

Université de Montréal

Tracés de Proust, itinéraires maternels
La grand-mère dans *À la recherche du temps perdu*

par

Clara Dupuis-Morency

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

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de
l'obtention du grade de Maîtrise en littératures de langue française

Juin, 2011

© Clara Dupuis-Morency, 2011

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Tracés de Proust, itinéraires maternels
La grand-mère dans À la recherche du temps perdu

présenté par :

Clara Dupuis-Morency

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jean Larose, président-rapporteur
Catherine Mavrikakis, directrice de recherche
Angela Cozea, membre du jury

Résumé

Le seul vrai livre, pour Proust, est la traduction des impressions perdues dont la trace subsiste dans notre mémoire sensible. Les personnages entrent dans le texte de la *Recherche* en frappant la sensibilité du héros. Or, « toujours déjà là, » la grand-mère, comme la mère, relève d'une réalité qui ne s'est jamais imprimée, une réalité antérieure à la conscience du narrateur et de ce fait, antérieure au texte. Néanmoins, la grand-mère est une mère qui vieillit et qui meurt. Alors, elle *apparaît* au narrateur, suivant ainsi le chemin inverse de l'altérité. De présence immédiate pour le héros, il lui faudra devenir autre, une vieille femme étrangère, indéfinie dans son geste vers la mort, afin que le texte lui restitue une première impression. C'est précisément dans cette distance à parcourir, cet itinéraire entre l'immédiateté du départ et la première impression, que la spécificité du personnage de la grand-mère touche à ce que Proust qualifierait lui-même de « névralgie » de son texte. La réalité maternelle, pour devenir objet du style littéraire, doit se plier au trait de l'écrivain. Or, le personnage de mère, telle qu'il est élaboré dans la *Recherche*, résiste à ce « fléchissement ». Le personnage de grand-mère permet à Proust d'exprimer la réalité de la mère qui se dégrade et qui meurt, une mère que la main du fils devenant écrivain rend malléable.

Mots-clés : grand-mère, *À la recherche du temps perdu*, Marcel Proust, idée du maternel, écart, tracé, sillon, itinéraire, mort.

Abstract

According to Proust, the only true work is one translated from lost impressions, still sustained in our memory of senses. Characters enter the text of the *Recherche* by *hitting* the hero's sensibility. However, the grandmother, *toujours déjà là* (always already there) like the mother, belongs to a reality that has never *imprinted* itself, a reality that is anterior both to the narrator's consciousness and to the text. Nevertheless, the grandmother is a mother who ages and dies. Then only she appears to the narrator, but in reverse direction to the general introduction of alterity. She must become another woman, old, unknown, and indefinite in her gesture towards death in order for the text to give her back a « first impression ». It is precisely in this distance - which is also an itinerary - between the immediacy from the beginning and this first impression, that the grandmother's specificity approaches what Proust would call a *neuralgia* of his text. In order to become an object for literary style, the mother must bend (*se plier*) to the writer's stroke. Yet, the mother character, as it is elaborated in the *Recherche*, seems to resist this bend. The grandmother character allows Proust to express the reality of the mother's decay and death, a mother made malleable by the hand of a son becoming a writer.

Keywords : grandmother, *In Search of Lost Time*, Marcel Proust, itinerary, mother, maternal construct, gap, stroke, death.

Table des matières

Identification du jury	ii
Résumé	iv
Abstract	v
Liste des abréviations	vi
Remerciements	vii
Introduction.....	1
Chapitre I : Créer de l'écart	9
L'empreinte, le tracé et l'écart.	9
L'écriture-sculpture.....	17
L'ancestral, le déguisement.....	37
Chapitre II : Au cœur de l'écart, décrire l'inconnu.....	46
<i>Descendre</i> dans le « domaine des morts. ».....	46
Figures de mort.	53
Le « travail de la mort. ».....	70
Chapitre III : Pour l'idée et la réalité de mère.....	78
Du particulier au général : la trahison et la prière.	78
Le retournement : contenant et contenu.....	83
« c'est moi qu'ils déchiraient maintenant ».....	95
Conclusion.....	101
Bibliographie.....	111

Liste des abréviations

Toutes les citations d'*À la recherche du temps perdu* sont tirées de la collection de la Bibliothèque de la Pléiade, en quatre tomes, publiés chez Gallimard sous la direction de Jean-Yves Tadié de 1987 à 1989.

Les autres citations de textes de Proust sont tirées des volumes suivants :

- *Carnets*, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, publié chez Gallimard en 2002 ;
- *Contre Sainte-Beuve*, édition de Bernard de Fallois, publié chez Gallimard dans la collection « Folio / essais », datant de 1954 ;
- *Lettres 1879-1922*, édition établie par Françoise Leriche, publié chez Plon en 2004.

Les abréviations utilisées sont les suivantes :

<i>AD</i>	<i>Albertine disparue</i>
<i>C</i>	<i>Carnets</i>
<i>CG</i>	<i>Le Côté de Guermantes</i>
<i>CSB</i>	<i>Contre Sainte-Beuve</i>
<i>OJFF</i>	<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>
<i>L</i>	<i>Lettres</i>
<i>P</i>	<i>La Prisonnière</i>
<i>Recherche</i>	<i>À la recherche du temps perdu</i>
<i>SG</i>	<i>Sodome et Gomorrhe</i>
<i>DCS</i>	<i>Du côté de chez Swann</i>
<i>TR</i>	<i>Le Temps retrouvé</i>

*À mon père,
À ma mère,
qui m'ont donné envie de parler et qui m'écoutent infiniment.*

Remerciements

Je remercie mes interlocuteurs, qui, chacun à leur façon, me permettent de croire aussi, contrairement à Proust, aux dialogues extérieurs.

Mes parents, ma sœur, avec qui j'ai appris le plaisir de m'exprimer et de réfléchir.

Catherine Mavrikakis, qui est tout un monde et qui m'inspire à penser l'important.

Éloïse, ma douce et chère amie.

Cathy et Philippe Dussouillez, qui m'ont accueillie dans leur vie et qui, pendant la rédaction de ce mémoire, m'ont offert tant de paysages, de saveurs et de gentillesse.

Et Rémi, bien sûr, qui appelle mes « moi » intérieurs, et qui les aime.

Je réitère ma reconnaissance aux personnes mentionnées dans le mémoire, à savoir Sarah Brun, Tom Conley et Iain Macdonald, qui ont chacun apporté un éclairage particulier à cette étude.

Ce projet a été réalisé grâce au soutien du Conseil de la recherche en sciences humaines (CRSH), du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), de la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal (FESP) et du Département de littératures de langue française.

*Il est peu d'hommes qui possèdent l'imagination
propre à concevoir les réalités.*

Goethe

L'aventure invisible.

Claude Cahun

Introduction

Ce texte est un texte sur la grand-mère d'*À la recherche du temps perdu*. Toutefois, pour que cela soit exact, il faudrait qu'il *porte* sur le personnage de la grand-mère ou, du moins, sur la figure plus générale de grand-mère telle que représentée par Proust. Or, écrire sur tout élément, objet ou réalité de la *Recherche* implique de pénétrer dans l'univers recréé par son auteur. Et là, tout se déplie, se déploie pour montrer les choses et les êtres selon les multiples facettes de leur existence, c'est-à-dire leur existence intérieure à la sensibilité de celui qui les perçoit. Dans ce monde, la grand-mère n'est pas un être qui se laisse cerner, encercler, définir une fois pour toutes. Elle est un être que l'on *suit*, tout en prenant le risque salutaire de perdre la voie qu'on s'était fixée d'avance. Peu importe, puisque son itinéraire conduit à la matière de l'expérience proustienne. Au milieu de ce domaine, peut-être pourra-t-on se faire l'oreille pour entendre (comme dit à peu près le Zarathoustra de Nietzsche¹) ce que nous dit Proust. Benjamin racontait qu'une auberge à Grenoble s'appelait : « Au Temps perdu ». « Chez Proust aussi nous sommes des hôtes, et, sous une enseigne branlante nous franchissons un seuil au-delà duquel nous attendent l'éternité et l'ivresse². » En passant ce seuil, le lecteur doit donc accepter la réalité nouvelle de ce livre créé « comme un monde³, » où les êtres, comme les odeurs, bruits et couleurs, libèrent enfin leur vie cachée.

Pour permettre la libération de la « vraie » vie des êtres et des choses, l'écriture doit toutefois donner sa place à ce qui se perd, à ce qui meurt. Dans un texte où il analyse la complémentarité du Bien et du Mal dans l'œuvre

¹ « Ce à quoi on n'a pas accès par l'expérience vécue, on n'a pas d'oreilles pour l'entendre ». F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 92-93

² W. Benjamin, « Pour l'image de Proust », *Sur Proust*, Caen, Nous, 2010, p. 37

³ *TR*, IV, 610

proustienne, Georges Bataille observe que « seule la mort de la grand-mère est rapportée. Comme si la mort de la mère elle-même avait pris pour l'auteur un sens trop fort⁴. » En interprétant cette intuition dans le sens d'un redoublement du personnage maternel, le personnage de la grand-mère ferait alors partie d'un « subterfuge » pour parler de la mort de la mère. Benjamin parle d'ailleurs quelque part de la « malice insondable » de Proust. Or, c'est justement le caractère « insondable » - ou plutôt insondé - de cette « fuite par l'en dessous » (*subter-fugium*) qui fait de la création, par Proust, du personnage de la grand-mère un phénomène digne d'exploration. Je dis exploration, puisqu'un regard à vol d'oiseau n'est pas suffisant pour parcourir le texte de la *Recherche*. Le travail d'écriture étant pour Proust une activité souterraine, la complexité du lien du narrateur à sa grand-mère en tant qu'il interroge le rapport proustien au maternel en est une que l'on *sonde*. Et, comme l'écrit Thomas Ravier dans son *Éloge du matricide*, « L'écrivain est un homme d'action *contemplée*. Mieux vaut être un peu aventurier soi-même, donc, pour percevoir quelque chose de cette aventure proustienne clandestine⁵. »

En examinant le personnage de la grand-mère, je sens que je suis en train de *suivre* ce personnage dans un itinéraire qui se dessine. Ce « sens trop fort » qu'aurait pris, comme le pressent Bataille, la mort de la mère, peut-être n'est-il pas *évacué* en représentant la mort de la grand-mère, mais plutôt *dévié*. La grand-mère permettrait à Proust d'exprimer, dans son texte, le sens d'une mère qui meurt, en empruntant une autre voie, un autre itinéraire. La réalité complexe de la mère aurait besoin de s'écrire par plus qu'une figure, les deux personnages maternels s'écrivant en complémentarité. Attention, comme le précise Bataille au sujet du Bien et du Mal, complémentarité n'est pas équivalence. J'ajoute : ni redoublement.

⁴ G. Bataille, « La littérature et la mort », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, tome IX, 1979, p. 265

⁵ T. Ravier, *Éloge du matricide*, Paris, Gallimard, 2007, p. 19-20.

Les lecteurs critiques de la *Recherche* qui se sont intéressés, de proche ou de loin, à la question du maternel chez Proust, ont presque tous analysé le personnage de la grand-mère dans une logique du redoublement par rapport à la mère. « Le paysage proustien change[ant] avec l'histoire⁶, » les études génétiques ont contribué à mettre en évidence dans l'écriture de Proust une disparition progressive de la mère au profit de la figure de la grand-mère. Bernard de Fallois, dans sa préface à l'édition du *Contre Sainte-Beuve* incluant des textes retrouvés et « affiliés » à l'essai sur Sainte-Beuve, parle de ce processus :

Le destin voulait qu'il la perde deux fois : dans sa vie tout d'abord, en 1905, et une seconde fois dans cette œuvre où il veut lui donner le premier rôle, mais dont elle ne cessera, à mesure qu'il écrit, de s'effacer. Car une des lois de son art est que tous les éléments de la vie y sont conservés, mais selon une transposition qui nous les voile. Les traits de sa mère serviront à créer ceux de sa grand-mère⁷.

Jean-Yves Tadié parle, quant à lui, dans le passage du *Jean Santeuil* au *Contre Sainte-Beuve*, et du *Contre Sainte-Beuve* à la *Recherche*, de « l'élimination de traits biographiques importants et l'accumulation de traits inventés⁸. » Il ajoute :

[...] la mère voit son rôle réduit au profit de la grand-mère (déjà présente dans le *Contre Sainte-Beuve*), qui prend quelques-uns de ses traits les plus importants, ce qui permet à la fois à Proust de transposer, d'inventer un personnage nouveau, et de refuser toute effusion, [...] l'œuvre n'ayant pas pour but de soulager la vie⁹.

⁶ R. Barthes, *La Préparation au roman I et II, Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil / IMEC, 2003, p. 278

⁷ B. de Fallois, « Préface », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1954, p. 39

⁸ J.-Y. Tadié, , Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1971, p. 23

⁹ *Ibid.*, p. 23

Tadié précise que la mort de la mère, racontée dans le *Contre Sainte-Beuve*¹⁰, « se rapporte maintenant à la grand-mère¹¹, » notant que, contrairement au « chagrin de Proust à la mort de sa mère [...] tout de suite immense, » la mort de la grand-mère est suivie d'une période d'indifférence préparant son retour, à Balbec, par le souvenir involontaire. Je note, pour ma part, que la mort de la mère dans le *Contre Sainte-Beuve* est mentionnée, en quelques lignes, dans le texte intitulé « Conversation avec Maman, » lequel sert d'introduction à l'essai sur la méthode de Sainte-Beuve. « - Je voudrais te soumettre une idée d'article que j'ai. [...] Le sujet serait : contre la méthode de Sainte-Beuve. [...] Tu sais en quoi consiste cette méthode ? - Fais comme si je ne le savais pas¹². » La relation à la mère, dans ce texte, relève de la conversation, soit, telle que Proust la conçoit dans la *Recherche*, l'échange superficiel avec l'autre qui nous détourne de notre personnalité intérieure et authentique. La mère, dans le *Contre Sainte-Beuve*, est l'interlocutrice. Or, la *Recherche* procède à la critique du dialogue. La parole avec autrui (*interloqui*) coupe la parole intérieure, empêche l'écrivain d'écouter son propre langage, cette « sorte de langue étrangère¹³ » dans laquelle sera écrite son œuvre. Mais pour percevoir cette langue d'un pays unique, intérieur à l'écrivain, faut-il encore que ce dernier puisse s'immerger en lui-même, afin d'entendre la réalité - non pas la réalité partagée, « cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun¹⁴ » qui rendrait le style littéraire inutile - telle que répercutée sur les parois intérieures de sa sensibilité. La mort de la grand-mère, telle que mise en scène par Proust dans la *Recherche*, permet au narrateur d'explorer ce « domaine. »

¹⁰ *CSB*, 115

¹¹ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman, op. cit.*, p. 24

¹² *CSB*, 120

¹³ « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens ». *CSB*, 297

¹⁴ *TR*, IV, 468

Dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, Francine Goujon, à l'entrée « Grand-Mère, » affirme qu'après la mort de celle-ci, la mère « se confond avec elle, ce qui fictionnalise la création par le romancier d'un personnage double, et annonce l'intérêt porté à la filiation maternelle¹⁵. » Les personnages sont distincts au départ, mais c'est la mort de l'aïeule qui pose le problème de la filiation et entraîne la mère dans le tracé maternel ancestral. C'est effectivement la question que pose, après le déclin de la grand-mère, le vieillissement de la mère : la mère *remplace-t-elle* la grand-mère comme le laisse effectivement croire le texte à certains endroits ? Le maternel s'écrit-il, chez Proust, selon une logique du dédoublement, se confondant inévitablement dans la figure de « Mère Grand-Mère¹⁶, » comme la nomme Barthes ?

Michel Erman et Jacques Géraud traitent la question de la mère et d'un double maternel sur le « terrain » de l'œdipe, la grand-mère correspondant au double créé par Proust pour sublimer l'amour impossible du fils pour la mère (une perspective psychanalytique s'articulait de façon similaire chez Ghislaine Florival au début des années 1970¹⁷). Erman affirme qu'« Il n'y a pas dans la *Recherche* de passions sereines, la violence affective règne partout, le seul amour partagé et heureux est celui qu'éprouvent le héros et la grand-mère, celui qui l'unit à la mère étant trop marqué par le désir œdipien¹⁸. » Géraud, pour sa part, parle d'une « bipartition » où la grand-mère hérite du rôle de double de la mère.

L'ambivalence par rapport à l'image de la Mère sera parfaitement réglée et gérée dans la Recherche au moyen d'une bipartition : à la mère sanctuarisée, l'adoration perpétuelle de l'éternel petit garçon

¹⁵ F. Goujon, « Grand-Mère », *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004, p. 432-433

¹⁶ R. Barthes, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil / IMEC, coll. : « Traces Écrites », 2003, p. 34

¹⁷ Voir la référence à Ghislaine Florival au chapitre I.

¹⁸ M. Erman, « Poétique du personnage proustien », *Poétique*, n° 124, novembre 2000, p. 407

de Combray : et nous sommes sur le terrain archi-connu et cent mille fois arpenté de l'Œdipe freudien ; à la grand-mère maternelle (toujours présentée comme un double de la mère, communiant toutes deux dans la pieuse lecture de la marquise de Sévigné), toute une gamme d'affects incluant une récurrente « irritation » qui ne s'apaisera que dans la longue mise en scène de son agonie, de sa mise à mort par l'écrivain, [...] ¹⁹.

Ce qui ressort de cette perspective de « bipartition » n'est pas tant la « communion » des deux mères, que l'ambivalence permettant à la grand-mère d'être investie de quelque chose qui, lorsqu'il est mis en relation avec la mère, est vécu comme une impossibilité. Pour définir ce « quelque chose, » il faut d'abord interroger ce qu'on qualifie de « sublimation » dans un contexte psychanalytique, mais que je considérerai comme la notion plus large d'« immédiateté. »

Écrire ne consiste pas uniquement, pour Proust, en un acte d'invention, d'imagination. « Notre seul livre, » dit le narrateur, est une traduction des impressions perdues dont la trace subsiste dans notre mémoire sensible. Les personnages entrent dans le texte en pénétrant, en frappant la sensibilité du héros. Ils s'impriment dans la mémoire du corps, fixant ainsi les caractères que devra ensuite déchiffrer l'intelligence du narrateur, pour faire l'œuvre d'art ainsi dictée par la vie. Or, la mère et la grand-mère du héros n'*entrent pas* dans le texte, elles y sont déjà (au même titre que le père, la tante Léonie, Françoise), présentes depuis toujours pour le narrateur, jamais *rencontrées*.

La *Recherche* est pourtant un récit de rencontres, qui s'écrit justement par l'impossibilité de rencontre. L'altérité s'inscrit, par conséquent, dans un double tracé : au parcours de la réalité extérieure se juxtapose une ligne déviée par la rêverie du narrateur, composant le tracé de la réalité perçue s'effectuant à l'intérieur de soi. À certains moments, le tracé se redresse brusquement, la

¹⁹ J. Géraud, « Immortelle Orestie. Du côté de Sade, Zola, Céline, Proust. », *Champ psychosomatique. L'Esprit du temps*, Grenoble, 32, 2003, p. 143

réalité s'est à nouveau imprimée dans la sensibilité du héros. Or, la grand-mère, comme la mère, relève d'une réalité qui ne s'est jamais imprimée, une réalité antérieure à la conscience du narrateur et de ce fait, antérieure au texte.

Néanmoins, la grand-mère vieillit et meurt. Alors, et c'est ce qui fait d'elle un personnage unique, elle *apparaît* au narrateur. Son unicité ne vient pas du fait de son apparition, puisque c'est là le propre du personnage proustien, mais au contraire, parce qu'elle suit, dans cette apparition, le chemin inverse de l'altérité. De présence immédiate pour le héros (du moins, une immédiateté en laquelle croit le héros), il lui faudra devenir autre, une vieille femme étrangère, indéfinie dans son geste vers la mort, pour que le texte lui restitue une première impression.

C'est précisément là, dans cette distance à parcourir entre l'immédiateté du départ et la première impression, que la spécificité du personnage de la grand-mère touche à ce que Proust qualifierait lui-même de « névralgie » de son texte. Dans cette apparition qui est aussi une disparition, agit le trait de l'écriture proustienne qui recrée la réalité par le style. Le maternel, pour devenir un objet littéraire, doit par conséquent se plier au trait de l'écrivain. Or, le personnage de mère, tel qu'il est élaboré dans la *Recherche*, semble résister à ce « fléchissement ». Pourtant, dans une œuvre qui vise à montrer les différents plans et perspectives de l'être, le maternel ne peut être représenté uniquement dans une perspective solide et inflexible. Qui plus est, représenter, pour Proust, consiste à donner une forme à l'empreinte que l'altérité a laissée en soi. C'est-à-dire, exploiter la distance, l'« écart » où fuit constamment la réalité, pour explorer son propre espace intérieur.

Cela comporte une double implication. Pour le narrateur, apprendre à écrire implique, afin de saisir l'importance du tracé intérieur, de faire le deuil d'une vérité extérieure. Pour Proust, écrire la mère implique de *penser* la mère sous les différentes formes par lesquelles elle est perçue, à la fois dans la vie, la présence, la beauté, et dans le malgracieux, l'étrange et le grotesque de la

maladie, mais aussi dans l'inconnu de la mort, la violence de la perte et l'ingratitude de l'oubli.

Pour écrire cet autre versant de la mère, Proust crée une distance à l'intérieur même du seul lien avec le monde extérieur qui puisse bénéficier d'une immédiateté : la relation du héros avec sa grand-mère. C'est elle qui portera les flétrissements du temps et de l'oubli afin qu'elle puisse fournir au narrateur une impression vraie de la mère qui se perd.

Afin d'interroger l'écriture proustienne de la mère, je dois parcourir le trait donnant forme aux différentes représentations maternelles et ainsi, de l'esquisse à la sculpture, les traits deviendront un itinéraire où je suivrai non seulement la mère et la grand-mère dans leurs parcours spécifiques, mais surtout le graphique d'une « névralgie » proustienne, c'est-à-dire le sillon, multiple comme un fleuve et ses bras, de la mère *pensée*, devenue sensible, à la fois intérieure et - c'est là le génie proustien - universelle.

Chapitre I : Créer de l'écart

On poursuit la réalité. Mais à force de la laisser échapper, on finit par remarquer qu'à travers toutes ces vaines tentatives où on a trouvé le néant, quelque chose de solide subsiste, c'est ce qu'on cherchait.

CG, II, 680-681

L'empreinte, le tracé et l'écart.

La première image d'un personnage imprime ses traits dans la sensibilité du narrateur. Lorsqu'il considérera, par la suite, ce personnage, le narrateur se référera perpétuellement à cette impression originale :

C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants sous son « polo » que je la *revois* encore maintenant [je souligne], silhouettée sur l'écran que lui fait, au fond, la mer, et séparée de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée, d'un visage que j'ai souvent depuis projeté dans le passé pour pouvoir me dire d'une jeune fille qui était dans ma chambre : « C'est elle ²⁰! »

Le présent du « je la *revois*, » temps qu'utilise généralement Proust pour exprimer des lois et des vérités générales, renforce le caractère permanent de cette empreinte²¹. Et si empreinte il y a en premier lieu, c'est que l'impression, chez Proust, est violence. « C'est le surgissement du héros, qui produit toujours, par sa brusquerie, un choc²² » écrit Jean-Yves Tadié, pour qui la

²⁰ *OJJF*, II, 186

²¹ Georges Poulet a par ailleurs montré que cette empreinte s'effectue également selon une modalité spatiale : « Sans doute, par la suite, le personnage réapparaîtra ailleurs. Mais il ne cessera d'être lié au site primitif dans notre mémoire. » G. Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 35

²² J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 69

Recherche constitue « le roman de l'apparition²³. » On trouvait déjà cette lecture chez Gaëtan Picon, pour qui les personnages proustiens « ont ce privilège d'être vus soit que, attendus, espérés, ils se révèlent différents de leur modèle mental – par défaut ou par excès – soit que, inattendus, imprévus, ils s'imposent sans que les amortisse aucune préparation de l'esprit²⁴. » Or, comme le soulignent les deux commentateurs, quelques rares personnages sont privés du phénomène de l'apparition. Selon Tadié, Françoise, les parents du narrateur et sa grand-mère, « toujours déjà là, ne nous sont jamais apparus. [...] Présents dans la nuit du sujet connaissant, présents dès l'aube, ils se confondent presque avec le narrateur : du même « côté » que lui, observateurs eux aussi, ils regarderont, petit groupe immobile et touchant, couler le fleuve du récit sans jamais s'y mêler beaucoup²⁵. » Gaëtan Picon dit de ces êtres « qu'ils se confondent si étroitement avec le narrateur que celui-ci ne peut pas plus se retourner vers eux que vers lui-même²⁶. » Il ajoute néanmoins que le personnage de la grand-mère, s'il se confond au départ avec ces « présences invisibles, » *apparaîtra* finalement au narrateur lors de sa maladie, comme un être nouveau²⁷. Cette métamorphose pourrait représenter le dénominateur commun entre la grand-mère et les autres personnages du texte, car si la première impression garde une trace plus profonde que les autres, il est vrai que le phénomène d'apparition ne se dissocie pas, chez Proust, de celui d'« interrogation », comme le formule Tadié. Chaque être se présente au narrateur comme une série d'êtres successifs, qui se métamorphosent pour le lecteur au fil des découvertes progressives du héros. Toutefois, n'étant ancrée dans aucune « première image » pour le narrateur, la grand-mère ne peut être réellement comprise dans la perspective d'une série comme les autres. Ses

²³ *Ibid.*, p. 67

²⁴ G. Picon, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, 1968, p. 66

²⁵ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 70-71

²⁶ G. Picon, *Lecture de Proust*, *op. cit.*, p. 72

²⁷ *Ibid.*, p. 72

traits, comme ceux des parents, « toujours déjà là », n'ont point *frappé* la mémoire du narrateur, comme on frappe une monnaie, en apposant une empreinte originale du dehors au dedans, comme le font Albertine et la mer, Gilberte dans les aubépines ou encore les yeux fous de Charlus. Ces personnages, comme tant d'autres, prennent forme dans le texte parce qu'une impression d'eux a pénétré le corps du héros. Le livre qui nous parvient, déjà écrit par le héros devenu narrateur, le « seul livre » qui puisse être écrit, c'est « le livre intérieur des signes inconnus²⁸, » le livre des impressions passées lues à rebours du temps puis fixées dans une expression littéraire. Or, il n'y a pas d'entrée matérielle de la grand-mère dans le texte de la *Recherche*, elle est « toujours déjà là, » comme il n'y a pas d'entrée d'une impression première d'elle dans le corps sensible du héros.

La perception de l'autre par le narrateur est partagée, chez Proust, entre rêverie, guidée par le souvenir, et réalité, qui n'est jamais tout à fait vérité, mais du moins le point de vue ponctuel du narrateur. Un double tracé s'effectue, soit la ligne d'une continuité dans la réalité de l'autre et la « ligne déviée » par la part d'oubli de la sensation engloutie dans le souvenir. Lorsqu'ils se croisent dans la rencontre, le tracé de la sensation perçue redresse brusquement le tracé rêvé. Car l'expression d'« impression première » désigne aussi la primauté hiérarchique des impressions, leur force de loi par rapport à l'imagination. Chaque nouvelle impression d'un être s'impose à la conscience comme une nouvelle impression première, ainsi que comme le point de départ d'une nouvelle rêverie, d'une nouvelle déviation. Le narrateur travaille entre son imagination et la réalité comme un « dessinateur²⁹ » dont les croquis *détruisent* les traits de l'être réel devenu absent. Par la réalité renaît ensuite un être nouveau :

²⁸ *TR*, IV, 458

²⁹ *OJFF*, II, 271 « Si bien que les rectifications qu'à chaque rencontre nouvelle j'étais obligé de faire, pour le retour à la parfaite justesse, étaient aussi bien d'un accordeur ou d'un maître de chant que d'un dessinateur ».

