps et virtuel : itinéraires à partir de Merleau-Ponty*. Ouverture philosophique. Paris : Éditions L'Harmattan, 2009.

- VITALI ROSATI, Marcello. « La profondeur du théâtre : au-delà du sujet, vers une pensée métaontologique ». Dans : *Sens Public* (juin 2011). URL : <http://sens-public.org/article846.html> (visité le 04/07/2019).
- « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? » Dans : *Sens Public* (mar. 2016). URL : <http://www.sens-public.org/article1184.html?lang=fr>.
- VITRUVIUS, Pollio. *The Ten Books on Architecture*. Seattle, WA : Loki's Publishing, 2016.
- ZEVI, Bruno. *Apprendre à voir l'architecture*. Trad. par Lucien TRICHAUD. Paris : Les Éditions de Minuit, 1959.
- ŽIŽEK, Slavoj. *La parallaxe*. Ouvertures. Paris : Éditions Fayard, 2008.