[...] chaque promenade [avec les jeunes filles en fleurs] donnait un violent coup de barre à mes pensées et non pas du tout dans le sens que dans la solitude de ma chambre j'avais pu tracer à tête reposée. Cette direction-là était oubliée, abolie, quand je rentrais vibrant comme une ruche des propos qui m'avaient troublé, et qui retentissaient longtemps en moi. Chaque être est détruit quand nous cessons de le voir ; puis son apparition suivante est une création nouvelle, différente de celle qui l'a immédiatement précédée, sinon de toutes³⁰.

Le tracé de la grand-mère est, *a priori*, un tracé oublié, aboli. Son impression première, introuvable, renvoie à une réalité antérieure à la conscience du narrateur, antérieure au texte. Ses traits relèvent du croquis, de l'esquisse, sans « frappe » ni effigie³¹ originale. L'intuition de son être par le héros procède, dans un premier temps, de l'intérieur vers l'extérieur. Cela rejoint ce que dit Picon à propos du narrateur qui ne peut pas se « retourner » vers elle plus que vers lui-même. On pourrait dire qu'il en est de même pour la mère (et le père) du narrateur. Ces derniers, dans une certaine mesure, conservent toutefois cette condition. La figure de la grand-mère, elle, subira finalement les perturbations de la réalité sensible. Son image, rendue étrange par la maladie, finit par pénétrer la sensibilité du héros. Elle lui *apparaît*. Mais elle ne peut suivre le même chemin que les autres personnages, de l'extérieur à l'intérieur du narrateur en un événement de « surprise ou de déception³². » Il s'agira,

³⁰ *OJFF*, II, 270

³¹ Le choix du mot « effigie » prendra toute sa signification dans la suite de l'analyse. Emprunté au latin *effigies* (« représentation », « image », « statue ») dérivé de *effingere* (« représenter »), de *ex-* et *ingere-*, ce qui se résume à donner une forme extérieure, à « modeler » quelque chose. « Le mot s'emploie (1510) dans son sens étymologique de représentation (d'une personne) et en droit ancien (1611) « tableau ou mannequin d'un condamné par contumace » [...]. En numismatique, l'effigie (1669) est la représentation du visage d'une personne sur une médaille, et au figuré (1701) la représentation sous forme humaine d'une abstraction ou d'une entité ». A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Robert, 1992, p. 664

³² *OJFF*, II, 271

pour cette étude, de suivre l'itinéraire exceptionnel (au sens de ce qui relève de l'exception) de ce personnage, tel que la narration l'articule. Cela implique d'évaluer, en ce qui concerne le rapport entre les personnages de la mère et de la grand-mère, dans quelle mesure le texte confond et dans quelle mesure il distingue les deux figures.

Avant l'*apparition* de la grand-mère, elle se présente à son petit-fils dans une immédiateté qui la distingue également du reste du noyau familial. Le héros ne peut jouir d'une proximité réelle et complète avec sa mère, puisqu'une fois l'affection de celle-ci pleinement octroyée au fils, le narrateur interprète cette proximité comme une « victoire contre elle³³ » : « j'avais réussi comme auraient pu faire la maladie, des chagrins, ou l'âge, à détendre sa volonté, à faire fléchir sa raison. » Ici, Proust emploie un vocabulaire (détendre, faire fléchir) qui sera repris et développé plus loin. C'est le langage de la sculpture, de la manipulation d'une matière solide afin de lui faire adopter une forme différente. J'y reviendrai. Mais se pose déjà, chez la mère, un problème important pour cette analyse, soit celui du sillon tracé de la main du narrateur sur la figure maternelle : « [...] il me semblait que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc³⁴. » À partir de ce moment où la proximité s'accomplit dans la souffrance pour le narrateur, la problématique du sillon s'interrompt ou du moins se suspend par rapport à la mère. Comme si, à partir de cette impression, le narrateur - ou même Proust - ne pouvait s'autoriser à approfondir cette pensée dans le texte à partir du personnage de la mère³⁵. La

³³ *DCS*, I, 38

³⁴ *DCS*, I, 38

³⁵ Michel Erman, dans une perspective psychanalytique du personnage proustien, désigne ce moment : « [...] le fait que l'enfant a craint de détériorer par son désir le corps maternel [...] » comme la motivation principale du masochisme moral à l'œuvre dans le désir proustien. Bien que je n'approfondirai pas cette dimension de la culpabilité, déjà commentée à

grand-mère prendrait, dès lors, le relais. Car cette idée du sillon est primordiale pour l'œuvre. Elle conduira le narrateur aux vérités nécessaires de l'écriture, mais elle permettra aussi au texte de se construire, en suivant à rebours le tracé de la souffrance.

Le texte de la *Recherche* est porté vers l'avant par le désir ; « [...] la construction est figure désirante³⁶, » écrit Sjef Houppermans, dont l'essai vise à démontrer que la *Recherche* consiste en une construction de figures exprimant le désir. Le désir de connaître, de s'assimiler l'inconnu, ce que Leo Bersani exprime dans ces termes : « Pour Marcel, la condition de la connaissance correspond à une suppression totale des différences entre soi et le monde extérieur³⁷. » Avant de comprendre qu'il doit lire comment la réalité s'est imprimée en lui, le narrateur tentera inversement, en vain, de s'imprimer en elle. C'est du moins comment Bersani comprend cet élan qui porte le narrateur dans sa quête des essences, ponctuée de déceptions jusqu'aux vérités finales, intérieures³⁸. Ainsi, avant de comprendre que « les liens entre un être et nous n'existent que dans notre pensée³⁹, » le narrateur tente constamment de supprimer l'écart qui le sépare des autres, d'une connaissance d'eux, de leur essence ou de leur amour. Toutefois, le désir et la souffrance sont, dans le texte, deux éléments inextricables. La *Recherche* se

plusieurs endroits, j'insiste néanmoins sur l'importance de cette crainte de « dégradation » du corps de la mère ». M. Erman, *L'œil de Proust*, Paris, Nizet, 1988, p. 29

³⁶ S. Houppermans, *Proust constructiviste*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2007, p. 10

³⁷ « *For Marcel, the condition of knowledge is a total suppression of the differences between the self and the outer world* » [ma traduction], L. Bersani, *Marcel Proust : The Fictions of Life and Art*, Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 32

³⁸ Voir le travail de Nicolas Grimaldi sur le sujet de la déception, chez Proust, face à une « réalité si étanche qu'elle en est impénétrable ». N. Grimaldi, *Proust, les horreurs de l'amour*, Paris, PUF, 2008, p.13

³⁹ AD, IV, 34

construit sur la volonté impossible, toujours différée, de supprimer l'écart : l'angoisse du coucher dont la seule résolution, c'est-à-dire, la réelle proximité avec la mère, ne s'accomplit que dans la souffrance, angoisse qui survivra et se répétera dans l'absence de la femme aimée, Albertine fuyant indéfiniment dans le secret, la magie du nom de Guermantes, la course aux essences, etc.

Pourtant, la grand-mère, elle, semble combler l'écart, voire l'annuler. Entre le narrateur et elle, en premier lieu du moins, aucune distance ne s'interpose. Qui croirait, chez Proust, à une possible sublimation de la souffrance, des oppositions⁴⁰, verrait dans cette immédiateté une adhésion entre le point de vue du héros, du narrateur et de Proust. Il en va de même pour une lecture psychanalytique qui, comme celle de Ghislaine Florival, octroierait à la grand-mère « le rôle d'une affection maternelle sublimée et totale⁴¹. » Or, la quête qui meut la *Recherche* répond précisément à la différence toujours renouvelée, l'écart entre désir et réalité, la distance qui, une fois parcourue, nous déçoit. Ici, *décevoir* est à prendre selon le sens français qu'a pris le terme de déception (la « déconvenue » face à une réalité inférieure aux attentes), mais aussi selon le sens dans lequel l'emploie la langue anglaise (*deception*), c'est-à-dire *dissimuler*, *tromper*⁴², sens originellement commun aux deux langues⁴³.

⁴⁰ Je pense, par exemple, à la lecture de Nicholas Zurbrugg, dans *Beckett and Proust*, New Jersey, Gerards Cross and Towota, 1988.

⁴¹ G. Florival, *Le désir chez Proust. À la recherche du sens*, Louvain, Nauvelaerts, 1971, p. 171

⁴² Le mot anglais *deception*, signifiant l'acte de dissimuler ou tromper (« the action of deceiving or cheating ») tient son origine du Moyen anglais (Middle english) qui lui l'a emprunté au latin tardif *deceptio* (en latin classique : *decipere*), soit à la même racine que le terme français de « déception ». *The Shorter Oxford English dictionary on historical principles*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 499

⁴³ « Le verbe « décevoir » a eu longtemps le sens de « tromper », encore usuel au XVII^e siècle, [...] ». Pour ce qui est de « déception », désignant à l'origine, en français, l'« acte de tromper, d'être trompé », l'« illusion », il a suivi l'évolution

Maurice Blanchot a reconnu la valeur fondatrice de cet écart chez Proust, mais d'abord chez Homère. En parlant d'Ulysse, mais faisant également allusion à Proust et l'écriture, il écrit :

Et qu'a-t-il touché dans le présent ? Non pas l'événement de la rencontre devenue présente, mais l'ouverture de ce mouvement infini qu'est la rencontre elle-même, laquelle est toujours à l'écart du lieu et du moment où elle s'affirme, car elle est cet écart même, cette distance imaginaire où l'absence se réalise et au terme de laquelle l'événement commence seulement à avoir lieu, point où s'accomplit la vérité propre de la rencontre, d'où, en tout cas, voudrait prendre naissance la parole qui la prononce⁴⁴.

La rencontre ne se produit jamais à l'endroit où l'on croit la réaliser. On retrouve un mouvement similaire dans ce que le narrateur appelle la « curiosité amoureuse » et qui constitue, en fait, un mécanisme général de l'œuvre. « Nous sommes des sculpteurs. Nous voulons obtenir d'une femme une statue entièrement différente de celle qu'elle nous a présentée. [...] La curiosité amoureuse est comme celle qu'excitent en nous les noms de pays, toujours déçue, elle renaît et reste toujours insatiable⁴⁵. » L'écart (Proust en définit tout un spectre, de « l'écart à son minimum » à « l'écart à son maximum ») correspond à trouver autre chose que ce que l'on cherchait et donc, à ne trouver qu'un nouveau point de départ. C'est l'écart qui permet de découvrir des vérités, *tout d'un coup*, de façon impromptue, vérités autrement restées dissimulées. L'écart correspond à l'attente du bourdon qui fécondera l'orchidée, durant laquelle le narrateur surprend la nature invertie de Charlus, ou encore au comportement des hommes (le narrateur et Swann, entre autres) qui souffrent d'amour pour une femme qui n'était « pas leur genre. » L'écart qu'on croit parcouru s'entrouvre déjà sur un nouveau secret (*deceptio*).

de « décevoir » vers le sens de « déconvenue » et de « désillusion ». A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 560

⁴⁴ M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1959, p. 18

⁴⁵ P, III, 649-650

L'écriture-sculpture

Dans cet écart prend place, du reste, le travail de sculpteur. La métaphore du dessin évolue vers le *plastique*, c'est-à-dire une manipulation de la matière. « Nous sommes des sculpteurs. Nous voulons obtenir [...] [je souligne aux deux endroits]. » C'est la volonté de combler, par la création, l'écart entre la première impression et la connaissance qui fait de nous des sculpteurs. En fait, ce n'est pas encore la création à proprement parler pour le héros (bien que ce le soit pour Proust et pour le narrateur). Ce qui nous fait sculpteurs, c'est la volonté de manipuler les apparences, d'*abolir* le tracé de la réalité qui s'est présenté à nous. Si le jeu des traits entre réalité et imagination des jeunes filles en fleurs prenait jadis la forme d'un dessin, de la modification toujours recommencée de croquis tracés par le narrateur, ce « jeu » (au sens maintenant d'écart et non plus seulement dans son acception ludique, comme au temps où le héros jouait aux Champs Élysées avec Gilberte, puis au *furet* avec les jeunes filles de Balbec) est comblé par le travail d'une matière différente. Albertine incarne cette évolution de la perception du narrateur, elle qui, comme le souligne Beckett dans son texte sur Proust, passe d'une « multiplicité picturale » à une « multiplicité plastique⁴⁶. » Les traits des femmes ne sont plus de simples esquisses, car le temps les fixe⁴⁷, ils délimitent désormais la matière brute, ils sont les arêtes de statues. *Oublier, abolir* le tracé, ce n'est plus seulement oublier une ligne originale en en faisant dévier une autre, imaginaire. C'est modifier la matière dure (l'argile, le plâtre, la pierre et surtout le marbre), c'est creuser un sillon. C'est rendre l'immuable malléable. Il n'est plus uniquement question de croquis recommencés,

⁴⁶ S. Beckett, *Proust*, Paris, Minuit, 1990, p. 58

⁴⁷ À plusieurs endroits, le narrateur dit des femmes qui vieillissent que le temps *durcit* leurs traits. C'est, du moins, la vision du narrateur, la façon par laquelle le temps se matérialise pour lui en ces femmes.

successifs dans le temps. Le narrateur crée simultanément une multiplicité d'êtres à partir d'une seule réalité. C'est ainsi que, dans le court trajet du baiser à Albertine, le narrateur tire de la jeune femme une déesse à dix têtes⁴⁸. Ce geste sculptant, c'est précisément ce à quoi renonce le narrateur par rapport à la figure de sa mère. *Plier*, modeler la volonté et la raison maternelles, faire « abdiquer » la matière de la mère, autrement dit parcourir l'écart du désir, cela veut dire : creuser un sillon dans la figure de la mère. Or : « le plus grand désir que j'eusse au monde, garder ma mère dans ma chambre pendant ces tristes heures nocturnes, était trop en opposition avec les nécessités de la vie et le vœu de tous, pour que l'accomplissement qu'on lui avait accordé ce soir pût être autre chose que factice et exceptionnel⁴⁹. » L'accomplissement du désir fondamental du héros, garder la mère dans la chambre des souffrances nocturnes, se traduit dans le devenir du narrateur comme garder la mère captive de l'atelier du créateur, - « cet atelier où nous n'allons que dans ces périodes-là et qui est à l'intérieur de nous mêmes ! Ces périodes-là sont comme une image de notre vie avec ses diverses douleurs⁵⁰ » - la transformer en matière ductile de la main du sculpteur.

Les mains du sculpteur donnent forme à des êtres multiples : « chacune de ces Albertine était différente [...]. Chez Proust, de plus, le sculpteur est réciproquement recréé par chacune de ses sculptures : « C'est peut-être parce qu'étaient si divers les êtres que je contemplais en elle à cette époque que plus tard je pris l'habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celle des Albertine à laquelle je pensais : un jaloux, un indifférent, un voluptueux, un mélancolique, un furieux, recréés [...] selon la force de la croyance interposée, pour un même souvenir [...]»⁵¹. » La croyance qui a coloré une impression y reste gravée, indélébile, dans la mémoire. Ainsi, lorsque l'artiste veut

⁴⁸ *CG*, II, 660

⁴⁹ *DCS*, I, 42

⁵⁰ *TR*, IV, 487

⁵¹ *OJFF*, II, 299

retranscrire ses impressions passées, car c'est bien ce que signifie écrire pour Proust, il a accès, en lui-même, à une trace où s'est interposée la croyance. Le « travail » effectué sur chaque figure, croquis ou sculpture, correspond à la croyance à travers laquelle le héros a perçu la réalité. Et parce que la croyance appartient à la perception et non à la réalité, c'est sur sa propre sensibilité qu'il pratique le trait, l'incision délimitant tel être, tel paysage, tel nom. En parcourant, au fil des passages suivants, le tracé de la grand-mère, il est important de porter une attention particulière à la « recreation » réciproque du narrateur, car c'est surtout cette réciprocité (ce que la narration fait de la figure de grand-mère et ce que cette figure fait à la narration) qui conduira à quelque impression authentique du texte proustien.

L'écart entre grand-mère et petit-fils, moins que « minimum, » est nul. Aucune place, semble-t-il, pour un travail de sculpteur, aucune altération possible. Du moins, c'est le discours du narrateur. « [...] mes pensées se prolongeaient en elle sans subir de *déviaton* parce qu'elles passaient de mon esprit dans le sien sans changer de milieu, de personne [je souligne]⁵². » Or, les lignes qui ne subissent aucune déviation sont rares, sinon absentes dans la *Recherche*. Même les droites subissent l'effet de quelque réfraction. Chez Proust, tout tracé sans déviation est douteux. Cette scène, qui se déroule lors de la première arrivée à Balbec, veut nous faire croire à une parfaite communication, une immédiateté sans faille entre le héros et sa grand-mère.

N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir. Alors ma grand-mère entra ; et à l'expansion de mon cœur refoulé s'ouvrirent aussitôt des espaces infinis. Elle portait une robe de chambre de percale qu'elle revêtait à la maison chaque fois que l'un de nous était malade [...], et qui était pour nous soigner, pour nous veiller, sa blouse de servante et de garde, son habit de religieuse. [...] je savais, quand j'étais avec grand-mère,

⁵² *OJFF*, II, 28

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 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. Et - comme quelqu'un qui veut nouer sa cravate devant une glace sans comprendre que le bout qu'il voit n'est pas placé par rapport à lui du côté où il dirige sa main, ou comme un chien qui poursuit à terre l'ombre dansante d'un insecte - trompé par l'apparence du corps comme on l'est dans ce monde où nous ne percevons pas directement les âmes, je 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 tète⁵³.

L'erreur (« trompé par l'apparence du corps ») semble se rapporter au monde des apparences qui nous fait prendre les corps pour les représentants matériels d'essences immatérielles. Les analogies illustrant en aparté cette erreur en disent toutefois plus long. Les images du miroir et de l'ombre illustrent l'illusion. Dans cette scène, grand-mère et petits-fils se reflètent l'un l'autre comme dans un miroir : « Et surtout ne manque pas de frapper au mur si tu as besoin de quelque chose cette nuit, mon lit est adossé au tien, la cloison est très mince⁵⁴. » Cette cloison deviendra, au centre de cette disposition symétrique, le lieu de résonance de la communication entre les deux personnages, assignant chacun à la part du dialogue, parfaitement chorégraphié, qui est attendue de lui :

[...] doux instant matinal qui s'ouvrait comme une symphonie par le dialogue rythmé de mes trois coups auquel la cloison pénétrée de tendresse et de joie, devenue harmonieuse, immatérielle, chantant comme les anges, répondait par trois

⁵³ *OJFF*, II, 28

⁵⁴ *OJFF*, II, 29

autres coups, ardemment attendus, deux fois répétés, et où elle savait transporter l'âme de ma grand-mère [...]»⁵⁵.

Cette disposition symétrique trahit néanmoins le caractère trompeur de la cloison devenue immatérielle. Les analogies d'erreur précédant ce passage ajoutent un bémol à la croyance en une telle communication entre matériel et immatériel. Dans le texte, le narrateur parle de ce rituel matinal, suivi de l'ouverture des rideaux par la grand-mère, comme d'un « *introït* ». Cette dénomination contient toute l'ambiguïté dont se nourrit cette scène. Chant d'ouverture, l'*introït* donne le ton de la messe, rituel de mort ou de renouveau. Le rituel autour de la cloison chante-t-il un *Requiem aeternam* ou un *Quasi modo genini infantes* ? Le chant pascal, célébration de la vie nouvelle (*rationabile, sine dolo lac concupiscite*), se fait entendre dans la « tranquille avidité d'un enfant qui tète » qu'adopte le héros collé au corps de sa grand-mère. La mort, quant à elle, est présente dès le début du passage (« j'avais envie de mourir ») pour le clore avec « l'effroi » renouvelé de coucher dans une chambre inconnue, « forme la plus humble, obscure, organique, presque inconsciente, de ce grand refus désespéré [...] ; refus qui était au fond de l'horreur que m'avait fait si souvent éprouver la pensée que mes parents mourraient un jour⁵⁶. » Le passage suit une logique d'opposition entre valeurs de vie (expansion, fortification) et valeurs de mort (solitude, souffrance) : « envie de mourir » / « expansion de mon cœur » ; « se sentir seul, gardant pour soi la charge de ses pensées » / « désir de conservation et d'accroissement [...] autrement fort » ; « elle savait transporter l'âme de ma grand-mère [...] avec une allégresse d'annonciation » / « je recommençai à souffrir. » Figure de mort, la grand-mère le deviendra progressivement après cette scène. Mais à ce stade, le texte veut encore faire croire à une assignation définitive des rôles. La symétrie - « ma grand-mère c'était encore moi-

⁵⁵ *OJFF*, II, 30

⁵⁶ *OJFF*, II, 30-31

même⁵⁷ » - semble fixer le héros dans le rôle du petit-fils, comme il l'est déjà dans le rôle du fils. Toutefois, l'évocation de l'illusion et l'ambiguïté de la scène font sentir que le héros commence déjà à vouloir plier les lignes trop droites, que sa volonté de sculpteur se fait ressentir et que le rôle de créateur prend possession de la figure du petit-fils. Le texte veut d'abord présenter la détermination réciproque de la grand-mère et du petit-fils, représentée dans la symétrie, comme indestructible. Cette symétrie fait néanmoins l'objet d'analogies qui trahissent son caractère illusoire, ou plutôt malléable, corruptible.

L'analogie de l'ombre, presque calquée sur l'allégorie de la caverne de Platon⁵⁸, désigne l'erreur que l'on commet en prenant pour la vérité ce qui n'en présente qu'une pâle reproduction. Juxtaposées, les deux analogies (l'ombre et le miroir) me permettent de supposer que la symétrie représente ici une ombre de la vérité. On ne peut savoir si ce que le narrateur perçoit dans le miroir est vrai ou faux, car c'est la croyance qui fait le texte, c'est à elle que le lecteur a accès, ce qui fait l'une des nouveautés du texte proustien. Or, justement, c'est sa grand-mère qu'il voit dans ce miroir : « Moi, pour qui ma grand-mère c'était *encore* moi-même. » Cette cloison-miroir convainc le héros (le héros, mais pas nécessairement le narrateur ni encore moins Proust) qu'en regardant sa grand-mère, c'est *encore* « moi » qu'il regarde. « Encore », au sens de *toujours moi*, c'est-à-dire *c'est moi* sans que ce n'ait jamais cessé d'être moi, ce *moi* que j'observe, que je perçois, il continue inéluctablement à être moi lorsque je regarde cet autre, sans « changer de milieu, de personne. » Mais « c'est encore moi-même », cela signifie aussi *c'est moi, de nouveau, c'est moi une seconde fois*. Un moi recréé sur la surface de l'autre, qui m'empêche de voir

⁵⁷ *CG*, II, 439

⁵⁸ Bien que certains critiques (Deleuze, par exemple) affirment que Proust, en ce qui concerne les « essences », développe un idéalisme platonicien, la ressemblance de la métaphore de l'ombre avec la doctrine de Platon ne signifie pas qu'elle mène aux mêmes conclusions.

l'autre en profondeur. Cela permet, par ailleurs, de regarder l'autre plutôt que de m'observer moi-même. Ce que je trouve quand je me cherche *moi*, c'est l'autre. Voilà où prend place l'écart dont était privé le contact avec la grand-mère. Au sein de cette croyance d'immédiateté, Proust trace le sillon d'un doute au moyen des analogies de la symétrie et de l'ombre ainsi que de l'ambiguïté entre vie et mort, symbolisée par l'*introït* du rituel entre les deux personnages. Il oblige son héros à plier cette croyance, à travailler la matière du lien qui l'unit à sa grand-mère ; dans l'identité de son héros, il introduit déjà un peu de l'artiste.

Pour Livio Belloï, qui a commenté le rapport d'immédiateté entre la grand-mère et le héros proustien, ce rapport met en scène une immédiateté communicationnelle, de l'ordre du contact naturel (par opposition à l'interaction sociale, culturelle), qui illustre parfaitement ce dont Jean Starobinski a relevé le « type » chez Rousseau, le « corps mythique » rousseauiste se constituant dans sa « profonde translucidité. » Citant Starobinski, Belloï rapporte le lien qui m'intéresse à une communication immédiate où « il n'y a pas de place pour une interprétation du signe : une *interprétation* est une *interposition*, c'est un acte médiateur⁵⁹. » Il en déduit que « Dans cette optique, une herméneutique du corps ne se conçoit même pas : le corps transparent n'appelle aucune interprétation, il n'est le lieu d'aucun symptôme, sauf celui de sa translucidité à l'Autre; de l'Autre à moi, la signifiante est euphorique⁶⁰. » Belloï conçoit que l'agonie est l'obstacle qui crée une opacité au sein de ce « dialogue littéralement euphorique, » produisant un alter ego étranger de la grand-mère. Or, je crois que l'on entend, bien avant cette agonie, la note dysphorique qu'introduit lui-même le

⁵⁹ J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976, p. 187

⁶⁰ L. Belloï, *La scène proustienne : Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, 1993, p. 100

narrateur (et non uniquement la maladie et la mort) au sein de cette communication. L'écart prend forme, justement, dans le geste d'*interprétation* - et, effectivement, d'interposition - du narrateur, d'abord à partir du lien, puis ensuite par rapport à la figure même de sa grand-mère.

Dans l'abîme de ce nouveau sillon, dans cet écart qui s'entrouvre se profile déjà, du reste, le dédoublement qui sera le *Sésame* de la vocation littéraire : la manifestation de l'« autre moi ». Ce « moi » vit dans les profondeurs intérieures de l'être. C'est là, entre le miroir de l'autre-crû-immédiat et l'intérieur de soi, que se situe l'écart que devra parcourir le héros afin de devenir narrateur de la *Recherche*. « La seule recherche féconde est une excavation, une immersion, une concentration de l'esprit, une plongée en profondeurs. L'artiste est certes actif, mais d'une manière négative : il se dérobe à la vanité des phénomènes situés à la circonférence périphérique, il se laisse attirer jusqu'à l'œil du cyclone⁶¹. »

Ce qui sépare le héros du narrateur est, entre autre, l'activité négative, un travail d'« excavation ». Dans l'absence d'écart, il faut donc *créer* de l'écart ; on doit faire en sorte de trouver autre chose que ce que l'on cherche (conjonction du sens ancien et du sens actuel de « décevoir »). Créer du secret, du dissimulé, tracer une voie divergente pour l'être sans secrets, la grand-mère⁶². Le narrateur doit porter un coup à la matière maternelle, à la manière de ces « trois coups frappés » sur la cloison. Derrière cette cloison, la grand-mère a beau prétendre à la symétrie (« mon lit est adossé au tien »), elle est tout de même invisible pour le narrateur, contenant déjà une part de secret. Un phénomène qui sera répété, mais de façon intensifiée, lors de leur conversation téléphonique. Par la « magie » du téléphone, l'écart aboli peut

⁶¹ S. Beckett, *Proust, op.cit.*, p. 77

⁶² Pour répondre à Livio Belloï, il s'agit donc pour le narrateur de créer un espace herméneutique, une sorte de poche d'air d'opacité, au sein du rapport d'immédiateté.

s'entendre (« un bruit abstrait - celui de la distance supprimée⁶³ »). Suivant la règle des écarts comblés, le « miracle » s'avère décevant⁶⁴, mais fait surtout sentir au héros une contradiction fondamentale pour le roman : « Présence réelle que cette voix si proche - dans la séparation effective ! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle⁶⁵ ! » Ce n'est pas l'être entier qui est amené à soi, mais seulement sa voix, un fragment de l'être. Cet isolement de la voix de sa grand-mère, rupture d'avec l'habitude qu'a le narrateur de lire ce qu'elle dit « sur la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place⁶⁶, » évoque (sans toutefois que Proust n'y fasse aucune référence) le chant de la cloison de la chambre à Balbec, où la grand-mère était déjà un peu invisible pour le héros, comme dans cette conversation téléphonique. Bien sûr, il est question ici de sa voix et non de coups frappés sur un mur. « [...] mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois⁶⁷. » Première occurrence d'une impression *réelle* de la grand-mère, c'est-à-dire une impression par laquelle la réalité extérieure pénètre la sensibilité du narrateur. Cela est rendu possible parce que la voix lui apparaît « changée dans ses proportions dès l'instant qu'elle [est] un tout, et [lui] arriv[e] ainsi seule et sans l'accompagnement des traits de la figure⁶⁸. » La réalité, par la fragmentation de l'être de la grand-mère, force le narrateur, pour la première fois, à en modifier le croquis. C'est effectivement un portrait nouveau qu'effectue le narrateur, mais de cette voix seule, devenue « un tout » :

⁶³ CG, II, 432

⁶⁴ « [...] comme si devant cette impossibilité de voir [...] celle dont la voix était si près de mon oreille, je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées au moment où il semble que nous n'aurions qu'à étendre la main pour les retenir. »

⁶⁵ CG, II, 432

⁶⁶ CG, II, 433

⁶⁷ CG, II, 433

⁶⁸ CG, II, 433

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 larmes⁶⁹.

Si j'utilise le concept visuel de « portrait », c'est que la voix, isolée de l'image, devient visible pour le narrateur : « 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 [je souligne]⁷⁰. » Toutefois, le terme de portrait, comme celui de croquis ou d'esquisse, est-il vraiment adéquat ? Ne faudrait-il pas plutôt dire que le narrateur présente cette voix comme *matière*, dans sa palpabilité, sa fragilité extrême près de la liquéfaction, de la disparition ? Cette description en fait presque une nature liquide, « presque décantée, » mais comme une œuvre de matière solide, elle rend visible au narrateur les « fêlures » infligées par les chagrins de la vie. Surface sur laquelle le narrateur peut distinguer des sillons de souffrance, mais aussi matière extrêmement malléable (« décantée [...] de toute dureté, de tout élément de résistance aux autres »). La forme de cette voix nous ramène à cette malléabilité de l'immuable dont je parlais plus tôt⁷¹. Il était alors question du travail de sculpteur qui correspond pour Proust à modifier l'image que nous offre la réalité. À creuser un sillon dans la matière durable, à l'altérer. Or, ici, c'est « la vie » - et non l'imagination du héros - qui a imposé les chagrins, c'est elle qui a creusé la fissure, l'empreinte de la souffrance. Du moins, au niveau d'un récit mettant en scène le lien entre petits-fils et grand-mère. Le narrateur proustien, quant à lui, capable de *voir* la voix solitaire, plutôt que de

⁶⁹ CG, II, 433

⁷⁰ CG, II, 433

⁷¹ Voir p. 17

l'entendre, rend visible le tracé de la douleur, transforme la figure de la grand-mère en un matériau malléable. En fait une statue.

Plus tard, le narrateur comprendra que l'empreinte, moule de l'impression véritable mais perdue, constitue le matériau de l'œuvre à écrire. Mais avant de parvenir à cette conclusion, n'apprend-il pas à lire les sillons sur la surface de l'autre, cet autre unique, sa grand-mère, qu'il identifie à lui-même ? D'ailleurs, cette lecture, qui débute lors de ce passage, met fin à cette identification, entame la révolution du sujet proustien qui devra, lentement, se retourner vers lui-même. En effet, « cet isolement de la voix était comme un symbole, une évocation, un effet direct d'un autre isolement, celui de ma grand-mère, pour la première fois séparée de moi. [...] Je criais : « Grand-mère, grand-mère, » et j'aurais voulu l'embrasser ; mais je n'avais près de moi que cette voix, fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand-mère serait morte⁷². » Une fois que l'isolement de la voix est posé comme symbole de la séparation, la voix, précédemment matière malléable, devient une présence fantomatique. Il semble que la figure de la grand-mère ne puisse à la fois devenir matière poétique, symbolique, et rester vivante, présence immédiate dans le texte. Le personnage de la grand-mère, redevenue un tout, se fait ombre ; se rompt dès lors la symétrie entre le héros et elle.

Ma grand-mère ne m'entendait plus, elle n'était plus en communication avec moi, nous avons cessé d'être en face l'un de l'autre, d'être l'un pour l'autre audibles, je continuais à l'interpeller en tâtonnant dans la nuit, sentant que des appels d'elle aussi devaient s'égarer. Il me semblait que c'était déjà une ombre chérie que je venais de laisser se perdre parmi les ombres, et seul devant l'appareil, je continuais à répéter en vain : « Grand-mère, grand-mère, » comme Orphée, resté seul, répète le nom de la morte⁷³.

⁷² *CG*, II, 433-434

⁷³ *CG*, II, 434

Proust a déjà commencé à fragmenter son héros, à donner une voix à l'artiste qui travaille la matière du lien l'unissant à sa grand-mère. Cette fois, le narrateur, créant une analogie entre la dégradation de la relation avec sa grand-mère et la perte d'Eurydice, devient un instant Orphée et sa grand-mère, « la morte ». Cette incursion dans le monde des morts, guidée par le « fantôme impalpable » de la voix devenant inconsistante, n'évoque-t-elle pas, par ailleurs, le Chant XI de l'Odyssée, l'« évocation des morts, » moment où Ulysse retrouve, parmi les « têtes impalpables⁷⁴, » sa défunte mère ? On pourrait déduire, à partir de ce seul parallèle, ce que la référence à Orphée nous avait déjà appris, soit que le texte plonge la figure de la grand-mère dans le domaine de la mort, entame sa migration vers l'ombre, vers le secret de la distance, de l'écart. Mais ce chant des morts, ne se profilait-il pas déjà dans la scène de Balbec, au cœur de ce « petit morceau de vie » ?

Dans ces trois coups, thème de la « symphonie », n'entend-on pas Ulysse s'élançant vers Anticlée : « Je voulus embrasser l'ombre de ma défunte mère. / *Trois fois* je m'élançai ; mon cœur me pressait de l'étreindre ; / Mais *trois fois*, telle une ombre ou un songe, elle s'échappa / De mes mains, ne rendant que plus poignante ma douleur [je souligne]⁷⁵. » Dans le texte d'Homère, la mort ne sépare pas le dialogue gestuel entre Ulysse et Anticlée, mais le construit, le rend symétrique. « Trois fois je m'élançai ; [...] trois fois [...] elle s'échappa. » La répétition des « trois fois » où la mère, « rendue immatérielle [...], répond par trois autres coups⁷⁶, » reproduit le dialogue symétrique entre la grand-mère et le héros proustiens. La grand-mère était-elle déjà, par la cloison, rendue fantomatique ? Nicolas Zurbrugg, dont l'analyse est rapportée par Houppermans, voit dans cette scène des coups

⁷⁴ Homère, *L'Odyssée*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1995, p. 190

⁷⁵ Homère, *L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 195

⁷⁶ *OJFF*, II, 30

frappés « l'emblème même de la chaleur affective qui permet d'oublier tout aspect négatif⁷⁷. » Pour Houppermans, au contraire, « la main qui frappe devient un "Poltergeist", la voix de la grand-mère est absolument *autre* comme elle le sera au téléphone quelques temps après⁷⁸. » La scène de l'*Odysée* ne demeure pas qu'un écho implicite dans la *Recherche*. Dans la *Matinée Guermantes*, c'est d'abord le rire d'un ami vieilli et méconnaissable, dont la voix toutefois inchangée semble « émise par un phonographe perfectionné, « sort[ant] d'un gros bonhomme grisonnant que je connaissais pas⁷⁹, » qui fait surgir l'image d'« Ulysse s'élançant sur sa mère morte. » Ce « fou rire d'autrefois » cessant, la présence du vieux camarade devient aussi irréaliste, anachronique, qu'un « spirite essayant en vain d'obtenir d'une apparition une réponse qui l'identifie, » qu'un « visiteur d'une exposition d'électricité qui ne peut croire que la voix que le phonographe restitue inaltérée soit tout de même spontanément émise par une personne. » Ces analogies, basées sur la séparation de la voix et de l'image qui se trouve également dans la conversation téléphonique, rendent visibles les fils tissés entre ces traitements de l'image de la grand-mère. Le voyage d'Ulysse parmi les morts refait surface, ensuite, au sujet d'Odette, dont la voix, « inutilement chaude⁸⁰, » était restée la même depuis sa carrière dans les petits théâtres. Le « Merci tant, merci tant, » répété à plusieurs reprises par souci d'élégance, d'une voix triste que Proust compare à celle des fantômes de l'*Odysée*, porte les marques de multiples morts, c'est-à-dire des figures successives superposées que traverse cette voix unique, de Miss Sacripant à Mme de Forcheville. Pour Proust, l'interaction d'Ulysse avec les morts est intimement liée au phénomène de la voix survivante. Inversement, la voix trahit la nature fantomatique de l'être, qui

⁷⁷ N. Zurbrugg, *Beckett and Proust*, New Jersey, Gerards Cross and Towota, 1988, dans S. Houppermans, *Proust constructiviste, op. cit.*, p. 73

⁷⁸ S. Houppermans, *Proust constructiviste, op. cit.*, p. 74

⁷⁹ *TR*, IV, 522

⁸⁰ *TR*, IV, 528

devient dès lors comme ce phonographe, un être fantoche. La voix, par sa résonance même, fait entendre ce qui autrement resterait muet : le vide, le néant.

La figure de la grand-mère serait-elle donc, en elle-même et dès le départ, ambiguë, porteuse de vie et de mort, c'est-à-dire, un contenant du contradictoire ? Ou est-ce plutôt la main du narrateur, frappant ses coups sur la cloison qu'il croit devenue immatérielle, qui imprime sa marque sur l'âme *transportée* de sa grand-mère, la trace « d'une main impie et secrète » ? Serait-ce la main du narrateur qui fait entrer, dans une même figure, le contradictoire ?

La pensée qui attristait tant le jeune héros par rapport sa mère, à Combray, qu'il venait « d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc⁸¹, » n'a pas été approfondie. Il y a dans le texte, à partir de ce passage, un refus de creuser à l'intérieur de cette brèche, c'est-à-dire d'en faire un espace de « recherche féconde. » Proust préserve l'écart entre le héros et sa mère, puis le renouvelle dans l'angoisse et le désir qui le sépare des femmes désirées, Mme de Stermaria, Albertine⁸². Cet écart ne fait cependant l'objet d'aucune activité réellement *négative* de la part du narrateur, sa force positive de distanciation étant gardée intacte, créatrice de nouveaux désirs. Il y a donc écart entre le héros et sa mère, mais, à la vue de la « première ride » qu'il trace, le narrateur se refusera à abîmer (dans tous les sens du terme) la matière maternelle, à exploiter cet écart.

⁸¹ *DCS*, I, 38

⁸² « Ce n'était plus l'apaisement du baiser de ma mère à Combray, que j'éprouvais auprès d'Albertine, ces soirs-là, mais au contraire, l'angoisse de ceux où ma mère me disait à peine bonsoir, où même ne montait pas dans ma chambre [...] ». *P*, III, 620

Alors que le héros, bien que toujours déçu, tente constamment de parcourir la distance d'inconnu⁸³ qui le sépare des autres, la narration crée le mouvement inverse pour la grand-mère. Dans la croyance d'immédiateté, sans aucun interstice de secret, qui unissait d'abord le héros à sa grand-mère, le narrateur introduit de la mort et en fait, dès lors et jusqu'après sa mort, un être gris, contradictoire, une figure de la présence et du néant, un fantôme.

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 elle⁸⁴.

La tendresse et l'idée que nous nous faisons des êtres forment un écran sur lequel nous pouvons contempler l'être chéri dans toute sa permanence, toute son immobilité idéale. Un écran ou une sorte de *cloison* immatérielle

⁸³ Noter qu'il est ici question exclusivement du héros. Joshua Landy, dans son *Philosophy as Fiction*, a montré que Proust, par ailleurs, entretient cet espace de secret. Par ce qu'il appelle la « volonté d'ignorance » (*the will to ignorance*), Landy montre que Proust inculque au héros une certaine volonté, aveugle, de rester dans l'ignorance, dans le secret, lorsqu'il aurait l'occasion de découvrir la vérité. *Philosophy as Fiction : Self, Deception, and Knowledge in Proust*, New-York, Oxford University Press, 2004.

⁸⁴ *CG*, II, 438-439

transportant l'âme de l'autre, selon un schéma familial. Or, il arrive que notre tendresse soit devancée par nos regards qui,

arrivés les premiers sur place et laissés à eux-mêmes fonctionnent mécaniquement à la façon de pellicules, et nous montrent, au lieu de l'être aimé qui n'existe plus depuis longtemps mais dont elle [la tendresse] n'avait jamais voulu que la mort nous fût révélée, l'être nouveau que cent fois par jour elle revêtait d'une chère et menteuse ressemblance⁸⁵.

Le regard, abandonné par la tendresse, devient momentanément un « objectif purement matériel » qui, lui, n'est pas trompé par le revêtement menteur des choses. Comme ce à quoi, en partie, aspire le regard proustien, ce regard photographique ne s'arrête pas aux intentions, mais prend un cliché des expressions et des gestes involontaires. « 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 verglas⁸⁶. » La « parabole de sa chute, » c'est-à-dire tout le tracé de son geste, à partir de son origine et jusqu'au prolongement de cette impulsion première. L'appareil photographique ne sait pas mentir. Il ne sait pas, comme l'esprit humain, recouvrir la réalité des êtres qui vieillissent du voile homogène de la permanence.

[...] moi pour qui ma grand-mère c'était encore moi-même, moi qui ne l'avais jamais vue que dans mon âme, toujours à la même place du passé, à travers la transparence des souvenir contigus et superposés, tout d'un coup, dans notre salon qui faisait partie d'un monde nouveau, celui du Temps, celui où vivent les étrangers dont on dit « il vieillit bien, » pour la première fois et seulement pour un instant car elle disparut bien vite, j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous⁸⁷, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas⁸⁸.

⁸⁵ *CG*, II, 439

⁸⁶ *CG*, II, 439

⁸⁷ Qui ne sont pas sans rappeler les « yeux fous » de Charlus dans sa première apparition au narrateur, sur la digue de Balbec.

Pour un instant, ce n'est plus seulement le fantôme d'un être aimé que le héros aperçoit, mais « une vieille femme accablée, » inconnue. Ce qui émane d'elle, que d'habitude le héros ne perçoit point, la voyant toujours à l'intérieur de lui-même, ce qui frappe, « tout d'un coup » sa sensibilité autonome (délaissée pour ce court moment du « système animé de sa tendresse »), c'est la réalité d'une vieille femme « rouge, lourde et vulgaire, [...] promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous. » La vulgarité, la folie que décrit le narrateur, font partie de la « parabole » de son mouvement vers la mort, le tracé d'une fissure élargissant le secret des « pensées qu'elle n'avait jamais montrées devant moi, » déchirant le connu d'étrange. Dans un article qui examine ce passage dans la perspective des études benjaminienes sur la photographie, Angela Cozea attire l'attention du lecteur sur ce que préfigure cette vision de la grand-mère par le narrateur : le processus de déclin. Cozea, dans cette analyse, se réfère à la représentation de la ruine antique chez Giovanni Battista Piranesi, graveur et architecte italien du XVIII^e siècle⁸⁹, et met l'accent sur la notion de « continuité » que contient cette représentation :

Piranesi's image of the ruin is modern in the sense that it does not evoke a discourse on the grandeur and the decadence of empires and the instability of human affairs, but rather a "meditation on the duration or the slow erosion of things, on the opaque identity of the block continuing, within the monument, its long existence of stone as stone"⁹⁰.

⁸⁸ *CG*, II, 439-440

⁸⁹ Angela Cozea renvoie, pour cette analyse, à un texte de Marguerite Yourcenar, « Le cerveau noir de Piranesi », préface à *Carceri d'invenzione: Les prisons imaginaires de Gian-Battista Piranesi*, Monaco, Jaspard, Polus & Cie Sté, 1961.

⁹⁰ « L'image que fournit Piranesi de la ruine est moderne dans le sens qu'elle évoque non pas un discours sur la grandeur et décadence des empires et sur l'instabilité des affaires humaines, mais plutôt une "méditation sur la durée ou la lente érosion des choses, sur l'identité opaque du bloc poursuivant, à travers l'érosion, sa longue existence de pierre en tant que pierre" ». [Ma traduction]

Ce que cette présence de la durée dans le déclin et la dégradation a de commun avec la métaphore de la « photographie » utilisée par Proust pour parler de la vision de la grand-mère par le narrateur est précisément ce que Benjamin désigne comme cause de la fascination pour le médium photographique, soit le pouvoir de montrer une image qui exprime le passage du temps.⁹¹ Comme le montre Cozea, cette métaphore de la photographie permet à Proust de situer cette vision du narrateur dans une suite de moments où le moment devenu « visible » préfigure déjà la suite.

[...] the photograph renders visible a moment, one in a chain of moments, to be recalled and reconsidered retrospectively. Most importantly, by doing so, the reader of the photograph can actually perceive, in the form in which that moment in the past was incorporated, the foreshadowing, the prefiguration of the story of that object as it was to unfold.⁹²

La « photographie » de la grand-mère contient déjà un peu de la dégradation matérielle dont sera témoin le héros. La « parabole du geste » peut être comprise à une échelle plus grande, par une vision télescopique de l'être dans son déclin vers la mort. D'ailleurs, le narrateur s'étonne, dans le *Temps retrouvé*, d'être félicité d'avoir découvert des vérités au « microscope, » quand il s'est « au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. »

A. Cozea, « Proustian Aesthetics : Photography, Engraving, and Historiography », *Comparative Literature*, vol. 45, n° 3, summer 1993, p. 216

⁹¹ « The fascination of the medium, as Benjamin emphasizes, lies not in its "artistic" dimension but rather in its power to present us with an image that speaks of the passage of time ». *Ibid.*, p. 222

⁹² La photographie rend visible un moment, parmi une chaîne de moments, que l'on doit se rappeler et reconsidérer rétrospectivement. Ainsi, surtout, le lecteur de la photographie peut réellement percevoir, dans la forme sous laquelle ce moment du passé s'est incorporé, la préfiguration de l'histoire de cet objet telle qu'elle doit se déployer. [Ma traduction] A. Cozea, « Proustian Aesthetics : Photography, Engraving, and Historiography », *op. cit.*, p. 222

J'ai déjà expliqué comment la croyance donne une coloration particulière à une réalité appréhendée. Nous prenons connaissance des visages en peintres⁹³, dit le narrateur. Dans cette scène, la lampe, qui, avec la proximité du mot « rouge », semble jeter elle-même cette coloration sur la vieille femme, ne projette pas seulement cette nouvelle lumière sur la grand-mère, mais sur une croyance toute différente inscrite dans la sensibilité du narrateur. La grand-mère est baignée dès le début du roman dans une coloration bleutée (celle de la pluie et du vent), presque translucide, naturelle, (l'eau et l'air étant deux éléments auxquels elle est souvent liée⁹⁴) parfois même laiteuse. À la fois tonique (« la foncière tonicité de l'aéré » dit Jean-Pierre Richard) et légère. Au sujet du « coloré » chez Proust, Jean-Pierre Richard note, à propos de la blancheur, qu'elle implique et bloque provisoirement en elle tout l'éclat futur des bigarrures⁹⁵. » On pense alors à l'image déjà commentée du narrateur en enfant qui tète, en ce qu'elle « impliquait », tout en les bloquant pour l'instant en cette image, les « bigarrures » futures, dont une des premières manifestations se trouve dans ce rougissement, cet alourdissement. Par cette description où l'atmosphère est rouge, lourde, condensée, c'est aussi la croyance du héros qui subit un violent (tout d'un) coup. Et par le mécanisme de réciprocité que j'ai déjà décrit, la perception - et donc la recreation - de la grand-mère en cette vieille femme qu'il ne connaît pas fait de lui, momentanément, un être nouveau, c'est-à-dire étranger pour lui-même, présent à sa propre absence. À Balbec, il s'agissait

⁹³ *OJF*, II, 298

⁹⁴ « Un personnage semble même se charger tout spécialement, dans la *Recherche*, de régir et d'opérer le vent : c'est la grand-mère. Toujours offerte à la pluie et aux tempêtes, confiante dans le pouvoir revigorant des forces naturelles, elle règne sur la dimension d'une extériorité active, salubre, bénéfique : prêtresse donc d'une sorte d'intimité de l'extérieur, alors que la mère, en vertu d'un partage sans doute essentiel des rôles, veille sur l'espace plus domestique des chambres et des intimités recluses ». J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p. 59

⁹⁵ J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, *op. cit.*, p. 98

d'un phénomène similaire de la sensibilité du héros qui, multipliant les Albertine contemplées, multipliait son propre être contemplateur en plusieurs personnages. La nouvelle croyance d'inconnu s'interposant entre l'objet-grand-mère et le sujet-héros-narrateur (puisque la croyance, formée par le héros au moment des événements, survit toujours pour le narrateur) fait en sorte que de ce sujet n'est rendu présent que celui qui peut croire à cet inconnu, qui le fait exister, qui peut réduire sa grand-mère tant aimée à une « vieille femme accablée » : le témoin, l'observateur. Cet être, témoin et observateur de passage dans l'enceinte sensible du héros, on ne le reverra plus, mais il laisse néanmoins une trace de ce passage : sa photographie, son témoignage. Cet étranger, que fait-il dans cette maison, à *observer* cette vieille femme inconnue, à prendre un *cliché* des lieux ? Il vient fixer une image dans le « salon du Temps, » certes, mais rien ne nous renseigne sur ses intentions, il pourrait bien être un voleur, un être malintentionné. Ce qui est sûr, c'est qu'il recueille un *témoignage*, une empreinte de sa perception, une image qu'il laissera traîner sur les lieux pour que le propriétaire - qui est, lui, de la maison - (ou plutôt, dans le cas de Proust, le locataire, puisque l'être renouvelé n'est jamais définitif) la trouve et s'en horrifie. Le narrateur, revenant sur les événements de sa vie passée, ne peut être qu'horrifié en contemplant cette statuette de sa grand-mère, ce modelage si disgracieux. Mais, assigné à sa tâche de traducteur, de scripte du livre déjà tracé de sa propre sensibilité, l'écrivain se doit de donner forme au moule qui s'y trouve, et créer, dans le texte, un petit monstre de grand-mère, *rouge, lourde et vulgaire*.

L'ancestral, le déguisement.

Les visages jeunes, avant la « fixation des traits⁹⁶, » sont encore fluides, bien qu'imperceptiblement, comme ce jeune nez « pareil à une vaguelette qui enfle délicieusement une eau matinale et qui semble immobile, dessinable, parce que la mer est tellement calme qu'on ne perçoit pas la marée⁹⁷. » Mais sous ce calme apparent, la lente « révolution » du visage s'effectue. Afin de donner un contenu intuitif à cette révolution, Proust présente, à cet endroit, deux métaphores : le parcours inéluctable des astres et la scène dramatique. « Mais il suffisait de voir à côté de ces jeunes filles leur mère ou leur tante, pour mesurer les distances que sous l'attraction interne d'un type généralement affreux, ces traits auraient traversées dans moins de trente ans, jusqu'à l'heure du déclin des regards, jusqu'à celle où le visage, passé tout entier au-dessous de l'horizon, ne reçoit plus de lumière⁹⁸. » Cette attraction interne, tout comme les révolutions que subit la terre, est inconsciente. Le trait ancestral, « inconnu à elles-mêmes, » est désigné comme un des personnages d'une pièce écrite par la nature et dont la scène serait le visage, le corps de la femme : « [...] un gros nez, une bouche proéminente, un embonpoint qui étonnerait mais était en réalité dans la coulisse, prêt à entrer en scène, imprévu, fatal⁹⁹. »

Cet ensemble analogique, où se rencontrent le mouvement dissimulé de la nature (les mouvements d'attraction, la révolution des astres) et la culture de la dissimulation, constitue le noyau à partir duquel Proust développe ses métaphores du vieillissement. D'une part, les lois naturelles, en particulier la botanique, servent d'imagerie aux règles de l'atavisme proustien. Les jeunes

⁹⁶ *OJFF*, II, 296

⁹⁷ *OJFF*, II, 245

⁹⁸ *OJFF*, II, 245

⁹⁹ *OJFF*, II, 245

filles se trouvent encore dans la « saison des fleurs, » mais le narrateur anticipe « les dures graines, ces mous tubercules, que mes amies seraient un jour¹⁰⁰. » En vieillissant, les femmes retrouvent « la forme immuable et déjà prédestinée de la graine¹⁰¹. » Végétales ou astrales, les femmes (comme les hommes, d'ailleurs), sont « en proie à une activité ridicule et prédéterminée [...]. La volonté est aveugle et acharnée mais jamais consciente d'elle-même¹⁰², » comme le note Beckett au sujet des images botaniques chez Proust. Êtres de volonté aveugle, dont la singularité, l'individualité mouvante finit par se fixer dans une « nature antérieure à l'individu lui-même, par laquelle il pense, vit, évolue, se fortifie ou meurt¹⁰³. » La « fixation des traits » correspond donc au retour à un tracé originel, naturel et unique, le temps rendant les êtres à un vaste ensemble immuable et fatal. Autrement dit, le temps se matérialise dans un dessin tracé à rebours du temps. Il est intéressant que ces deux derniers attributs, « immuable » et « fatal », soient employés, par Proust, à l'intérieur de la métaphore théâtrale. Ce ne sont pas uniquement les lois naturelles qui renvoient les êtres à l'origine, mais le tracé humain, volontaire de la culture, de l'écriture. Le parcours des astres est continu, sans interruption. L'écriture, elle, fixe une impression du monde, reçue par la sensibilité humaine, dans le texte littéraire.

La métaphore théâtrale se déploie à la fin du roman, lors de la matinée des *Guermantes*. Proust y développe un motif de la vieillesse comme théâtralité, les êtres arborant leur vieillesse comme un déguisement. Ces changements, préludes de la mort¹⁰⁴, posent une contradiction assimilable à

¹⁰⁰ *OJFF*, II, 246

¹⁰¹ *OJFF*, II, 245

¹⁰² S. Beckett, *Proust, op. cit.*, p. 102-103

¹⁰³ *OJFF*, II, 246

¹⁰⁴ « [...] c'est avoir à penser un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est, du reste, comme la préface et l'annonciateur. Car ces

celle de la survivance et du néant¹⁰⁵, soit l'obligation de « penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires¹⁰⁶. » Proust dit aussi « préface¹⁰⁷ » de la mort, déplaçant sur le terrain littéraire ce mystère qui sera élucidé, c'est-à-dire pensé, sur ce même terrain. De préface à l'œuvre que serait la mort, la vieillesse, pendant toute la matinée, est plutôt assimilée au dernier acte d'un spectacle représentant la vie. La vie, que le héros voyait jusque là toujours devant lui, intacte, à venir, est déplacée derrière lui suite à une révolution de sa personne prenant conscience de sa propre vieillesse (« j'étais un vieux monsieur¹⁰⁸ ? »). C'est cette révolution, causée par la « révélation du Temps », qui permettra au héros de se mettre à écrire et de devenir narrateur de la *Recherche*. Du moins, c'est cela qu'explique le narrateur. Proust, pour sa part, effectue cette révolution au niveau du ton du texte. L'anticipation de la mort, qui pourrait emplir ce défilé des vieillards d'un ton tragique, est exprimée dans un registre comique, accomplissant le principe développé au long du texte et qui est la contradiction même que le texte veut penser : « penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires. » Pour le héros, il paraît si absurde de considérer que ces figures qu'il ne connaît pas sont contenues dans les mêmes contenants respectifs que les êtres qu'il connaissait et qui en ont disparu, qu'il interprète ce changement comme un « art du déguisement¹⁰⁹. » Pour Proust, il s'agit surtout de confronter dans le texte deux éléments hétérogènes, d'arriver à faire tenir dans une même

changements, je savais ce qu'ils voulaient dire, ce à quoi ils préludaient ». *TR*, IV, 518

¹⁰⁵ Contradiction ressentie pour la première fois clairement lorsque le héros prend pleinement conscience de la mort de sa grand-mère, alors que son souvenir involontaire (présence) fait sentir à son petit-fils qu'elle est perdue (absence).

¹⁰⁶ *TR*, IV, 518

¹⁰⁷ *TR*, IV, 518

¹⁰⁸ *TR*, IV, 506

¹⁰⁹ *TR*, IV, 500

expression littéraire ce qui semble d'abord se repousser réciproquement : le tragique et le comique, l'angoisse et le rire, la préface et le dernier acte. C'est ainsi que la *Matinée Guermantes* se résume dans le « divertissement final d'une pièce¹¹⁰. » Pour la scène qui conduit son héros aux vérités essentielles, Proust crée non seulement « l'effet d'une fête travestie¹¹¹, » le narrateur circulant comme dans les « coulisses d'un théâtre ou un bal costumé¹¹², » il utilise la mascarade pour mêler les effets de sérieux aux effets grotesques. Ce qu'ont de commun tous ces personnages, c'est qu'ils sont prisonniers de rôles burlesques (l'« extraordinaire " numéro " » de M. d'Argencourt « qui était certainement la vision la plus saisissante dans son burlesque¹¹³ »), tristement comiques (la vieille femme ayant le goût de pleurer parce que son charme « ne pouvait plus arriver à irradier jusqu'à la surface du masque de plâtre que lui avait appliqué la vieillesse, » mais qui résignée, s'en « servait comme d'un masque de théâtre pour faire rire¹¹⁴ ! ») ou tragiquement ridicules (Charlus dément, rendu modeste, en *Roi Lear*).

Les vieillards sont même, dans certains cas, dénués de l'humanité que recelait encore le rôle d'acteur. Ils deviennent des « vieillards fantoches, [...] des poupées extériorisant le Temps¹¹⁵. » Les êtres sont réduits à leur propre surface, à des « masques du Temps¹¹⁶. » C'est qu'ils n'expriment plus d'autre signification que le Temps. Ils sont matière, le plâtre d'un masque, le fard d'un acteur. Même les êtres que le narrateur reconnaît aisément, ceux qui ne paraissent pas avoir été remplacés par un autre être, ressemblent à des « mauvais portraits d'eux-mêmes réunis dans l'exposition où un artiste inexact

¹¹⁰ *TR*, IV, 505

¹¹¹ *TR*, IV, 502

¹¹² *TR*, IV, 501

¹¹³ *TR*, IV, 502

¹¹⁴ *TR*, IV, 525

¹¹⁵ *TR*, IV, 503

¹¹⁶ *TR*, IV, 512

et malveillant durcit les traits de l'un, enlève la fraîcheur du teint ou la légèreté de la taille à celle-ci, assombrit le regard¹¹⁷. » L'être vieilli est donc toujours une sorte de double de lui-même, mais un double de mauvaise qualité, où ce n'est ni le modèle ni le résultat de la reproduction qui frappe, mais la reproduction elle-même.

Après la mort de sa propre mère, la mère du narrateur prend elle aussi progressivement les traits de l'aïeule, au point de susciter chez le fils une illusion d'optique. L'illusion d'optique symbolise la croyance qui seule peut permettre à la mémoire involontaire de s'emparer du sujet, la croyance détenant la force nécessaire pour faire pénétrer dans l'instant présent un peu de passé, « une minute affranchie de l'ordre du temps¹¹⁸. » Le « trompe-l'œil¹¹⁹, » opposant de la volonté, rassemble des éléments hétérogènes, tout comme l'esprit analogique proustien.

[...] il me sembla voir ma grand-mère devant moi [...]. Ses cheveux en désordre où les mèches grises n'étaient point cachées et serpentaient autour de ses yeux inquiets, de ses joues vieilles, la robe de chambre même de ma grand-mère qu'elle portait [...]. Depuis longtemps déjà ma mère ressemblait à ma grand-mère bien plus qu'à la jeune et rieuse maman qu'avait connue mon enfance¹²⁰.

« Les morts annexent les vivants aussi sûrement que le royaume de France le duché d'Orléans¹²¹ » écrit Beckett. Ce dernier affirme que la mère « est devenue [la] grand-mère, soit par la force suggestive du regard, soit par suite d'un culte idolâtre des morts, soit par l'effet désintégrateur de la perte qui pulvérise la chrysalide et précipite la métamorphose d'un embryon atavique

¹¹⁷ *TR*, IV, 512

¹¹⁸ *TR*, IV, 451

¹¹⁹ *TR*, IV, 452

¹²⁰ *SG*, III, 513

¹²¹ S. Beckett, *Proust, op. cit.*, p. 50

dont la maturation serait lente, imperceptible, sans la stimulation du chagrin¹²². » Cette métamorphose s'avère toutefois plus complexe qu'une simple superposition. La mère *porte*, tout comme sa robe de chambre¹²³, sa propre mère comme un déguisement.

Dans la description de la matinée des Guermantes, certains des enfants d'autrefois devenus vieux ne revêtent pas simplement *un* costume, mais précisément le costume de leur père ou de leur mère. Au sujet d'un comte X... : « [...] ma première pensée fut de le féliciter non d'avoir été promu colonel mais d'être si bien en colonel, déguisement pour lequel il semblait avoir emprunté l'uniforme, l'air grave et triste de l'officier supérieur qu'avait été son père¹²⁴. » Une autre dame ne porte pas simplement le costume de sa mère, mais le costume qu'avait elle-même porté sa mère : « Aucune ressemblance entre Mme X... et sa mère que je n'avais connue que vieille, ayant l'air d'un petit Turc tout tassé. Mme X... charmante et droite [...] s'était tassée et avait reproduit avec fidélité l'aspect de vieille Turque revêtu jadis par sa mère¹²⁵. » L'artifice se multiplie à rebours, poussant le nouveau vers l'origine.

Ce n'est pas uniquement la robe de chambre de la grand-mère que *porte* la mère du narrateur, c'est également ses « cheveux en désordre où les mèches grises n'étaient point cachées et serpentaient autour de ses yeux inquiets, de ses joues vieilles. » Cette chevelure en désordre, mais surtout le verbe « serpenter », fait resurgir le passage de l'agonie de la grand-mère, par un trompe-l'œil semblable à celui par lequel le héros croit un instant à un rêve ou à la résurrection de son aïeule. Le désordre des mèches grises fait soudain apparaître « les petits serpents noirs se tordant dans [la] chevelure

¹²² *Ibid.*, p. 50

¹²³ Robe de chambre qui était, jadis, pour la grand-mère, « sa blouse de servante et de garde, son habit de religieuse ». *OJFF*, II, 28.

¹²⁴ *TR*, IV, 518

¹²⁵ *TR*, IV, 520

ensanglantée, comme dans celle de Méduse¹²⁶. » Proust utilise, pour représenter la mère vieillissante, les attributs du personnage de la grand-mère, comme s'il en avait conservé les accessoires (les cheveux, la robe de chambre, le manchon de l'aïeule que porte ailleurs la mère, etc.) pour une prochaine représentation. Selon cette perspective, la mère, sous le costume du Temps, reste intacte, effigie éternelle. On pense alors au visage maternel survivant dans le visage du fils, évoqué dans le *Temps retrouvé* :

N'importe, dans la figure, fût-elle barbue, dans les joues, même congestionnées sous les favoris, il y a certaines lignes superposables à quelque portrait maternel. Il n'est guère un vieux Charlus qui ne soit une ruine, où l'on ne reconnaisse avec étonnement [...] quelques fragments d'une belle femme en sa jeunesse éternelle¹²⁷.

Le trait commun, superposable au trait plus ancien, conduit les êtres vers le général. Par la reproduction chez la mère du narrateur des traits de sa grand-mère, Proust *crée* du général, qui n'est pas toutefois immobile, mais *tiré* par l'ancestral. Le personnage de Saint-Loup, dont le narrateur finit par deviner l'*inversion*, subit une attraction semblable : « la façon dont il s'exhibait à côté d'une femme élégante qui passait pour être sa maîtresse, [...] me faisait penser, avec quelque chose de plus nerveux, de plus tressautant, à une sorte de répétition involontaire d'un geste ancestral que j'avais pu observer chez M. de Charlus [...]»¹²⁸. » Le geste ancestral, répétition involontaire, s'apparente aux circonvolutions astrales des visages féminins. Le héros, en parlant à Albertine, semble entendre dans sa propre voix celle de sa grand-mère : « [...] d'obscurs courants inconscients infléchissaient en moi jusqu'aux plus petits mouvements de mes doigts eux-mêmes à être entraînés dans les mêmes cycles

¹²⁶ Les cheveux de la grand-mère sont envahis de sangsues pour traitement médical. *CG*, II, 630

¹²⁷ *TR*, IV, 570

¹²⁸ *AD*, IV, 263

que mes parents¹²⁹. » La mère est-elle entraînée, par la force de ces cycles ancestraux, dans le sillon de sa propre mère, confirmant la théorie du redoublement ? Ou alors l'itinéraire de la grand-mère, tel que tracé par la narration, est-il développé suivant la ligne d'une possibilité qui n'appartient qu'à cette figure, cette mère *en particulier* ?

En remontant le cours de la généalogie - si une telle chose existe - du texte de la *Recherche*, on trouve une version antérieure de la scène où le narrateur prend sa mère pour sa grand-mère, seulement cette fois, c'est véritablement sa grand-mère qu'il trouve en pénétrant dans sa chambre¹³⁰. En prenant en compte cette première écriture, la scène du texte publié prend encore plus fortement des allures de mascarade, la mère *jouant* le rôle prévu originellement pour la grand-mère. Ou alors il existerait, chez Proust, quelque chose comme une mère *en général*, un corps du maternel, une scène sur laquelle prendraient place les traits ancestraux.

La double perspective de l'esquisse et du texte final donne une certaine impression d'interchangeabilité de la mère et de la grand-mère. Une notation des *Carnets*, concernant un autre passage, confirme cette impression : « Si c'est avant la résurrection de ma tendresse pour ma g^d mère que vient les photographies, je dirai « de ma mère » au lieu de « de ma g^d mère »¹³¹. » Comme le général précipite les êtres vers une origine commune, immuable, les deux personnages maternels de Proust sont-ils, comme les deux faces d'une même monnaie, le revers d'une même figure ?

La réflexion mise en œuvre dans ce premier chapitre me permet de mettre en doute l'hypothèse d'une telle interchangeabilité, d'un simple et presque fortuit redoublement ou encore d'une sublimation. Proust crée un écart dans le lien entre son héros et la grand-mère, qui lui permet de

¹²⁹ P, III, 615

¹³⁰ *Esquisse XVI*, III, 1073

¹³¹ C, 159

représenter cette dernière dans son geste vers la mort. De cette représentation, la statue de sa grand-mère qu'il façonne de la main de l'écrivain, il va même jusqu'à en recouvrir la figure de la mère, préservant la matière maternelle de sa « main impie » tout comme il maintient la force positive de l'écart qui les sépare. À l'opposé de cette positivité, l'écart qui l'éloigne de sa grand-mère génère un travail négatif, le travail de l'artiste. Car en s'ouvrant, cet écart ne crée pas uniquement une *distance*, mais aussi un *espace*, comme le fait l'ouverture d'un compas. Le narrateur exploite cet espace de la seule façon qui puisse lui être féconde : « une excavation, une immersion, une concentration de l'esprit, une plongée en profondeurs. »

Chapitre II : Au cœur de l'écart, décrire l'inconnu.

[...] *tout mon effort a été en sens inverse, pour ne pas considérer la mort comme une négation ce qui n'a aucun sens et ce qui est [...] contraire à tout ce qu'elle nous fait éprouver. Elle se manifeste d'une façon terriblement positive. Et toute la beauté dont Maeterlinck veut l'entourer n'est qu'une manière de nous détourner de ce que nous sentons véritablement en face d'elle.*

- Lettre de Marcel Proust à Georges Lauris, *L*, 337-338

Descendre dans le « domaine des morts »

Jusqu'à maintenant, j'ai mis en évidence l'écart que *crée* le narrateur à même le lien qui l'unit au personnage de la grand-mère. L'espace que le héros tente par ailleurs de combler, ce retardement du monde, l'intervalle où s'élance le désir de posséder et la volonté de connaître, le narrateur l'introduit, inversement, dans son rapport à la figure de l'aïeule. C'est ce qui permet à cette dernière de pénétrer, enfin, la sensibilité du narrateur, de *frapper* le corps du héros. Elle, dont l'impression première était toujours déjà perdue, antérieure à la formation du récit, elle qui était formée d'un oubli *a priori*, les lignes de ses contours flottant dans l'esprit du héros, devient brutalement extérieure. Pourquoi le narrateur creuse-t-il ce fossé au sein de la seule immédiateté en laquelle il pouvait croire ? Fondamentalement, c'est justement au sein de sa propre croyance d'immédiateté qu'il trace cette brèche d'absence, d'étrange. Car l'écart qui nous sépare d'autrui ouvre un espace en nous-même. Proust le montre bien chez Saint-Loup, que la conquête éloigne continuellement de Rachel : « Alors, il s'était demandé comment l'approcher, comment la connaître, *en lui s'était ouvert tout un domaine merveilleux* - celui où elle vivait - d'où émanaient des radiations délicieuses mais où il ne pourrait pénétrer [je

souligne]¹³². » Saint-Loup, comme Swann ou Charlus, n'est pas réellement artiste¹³³ ; comme à ces derniers, cet espace « merveilleux » lui reste hermétique. Les femmes « un peu difficiles, » Rachel, Albertine, Odette, et même Morel pour Charlus, ne sont autre chose que des créatures malléables dont l'éloignement rend possible le travail de sculpteur. Mais, seul l'artiste pénètre le domaine merveilleux que ces créatures - ou plutôt la distance qui le sépare d'elles - ouvrent en lui. Autrement dit, ce qui fait l'artiste, c'est la pénétration du merveilleux en lui-même. De cette exploration il pourra tirer les diverses statues de l'inatteignable : « [...] les connaître, les approcher, les conquérir, c'est faire varier de forme, de grandeur, de relief l'image humaine¹³⁴. » Connaître, approcher, conquérir ; c'est l'infinitif et non le participe passé (la connue, l'approchée, la conquise) qui compte. L'infinitif de l'écart ne se conjugue en aucun passé, comme pour Albertine qui n'est jamais, au final, connue ou conquise (de même pour Mlle de Stermaria, Mlle de Putbus, ainsi que pour chaque « passante fragmentaire et fugitive¹³⁵ » « entr'aperçue¹³⁶ » de la voiture de Mme de Villeparisis) ou alors à un passé décevant, qui s'étiolé, comme pour Mme de Guermantes vue de près et ses « marques rouges [...] sur un visage maussade¹³⁷. »

¹³² *CG*, II, 472

¹³³ On peut également penser au Duc de Guermantes, qui, au dire du narrateur, n'est que « partiellement artiste ». *CG*, II, 770. Ces hommes ne sont pas, pour Proust, de véritables artistes, car ils ne creusent pas, en eux-mêmes, les sensations de plaisir et de douleur, mais se projettent dans l'extérieur, dans l'écart de la femme (ou de l'homme) aimé.

¹³⁴ *CG*, II, 658

¹³⁵ *OJFF*, II, 73

¹³⁶ « Était-ce parce que je ne l'avais qu'entr'aperçue que je l'avais trouvée si belle ? [...] Puis si l'imagination est entraînée par le désir de ce que nous ne pouvons posséder, son essor n'est pas limité par une réalité complètement perçue dans ces rencontres où les charmes de la passante sont généralement en relation directe avec la rapidité du passage ». *OJFF*, II, 72-73

¹³⁷ *CG*, II, 360

Le narrateur sonde le « domaine merveilleux » qui se déploie en lui-même avec, pour outil, le langage. La métaphore de l'*outil* n'est par arbitraire ; c'est l'écriture proustienne qui la commande. Certains commentateurs y ont été particulièrement réceptifs. Julia Kristeva, dans *Le Temps sensible*, conçoit le langage du narrateur proustien, sa *dictio*, au sens classique, comme la « vision d'un volume, où l'empreinte sonore et logique des mots et des phrases s'érige en statue¹³⁸. » Le discours se projette dans les figures des personnages, mais, pour Kristeva, le contexte historique (où s'entremêlent le social, le philosophique et le littéraire) dans lequel écrit Proust ne permet pas au langage, « force plastique¹³⁹, » de forger des statues définitives qui seraient campées sur un socle immuable. Les personnages proustiens sont interrogation, métamorphose, esquive ; la vision du narrateur façonne « des statues de cire, malléables et fugaces¹⁴⁰ » et son imagination « creuse les marques, tragiques ou comiques, des caractères¹⁴¹. » Chez Kristeva, la matière malléable de la statue est donc à la fois le langage propre au narrateur proustien (« la matière de la statue n'est autre que la *dictio* du narrateur ») et les « caractères, » les figures que ce langage met en mouvement (soumises aux mouvements de ce langage, à ses hésitations, à sa polyphonie). Roger Dragonetti, dans un article sur la métaphore proustienne de l'impression, associe, pour sa part, l'expression littéraire proustienne, la *dictio* pour Kristeva, à la « pression du trait¹⁴². » « Ce style postule la violence d'un effort où la pression devient « percée » vers un dehors¹⁴³, car il s'agit, pour l'écrivain,

¹³⁸ J. Kristeva, *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994, p. 217

¹³⁹ *Ibid.*, p. 236

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 240

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 245

¹⁴² R. Dragonetti, « L'Écriture de l'« impression » dans la Recherche du temps perdu », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, 23, 1984, p. 71

¹⁴³ « [...] et qui dit style songe aussi au stylet, à sa pesée, au bec et au trait de la plume ». *Ibid.*, p.67

d'extraire la matière volatile de l'impression illisible [...]»¹⁴⁴.» Le « trait scriptural » est, comme la « fine pointe du clocher de Saint-Hilaire¹⁴⁵, » le point où « le volume vient se résumer en une pointe » et par lequel, griffe de la poétique proustienne, le général universel se résume en particulier romanesque. Mais, avant d'exprimer, de tracer l'expression par la « force de rassemblement¹⁴⁶ » du style, il faut retracer l'impression dans le domaine de l'inconnu. Explorer les sillons, ces traces de l'impression.

Car ce qui suit le geste de déchirement, la scission que trace le narrateur au sein de sa croyance d'immédiateté, c'est le plongeon au cœur de cet écart, de cette béance dans une sensibilité laissée à vif. Il faut voir, à présent, comment le narrateur pénètre, contrairement à Saint-Loup¹⁴⁷, le domaine merveilleux ; comment son langage modèle, à partir des moulages retrouvés sur la surface de sa sensibilité, les figures de l'autre qui va vers la mort. Car si, en effet, de l'espace s'ouvrant en Saint-Loup émanent des « radiations délicieuses, » l'inconnu qui sépare le narrateur de sa grand-mère est celui, non du désir amoureux, mais de l'étrangeté de la mort. C'est véritablement, comme Ulysse, le « domaine des morts » que pénètre le narrateur. Une exploration verticale, dans la béance fissurant l'horizontalité, plus précisément la ligne horizontale d'une grand-mère identique, à la fois identique au narrateur et à elle-même, permanente. Dans la nuit perpendiculaire, le narrateur sonde.

Jean-Yves Tadié souligne la riche complexité du domaine inconnu : « [...] dans l'ombre de son âme, le héros tâtonne à la recherche de lui-même ; dans la

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 51

¹⁴⁵ Voir p. 68 de l'article précité pour l'analyse par Dragonetti, dans ce passage de la *Recherche* où le narrateur décrit le clocher de Saint-Hilaire, de la métaphore de la pointe.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 71

¹⁴⁷ Saint-Loup, mais aussi Swann qui, au moment où il réalise qu'Odette est vraiment *perdue*, essuie symboliquement son monocle embué par les larmes, plutôt que de pénétrer sa propre souffrance pour en tirer quelque vérité. *DCS*, I, 341

nuit de sa création, dans le soir qui tombe sur son monde imaginaire, le romancier tâtonne à la recherche de ses héros, et il y a autant de beauté dans ce crépuscule agité que dans la lumière de l'analyse simple, couronnée de succès [...].¹⁴⁸ » Proust lui-même écrit que :

[...] les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence. Et comme l'art recompose exactement la vie, autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même flottera toujours une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère qui n'est que le vestige de la pénombre que nous avons dû traverser, l'indication, marquée exactement comme par un altimètre, de la profondeur d'une œuvre¹⁴⁹.

Dire l'autre dans la mort. Plus exactement, dire l'autre qui tend vers la mort, dans son étonnante perpendicularité. À propos d'un « désir imaginaire » que le narrateur s'attend à contenter avec la présence d'Albertine, peu après la mort de sa grand-mère, il rêve « d'attacher par quelque point à mon corps étendu un *corps divergent*, comme le corps d'Ève tenait à peine par les pieds à la hanche d'Adam, au corps duquel elle est presque *perpendiculaire* dans ces bas-reliefs romans de la cathédrale de Balbec [je souligne]¹⁵⁰. » Dire l'autre qui s'en va vers la perte, n'est-ce pas aussi le décrire dans sa perpendicularité, sa divergence par rapport à soi, mais aussi par rapport à l'être connu qu'il a été pour soi, former une statue « presque perpendiculaire » ? Dans la scène de l'agonie de la grand-mère, la figure de l'aïeule (dont l'identité et la symétrie avec le narrateur a déjà été progressivement abolie) atteint cette position divergente, à *quatre-vingt-dix degrés* du héros. Et par la réciprocité du geste sculptant, cette sculpture d'une grand-mère tendant vers l'étrange absolu creuse un espace dans la sensibilité du narrateur. L'être aimé rendu étranger engage, dans sa perception, un narrateur étranger à son propre être habituel.

¹⁴⁸ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman, op. cit.*, p. 120

¹⁴⁹ *TR*, IV, p. 476

¹⁵⁰ *CG*, II, 649

Une fois l'axe tracé, tel l'ouverture d'un compas, c'est au creux de cet espace que le narrateur doit descendre, jusqu'à cet endroit où vie et mort se croisent.

C'est bien une descente vers le monde des morts qu'entreprend le narrateur. Mais, en tant qu'il s'est ouvert à l'intérieur de lui, ce monde symbolise avant tout le domaine inconnu en soi-même. Par conséquent, la plongée est jalonnée de visages connus, de repères dans le langage de la mort ; d'abord, à l'orée du domaine, ceux qui, tel le narrateur, visitent le Styx, Orphée et Eurydice, Ulysse. Puis, lorsque le narrateur progresse dans sa descente et qu'il fait face à la transformation, par la mort, du corps de l'être aimé, c'est une figure qui appartient aux eaux fluviales de la mort qui surgit : la Méduse. La littérature précède parfois la vie dans la connaissance de l'altérité. Le narrateur, dans sa découverte du faubourg Saint-Germain, s'expliquera les jeux mondains de la duchesse de Guermantes par une analogie avec la critique littéraire : « [...] moi qui connaissais à cette époque plus de livres que de gens et mieux la littérature que le monde [...]»¹⁵¹. » Dans une perspective analogue, Montaigne décrivait comment il avait connu le monde à travers les textes des auteurs défunts avant de connaître la réalité entourant sa propre existence¹⁵² : « Le soing des morts nous est en recommandation : or, i'ay esté nourry, des mon enfance, avecques ceulx icy ; i'ay eu cognoissance des affaires de Rome, long temps avant que ie l'aye eue de ceulx de ma maison : ie sçavois le Capitole et son plan, avant que ie sçeusse le Louvre ; et le Tibre, avant la Seine¹⁵³. »

¹⁵¹ *CG*, II, 761

¹⁵² Tom Conley, de l'Université Harvard, étudie ces phénomènes chez les écrivains de la Renaissance dans un essai intitulé « An Errant Eye. Poetry and Topography in Early Modern France », Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011. C'est en l'écoutant donner une conférence sur ce sujet à l'Université de Louisiane en 2010 que j'ai eu l'idée de creuser la problématique d'une cartographie sensible chez Proust. Je le remercie d'avoir encouragé cette intuition.

¹⁵³ M. de Montaigne, *Les Essais*, Livre III, Paris, Furne Éditeur, 1831, p. 474

Toutefois, chez Proust, la littérature ne doit pas être évoquée par l'écrivain de façon artificielle ou culturelle, soit encyclopédique. Le lien avec la littérature en est un de *reconnaissance*, c'est-à-dire que l'écrivain, après s'être perdu dans l'univers étranger d'un autre écrivain, retrouve des impressions qui répondent à ses propres impressions intérieures¹⁵⁴. Si l'on en croit Marie Miguet-Ollagnier qui a étudié le traitement proustien de la mythologie, l'épisode de maladie et la mort de la grand-mère exemplifie la pratique proustienne de la *contaminatio*, soit la juxtaposition de mythes de traditions différentes¹⁵⁵. « Plus le signifié est capital, plus Proust tient à l'éclatement et au mélange des mythes qui en sont la face signifiante¹⁵⁶. » Ne peut-on pas reconnaître, dans ce « mixage » de références mythologiques, l'hétérogénéité à l'intérieur de la conscience où les images appellent des références analogiques de façon désordonnée, sans classification préalable, mais d'un baroque, pour ainsi dire, intuitif ? En fait, la conscience se dédouble, à la fois conscience fictive d'un narrateur qui se déploie dans le texte, et conscience du texte lui-même. Le texte de la *Recherche*, en tant que *mémoire*, met en mouvement le littéraire dans une harmonie organique avec la mémoire du narrateur. Antoine Compagnon, dans son texte *Proust, la mémoire et la littérature*, souligne l'importance de ce mouvement spontané :

¹⁵⁴ « Les écrivains que nous admirons ne peuvent pas nous servir de guides, puisque nous possédons en nous comme l'aiguille aimantée ou le pigeon voyageur, le sens de notre orientation. Mais tandis que guidés par cet instinct intérieur nous volons de l'avant et suivons notre voie, par moments, quand nous jetons les yeux de droite et de gauche sur l'œuvre nouvelle de Francis Jammes ou de Maeterlinck, sur une page que nous ne connaissons pas de Joubert ou d'Emerson, les réminiscences anticipées que nous y trouvons de la même idée, de la même sensation, du même effort d'art que nous exprimons en ce moment, nous font plaisir comme d'aimables poteaux indicateurs [...]. » *CSB*, 306

¹⁵⁵ M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982, p. 34-36

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 36-37

La littérature elle-même se souvient de la littérature ; elle est à la fois l'objet et le sujet de la mémoire ; il ne s'agit pas de l'enfermer sur elle-même : la littérature ne parle pas que de littérature, mais, à travers la littérature, elle parle de la vie et du monde. [...] Une allusion n'accentue pas l'autonomie de la littérature, mais l'ouverture de la littérature à une vision du monde, d'abord singulière, puis partagée. L'allusion, le repli, la mémoire de la littérature, [...] ne l'appauvrit pas, mais l'enrichit d'échos infinis¹⁵⁷.

Compagnon fait remarquer que « la mémoire de la littérature, dans *À la recherche du temps perdu*, est cet incessant va-et-vient entre le haut et le bas, l'ancien et le moderne, le pur et l'impur, le scolaire et l'intime, le sacré et le profane, le tragique et le burlesque¹⁵⁸. » Une conscience aussi hétéroclite, projetant un savoir littéraire composite, construit forcément des représentations qui ne peuvent qu'être, également, composites.

Figures de mort

Le narrateur s'avance dans l'enceinte de la mort comme dans l'espace d'un spectacle. Toutefois, ce spectacle n'est ni uniformément grave, ni intégralement sérieux. Françoise, donnant le ton, déplace l'action : la « mise en scène [...] qui entourait la maladie de ma grand-mère lui semblait un peu pauvre, bonne pour une maladie sur un petit théâtre de province¹⁵⁹. » La malade, une grand-mère qui fut « déjà perdue » dès le début de sa maladie¹⁶⁰, fait penser à une actrice à qui l'on aurait demandé de jouer le rôle de la

¹⁵⁷ A. Compagnon, *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, « Collège de France », 2009, p. 10-11

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 34

¹⁵⁹ *CG*, II, 620

¹⁶⁰ « Elle n'était pas morte encore. J'étais déjà seul. [...] ce néant - incapable de le concevoir - que ma grand-mère serait bientôt ». *CG*, II, 609

mourante. Une actrice maladroite, de surcroît, qui a du mal à coïncider avec le modèle. J'ai dit plus tôt que l'être vieillissant devient souvent, chez Proust, un double de mauvaise qualité qui met en évidence la reproduction même¹⁶¹. Ce qui caractérise, entre autres, la créature qui a remplacé la grand-mère, mi actrice, mi sculpture vivante, est l'effort, le geste :

Ses traits, comme dans des séances de modelage, semblaient s'appliquer, dans un effort qui la détournait de tout le reste, à se conformer à un certain modèle que nous ne connaissions pas. Ce travail du statuaire touchait à sa fin et, si la figure de ma grand-mère avait diminué, elle avait également durci. Les veines qui la traversaient semblaient celles, non pas d'un marbre, mais d'une pierre plus rugueuse. Toujours penchée en avant par la difficulté de respirer en même temps que repliée sur elle-même par la fatigue, sa figure fruste, réduite, atrocement expressive, semblait, dans une sculpture primitive, presque préhistorique, la figure rude, violâtre, rousse, désespérée de quelque sauvage gardienne de tombeau. Mais toute l'œuvre n'était pas accomplie. Ensuite, il faudrait la briser, et puis, dans ce tombeau - qu'on avait si péniblement gardé, avec cette dure contraction - descendre¹⁶².

Cette description concentre, en quelque sorte, les principaux éléments qui m'intéressent dans le traitement par Proust de l'agonie. L'aspect dramatique, le geste sculptant et la matière sculptée et, fermant la phrase, ce verbe, indicatif et volontaire : « descendre ».

La description de la grand-mère mourante anticipe sur la révélation ultime de la mort dans le roman, lors de la matinée des Guermantes, révélation présentée à travers le motif de la théâtralité. L'être agonique n'est pas la grand-mère, n'est même plus un être, mais « une espèce de bête qui se serait *affublée* de ses cheveux et couchée dans ses draps [je souligne]¹⁶³, » exactement comme M. d'Argencourt qui, à la fin de la *Recherche*, s'est « affublé

¹⁶¹ P. 40

¹⁶² *CG*, II, 620

¹⁶³ *CG*, II, 631

d'une extraordinaire barbe d'une invraisemblable blancheur¹⁶⁴. » Ce qui reste de la grand-mère est un costume revêtu par la bête. Mais, comme dans le conte de Perrault, le costume de grand-mère ne *colle* pas bien. Atroce expressivité à laquelle est réduit l'être. Le geste est atroce parce que démesuré. Si les « vieillards fantoches¹⁶⁵ » du *Temps retrouvé* extériorisent le temps, la forme qui s'agit ici est la parabole de son propre geste vers la mort. Mouvement paradoxal du vivant vers le néant, qui réduit l'être agonique lui-même à une figure-simulacre, sa réalité s'épuisant continuellement dans le geste.

Entre la comédienne et la sculpture, la représentation de la grand-mère anticipe encore sur le *Temps retrouvé* lorsque le narrateur dit, toujours de M. d'Argencourt, que : « c'était trop de parler d'un acteur et, débarrassé qu'il était de toute âme consciente, c'est comme une poupée trépidante [...]»¹⁶⁶. » C'est effectivement à une poupée, à un automate, que fait penser l'agonisante. Une figure qui ressemble assez à celle qu'imagine Kristeva, la « poupée de cire » animée, mais une poupée dont le mécanisme se dérègle. La « force plastique » du langage du narrateur percevant, pour la première fois, l'être aimé plongé dans le domaine de la mort, transforme sa grand-mère en un mécanisme dont les fonctions se détraquent peu à peu. Même l'illusion, l'artifice, n'arrive pas à figurer correctement. Les descriptions mettent l'accent sur la *mise en scène* de vie perpétuée. Car si l'agonie est une mise en scène, elle donne à voir le spectacle d'une vie qui s'éternise, qui n'en finit pas¹⁶⁷. Barthes parle, à propos

¹⁶⁴ *TR*, IV, 500

¹⁶⁵ *TR*, IV, 503

¹⁶⁶ *TR*, IV, 502

¹⁶⁷ Dans l'étude génétique de Jo Yoshida sur le montage de la maladie et de l'agonie, on peut lire les nombreux rêves mettant en scène une grand-mère morte revenant hanter le sommeil du narrateur. Dans ces passages supprimés, la nature mécanique de la grand-mère est encore plus évidente - « un automate sans âme », note Yoshida - et la mort comme illusion de la vie est problématisée de façon explicite, dans des conversations avec le père ou le frère (encore présent dans le *Carnet 1*) : « [...] C'est l'illusion absolue de la vie. Peut-être se tromperait-elle dans les réponses, il lui fallait nous faire plus de

du *fading*, la disparition progressive de l'être aimé, d'un « [...] l'être fatigué [qui] est sur le point de mourir : la fatigue, c'est l'infini même : ce qui n'en finit pas de finir. Cette voix brève, courte, presque malgracieuse à force de rareté [...]»¹⁶⁸. »

Dans ce « presque malgracieux » de l'être qui s'épuise, qui se raréfie, Barthes rejoint un effet créé par le narrateur proustien. Le geste de la forme mourante, qui ne peut plus être qu'automatique - celui d'un automate se dérégulant -, devient « presque » malgracieux. Le « presque » traduit l'impossibilité de *dire* le grotesque de l'être que l'on perd, particulièrement du maternel qui meurt, mais en inscrit néanmoins l'intention. *Ce n'est plus ma grand-mère qui meurt, c'est une illusion, une machine qui veut me faire croire que c'est elle ; mais cette machine ne fait que trahir sa propre inanité à figurer la vie, à faire croire à la vie.* La grand-mère perd tour à tour la vue, l'ouïe et l'usage de la parole. À la « gaucherie » du « sourire étrange » qui n'a « plus l'aide du regard pour le régler, lui indiquer le moment, la direction, le mettre au point, » succèdent le « mouvement maladroit, » puis « l'embarras de la parole¹⁶⁹. » Ce n'est pas, à strictement parler, ce dérèglement des sens qui relève du « presque malgracieux, » mais plutôt la maladresse du geste, l'embarras de ce qui n'est plus qu'une illusion voulant faire croire à la vie. Même la métaphore de la maladie, de la mort, relève du dérèglement, le langage du narrateur transmettant une image de ce qui n'est pas « au point. » Qui parle de mécanisme (qui plus est, dans son rapport au grotesque) chez Proust croise inévitablement, dans le domaine critique, Bergson et sa théorie du rire. Henri Bergson désigne, à la source du comique, une certaine « raideur de mécanique là on l'on voudrait la souplesse attentive et la vivante flexibilité

signes, mais enfin regarde c'est le simulacre de la vie ». Cité dans J. Yoshida, « La grand-mère retrouvée. Le procédé du montage des « Intermittences du cœur » », *Bulletin d'information proustiennes*, n° 23, 1992, p. 50

¹⁶⁸ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 131

¹⁶⁹ *CG*, II, 628

d'une personne¹⁷⁰. » Chez Bergson, la grâce, synonyme de souplesse, s'oppose au comique qui la « contrarie. » L'âme humaine, souple et légère, se heurte inévitablement à la matière, qui veut « solidifier en grimaces durables les expressions mouvantes de la physionomie, imprimer enfin à toute la personne une attitude telle qu'elle paraisse enfoncée et absorbée dans la matérialité de quelque occupation mécanique au lieu de se renouveler sans cesse au contact d'un idéal vivant¹⁷¹. » Le corps humain qui semble soumis à une « simple mécanique » est suspect aux yeux de la société, nous dit Bergson, car il est inadéquat. La raideur mécanique est le « signe d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite¹⁷². » « Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. C'est du comique¹⁷³. » Le rire est la réponse sociale à cette dérogation, cette excentricité ; il est censé, par la contraction humiliatrice, redonner sa souplesse au « corps social. » Dans la scène de la *Recherche*, c'est précisément la tension qui partage l'être entre vie (authenticité, présence, souplesse) et ce qui « n'est plus de la vie » (néant, fixité) qui tend vers le ridicule, cette inadéquation maladroite de l'être avec lui-même.

Pendant quelques jours, ma grand-mère fut sourde. Et comme elle avait peur d'être surprise par l'entrée soudaine de quelqu'un qu'elle n'aurait pas entendu venir, à tout moment (bien que couchée du côté du mur) elle détournait brusquement la tête vers la porte. Mais le mouvement de son cou était maladroit [...] ¹⁷⁴.

¹⁷⁰ H. Bergson, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988 (1940), p. 8

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 22

¹⁷² *Ibid.*, p. 15

¹⁷³ *Ibid.*, p. 25

¹⁷⁴ *CG*, II, 628

La persistance de la forme à vouloir reproduire un contenu qui lui est habituellement associé, génère un certain effet comique. Bergson souligne également cet aspect : « un personnage comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même. Le comique est *inconscient*. [...] il se rend invisible à lui-même en devenant visible à tout le monde¹⁷⁵. » Toutefois, chez Bergson s'articule le souci d'une totalité à laquelle le rire restituerait les particules égarées et dégénérantes. C'est à partir de ce souci - ce fantasme bergsonien d'un entendement tout-puissant (tout le « corps social » se meut par son pouvoir) qui punit la matière malgracieuse - que le texte proustien s'écarte essentiellement de la pensée du *Rire*. Le rire ne peut viser, dans la *Recherche*, le triomphe d'une totalité impossible chez Proust. Le propre du vivant y est justement de se décomposer, de se multiplier, de diverger. Les premiers critiques qui ont voulu établir les rapports entre la *Recherche* et la théorie bergsonienne ont vu une correspondance presque parfaite, une « imprégnation » de la pensée du comique de Bergson dans l'écriture de Proust¹⁷⁶. Pour Sarah Brun, qui tente de préciser les limites de ces lectures croisées, le mouvement mécanique relève du dysphorique et, lorsqu'appliqué à la grand-mère, n'a résolument « rien de comique » :

Le mouvement souple est ainsi source d'une vive admiration dans la *Recherche*, alors que le mouvement gauche, emprunté, saccadé, mécanique fait l'objet d'une constante dévalorisation : il

¹⁷⁵ H. Bergson, *Le rire*, *op. cit.*, p. 13

¹⁷⁶ Léon-Pierre Quint (1928), Lester Mansfield (1953), John H. Morrow (1953), Frederick Charles Green (1960) et Michihiko Suzuki (1961). Je tiens à remercier Sarah Brun, doctorante au CÉREdI de l'Université de Rouan, d'avoir aimablement accepté de partager avec moi le texte de sa conférence « Du « mécanique plaqué sur du vivant » ? Mouvements mécaniques proustiens en question », prononcée au colloque international de Köln, Allemagne, *Marcel Proust – Bewegendes und Bewegtes*, en octobre 2010. Je lui dois d'abord le bilan critique sur les lectures croisées de Bergson et Proust et ensuite la lecture d'une argumentation judicieuse et savamment développée sur les limites de l'application de la théorie bergsonienne au texte proustien. Sarah Brun poursuit la tâche nécessaire d'éclaircissement d'une critique un peu trop simpliste et hâtive entre les théories bergsoniennes et le texte de la *Recherche*.

ridiculise parfois celui qui le commet, mais il est surtout laid, stérile et dysphorique avant d'être comique - il peut même être le signe d'un dérèglement mortifère du corps, comme les mouvements saccadés de la grand-mère du narrateur après son attaque, qui n'ont rien de comique (CG, 607). Ainsi la mention du mécanique est-elle dans bien des cas dissociée du comique pour se faire dysphorique¹⁷⁷.

Que l'effet de mécanique associé à la grand-mère qui meurt soit dysphorique, cela ne fait aucun doute. Toutefois, dysphorie et comique s'excluent-ils nécessairement ? Le rire ne viserait pas ici le retour à une communion bergsonienne, mais serait justement le bruit de la fracture, de l'émiettement de l'être devant l'absurde de l'anéantissement. Ce n'est pas l'être entier qui est secoué dans la souplesse d'un rire régulateur, mais plutôt un « moi » - parmi les « moi » du narrateur horrifié devant l'inconnu de la mort - qui ne peut s'empêcher de tourner l'horreur en ridicule. Walter Benjamin a relevé, dans le thème sociologique de la *Recherche*, la puissance d'un « comique dangereux » annihilant les structures de la haute société, noyau selon lui de la subversion de Proust : « [...] il ne transcende pas le monde par le rire, mais par le rire il l'abat. Au risque de le briser en mille morceaux, devant lesquels il n'y a que lui pour fondre en larmes¹⁷⁸. » Si le rire peut abattre l'unité du monde en ridiculisant les prétentions sociales, ne peut-il pas s'attaquer au pouvoir de la mort, par la représentation de son imitation grotesque de la vie ?

En fait, l'écriture de l'agonie de la grand-mère relève donc plutôt d'une « infiltration comique¹⁷⁹, » comme le dit Bergson, dans le domaine du drame. « [...] un ton mi-comique mi-sérieux¹⁸⁰, » comme le qualifie Jean-Yves Tadié au sujet du narrateur signalant chez lui-même, entre tous les « moi », différents

¹⁷⁷ S. Brun, « Du « mécanique plaqué sur du vivant » ? Mouvements mécaniques proustiens en question », Colloque international de Köln *Marcel Proust – Bewegendes und Bewegtes*, octobre 2010, p. 4

¹⁷⁸ W. Benjamin, « Pour l'image de Proust », *Sur Proust*, Caen, Nous, 2010, p. 33

¹⁷⁹ H. Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 40

¹⁸⁰ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 119

personnages. Dans un texte de 1953 sur le comique proustien, Lester Mansfield évoque l'agonie de la grand-mère comme « une des scènes où le comique de Proust semble être le plus féroce¹⁸¹. » Si, pour Mansfield, le comique proustien « découle naturellement, voire nécessairement¹⁸² » de la philosophie bergsonienne, c'est, de façon générale, parce que le texte de la *Recherche* est comique dans un sens qui « exclut tout élément tragique ou pathétique¹⁸³, » la vision des personnages par le narrateur évacuant le drame. C'est précisément l'argument contraire que j'articule ici, à savoir que la perception par le narrateur de sa grand-mère mourante donne lieu à une représentation composite où le comique n'annule pas le sérieux, mais en fissure la surface lisse. Dans une esquisse de la scène d'agonie, Proust parle de « thèmes » : « n'y a-t-il pas en effet en nous divers thèmes dont plusieurs se taisent parfois pendant bien longtemps¹⁸⁴ ? » les illustrant par un effet musical du *Tristan und Isolde* de Wagner : « comme ces mélodies branchées et divergentes sur la tige défaillante de la première dans la mort d'Yseult¹⁸⁵ ». Ne peut-on pas mesurer l'ambiguïté dans le ton du narrateur à l'aulne de cette explication ? Dire la mort du maternel, cela correspond, chez Proust, à décrire les impressions du narrateur causées par un tel phénomène : exprimer l'impression en moi de l'autre qui meurt. « Que peut nous faire ce qui n'est pas en nous ? [...] La réalité est en soi¹⁸⁶, » écrit Proust dans un de ses *Carnets*. Écrire l'authenticité de cette mort, cela correspond donc à écrire la grand-mère telle qu'incorporée en soi, c'est-à-dire l'empreinte de cet être dans la

¹⁸¹ L. Mansfield, *Le Comique de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1953, p. 45

¹⁸² *Ibid.*, p. 60

¹⁸³ *Ibid.*, p. 11

¹⁸⁴ Cette référence aux « thèmes », disparue dans la version imprimée, apparaît au moment du « chant » agonique de la grand-mère dont il sera question plus tard.

¹⁸⁵ *Esquisse XXV [L'agonie]*, *CG*, II, 1208

¹⁸⁶ *Carnet 1*, cité dans les notes de la Pléiade. *CG*, III, 1732

sensibilité du narrateur. Il ne s'agit pas d'une grand-mère *intérieure*, comme la plaçait la croyance d'immédiateté qui caractérisait d'abord la relation (« moi pour qui ma grand-mère c'était encore moi-même »). Non, il faut d'abord s'arracher au maternel, puis plonger au vif de cette déchirure. Quant à l'écart qui le sépare de sa (vraie) mère, le narrateur ne l'*explore* pas, n'y plonge pas : il le parcourt. Il le vit, perpétuellement, de façon extérieure : il recrée cet écart entre les femmes aimées et reproduit le schéma d'angoisse et de satisfaction impossible. C'est pour cela qu'il ne peut se résoudre à rester seul à Venise qu'il quitte finalement avec sa mère. À partir du moment, dans Combray, où le narrateur constate, horrifié, la trace de sa « main impie » sur le corps sacré de sa mère, cette dernière sera laissée intacte (certes, elle vieillit, mais elle n'est pas décrite dans la mort et tout ce qu'elle implique). Proust a besoin d'une autre mère, une autre figure pour écrire le maternel tel que perçu par la sensibilité propre à son narrateur ; il doit créer une statue qui pourra porter la trace de la « main impie » de l'écrivain.

Dans cette descente au cœur de la séparation, le narrateur peut entendre plus distinctement les différents thèmes que l'habitude, autrement, uniformise. Les thèmes se traduisant, dans l'écriture, en tons, l'univers intérieur dans lequel s'imprime la perception de la maladie et de la mort retentit de différentes « mélodies branchées et divergentes sur la tige défaillante de la première. » Le texte de l'agonie suit ces lignes divergentes, ces divers sillons tracés dans la sensibilité du narrateur par la présence de plus en plus réelle de la mort. Plus précisément, le texte est le résultat d'une fixation, dans l'expression, de ces multiples trajets divergents. Ce qui crée l'ambiguïté dans le ton du narrateur. En somme, comme l'indique Tadié, cette ambiguïté est le signe de la multiplicité de « moi » à l'intérieur du narrateur. Ces « moi » en « moi, » sources des différentes voix surgissant, amplifiées, dans l'espace intérieur du narrateur comme dans « la nef de quelque grotte¹⁸⁷ », ne se

¹⁸⁷ Je reprends ici, pour la beauté de l'image, une expression qu'utilise Proust pour décrire une des visites du jeune héros à l'Église de Combray. *DCS*, I, 59

réduisent pas à une simple dualité entre sérieux (ou tragique) et comique.

Benjamin illustre la « tentative [...] radicale de s'absorber en soi-même¹⁸⁸ » chez Proust par l'image d'un entonnoir où la solitude « entraîne le monde dans son tourbillon avec la force d'un maelström. » Plus le narrateur descend vers la base de cet entonnoir, plus l'écho du monde se *fracassant* dans *le gouffre de cette solitude* est amplifié. Si la grand-mère pénètre la sensibilité du narrateur dans son mouvement vers la mort, l'empreinte qui s'y fixe correspond à la « parabole¹⁸⁹ » de son geste. C'est la réalité dont l'écho est rendu avec force sur les parois de l'entonnoir. Les statues que le narrateur tire du moule de cette empreinte sont autant d'étapes de cette parabole. Et ce qui frappe les sens du héros dans l'image de sa grand-mère mourante, c'est, en grande partie, le geste. « Le livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices¹⁹⁰. » écrit Proust dans le *Contre Sainte-Beuve*. Le « moi » des habitudes, orienté vers le but de l'action, vers l'utile, est insensible à une part des impressions pénétrant en lui. « [...] notre œil, chargé de pensée, néglige, comme ferait une tragédie classique, toutes les images qui ne concourent pas à l'action et ne retient que celles qui peuvent en rendre intelligible le but¹⁹¹, » note le narrateur dans la scène que j'ai déjà examinée où la grand-mère, lisant seule, est observée sans le savoir. L'action relève du domaine de la volonté, le geste de celui de l'expression. Dans l'agonie, le geste est amputé de son but, puisque tout mouvement s'y dirige vers le néant. L'action vidée de sa direction, il ne reste que le geste, mécanique, « atrocement expressif » quoique ne signifiant plus rien. Si un effet de comique est généré par ce « mécanique plaqué sur du

¹⁸⁸ W. Benjamin, « Pour l'image de Proust », *op. cit.*, p. 39

¹⁸⁹ Voir le passage, cité en première partie, où il est question du regard objectif. *CG*, II, 439

¹⁹⁰ *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 222

¹⁹¹ *CG*, II, 349

vivant¹⁹², » c'est que le narrateur respecte l'authenticité de la trace. Une fois qu'il y donne forme dans l'écriture, un certain thème grotesque prend vie. La grâce de la vie en train de se perdre, la grand-mère se teinte de ce qui correspond à l'opposé du gracieux. Le petit-fils veut dire : « presque malgracieux, » mais le texte dit, un peu avec Bergson, le comique. Un comique dysphorique, un comique de l'angoisse, annonçant en quelque sorte le rire de Beckett.

Rire devant le grotesque et plus généralement devant l'horreur de la mort. C'est ce qu'on voit dans l'épisode précédant immédiatement la mort. Entre « les mains cruelles de Françoise » qui tente de coiffer la malade, le narrateur voit, « sous une chevelure qui n'avait pas la force de supporter le contact du peigne, une tête qui, incapable de garder la pose qu'on lui donnait, s'écroulait dans un tourbillon incessant où l'épuisement des forces alternait avec la douleur¹⁹³. » La grand-mère, qui n'est plus qu'« une tête » sous une chevelure dont elle est dissociée, ne peut « garder la pose. » Le simulacre ne donne résolument pas le change. Encore une fois, l'être, symbolisé par la tête (la partie pour le tout), est réduit à l'expressivité de son geste, dissocié, comme la tête du corps volontaire, de toute conscience, de tout vouloir-dire. Du « presque malgracieux » et d'un certain comique, l'être agonique passe dès lors du côté du monstrueux, la face de la mort qui ne peut se voir elle-même, c'est-à-dire, la Gorgone : « [...] Françoise, innocemment féroce, approcha une glace. Je fus d'abord heureux d'avoir pu l'arracher à temps de ses mains, avant que ma grand-mère, de qui on avait soigneusement éloigné tout miroir eût aperçu par mégarde une image d'elle-même qu'elle ne pouvait se figurer¹⁹⁴. » Le narrateur ne peut laisser Françoise-Persée confronter la tête de la mort à sa

¹⁹² H. Bergson, *Le rire*, *op. cit.*, p. 29

¹⁹³ *CG*, II, 629

¹⁹⁴ *CG*, II, 629

propre image. Par cette analogie implicite, le narrateur modèle la tête de sa grand-mère sur celle de la gardienne du domaine des morts. Jean-Pierre Vernant, dans un ouvrage sur les représentations de l'altérité chez les Grecs anciens, dit du masque de Gorgô qu'il :

[...] exprime et maintient l'altérité radicale du monde des morts qu'aucun vivant ne peut approcher. Pour en franchir le seuil il faudrait avoir affronté la face de terreur et s'être, sous son regard, transformé soi-même, à l'image de Gorgô, en ce que sont les morts : des têtes, des têtes vides, désertées de leur force, de leur ardeur, les *nekuon amenena karena*, suivant la formule homérique¹⁹⁵.

Le narrateur empêche la destruction de Méduse par le geste « féroce » de Persée. Il poursuit sa descente dans le monde de la mort. Affrontant la tête de gorgone qu'il a modelée à partir de la figure de sa grand-mère, il est lui-même transformé, par son regard, en une sorte de *nekuon amenena karena* : « Mais, hélas ! quand, un instant après, je me penchai vers elle pour baiser ce beau front qu'on avait tant fatigué, elle me regarda d'un air étonné, méfiant, scandalisé : elle ne m'avait pas reconnu¹⁹⁶. » Approcher le monde des morts implique, comme l'explique Vernant, le risque de sa propre néantisation. En devenant étranger, l'être aimé fait de soi, réciproquement, un étranger. Toujours selon Jean-Pierre Vernant :

L'altérité qu'incarne Gorgô [...] opère suivant un axe vertical ; elle ne concerne plus les premiers temps de l'existence ni les lointains de l'horizon civilisé mais ce qui, à tout moment et en tout lieu, arrache l'homme à sa vie et à lui-même [...] pour le projeter vers le bas, dans la confusion et l'horreur du chaos¹⁹⁷.

¹⁹⁵ J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce Ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 47

¹⁹⁶ *CG*, II, 629-630

¹⁹⁷ J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce Ancienne*, *op. cit.*, p. 30

On retrouve, dans l'axe vertical, l'idée de perpendicularité, de *corps divergent*, mais aussi la descente dans l'écart (l'*entonnoir* de Benjamin). Découlant¹⁹⁸ de cette confrontation avec l'altérité, la grand-mère devient, cette fois explicitement, Méduse : « Quand, quelques heures après, j'entrai chez ma grand-mère, attachés à sa nuque, à ses tempes, à ses oreilles, les petits serpents noirs se tordaient dans sa chevelure ensanglantée, comme dans celle de Méduse¹⁹⁹. » De la référence implicite à la comparaison explicite, le narrateur donne corps à sa création : *Sculpture de ma grand-mère en Méduse*. Le corps inconnu, divergent, se solidifie dans le choc de l'image. Cette fois, si l'on peut encore sentir un certain effet de ridicule à partir de la comparaison entre la tête de la malade peuplée de sangsues et la tête de la gorgone, il ne s'agit plus d'un comique bergsonien créé par un effet de mécanique.

Le grotesque de cette situation est fragile, plus inquiétant que risible. Et c'est exactement ce qu'exprime la figure de Méduse, du moins selon Vernant : « Dans le bouleversement des traits qui composent la figure humaine, elle exprime, par un effet d'inquiétante étrangeté, un monstrueux qui oscille entre deux pôles : l'horreur du terrifiant, le risible du grotesque²⁰⁰. » L'oscillation entre l'horreur et le risible provient donc, entre autres, de la pétrification du vivant dans la grimace de mort. Du vivant qui n'est pas du vivant, encore une fois. La face de Méduse « se présente moins comme un visage que comme une grimace²⁰¹, » un visage pétrifié dans son geste d'horreur.

La grand-mère agonisante, elle aussi, se pétrifie peu à peu dans son geste de mort. De tout son corps. Dans une contraction qui correspond, dans

¹⁹⁸ Le fait que la grand-mère ne reconnaisse pas son petit-fils est désigné par le médecin comme un symptôme d'une congestion du cerveau qui doit être dégagé et ce, par le recours aux sangsues.

¹⁹⁹ *CG*, II, 630

²⁰⁰ J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce Ancienne*, op. cit., p. 32

²⁰¹ *Ibid.*, p. 32

les mots ingénieux de Bergson, à « faire grimacer son corps²⁰². » Dans l'extrait²⁰³ cité à la page 53 de ce texte, le narrateur voit les traits de sa grand-mère « s'appliquer, dans un effort qui la détournait de tout le reste, à se conformer à un certain modèle que nous ne connaissions pas. » Cet « effort » des traits, contractant le corps dans la dernière fatigue, c'est précisément le geste à l'état pur qui, comme je l'ai dit, se jette dans le néant. La vie qui n'est plus séparée de la mort que par une mince cloison permet au narrateur d'observer mécaniquement - comme dans cette scène où il surprenait « une vieille femme accablée que je ne connaissais pas » « promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous²⁰⁴ » - le corps d'un être se mouvant vers le « rien ». Son mouvement est amplifié, à la fois incroyablement lointain car ne touchant presque plus le monde des vivants et incroyablement clair. C'est le mouvement perçu par la sensibilité du narrateur et ce, avant son intelligence. Et si un certain rire s'y fait entendre, on ne peut certainement pas le comprendre à partir d'un système philosophique, celui de Bergson ou un autre. Ce rire, c'est aussi la brillante incarnation, chez Proust, d'un « art vivant », contre l'art « intellectuel ». Ce que Gilles Deleuze appelle l'*Antilogos* proustien :

Dans le logos, il y a un aspect, si caché soit-il, par lequel l'Intelligence vient toujours avant, par lequel le tout est déjà présent, la loi, déjà connue avant ce à quoi on l'applique : le tour de passe-passe dialectique, où l'on ne fait que retrouver ce qu'on s'est d'abord donné et où l'on ne tire des choses que ce qu'on y a mis²⁰⁵.

Il soulève une série d'oppositions, dans la *Recherche*, qui en démontre l'« inconstructible synthèse²⁰⁶, » comme le dit Benjamin : « À l'usage logique ou

²⁰² H. Bergson, *Le rire*, *op. cit.*, p. 18

²⁰³ *CG*, II, 620

²⁰⁴ « Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie ». *CG*, II, 438

²⁰⁵ G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 (1964), p. 128

²⁰⁶ W. Benjamin, « Pour l'image de Proust », *op. cit.*, p. 27

conjoint de toutes nos facultés ensemble, que l'intelligence précède et fait converger dans la fiction d'une « âme totale, » un usage dislogique et disjoint, qui montre que nous ne disposons jamais de toutes nos facultés à la fois, et que l'intelligence vient toujours après²⁰⁷. »

C'est dans cette optique, je crois, qu'il faut percevoir le rire du narrateur dans cette scène. Non pas, comme chez Bergson, comme le mouvement souple d'une « âme totale », mais bien comme la convulsion dislogique d'un fragment du narrateur. Une convulsion, du domaine de l'impression, qui se cristallise ensuite dans l'écriture, en parallèle de la fixation de la grand-mère. Car la fuite vers la mort est précisément un geste de pétrification, de solidification en quelque chose de nouveau, non pas un marbre, « mais d'une pierre plus rugueuse, » une œuvre sur laquelle on peut distinguer les moindres traces. Ainsi, la figure a « durci²⁰⁸ », la grand-mère incomprise dans ses désirs confus « renonçait à prononcer un seul mot et restait immobile²⁰⁹ » ; « domptée par son impuissance même, elle laissait retomber sa tête, s'allongeait à plat sur le lit, le visage grave, de marbre, les mains immobiles sur le drap, ou s'occupant d'une action toute matérielle comme de s'essuyer les doigts avec son mouchoir. Elle ne voulait pas penser²¹⁰ » ; « [...] elle cessa de vouloir, de regretter, son visage redevint impassible²¹¹ » ; son visage devient « entièrement immobile²¹² » et, dans la « calme bravoure d'un stoïcien, n'avait même pas l'air d'entendre²¹³. »

Au début de l'agonie, le narrateur compare la malade à « une sculpture primitive, presque préhistorique, la figure rude, violâtre, rousse, désespérée de

²⁰⁷ G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op.cit.*, p. 129

²⁰⁸ *CG*, II, 620

²⁰⁹ *CG*, II, 628

²¹⁰ *CG*, II, 628

²¹¹ *CG*, II, 629

²¹² *CG*, II, 630

²¹³ *CG*, II, 631

quelque sauvage gardienne de tombeau²¹⁴. » La coloration rouge, dont s'était teints à la fois le visage de l'aïeule et la croyance d'immédiateté troublée par un écart grandissant entre le personnage et le narrateur, s'est à présent concentrée, au plus près du vif de l'écart, en un « violâtre » plus froid, un « mauve » du front, où au rouge se sont mêlées les teintes de la pierre préhistorique. Violâtre, mais également « rousse », ce qui n'est pas sans rappeler, dans ce contexte, comme le note Marie Miguet-Ollagnier, la figure de Pyrrha la Rousse.

Comment d'ailleurs comprendre cet étrange adjectif « rousse » qui contraste curieusement avec les notations descriptives plus justes de la page précédente (la « sueur coulait sur son grand front mauve, y collant les mèches blanches ») sinon en voyant en filigrane derrière la grand'mère mourante le modèle ovidien, Pyrrha la Rousse²¹⁵ ?

On peut effectivement y voir une référence au mythe des « Origines du Monde » où Ovide raconte qu'après le déluge, Deucalion et Pyrrha, le couple survivant et « seuls exemplaires de l'humanité²¹⁶, » ont été sommés, par l'oracle de la déesse Thémis, de lancer « à pleines mains les os de votre grande mère. » Pyrrha ne peut concevoir d'offenser « l'ombre maternelle », mais Deucalion, cherchant le sens caché de l'oracle, devine que la grande mère désigne en fait la terre ; les pierres étant « dans le corps de la terre ce qu'on appelle ses os. » Ainsi, la pierre lancée s'amollit, puis prend une forme humaine, « comparable aux ébauches taillées dans le marbre et toute semblable aux statues encore inachevées et brutes²¹⁷. » Bien sûr, chez Proust, le « film » est, écrit Miguet-Ollagnier, présenté « à l'envers ». La forme humaine devient statuaire. Comme je le mentionnais dans le premier chapitre, ce qui relève, chez les êtres vivants du durable, du permanent, les renvoie à un

²¹⁴ *CG*, II, 620

²¹⁵ M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 166

²¹⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 51

²¹⁷ *Ibid.*, p. 52-53

mouvement plus général et surtout antérieur. La transformation de l'être doit ici s'effectuer à rebours du mythe de création, rejoindre l'origine en quelque sorte, à l'instar du travail d'écriture retraçant l'impression première.

Dans l'écriture de la perte de sa grand-mère, le narrateur assimile celle-ci à une matière littéraire, la comparant à plusieurs entités mythologiques (Eurydice, la mère d'Ulysse, Méduse, peut-être Pyrrha), mais la transfigure également en une statue archaïque, « préhistorique ». Toutefois, cette première statue, comme celles d'Ovide, est encore « inachevée et brute. » La grand-mère mourante n'est donc encore qu'une *ébauche*, une œuvre inachevée. Si l'on prend le mythe ovidien à rebours, la figure de l'agonisante n'est pas encore complètement *fixée*. Elle représente une des variations de « forme, de grandeur, de relief [de] l'image humaine²¹⁸ » que permet le parcours de l'écart qui nous sépare des êtres. « Mais toute l'œuvre n'était pas accomplie. Ensuite, il faudrait la briser, et puis, dans ce tombeau - qu'on avait si péniblement gardé, avec cette dure contraction - descendre²¹⁹. » Peut-être est-ce seulement dans cette « dure contraction, » au fond de l'espace intérieur, que le narrateur peut retrouver quelque chose comme une impression première de sa grand-mère. Toute la description de la maladie et de l'agonie forme une suite d'ébauches de la mort, à la façon du cheval galopant d'Eadweard Muybridge²²⁰, pour un spectacle de la dégradation. Une création multiple guidée par la fameuse descente. Ébauches de la mort ? Le narrateur identifie plutôt la statue à une « gardienne de tombeau. » La grand-mère mourante est, en effet, l'être qui initie le narrateur à l'expérience de la mort. À vrai dire, du narrateur n'est

²¹⁸ *CG*, II, 658

²¹⁹ *CG*, II, 620

²²⁰ Eadweard Muybridge photographiait les animaux et les humains en mouvement, décomposant le geste en une série de clichés. En 1880, il invente le « zoopraxiscope » afin d'élaborer une image animée à partir de ces clichés. Sa suite de clichés « Sallie Gardner at a gallop » fait maintenant partie de l'histoire de la photographie, ses travaux le présentant comme un précurseur du cinéma. I. Jeffrey, *Le musée de la photographie*, Paris, Phaidon, 2006, p. 337

présent, momentanément, que le voyageur des espaces inconnus. Descendre dans ce « tombeau », cela correspond à pénétrer dans le vif de cette expérience, comme j'ai tenté de le montrer jusqu'ici. Mais si la grand-mère agonisante constitue une « œuvre inachevée », à quoi peut-on identifier l'œuvre « accomplie » ? Quelle sera la statue véritable, le marbre tiré de la « rugueuse » ébauche ?

Le « travail » de la mort

Étrangement, si dans sa description de la maladie le narrateur tire des ébauches de sa grand-mère, inversement cette dernière y perd progressivement son individualité, se dissolvant dans le discours du narrateur. D'abord « Son regard changea tout à fait, [...] ce n'était plus son regard d'autrefois, c'était le regard maussade d'une vieille femme qui radote [je souligne]²²¹. » Par opposition à *ma* grand-mère, l'indéfini du déterminant « une, » s'accordant à l'indéfinition du regard, rappelle les « yeux un peu fous [d']une vieille femme accablée que je ne connaissais pas [je souligne]²²². » La grand-mère est ensuite réduite à « une tête » avant que cette dernière ne soit transformée en tête de Méduse. Lorsqu'elle parvient « à toute extrémité, » selon l'expression du narrateur, ce dernier pénétrant dans la chambre de l'agonisante aperçoit, « Courbée en demi-cercle sur le lit, un autre être que ma grand-mère, une espèce de bête qui se serait affublée de ses cheveux et couchée dans ses draps²²³. » À l'« indéfinition » s'ajoute la négation de l'être, puisque c'est bien un être *qui n'est pas ma grand-mère* qui est désigné. On tombe alors dans l'« indéfinition » extrême ; c'est « une espèce de bête » qui

²²¹ *CG*, II, 629

²²² *CG*, II, 440

²²³ *CG*, II, 631-632

porte le costume d'une grand-mère désormais introuvable. Parallèlement au mécanisme dérégulé qui régit les gestes de la grand-mère mourante, la bête qui a pris sa place n'a pas de visage, pas d'identité. Elle est l'« indéfinition » même. C'est la mort.

La mort n'anéantit pas tout d'un coup ; elle se déguise. Elle emprunte certains attributs, une chevelure par exemple, et donne à voir l'être agonisant dans le spectacle de sa mort, de sa propre dissolution. L'être ne disparaît pas, il devient inconnu, indéfini, *une vieille femme* qui meurt. C'est peut-être ce que veut dire Proust, dans la lettre adressée à George Lauris que j'ai placée en exergue de ce chapitre. Surtout, ne pas se laisser bernier par l'illusion que la mort est une négation. Proust veut la *montrer*, faire qu'elle se *manifeste* dans l'écriture, de cette « façon terriblement positive. » Tout cela, encore une fois, pour que le texte soit fidèle à ce que nous *sentons*. Dans cette lettre, il réagit aux écrits de Maurice Maeterlinck sur la mort. Curieusement, on trouve dans le texte de *La mort* une conception qui pourrait s'accorder à celle qui est à l'œuvre dans la *Recherche* : « [...] la présence de notre moi [...] n'est qu'une suite rapide et perpétuelle de départ et de retours²²⁴. » Maeterlinck croit à une intermittence de la conscience semblable à celle qu'expérimente le narrateur de la *Recherche*. Il s'agit toutefois, chez le premier, d'une conscience qui s'étend à un infini universel, non à l'individuel, rendant impossible l'anéantissement total²²⁵. La mort, pour Maeterlinck, est inconcevable ; elle redonne l'être à la « lumière d'une vie indicible²²⁶. » Or, chez Proust, la pensée doit traduire la sensation qu'a provoquée la mort dans sa *manifestation*. Le langage reste fidèle au *graphique* de la mort, mais ne se soumet pas. L'écriture proustienne ne se laisse pas engloutir, anéantir par la perte. Dût-elle nier, en partie, celui qui

²²⁴ M. Maeterlinck, *La Mort*, Paris, Fasquelle, 1913, p. 55

²²⁵ *Ibid.*, p. 34

²²⁶ *Ibid.*, p. 51

écrit. En effet, le désir d'écrire²²⁷, cet autre écart faisant concurrence (en sens inverse) aux écarts entre le narrateur, le monde extérieur et ses créatures, donne l'impulsion de son exploration au narrateur. Au désir d'écriture est finalement sacrifié le désir d'une immédiateté avec la réalité extérieure. Barthes a beaucoup parlé de ce désir :

Ce que Proust raconte, ce qu'il met en récit (insistons), ce n'est pas sa vie, c'est son *désir d'écrire* : le Temps pèse sur ce désir, le maintient dans une chronologie ; il [...] rencontre des épreuves, des découragements, pour enfin triompher, lorsque le Narrateur, arrivant à la matinée Guermantes, découvre *ce qu'il doit écrire* : le Temps retrouvé, et du même coup s'assure qu'il va pouvoir écrire : *La Recherche* (cependant déjà écrite)²²⁸.

Si le narrateur peut témoigner de la confrontation avec la mort, c'est qu'il est, en tant que héros, en tant que petit-fils de sa grand-mère, momentanément absent. C'est d'ailleurs pour cela que le héros ne comprendra que sa grand-mère est *réellement* morte que lorsqu'elle lui reviendra, perdue, sous la forme d'un souvenir involontaire.

Chez Proust, ce n'est pas la mort, mais l'oubli qui est la négation de l'être. Et cet oubli peut prendre forme dans l'écriture, entre autres par cette indéfinition de la grand-mère. Par ce souvenir involontaire, le narrateur prendra conscience de ce qu'il exprime comme : « l'oubli de ma grand-mère où j'avais vécu jusqu'ici [...]»²²⁹, » c'est-à-dire à partir du début de sa maladie. « je ne pouvais pas songer à m'attacher à lui pour en tirer de la vérité ; puisqu'en lui-même il n'était qu'une négation, l'affaiblissement de la pensée incapable de recréer un moment réel de la vie obligée de lui substituer des images

²²⁷ « *La Recherche* est le récit d'un désir d'écrire ». R. Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *Œuvres complètes, tome V : 1977-1980*, Paris, Seuil, 1995, p. 459

²²⁸ *Ibid.*, p. 464 Voir aussi : *La Préparation au roman I et II, Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil / IMEC, 2003.

²²⁹ *SG*, III, 156

conventionnelles et différentes²³⁰. » Pour le narrateur, cet oubli n'a encore aucune *valeur de vérité*. Le texte le place néanmoins au centre de l'*expérience* de la mort, par opposition à sa *révélation*, la « brusque révélation de la mort²³¹, » qui ne survient que plus tard. Mais le héros, à ce stade de la *Recherche*, n'a pas encore compris toute l'importance de l'expérience, lui préférant encore la poursuite de l'essence. Dans sa correspondance avec Benjamin, Adorno rappelle la place de l'oubli à la base de la sphère de l'expérience : « Qu'un homme puisse faire ou non des expériences, cela dépend en dernière instance de sa façon d'oublier. [...] toute réification est un acte d'oubli : les objets se chosifient à l'instant où ils sont fixés sans qu'alors ils soient présents de toutes pièces : donc à l'instant où une part d'eux-mêmes tombe dans l'oubli²³². »

Effectivement, la représentation de la grand-mère évoque un être se *chosifiant* (et non pas déjà, tout d'un coup, *une chose*), se cristallisant en un matériau composite, mécanique et vivant, pathétique et grotesque, *rude* et *désespéré*. La statue agonique fixe le corps dans sa divergence vers l'oubli, dans son participe présent, presque infinitif (l'être se *mouvant* vers la mort, se *chosifiant* par l'oubli, est un être qui n'en finit plus de mourir). L'œuvre du langage pétrifie non seulement le geste de l'être vers la mort, mais, symétriquement, le travail d'oubli du narrateur de sa grand-mère. Comme Méduse « arrach[ant] l'homme à sa vie et à lui-même, » l'aspirant dans son

²³⁰ *SG*, III, 157

²³¹ *SG*, III, 156

²³² Par rapport à une interprétation moderne de l'inconscient chez Proust (dans l'expérience, l'impression doit être *inconsciente* afin de se loger, évitant le domaine conscient d'une mémoire volontaire, dans le terreau de la mémoire involontaire), Adorno veut restituer à l'oubli sa connexion, dans la chaîne dialectique du souvenir, à l'expérience réfléchie (*Erfahrung*) ainsi qu'à l'expérience vécue (*Erlebnis*). La matière du souvenir involontaire relèverait d'une dialectique de l'oubli plus que d'un « inconscient ». T. W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 2006, p. 367

propre chaos, l'observateur de l'agonie plonge dans l'espace ouvert en lui par la perception, la confrontation avec la mort. Au fond de cet espace, de cet *entonnoir*, tirer une représentation de sa grand-mère correspond pour le narrateur à donner forme à cette figure *en train de s'abîmer*. C'est bien ici le travail paradoxal de l'écrivain de la *Recherche*, qui veut montrer la tension constante entre la survivance et la perte : une statue, un monument de ce qui disparaît. Le langage donne une forme à l'oubli, afin de ne pas être avalé par lui, tenant l'ombre de la mort dans le piège de sa représentation. La grand-mère, comme personnage, se dissout ; mais une figure est néanmoins formée, « une vieille femme accablée », « une vieille femme qui radote », « une tête », « une espèce de bête ». L'écriture exhibe à la fois les traces - les rides, les inflexions - des blessures qu'elle inflige à la matière de l'être-objet, et la trace de l'impression, de la frappe de cet objet heurtant enfin le corps du narrateur. Cette frappe, c'est son effigie (*ex-fingere*), la forme de son entrée, comme « être nouveau, » dans le texte de la *Recherche*. De l'impression à l'expression. Peut ensuite *s'accomplir* l'œuvre, c'est-à-dire la fixation, dans le langage, de l'être non plus mourant, mais mort.

Ma grand-mère était morte. Quelques heures plus tard, Françoise put une dernière fois et sans les faire souffrir peigner ces beaux cheveux qui grisonnaient seulement et jusqu'ici avaient semblé être moins âgés qu'elle. Mais maintenant, au contraire, ils étaient seuls à imposer la couronne de la vieillesse sur le visage redevenu jeune d'où avaient disparu les rides, les contractions, les empâtements, les tensions, les fléchissement que, depuis tant d'années, lui avait ajoutés la souffrance. Comme au temps lointain où ses parents lui avaient choisi un époux, elle avait les traits délicatement tracés par la pureté et la soumission, les joues brillantes d'une chaste espérance, d'un rêve de bonheur, même d'une innocente gaieté, que les années avaient peu à peu détruits. La vie en se retirant venait d'emporter les désillusions de la vie. Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand-mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille²³³.

²³³ *CG*, II, 640-641

La mort effectue un curieux « travail de statuaire », à rebours du travail de l'écrivain, effaçant le trait (« les rides, les contractions, les empâtements, les tensions, les fléchissement ») sur le gisant. À rebours du travail de l'écrivain ou de concert avec lui ? Roger Dragonetti a relevé, chez Proust, l'opposition entre la trace et l'effacement. Je rappelle ce que j'ai dit en début de chapitre : *Le « trait scriptural » est, comme la « fine pointe du clocher de Saint-Hilaire²³⁴, » le point où « le volume vient se résumer en une pointe » et, griffe de la poétique proustienne, le général universel se résume en particulier romanesque.*

Cette écriture, tout comme l'impression [...], est toujours double. Il s'agit de comprendre d'abord que si le trait en tant que gravure est toujours la marque d'un creux, de même que le corps soumis au vieillissement est sillonné de rides, une contre-écriture est à l'œuvre qui travaille à effacer les bords des sillons et à distendre les rides par une sorte de « graphisme de la mort » dont l'opération tend elle aussi à la « généralisation, » à l'égalisation [...]²³⁵.

Dragonetti (qui ne commente pas explicitement la mort de la grand-mère) associe cette dualité au deux versants de l'œuvre du Temps : la *succession* dans l'espace et dans le temps de la narration et le *rassemblement* des événements « à la faveur d'un sceau originaire, atemporel. [...] Ce temps structurant est le véritable temps de l'œuvre, le *Temps retrouvé* qui revient sur lui-même pour réduire [...] la multiplicité des faits à un seul événement d'écriture. Telle est l'opération métaphorique par excellence [...]²³⁶. » Le métaphorique rassemble les heures remplies de leur atmosphère (« Une heure n'est pas qu'une heure,

²³⁴ Voir p. 68 de l'article précité pour l'analyse par Dragonetti, dans ce passage de la *Recherche* où le narrateur décrit le clocher de Saint-Hilaire, de la métaphore de la pointe.

²³⁵ R. Dragonetti, « L'Écriture de l'« impression » dans la Recherche du temps perdu », *op. cit.*, p. 64

²³⁶ *Ibid.*, p. 65

c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets de climats²³⁷ »), mais réunit également les êtres dans une généralité universelle. Le narrateur, par la description, creuse la marque du vieillissement, du temps, dans la statue qu'il crée de sa grand-mère agonisante. Les rides sont autant de traces de la *main impie* du héros devenu narrateur. Toutefois, la « contre-écriture » est peut-être trop à assumer, à ce stade de son apprentissage, pour le narrateur. Ce versant de l'œuvre, c'est la main de la mort qui l'accomplit. Le narrateur trace un écart, creuse un abîme, et va jusqu'à graver la marque d'un rire angoissé sur la matière de sa statue. Mais la mort prend le relais du mouvement inverse, l'effacement du sillon. De ses propres outils, devenant elle même une force plastique, elle redonne la grand-mère au général, au maternel intouché, à la virginité éternelle. Dans une variante de cette scène finale que Proust n'a pas conservée, l'image de la future jeune mariée est évoquée par le biais d'un portrait dont se souvient le narrateur ; l'image de la grand-mère refaisait alors surface à travers la mémoire du héros²³⁸. La suppression, dans la version finale, de ce portrait, donne soudainement une tout autre dimension à cette image. L'image de la grand-mère en jeune vierge nous arrive, par un simple effet de comparaison (*comme* au temps lointain), d'une mémoire antérieure à celle du narrateur.

²³⁷ *TR*, IV, 468

²³⁸ « Le visage de ma grand-mère était devenu pour ainsi dire son vrai visage, celui que je n'avais jamais connu, débarrassé avec la vie de tout ce que la vie lui avait apporté, de tous les empâtements, les rides, les sillons de la douleur. Sur le lit funèbre où elle reposait comme sur sa tombe, il semblait que la mort, comme ces sculpteurs du Moyen Âge [...] la morte couchée sous les traits d'une jeune femme, lui avait donné l'effigie de sa jeunesse. C'était elle, telle qu'elle était dans le portrait qui était chez mon oncle, comme au jour de ses fiançailles [...]. [...] cette abnégation, cette douleur que j'avais toujours vue sur son visage, qui l'avait vieillie, qui avait empâté ses joues, durci ses traits, creusé ces sillons sous ses yeux. La vie lui avait apporté tout cela, elle venait de l'emporter. Dans sa pureté virginale, un sourire d'espérance sur les lèvres, immobile et soumise, ma grand-mère semblait prête à recommencer la vie, prête à ce qu'un nouveau cortège la conduisît chez l'époux. » *Notes et variantes*, *CG*, II, 1709-1710

La mort, dans ce geste paradoxal de sculpture qui efface, rend au corps de l'aïeule « l'effigie de sa jeunesse » ; autrement dit, la mort restitue à la grand-mère du héros une impression première²³⁹. C'est uniquement en perdant sa grand-mère que le narrateur peut enfin être frappé de son « vrai visage » : « Le visage de ma grand-mère était devenu pour ainsi dire son vrai visage, celui que je n'avais jamais connu. »

Le narrateur est descendu le long des parois de l'entonnoir qu'a ouvert la perte de sa grand-mère au sein de sa sensibilité et y a forgé une série d'ébauches, de statues brutes, en vue de la fixation finale. On s'aperçoit maintenant que l'accomplissement de cette œuvre, alors que le narrateur est rendu à la base de l'entonnoir, au fond de son espace intérieur, fait ressurgir le corps d'un temps antérieur à sa mémoire, un corps qui porte toutefois, en effigie, sa vérité. En disparaissant, la grand-mère *apparaît* peu à peu au narrateur. Mais ce n'est qu'une fois perdue qu'elle peut devenir une source de vérité, c'est-à-dire, une impression véritable. La figure de la grand-mère fait donc l'objet d'une double dissolution. Mort du personnage, d'une part, c'est-à-dire de l'ordre de la *succession*, événement final dans la suite de la dégradation naturelle de la vie du personnage et, d'autre part, fonte du particulier dans la matière du général et de la vérité.

²³⁹ Je répète ce que je disais en début d'analyse : « Le tracé de la grand-mère est, *a priori*, un tracé oublié, aboli. Son impression première, introuvable, renvoie à une réalité antérieure à la conscience du narrateur, antérieure au texte. Ses traits relèvent du croquis, de l'esquisse, sans « frappe » ni effigie originale ».

Chapitre III : Pour l'idée et la réalité de mère

Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun [...], 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 ?

TR, IV, 468

Du particulier au général : la trahison et la prière

Écrire est « littérairement, » nous dit le narrateur dans le *Temps retrouvé*, une « trahison pour l'être²⁴⁰. » Car, dans l'atelier de l'écrivain - « cet atelier où nous n'allons que dans ces périodes-là et qui est à l'intérieur de nous mêmes !²⁴¹ » - les êtres qui peuplent le texte se fondent en une trace, un sillon qui découvre à l'artiste la matière dont il est fait²⁴². Les statues que l'écrivain-sculpteur a façonnées se dissolvent finalement dans ces « voies souterraines qui nous mènent à la vérité et à la mort²⁴³. » La grand-mère, dans son individualité (même romanesque), doit être sacrifiée à la valeur universelle de l'œuvre. Monument du souvenir involontaire, elle doit d'abord être perdue, oubliée, pour que le narrateur la retrouve en lui-même et, plus essentiellement, qu'il puisse enfin percevoir le sillon de la souffrance la plus obscure, le

²⁴⁰ TR, IV, 486

²⁴¹ TR, IV, 487

²⁴² Le narrateur parle des chagrins amoureux, mais l'idée peut être appliquée à la souffrance en général : « [...] ces situations imprévues nous forcent à entrer plus profondément en contact avec nous-même, ces dilemmes amoureux que l'amour nous pose à tout instant, nous instruisent, nous découvrent successivement la matière dont nous sommes fait ». TR, IV, 487-488

²⁴³ TR, IV, 488

graphisme que la mort a inscrit en lui. Car c'est ce trait, intérieur, qui conduit l'écrivain aux vérités de l'œuvre. Le trait extérieur, individuel, est *assimilé* : le nom s'efface. L'oubli, pour Proust, est indissociable du processus de généralisation des êtres.

Et certes il n'y aurait pas que ma grand-mère, pas qu'Albertine, mais bien d'autres encore dont j'avais pu assimiler une parole, un regard, mais qu'en tant que créatures individuelles je ne me rappelais plus ; un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. [...] Mais puisque nous vivons loin des êtres individuels, puisque nos sentiments les plus forts, comme avait été mon amour pour ma grand-mère, pour Albertine, au bout de quelques années nous ne les connaissons plus, puisqu'ils ne sont plus pour nous qu'un mot incompris, [...] alors s'il est moyen pour nous d'apprendre à comprendre ces mots oubliés, ce moyen ne devons-nous pas l'employer, fallût-il pour cela les transcrire d'abord en un langage universel mais qui du moins sera permanent, qui ferait de ceux qui ne sont plus, en leur essence la plus vraie, une acquisition perpétuelle pour toutes les âmes²⁴⁴ ?

« Comprendre » le mot oublié qu'est l'amour pour sa grand-mère, pour Albertine, cela constitue la tâche de l'écrivain. Pour le narrateur, il s'agit de traduire, en langage universel, la trace de ce qu'il conçoit comme son « double assassinat²⁴⁵. » Albertine est sacrifiée, par l'oubli (la dissipation de l'amour), à la loi amoureuse. Quelle est, alors, la vérité générale à laquelle est sacrifiée la grand-mère ? L'hésitation entre les personnages de la mère et de la grand-mère mentionnée à la fin du premier chapitre donne lieu de croire qu'il s'agit de l'« idée du maternel. » La grand-mère serait le corps divergent d'un plus grand corps du maternel, c'est-à-dire, d'une impression du maternel pour le narrateur. Quelque chose comme une *impression de mère* que l'écriture doit traduire pour exprimer l'*idée* de mère, un travail que le texte proustien ne peut

²⁴⁴ TR, IV, 482

²⁴⁵ « [...] rapprochant la mort de ma grand-mère et celle d'Albertine, il me semblait que ma vie était souillée d'un double assassinat que seule la lâcheté du monde pouvait me pardonner ». AD, IV, 78

accomplir totalement qu'en passant par une autre voie que la représentation de la mère. *Écrire la mère qui meurt* serait donc le noyau d'un processus plus général, celui d'*écrire la mère*. Ce processus est rendu possible par un effet semblable à celui, déjà cité, qui intéresse Proust dans le *Tristan und Isolde* de Wagner, celui des « mélodies branchées et divergentes sur la tige défaillante de la première. » La représentation de la grand-mère vieillissante sera récupérée pour prêter ses attributs à la mère du narrateur. Mais le corps auquel ont déjà été portés les coups du *stylet* - pour reprendre l'analogie de Roger Dragonetti - c'est celui de la grand-mère. Et c'est uniquement sa statue du corps agonisant - puis du corps mort (le gisant) - qui sera exhibée, montrée par le langage et fixée dans le texte.

Envisageons cette hypothèse à la lumière d'un passage de *La Prisonnière*, où le narrateur, écoutant le septuor de Vinteuil, reconnaît la « petite phrase » de la sonate « sous ces parures nouvelles²⁴⁶. »

Sans doute le rougeoyant septuor différait singulièrement de la blanche sonate ; la timide interrogation à laquelle répondait la petite phrase, de la supplication haletante pour trouver l'accomplissement de l'étrange promesse, qui avait retenti, si aigre, si surnaturelle, si brève, faisant vibrer la rougeur encore inerte du ciel matinal au-dessus de la mer. Et pourtant, ces phrases si différentes étaient faites des mêmes éléments, car de même qu'il y avait un certain univers, perceptible pour nous en ces parcelles dispersées ça et là, dans telles demeures, dans tels musées, et qui était l'univers d'Elstir, celui qu'il voyait, celui où il vivait, de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, les colorations inconnues, inestimables, d'un univers insoupçonné, fragmenté par les lacunes que laissaient entre elles les auditions de son œuvre ; ces deux interrogations si dissemblables qui commandaient le mouvement si différent de la sonate et du septuor, [...] c'était pourtant une même prière, jaillie devant différents levers de soleil intérieurs, et seulement réfractée à travers les milieux différents de pensées autres, de recherches d'art en progrès au cours d'années où il avait voulu créer quelque chose de nouveau.

²⁴⁶ P, III, 754

Prière, espérance qui était au fond la même, reconnaissable sous ses déguisements dans les diverses œuvres de Vinteuil, et d'autre part qu'on ne trouvait que dans les œuvres de Vinteuil²⁴⁷.

Je le répète, le personnage proustien est interrogation. « Toute la vie du narrateur, qu'est-elle, sinon une question posée à l'autre²⁴⁸, » écrit Gaëtan Picon. Il serait peut-être même, comme la phrase de Vinteuil, une prière, reconnaissable sous ses déguisements. On a vu la mère *déguisée* en grand-mère. Puis, la grand-mère devenue costume d'une bête assimilable à une image de la mort. Sous ces déguisements, ne se profile-t-il pas l'expression d'une même espérance, propre à l'univers proustien ?

Vinteuil [...] s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond²⁴⁹.

Écrire la mère chez Proust - traduire l'*impression* en *idée* - ne se fait pas en un seul mouvement, par une interrogation unique. Mais dans la fragmentation de la mère, le sectionnement sous la forme de rature sur les manuscrits où Proust corrige à plusieurs endroits Maman pour former ~~Maman~~ Grand-mère²⁵⁰, la force créatrice n'adresse-t-elle pas une même question aux profondeurs intérieures de l'artiste ? Et dans cette prière commune, les ratures, rides et cloisons, s'effacent un moment avant que l'*essence* de l'artiste ne réponde ; la grand-mère se fond dans la vérité générale, l'impression authentique haussée au degré universel, la mère s'est écrite.

Dans le même passage, le narrateur dit : « Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de

²⁴⁷ P, III, 754-760

²⁴⁸ G. Picon, *Lecture de Proust, op. cit.*, p. 58

²⁴⁹ P, III, 760

²⁵⁰ Jo Yoshida, « La grand-mère retrouvée. Le procédé de montage des " Intermittences du cœur " », *op. cit.*, p. 48

celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste²⁵¹. » La descente de l'artiste en lui-même que j'ai commentée ici conduit ce dernier vers cette « patrie intérieure²⁵². » Car la visée réelle et profonde du sacrifice de la grand-mère au général, avant même les vérités universelles, n'est-elle pas l'affirmation de l'écrivain comme univers irréductible et « insoupçonné » ? Et dans cette affirmation, la recréation du monde par l'artiste à partir des formes, des plans, des lignes de sa patrie intérieure, ne se trouve-t-elle pas la véritable perpendicularité imaginée par Proust ? La divergence de la *vraie* vie, qui s'affirme dans le mouvement négatif d'un « retour au profondeurs » et qui conduit au « seul art vivant » ?

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 inverse 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. Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'« observer, » dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées. 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 suivre²⁵³.

²⁵¹ *P*, III, 761

²⁵² *P*, III, 761

²⁵³ *TR*, IV, 474-475

Le retournement : contenant et contenu.

L'écriture, chez Proust, est une activité négative, un travail « à rebours » qui défait le travail superficiel de la vie « extérieure ». Dans la descente à l'intérieur de l'écart séparant le narrateur de l'aïeule, j'ai montré que c'était par le travail concomitant de la mort qu'une impression première, l'image de son « vrai visage, » pouvait être restituée à la grand-mère. C'est ainsi, par un retour à la jeunesse éternelle, au domaine de l'enfance, que la grand-mère peut entrer réellement dans le texte, devenir ce « langage universel mais qui du moins sera permanent, qui ferait de ceux qui ne sont plus, en leur essence la plus vraie, une acquisition perpétuelle pour toutes les âmes. » La problématique de l'oubli unit les personnages de la grand-mère et d'Albertine d'une façon particulière, symétrique en quelque sorte. Le passage qui suit la mort de la grand-mère est celui de la visite d'Albertine au narrateur, dans sa chambre de Paris, inaugurant une nouvelle ère, celle des plaisirs charnels (et, de façon générale pour le reste du *Côté de Guermantes*, une ère du plaisir et de la « conversation »).

Albertine avait pris un air que je ne lui connaissais pas, de bonne volonté docile, de simplicité presque puérile. Effaçant d'elle toutes les préoccupations, toutes prétentions habituelles, le moment qui précède le plaisir, pareil en cela à celui qui suit la mort, avait rendu à ses traits rajeunis comme l'innocence du premier âge. [...] Mais dans cette expression nouvelle du visage d'Albertine il y avait plus que du désintéressement et de la conscience, de la générosité professionnelle, une sorte de dévouement conventionnel et subit ; et c'est plus loin qu'à sa propre enfance, mais à la jeunesse de sa race qu'elle était revenue. [...] Albertine - et c'était peut-être, avec une autre que l'on verra plus tard, une des raisons qui m'avaient à mon insu fait la désirer - était une des incarnations de la petite paysanne française dont le modèle est en pierre à Saint-André-des-Champs²⁵⁴.

²⁵⁴ *CG*, II, 662

Le « moment » qui suit la mort est identique à celui qui précède le plaisir en ce qu'il soustrait l'être à la sa vie linéaire, horizontale - une vie où le *Temps* « maintient » le désir d'écrire dans sa chronologie, pour le dire avec Barthes. « C'est l'instant échappé aux processions du temps²⁵⁵ », écrit Éluard. Je faisais référence, au chapitre précédent, à la Méduse qui, selon Jean-Pierre Vernant, « opère suivant un axe vertical ; [...] arrache l'homme à sa vie et à lui-même [...] pour le projeter vers le bas, dans la confusion et l'horreur du chaos. » Ce qui distingue « ce moment », n'est-ce pas une verticalité semblable, cet « arrachement » de l'homme à sa vie (celle que « nous appelons faussement la vie »), qui rompt l'habitude et la perception de la réalité selon les buts pratiques ? L'expérience de la mort, comme celle du plaisir, plonge l'être non pas, comme pour la confrontation avec la Méduse, dans la « confusion et l'horreur du chaos, » mais plutôt dans les profondeurs de sa propre sensibilité, où il est alors frappé par les sensations nouvelles et insoupçonnées qui, dans les deux cas, sont de nature assez extrême pour être semblables. Et, dans les deux cas, le texte renvoie l'autre au domaine de l'enfance. Toutefois, en ce qui concerne Albertine, le narrateur interprète ce nouveau visage et l'assimile, au-delà de sa propre enfance, à la « jeunesse de sa race. » Dans ce « moment », ligne de symétrie entre les deux « enfants », les contractions sont effacées, l'effet du Temps est suspendu : d'une part le Temps qui pousse les êtres vers la mort, illustré par la grand-mère, puis le Temps superficiel des habitudes, illustré par Albertine. Cette suspension permet au narrateur de voir l'autre dans la pureté de son « effigie ». Le terme « effigie », selon l'étymologie à laquelle je me suis déjà référée, permet de comprendre le processus menant de l'impression à l'expression à la fois comme le narrateur donnant une forme extérieure (*ex-fingere*) à l'« impression vraie » retrouvée en lui-même, une statue à partir de l'empreinte moulée, fixant la façon dont la réalité de l'autre a

²⁵⁵ P. Éluard, *Les Mains libres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 33

frappé sa propre sensibilité²⁵⁶ (une statue de l'« innocence du premier âge ») ainsi que comme l'assimilation du personnage à un « type ». Par ce dernier aspect de l'opération, l'être est redonné à sa virginité, c'est-à-dire à une forme qui contient encore les possibilités universelles. En somme, l'être devient « lisible », écrit dans ce « langage universel ».

Cependant, Albertine n'est fixée dans cette forme que pour « ce moment » ; le « type » de la jeune paysanne française dont elle est l'incarnation pour le narrateur est *une* statue parmi toutes celles qui lui restent à élaborer. Suite d'Albertine(s) ou « série », dirait Deleuze. Ce dernier parle des métamorphoses d'un personnage pour le narrateur comme des répétitions d'une même « série ». En ce qui concerne Albertine, « ces visages et ces âmes ne sont pas sur le même plan ; ils s'organisent en série²⁵⁷. » Il ajoute, quant aux répétitions dans les amours successives, que « nous répétons d'autant plus et d'autant mieux cette image qu'elle nous échappe en fait²⁵⁸. » Certes, « la série, à travers les petites différences et les rapports contrastés, ne se développe pas sans converger vers sa loi, l'amoureux se rapprochant de plus en plus lui-même d'une compréhension du thème originel. Compréhension qu'il n'atteindra pleinement que quand il aura cessé d'aimer, quand il n'aura plus ni le désir, ni le temps, ni l'âge d'être amoureux²⁵⁹. » La figure enfantine d'Albertine est donc un « signe » (toujours dans un langage deleuzien) de l'idée - de la loi amoureuse - qui s'affirme, sans que le narrateur ne la saisisse complètement, puisque, comme il le dit lui-même, elle est pour

²⁵⁶ Je rappelle qu'en numismatique, l'effigie est « la représentation du visage d'une personne sur une médaille, et au figuré (1701) la représentation sous forme humaine d'une abstraction ou d'une entité ». Ces définitions correspondent aux deux pendants du processus menant de l'impression à l'expression chez Proust. A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Robert, 1992, p. 664

²⁵⁷ G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 86

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 85

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 86

lui source de désir, donc puissance positive le poussant encore à combler l'écart qui le sépare du secret en Albertine. En fait, la loi à saisir ici, comme le note d'ailleurs Deleuze, est la subjectivité de l'amour, la nature intérieure de l'être aimé. Or, l'amour ne peut faire l'objet d'une recherche négative aussi longtemps que l'amoureux aime, qu'il est pris dans la positivité de l'illusion objective. La grand-mère, quand à elle, l'oubli la saisit dans la virginité de sa forme idéale, permettant au narrateur de lui redonner une vie nouvelle, intérieure.

En effet, si le narrateur a exploité la possibilité négative du domaine inconnu que la mort a ouvert en lui-même, reste encore une distance à parcourir dans le « retournement » du sujet proustien avant qu'il ne reconnaisse, dans l'œuvre et pour l'œuvre, toute sa force au *sillon* de la souffrance.

Ce retournement, c'est le souvenir involontaire qui le concrétise. Les épiphanies du *Temps retrouvé* se préparent pendant le roman par des expériences que le narrateur n'arrive pas à approfondir. Toutefois, le retour de sa grand-mère dans un souvenir involontaire liant deux moments identiques, passé et présent, marque pour le narrateur une transition primordiale dans l'apprentissage de sa vocation.

Dans une esquisse suivant le passage de l'agonie, le narrateur commente l'oubli de sa grand-mère :

Et maintenant je supportais sans angoisse d'être séparé d'elle toujours. [...] tous les gens que je connaissais, qui n'avaient existé que relativement à elle - car le nom de grand-mère, c'était *comme un pronom à la première personne* et elle était pour moi *comme un Je supérieur* - maintenant elle leur était devenue relative, à ces gens bien vivants, [...] ²⁶⁰. [je souligne]

Pour le narrateur, sa grand-mère est l'être qui, dans les moments de « détresse et de solitude [...], m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi

²⁶⁰ *Esquisse XXVII, CG, II, 1212*

(le contenant qui est plus que le contenu et me l'apportait)²⁶¹. » Autrefois contenant du petit-fils, là où l'on attendrait plutôt la mère, la grand-mère enveloppait le héros, permettant à fois « l'expansion de [s]on cœur refoulé » et l'ouverture soudaine d'« espaces infinis »²⁶². Bien sûr, c'est au centre de cette force de vie que le narrateur a dégagé des valeurs de mort²⁶³. Dans l'épisode de mémoire involontaire de *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur n'aperçoit pas le visage « 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 vivante²⁶⁴. » En dissolvant dans l'« indéfinition » celle qui n'avait plus de la grand-mère « que le nom, » l'oubli a dissipé l'image de la grand-mère comme enveloppe extérieure contenant le narrateur²⁶⁵. Si l'agonie de l'aïeule a permis au narrateur de sonder l'espace inconnu ouvert en lui, sa « résurrection » dans l'esprit du héros mène celui-ci à une nouvelle expérience : une perception vivante de la réalité intérieure. La poitrine, à laquelle autrefois dans un moment « identique » la grand-mère donnait son expansion extérieure et infinie, est cette fois elle-même « remplie d'une présence inconnue [je souligne]. » C'est « dans ma mémoire [je souligne] » que la réalité vivante de la grand-mère renaît. « Cette

²⁶¹ *SG*, III, 153

²⁶² *OJFF*, II, 28

²⁶³ Voir chapitre I, deuxième partie.

²⁶⁴ *SG*, III, 153

²⁶⁵ Jean-Pierre Richard a d'ailleurs désigné l'*enveloppe* comme une des trois structures par lesquelles se développe, « dans le registre thématique d'une herméneutique du sensible, l'imagination proustienne du sens. [...] Et l'on pourra [...] crever l'enveloppe environnante, briser l'écorce, renverser la ruche, ou les amener à d'elles-mêmes s'entrouvrir pour laisser s'échapper leur contenu ». Or, ici, c'est le héros lui-même que contient l'enveloppe grand-maternelle. J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p. 173-179

réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recrée par notre pensée ; [...] ²⁶⁶. » La grand-mère est, à présent, une réalité intérieure.

C'est bien une « récréation » qui a lieu. Les diverses statues qu'a tirées le narrateur de la figure de sa grand-mère dans son geste vers la mort apparaissent dès lors comme autant de modèles esquissés pour faire « pénétrer » la réalité de cette dernière à l'intérieur de sa sensibilité. Le creusement du trait de la vieillesse, la marque de la « main impie » du fils sur le corps de la grand-mère ressemblent à présent aux plis d'une matière - d'un corps - qu'on aurait contractée, froissée, pour la faire entrer dans un espace restreint, trop petit pour sa dimension. Comme si l'on forçait un contenant à entrer dans son propre contenu. Dans le passage sur Vinteuil déjà cité, le narrateur s'interrogeant sur la réalité de l'Art affirme que dans la musique - celle de Vinteuil en étant l'ambassadrice - « les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations²⁶⁷. » Proust, dans la *Recherche*, travaille lui-même le langage littéraire de sorte à lui faire « prendre l'inflexion de l'être. » Le narrateur, dans sa quête, exemplifie ce procédé : la figure de sa grand-mère en est un modèle primordial. Il renonce à sa seule croyance effective d'immédiateté avec la réalité extérieure pour y infliger les contractions nécessaires au retournement - c'est cela, la vraie « dure contraction²⁶⁸. » Comme un gant que l'on retourne, la réalité cherchée se retrouve à l'intérieur de soi. Le deuil d'une impression du narrateur dans la réalité du monde s'effectue, il peut enfin sentir le monde pénétrer son corps : « je venais, en la *sentant* pour la première fois, vivante, véritable, gonflant mon cœur à le briser, en la retrouvant enfin, d'apprendre

²⁶⁶ *SG*, III, 153

²⁶⁷ *P*, III, 876

²⁶⁸ « Mais toute l'œuvre n'était pas accomplie. Ensuite, il faudrait la briser, et puis, dans ce tombeau - qu'on avait si péniblement gardé, avec cette dure contraction - descendre ». *CG*, II, 620.

que je l'avais perdue pour toujours [je souligne]²⁶⁹. » La grand-mère morte, retrouvant une force d'impression dans la représentation de l'enfant, de la jeune vierge, semblait alors « prête à recommencer la vie, prête à ce qu'un nouveau cortège la conduisît chez l'époux. » La virginité évoquée dans cette représentation, de laquelle la mort avait effacé les rides, les marques du temps contraignant, la fatigue de la tendresse inquiète, ne contient-elle pas la contradiction des « Intermittences du cœur » : l'être perdu « prêt à recommencer la vie, » mais cette fois, une vie intérieure, une vie d'image littéraire, idée soumise au « Je » - maintenant supérieur - de l'écrivain ?

Toutefois, si le personnage de la grand-mère est l'objet de ce retournement chez le narrateur, c'est en grande partie parce qu'elle « bénéficie » - si l'on peut dire - du processus de l'oubli. Encore une fois, sacrifiée à l'apprentissage du « Je » de l'écrivain. Par ailleurs, cette évolution n'a pas le même effet dans le rapport du narrateur à sa mère. On en retrouve même une manifestation contraire dans le passage du voyage à Venise, un texte présent dès l'écriture du *Contre Sainte-Beuve*²⁷⁰ et placé dans *Albertine disparue*, le dernier texte sur lequel travaille Proust avant de mourir. Le narrateur y évoque certaines impressions de l'enfance à Combray, les comparant avec celles de Venise qui, elles, sont « transposées selon un mode entièrement différent et plus riche, » du fait qu'en cet endroit « ce sont des œuvres d'art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les

²⁶⁹ *SG*, III, 155

²⁷⁰ Dans le chapitre « Conversation avec Maman », selon l'édition « Folio / Essais » de Gallimard, publié en 1954. Les manuscrits affiliés au *Contre Sainte-Beuve*, consistent d'une part en six épisodes qui sont tous repris dans la *Recherche* et, d'autre part, en l'essai sur Sainte-Beuve. Voir la préface de Bernard de Fallois pour une explication de l'évolution des écrits de Proust, entre *Jean Santeuil* et la *Recherche*. B. de Fallois, « Préface », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1954, p. 7-42

impressions familières de la vie²⁷¹. » Néanmoins, cette comparaison crée un effet de « surimpression²⁷² » de l'univers Vénitien sur le monde de Combray, faisant subsister dans ce passage quelque chose de l'atmosphère de l'enfance, une coloration du temps des illusions. La survivance de cette atmosphère gagne aussi le désir du narrateur, qui s'exprime sur le mode de la poursuite. Dans la suite des jeunes paysannes de Combray, des laitières sur le chemin du train vers Balbec, des passantes aperçues de la voiture de Mme de Villeparisis, le désir de poursuite des Vénitiennes est développé conjointement à un fantasme de la « jeunesse » : « [...] maintenant pour retrouver les filles qui avaient troublé mon adolescence ou celle d'Albertine, je devais consentir une dérogation de plus au principe de l'individualité du désir : ce que je devais chercher ce n'était pas celles qui avaient seize ans alors, mais celles qui avaient seize ans aujourd'hui²⁷³. » À rebours d'un désir dont l'objet n'existe plus que dans son souvenir, - « Je savais que la jeunesse de celles que j'avais connues n'existait plus que dans mon souvenir brûlant, et que ce n'est pas elles, si désireux que je fusse de les atteindre quand me les représentait ma mémoire, que je devais cueillir, si je voulais vraiment moissonner la jeunesse et la fleur de l'année²⁷⁴. » - le narrateur poursuit un objet qui est le remplacement d'un désir dans sa forme d'origine perdue. Le désir imprime ici dans la conscience du héros sa force positive, mais contrairement aux scénarios de sa jeunesse, le narrateur marque son refus de négativité, d'un tracé divergent, vertical, qui interromprait le temps horizontal de la poursuite : « Il y avait beaucoup de choses que je ne cherchais pas à dégager dans l'émoi que j'avais à courir à la

²⁷¹ *AD*, IV, 205

²⁷² L'expression est de Julia Kristeva. Je me réfère un peu plus loin à son texte pour l'analyse de ce passage.

²⁷³ *AD*, IV, 107

²⁷⁴ *AD*, IV, 208

recherche des Vénitiennes²⁷⁵. » La figure de la mère, très présente dans cette partie du texte, est représentée selon cette logique positive.

[...] son amour qui ne s'arrêtait que là où il n'y avait plus de matière pour le soutenir, à la surface de son regard passionné qu'elle faisait aussi proche de moi que possible, qu'elle cherchait à exhausser, à l'avancée de ses lèvres, en un sourire qui semblait m'embrasser, dans le cadre et sous le dais du sourire plus discret de l'ogive illuminée par le soleil de midi : à cause de cela, cette fenêtre a pris dans ma mémoire la douceur des choses qui eurent en même temps que nous, à côté de nous, leur part dans une certaine heure qui sonnait, la même pour nous et pour elles ; et, si pleins de formes admirables que soient ses meneaux, cette fenêtre illustre garde pour moi l'aspect intime d'un homme de génie avec qui nous aurions passé un mois dans une même villégiature, qui y aurait contracté pour nous quelque amitié, et si depuis, chaque fois que je vois le moulage de cette fenêtre dans un musée, je suis obligé de retenir mes larmes, c'est tout simplement parce qu'elle me dit la chose qui peut le plus me toucher : « Je me rappelle très bien votre mère²⁷⁶.

Les éléments - Venise, la mère et le narrateur - communient dans un même temps (« une certaine heure qui sonnait, la même pour nous et pour elles »), par une « amitié » qui permettrait aux pierres et aux constructions de la ville de s'imprégner de la réalité de la mère, en en conservant le souvenir. À ce sujet, Julia Kristeva a fait remarquer l'« incorporation » qu'impose le texte entre la figure de la mère et la ville de Venise.

Ce passage [...] amorce une véritable incorporation mère-ville qu'impose la version définitive du texte. Une étrange fusion s'opère en effet entre le corps de la mère et le corps de Venise. Assise pour lire sous une arcade, la mère s'inscrit dans les belles pierres du monument, tandis que la fenêtre vénitienne perd sa rigidité et devient corps maternel. [...] Par la magie de cette infiltration, la fenêtre vénitienne devient à son tour la matière qui soutient l'amour maternel - la fenêtre est l'amour pour la mère. Il en est de même du baptistère où prient les femmes ferventes qu'on dirait

²⁷⁵ *AD*, IV, 206

²⁷⁶ *AD*, IV, 204-205

descendues d'un Carpaccio : « elle [la mère] y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque. » La ville a absorbé la mère ; elle absorbe en conséquence le fils²⁷⁷.

Cette identification entre la ville et la mère est plus qu'une métaphore ; il ne s'agit pas de faire entrer deux choses différentes sous une même dénomination. Comme le montre Kristeva, « la mère *s'inscrit* dans les pierres [je souligne]. » Le narrateur, qui a à peu près compris, à ce stade du roman, qu'il ne peut imprimer sa subjectivité dans la réalité extérieure, tente néanmoins d'imprimer la tendresse et l'amour de sa mère dans la réalité de Venise, d'incorporer le sourire maternel dans le « sourire plus discret de l'ogive illuminée par le soleil de midi. » Or, « Venise incarnée, Venise maternelle, est aussi une Venise dérisoire et fausse, » affirme Kristeva. En effet, le motif de l'enfance n'est pas seul à rappeler la croyance et les illusions premières du narrateur. Kristeva relève le thème du faux qui se profile dans ce passage, notamment par le télégramme de Gilberte reçu par le héros, qui croit alors à un message d'Albertine disparue²⁷⁸. Il attribue par la suite son erreur à « l'originalité assez *factice* de l'écriture de Gilberte [je souligne]²⁷⁹, » en décrivant comment chaque trait de la graphie de Gilberte - les barres de *t*, les points sur *i*, les queues et arabesques des mots - flouait la clarté entre les lignes du message et en avait dévié la vérité.

Pour Kristeva, dans la Venise dérisoire « perdue, néanmoins, l'éblouissement²⁸⁰. » Or, dès que la mère quitte la ville, l'atmosphère de magie et d'illusion se dissout.

La ville que j'avais devant moi avait cessé d'être Venise. Sa personnalité, son nom, me semblaient comme des fictions

²⁷⁷ J. Kristeva, *Le temps sensible, op. cit.*, p. 205-206

²⁷⁸ « MON AMI VOUS ME CROYEZ MORTE, PARDONNEZ-MOI, JE SUIS TRÈS VIVANTE, JE VOUDRAIS VOUS VOIR, VOUS PARLER MARIAGE, QUAND REVENEZ-VOUS ? TENDREMENT, ALBERTINE » *AD*, IV, 220

²⁷⁹ *AD*, IV, 234

²⁸⁰ J. Kristeva, *Le temps sensible, op. cit.*, p. 206

menteuses que je n'avais plus le courage d'inculquer aux pierres. [...] ce lieu quelconque était étrange comme un lieu où on vient d'arriver, qui ne vous connaît pas encore, comme un lieu d'où l'on est parti et qui vous a déjà oublié. Je ne pouvais plus rien lui dire de moi, je ne pouvais rien laisser de moi se poser sur lui, il me laissait contracté, je n'étais plus qu'un cœur qui battait et qu'une attention suivant anxieusement le développement de Sole mio²⁸¹.

On croirait alors retrouver, dans ce héros « contracté », le jeune héros de la première nuit à Balbec, moment de désespoir où sa grand-mère l'avait alors « rendu » à lui-même. La puérité - sur le plan de la subjectivité du narrateur qui s'est déjà affirmée de façon beaucoup plus lucide et plus forte par le retournement dont j'ai fait état - d'un tel raisonnement, en perspective de tout le passage et de son motif de l'enfance, a tout d'une régression. Comment le narrateur, qui a enfin préparé, par l'inversion du contenu et du contenant dans la perception de sa grand-mère perdue, l'affirmation finale, à venir dans le *Temps retrouvé*, de sa subjectivité d'écrivain, comment peut-il encore chercher à dire quelque chose de lui-même à cette réalité extérieure qu'est Venise, comment peut-il croire qu'il puisse laisser se poser, sur ce lieu, quelque chose de lui-même ? Comment Proust, quant à lui, peut-il inscrire le dernier passage auquel il travaille dans une telle positivité mensongère ?

Le passage sur Venise, en même temps que le chapitre, se termine sur les idées d'erreur et de croyance, à propos du télégramme mensonger.

On devine en lisant, on crée ; tout part d'une erreur initiale ; [...] Une bonne partie de ce que nous croyons, et jusque dans les conclusions dernières c'est ainsi, avec un entêtement et une bonne foi égales, vient d'une première méprise sur les prémisses²⁸².

Cette conclusion confirme l'importance de la problématique du « faux » dans ce passage. Comme la Venise du narrateur, le personnage de la mère n'est-il pas construit, en partie, sur une erreur initiale ? Cette erreur correspondrait à

²⁸¹ AD, IV, 231

²⁸² AD, IV, 235

l'écart qui est entretenu, à l'endroit de la mère, dans sa positivité (l'écart qui non seulement se renouvelle dans d'autres désirs amoureux, mais qui pousse le narrateur plus loin dans sa poursuite stérile de la réalité extérieure). Malgré le travail négatif - le seul travail fécond - effectué avec le personnage de la grand-mère, Proust « s'entête » et déploie le personnage de la mère dans la menteuse croyance du positif. *Malgré* ou... *grâce* à ce travail sur la figure de la grand-mère ?

Le problème est peut-être, effectivement, à aborder de cette façon : Sont-ce deux forces complémentaires, celle de l'erreur et celle de la vérité, qui travaillent le texte de façon à créer, finalement, non pas seulement cette « idée », mais une « réalité » de mère ? Autrement dit, la mère ne peut rester intacte, si le narrateur veut l'assimiler à une réalité intérieure, la comprendre réellement pour l'écrire. Toutefois, Proust se refuse à *travailler* la figure de la mère du trait d'un « je » d'écriture, c'est-à-dire à l'écrire dans la négativité d'une recherche intérieure. Certes, il y a un « je » dans la *Recherche* qui parle du personnage de la mère. Mais, comme écrit Barthes, « L'œuvre proustienne met en scène - ou en écriture - un « je » (le Narrateur) ; [...] celui que ce « je » met en scène est un « moi » d'écriture²⁸³. » Et ce « je » d'écriture, pour arriver à écrire la mère *en général*, dans un langage universel, suit plus d'un tracé. À partir d'un corps de la mère gardé intact, positif, - un corps dont la réalité se souviendra - il élabore un autre être, la grand-mère, pouvant porter les coups du style, la déchirure d'un écart négatif, et la contraction d'une pénétration dans la réalité intérieure du narrateur. Une autre mère qui, elle, est « soluble » dans l'oubli, dont le monde extérieur qu'elle a connu ne pourra que dire : « Nous ne l'avons pas vue²⁸⁴. »

²⁸³ R. Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *op. cit.*, p. 463-464

²⁸⁴ « [...] tout semblait me dire comme ces allées et ces pelouses d'un jardin public où je l'avais autrefois perdue, quand j'étais tout enfant : « Nous ne l'avons pas vue », [...] » *SG*, III, 159

« *c'est moi qu'ils déchiraient maintenant* »

Et même si je n'avais pas le loisir de préparer, chose déjà bien plus importante, les cent masques qu'il convient d'attacher à un même visage, ne fût-ce que selon les yeux qui le voient et le sens où ils en lisent les traits, et pour les mêmes yeux selon l'espérance ou la crainte, ou au contraire l'amour et l'habitude qui cachent pendant trente années les changements de l'âge, même enfin si je n'entreprenais pas, ce dont ma liaison avec Albertine suffisait pourtant à me montrer que sans cela tout est factice et mensonger, de représenter certaines personnes non pas au-dehors mais au-dedans de nous où leurs moindres actes peuvent amener des troubles mortels, et de faire varier aussi la lumière du ciel moral, selon les différences de pression de notre sensibilité, ou quand, troublant la sérénité de notre certitude sous laquelle un objet est si petit, un simple nuage de risque en multiplie en un moment la grandeur, si je ne pouvais apporter ces changements et bien d'autres [...] dans la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier, du moins ne manquerais-je pas d'y décrire l'homme comme ayant la longueur non de son corps mais de ses années [...]²⁸⁵.

L'écrivain se doit de représenter les êtres tels que « non pas au-dehors mais au-dedans de nous, » sans cela « tout est factice et mensonger. » En soustrayant la mère au trait impie d'un fils devenant écrivain, Proust la maintient dans une illusion persistant jusqu'aux derniers moments de l'écriture. Autrement dit, la mère est écrite par une force d'illusion, qui est avant tout une force décisive de tout le texte, c'est-à-dire la croyance en un mouvement « progressif », « positif », recherche de la réalité, par opposition à son négatif, le mouvement de régression, recherche de l'œuvre. Gaëtan Picon explique bien comment fonctionnent ces deux mouvements :

Lorsque le second mouvement (celui qui est orienté vers la recherche de l'œuvre) reçoit son objet, il annule le premier mouvement (la recherche d'un bien de la vie), ou plutôt il en inverse le sens : de progressif, ce mouvement devient régressif - non plus recherche d'un à vivre, mais recherche d'un vécu ; et il se

²⁸⁵ TR, IV, 622-623

confond alors avec la création d'un livre. Ainsi, l'œuvre trouve son élan et son unité dans la perspective qui fait du mouvement progressif un mouvement illusoire - dont toute la réalité est celle de la régression qui lui permet de s'écrire²⁸⁶.

L'œuvre est fondée sur un mouvement illusoire qui a pour réalité sa propre régression. De même, la figure maternelle s'écrit par la réunion des forces inverses d'illusion et de vérité. La mère s'écrit parce que la grand-mère en porte la force négative et réciproquement, la grand-mère s'écrit pour laisser à la mère sa force positive, la part d'illusion dans l'œuvre.

Le narrateur retrouve, fixée dans sa dernière contraction, la grand-mère comme « transmigrée²⁸⁷ » à l'intérieur de lui-même, dans la forme du souvenir :

[...] je m'étais laissé aller à murmurer quelques mots impatientés et blessants, qui, je l'avais senti à une contraction de son visage, avaient porté, l'avaient atteinte ; c'était moi qu'ils déchiraient maintenant qu'était impossible à jamais la consolation de mille baisers. Mais jamais je ne pourrais plus effacer cette contraction de sa figure, et cette souffrance de son cœur ou plutôt du mien ; car comme les morts n'existent plus qu'en nous, c'est nous-mêmes que nous frappons sans relâche quand nous nous obstinons à nous souvenir des coups que nous leur avons assenés²⁸⁸.

Les traits sur la figure maternelle, marques de la main du fils *pliant* la figure de la mère, « c'était [lui] qu'ils déchiraient maintenant. » C'est la mort qui a redonné au narrateur une impression première de sa grand-mère, qui lui a fait voir son « véritable visage. » Mais si la mort a effacé les traits de ce visage, elle les a, en revanche, imprimés dans la sensibilité du narrateur :

Cette impression douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais, non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour,

²⁸⁶ G. Picon, *Lecture de Proust, op. cit.*, p. 31-32

²⁸⁷ Le narrateur utilise cette expression pour parler de sa tante Léonie, dont il retrouve chez lui-même, en vieillissant, certaines de ses caractéristiques. *P*, III, 586

²⁸⁸ *SG*, III, 156

mais que si ce peu de vérité je pouvais jamais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée, qui n'avait été ni tracée par mon intelligence, ni infléchie ni atténuée par ma pusillanimité, mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait comme la foudre creusé en moi, selon un graphique surnaturel, inhumain, comme un double et mystérieux sillon²⁸⁹.

La mort, devenue *graphique*, fournit l'impression nécessaire à la « lecture négative » du narrateur. Ce dernier en pressent déjà la force de vérité, sans pouvoir encore l'exploiter. Le monde du sommeil précède, dans le temps du roman comme dans l'apprentissage de l'œuvre, « l'heure véridique²⁹⁰ » du *Temps retrouvé*. La douloureuse contradiction de la perte et de la survivance de la grand-mère dans sa mémoire est réfractée, par le rêve, « dans la profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés²⁹¹. » Ce rêve est comme l'esquisse de l'activité de l'écrivain, ainsi que tout le processus du narrateur, de la disparition graduelle de sa grand-mère à sa « transmigration » à l'intérieur de lui.

J'aimerais revenir, à présent, sur la phrase de Benjamin dont j'ai cité un extrait plus tôt : « Il est difficile de trouver dans la littérature occidentale depuis les *Exercices spirituels* de Loyola une tentative plus radicale de s'absorber en soi-même²⁹². » La référence aux *Exercices* d'Ignace de Loyola accentue le sens mystique que peut contenir l'expression que construit Benjamin pour parler de cette « tentative de s'absorber en soi-même » (*Selbstversenkung*). Le terme allemand *Versenkung* (sabordage), du verbe *versenken* (dans la forme pronominale, se plonger dans un livre, un sujet,

²⁸⁹ *SG*, III, 156

²⁹⁰ « Mais dès que je fus arrivé à m'endormir, à cette heure, plus véridique, où mes yeux se fermèrent aux choses du dehors [...] ». *SG*, III, 157

²⁹¹ *SG*, III, 157

²⁹² W. Benjamin, « Pour l'image de Proust », *Sur Proust, op. cit.*, p.39

etc.²⁹³), signifie dans un contexte mystique ou religieux : « contemplation » ou « concentration extrême »²⁹⁴. En y ajoutant le mot *Selbst* (soi), Benjamin renforce le caractère réflexif d'une activité qui implique déjà un repli sur soi-même (ou même, dans la tradition mystique, sur le divin en soi-même). De plus, on trouve dans la notion de *Versenkung* l'idée de « disparition »²⁹⁵. En effet, toujours dans le contexte mystique, on « s'absorbe en soi-même » pour tenter de communier avec Dieu et donc, une partie de soi disparaît afin de « trouver en soi quelque chose de plus grand que soi »²⁹⁶.

Le sens mystique de ce *Selbstversenkung* permet de faire ressortir ce phénomène de « disparition » de quelque chose de soi en « s'abîmant en soi. » N'est-ce pas là une autre façon de comprendre la dynamique négative de l'écrivain chez Proust ?

Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous²⁹⁷.

²⁹³ H. Schemann et A. Raymond, *Pons Idiomatik Deutsch - Französisch*, Stuttgart, Klett, 1994, p. 1083

²⁹⁴ G. Drosdowski (dir.), *Duden : Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim, Bibliographisches Institut, 1981, p. 2774

²⁹⁵ « in der Versenkung verschwinden » se traduit par « tomber dans l'oubli » ou « disparaître de la circulation ». H. Schemann et A. Raymond, *Pons Idiomatik Deutsch - Französisch, op. cit.*, p. 1084

²⁹⁶ Je remercie Monsieur Iain MacDonald, professeur au département de philosophie de l'Université de Montréal, de m'avoir fait part de son judicieux avis quant aux nuances dans la signification du terme *Selbstversenkung*. M. MacDonald m'a éclairée sur le détail de la signification mystique de *Versenkung*. Je lui sais gré de m'avoir fourni la formulation de l'idée d'une partie de soi qui disparaît afin de trouver « en soi quelque chose de plus grand que soi ». Je n'ai pas trouvé de meilleure façon d'exprimer ce processus auquel s'accorde tout à fait la « contemplation » proustienne.

²⁹⁷ *TR*, IV, 458

L'image d'un plongeur sondant son propre inconscient illustre comment l'être s'abîme en lui-même, explorant le livre intérieur qu'a laissé la *vie vécue*, à l'intérieur même de l'être « que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices²⁹⁸. » Ce dernier, pour un moment, est *perdu* par l'écrivain pour que l'attention, monopolisée par l'« autre moi, » effectue sa recherche. Cet *exercice* ne vise pas, chez Proust, une communion avec le divin²⁹⁹. Cette présence, cette chose « plus grande » qui est à trouver en soi, c'est toute la réalité telle qu'elle s'est déposée à l'intérieur de soi et qui se déploiera par la mémoire à la façon des « petits papiers japonais. » L'œuvre, telle est la conclusion du narrateur, « préexiste » à l'écrivain et il lui faut la « découvrir³⁰⁰ ». À partir du tracé organique, moule des caractères hiéroglyphiques auxquels l'artiste doit donner une forme dans l'écriture, l'artiste effectue « la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier. » Cet univers nouveau, nous dit Proust, n'est pas seulement un langage, mais « notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons³⁰¹. »

Si Proust avait écrit plusieurs romans, comme Stendhal, Balzac ou Dostoïevski, la mère et la grand-mère se seraient peut-être retrouvées

²⁹⁸ *CSB*, 222

²⁹⁹ L'analogie entre le mode de recherche intérieure mystique et celui que décrit Proust indique-t-elle la survivance, dans la pensée proustienne, d'un certain modèle religieux ? Une sorte de « résidu structurel », pour le penser avec Jung (*Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 149), auquel on aurait substitué la vie de la création artistique à la substance divine ? Par ailleurs, Joshua Landy fait remarquer, dans les dernières pages de la *Recherche*, un certain ton augustinien dans l'expérience épiphanique du narrateur (la découverte de la « vraie vie » qu'est la littérature). Voir J. Landy, « "Les Moi en Moi" : The Proustian Self in Philosophical Perspective », *New Literary History*, vol. 32, n° 1, Hiver 2001, p. 118

³⁰⁰ *TR*, IV, 459

³⁰¹ *TR*, IV, 459

chacune dans des textes différents. Mais c'est justement parce qu'il écrit *son seul livre*, « le livre intérieur des signes inconnus, » que Proust crée ces deux figures dans le même texte. Car de toute façon, comme le narrateur explique à Albertine, « les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde. » Benjamin parle du langage proustien et de sa syntaxe de « phrases débordantes » comme d'un « Nil qui y féconde les vastes espaces de la vérité³⁰². » Comme les bras d'un même fleuve³⁰³, ces figures maternelles, qui semblent parfois se recouper, voire se redoubler, parlent au fond des différentes voies que l'écrivain doit parcourir en lui-même pour répondre à une même question dont la réponse se trouve « réfractée à travers des milieux divers » : *comment écriras-tu la mère ?*

³⁰² W. Benjamin, « Pour l'image de Proust », *Sur Proust, op. cit.*, p. 27

³⁰³ Je pense (sans pouvoir l'approfondir ici) à l'article de Derrida sur « les sources de Valéry » où il étudie les liens entre l'eau et le langage, l'« eau multiforme » de la parole, s'interrogeant sur « ce qui survient à un texte — comme texte — lorsque la source s'y divise ». J. Derrida, « qual quelle, les sources de Valéry », *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 30

Conclusion

Le lecteur de la *Recherche* effectue, en fin de compte, un parcours analogue à celui du narrateur proustien. Comme lui, la rencontre que je préparais, que j'attendais, ne s'est pas produite (en tant qu'elle serait survenue là et quand je l'attendais), mais elle s'est « ouverte », m'invitant à sonder l'espace où, dans les mots de Blanchot, « s'accomplit la vérité propre de la rencontre³⁰⁴. » En croyant suivre une figure - la grand-mère du narrateur - dans les voies et les déviations du récit, je plongeais dans le récit intérieur, l'univers d'une sensibilité qui se raconte. Le narrateur, dans la *Prisonnière*, fait d'ailleurs le constat suivant sur Wagner :

Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et parfois lointains, assoupis, presque détachés, sont à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie³⁰⁵.

« Tout ce qu'a de réel » l'œuvre de Proust, n'est-ce pas aussi une complexe névralgie ? Je ne veux pas dire ainsi que cette œuvre ne fait *exister* que cela ni que le texte peut se réduire à l'ensemble de sillons *internes, organiques, viscéraux* à partir duquel il s'est déjà déployé. Mais ces sillons correspondent à une « réalité » du texte proustien, comme la grand-mère ne trouve sa « réalité vivante » pour le narrateur que sous sa forme intérieure, c'est-à-dire dans le sillon qu'elle a laissé à l'intérieur de lui. Et, comme j'ai argumenté ici, c'est la grand-mère - et non la mère - qui fait l'objet du « retournement » nécessaire au narrateur afin de passer, comme nous, lecteurs, de l'itinéraire au sillon, soit de la distance à la trace.

³⁰⁴ M. Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 18

³⁰⁵ *P*, III, 665

En exprimant sa sensation face à l'écriture de Proust par l'image du Nil de son langage, Benjamin évoque bien ce qui se présente, au terme de la *Recherche*, comme une cartographie sensible. Gilles Deleuze, quant à lui, a imaginé le narrateur en une araignée réagissant aux vibrations de sa toile.

Il n'a pas d'organes, pas de sensations, pas de perceptions, il n'a rien. C'est une espèce de corps nu, de gros corps non différencié. Quelqu'un qui ne voit rien, qui ne sent rien, qui ne comprend rien, quelle peut bien être son activité ? Je crois que quelqu'un qui est dans cet état-là ne peut que répondre à des signes, à des signaux. En d'autres termes, le narrateur, c'est une araignée. Une araignée, ça n'est bon à rien, ça ne comprend rien, on peut mettre sous ses yeux une mouche, elle ne réagit pas. Mais dès qu'un petit coin de sa toile se met à vibrer, la voilà qui bouge, avec son gros corps. Elle n'a pas de perceptions, pas de sensations. Elle répond à des signaux, un point c'est tout. De même le narrateur. Lui aussi tisse une toile, qui est son œuvre, et aux vibrations de laquelle il répond, dans le même temps qu'il la tisse³⁰⁶.

Dans le scénario de Deleuze, la toile a une fonction foncièrement névralgique, tout comme, en fait, le fleuve du langage. En suivant l'itinéraire de la grand-mère dans la *Recherche*, je retrace le sillon qu'elle a creusé au sein d'un terrain sensible. Qu'est-il, ce sillon, sinon le *graphique* des chemins empruntés par la pensée ? La vie a laissé le *graphium* qui devient l'itinéraire de la pensée. L'activité d'écriture, chez Proust, s'organise de façon presque géographique et s'apparente en somme au *graphein* (γράφειν) grec ancien, pratique tant scripturale que picturale, selon les repères de sa « patrie intérieure. » La pensée retrace l'empreinte des impressions, puis y coule le fleuve du langage « fécond[ant] les vastes espaces de la vérité. »

Proust inscrit le maternel dans la *Recherche* selon ce tracé fluvial. L'itinéraire de la grand-mère, tel que je l'ai retranscrit, correspond au sillage de certaines *impressions de mère*, certaines des voies par lesquelles la pensée

³⁰⁶ G. Deleuze, « Table ronde sur Proust », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 30

donne sa forme à la substance vive du langage proustien. Autrement dit, le personnage de la grand-mère est le résultat, fixé dans le texte littéraire, d'une fécondation par le langage de certains espaces sensibles spécifiques. Le langage de Proust passe donc par différents espaces (peut-être dirait-il lui-même « divers milieux ») afin d'exprimer la « réalité de la mère » telle qu'il la perçoit (l'impression) et qu'il la conçoit (l'idée). Pour parler de la mère, Proust a recours à plus qu'une représentation, préservant un espace maternel (celui de la mère) qui restera intact, grâce aux déviations de l'écriture vers d'autres espaces de représentation. La vérité du maternel, soumise à la névralgie du fils, est retrouvée grâce à ce langage-fleuve et à ces déviations.

Afin de comprendre la nature spécifique du personnage de la grand-mère, il a fallu porter une attention particulière à l'ambiguïté du personnage. Dans le premier chapitre³⁰⁷, j'ai dit que l'*introït* - dénomination qu'utilise Proust pour parler du « rituel matinal » autour de la cloison à Balbec - symbolisait pour moi cette ambiguïté. Avant de prendre en considération le processus de maladie et de mort du personnage, je m'interrogeais sur la nature de ce rituel que rendait déjà trouble cette dénomination d'*introït* : le rituel musical entre le narrateur et sa grand-mère était-il un chant de vie (le renouveau pascal) ou le chant de mort du *requiem* ? On pourrait, à présent, répondre rapidement que cet *introït* entamait bel et bien un *requiem*, la grand-mère étant tout compte fait une mère qui meurt. Cependant, cette mort ne permet pas uniquement au narrateur d'explorer l'espace ouvert en lui par l'inconnu, mais surtout, elle permet la *recréation* de la grand-mère. Les différentes statues par lesquelles le narrateur a interprété le déclin de sa grand-mère ont ensuite été retaillées, à la fois par la mort et par l'oubli, jusqu'à ce qu'il tienne enfin en lui sa « réalité vivante. » Dans ce chant de mort, Proust célèbre sa découverte de la vie, la « vraie vie », c'est-à-dire la vie intérieure. À la façon du *Requiem* de Campra, dont la force vitale se lève dans l'espace même

³⁰⁷ Voir p. 20-21

de la mort, la pensée de la perte est aussi l'espace d'un renouveau. C'est le *milieu* de la mort, qui est aussi le domaine de l'inconnu, accordant à l'œuvre « le droit de ce qui doit maintenant naître³⁰⁸, » comme l'a écrit Nietzsche. Parallèlement au deuil de la grand-mère s'effectue le deuil d'une vérité de la réalité extérieure. Et, par la verticalité qu'incarne ce personnage, la vie de la littérature s'oppose à la vie du quotidien, le dialogue intérieur, répercuté sur les parois de cet entonnoir que sonde le narrateur, interrompt finalement la conversation du monde. Ce monde s'éteint pour que naisse le monde de l'œuvre, « dans la profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés³⁰⁹. »

Comme Pyrrha et Deucalion qui doivent reconstruire un monde neuf, post-diluvien, à partir des os de leur « grande mère, » le narrateur doit construire sa nouvelle patrie à partir des « os » de sa grand-mère. Comme Pyrrha, peut-être ne peut-il pas concevoir d'atteindre l'« ombre maternelle », de *décomposer* la figure de la mère. Cette impossibilité correspondrait à la part d'illusion que Pyrrha incarne dans le mythe ovidien. Deucalion, l'autre « seul exemplaire de l'humanité » vivant, représente l'activité herméneutique, cherche le sens caché de l'oracle, décelant l'analogie entre la grande mère et la terre, les os et les pierres. N'est-ce pas par une opération similaire que Proust, seul exemplaire de son univers propre³¹⁰, crée la figure de la grand-mère, tributaire de la volonté sculptrice du narrateur et ainsi d'une représentation *intérieure* ?

³⁰⁸ F. Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », dans *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1990, p. 100

³⁰⁹ *SG*, III, 157

³¹⁰ Dans sa propre recreation du monde, Proust incarne à lui seul les deux pôles ovidiens que sont Pyrrha (le sens littéral) et Deucalion (le sens sous-jacent, littéraire).

La grand-mère est une « figure littéraire, » comme l'est d'ailleurs la mère et tous les autres personnages de la *Recherche*. Néanmoins, elle fait l'objet d'une recreation à l'intérieur même du récit. Son *apparition* tardive précise ses traits qui étaient, jusque là, oubliés *a priori*, formant un tracé floué par l'illusion d'une immédiateté (voire d'une identité) avec le narrateur. En *pénétrant* finalement la sensibilité du narrateur, c'est par le paradoxe de l'oubli qu'elle prend forme dans le texte, un paradoxe incarné dans le geste sculptant du narrateur. Par la perte, l'autre devient réel pour le narrateur. Et par *réel*, j'entends : névralgique. C'est à même les pierres qui ont servi à façonner les ébauches pour la statue finale de la grand-mère, son effigie, que le narrateur peut faire exister le maternel retrouvé à l'intérieur de lui, forme première de l'univers recréé par l'artiste.

Cette forme recréée apparaît comme l'ambassadrice, l'emblème de vérité de la nouvelle patrie de l'écrivain. Le sillage laissé par son parcours dans le texte, le tracé de l'écart, découvre au narrateur, une fois qu'il intériorise ce tracé, le sillon des impressions véritables, topographie de l'œuvre. Cette topographie s'est construite à rebours (mais aussi perpendiculairement, à la verticale) d'une topographie du faux, celle des caractères qui flouent le message vrai (la graphie de Gilberte) et qui perpétue la confusion entre les êtres (Albertine et les femmes aimées pour la mère, Albertine morte pour Gilberte).

Dans un premier temps, j'ai voulu opposer la verticalité de l'activité négative - que rend possible le travail de représentation de la grand-mère par Proust - à la positivité incarnée par celle de la mère. Une fois cette opposition accentuée, c'est néanmoins en considérant ces forces dans leur complémentarité que l'on peut réellement comprendre comment ces deux figures coexistent dans le texte de la *Recherche* et de quelle façon elles se rendent possibles et nécessaires l'une l'autre. Bataille a bien mis en lumière la dynamique de complémentarité à l'œuvre chez Proust. « Nous savons que les

atteintes les plus fortes de la sensibilité découlent de contrastes³¹¹ » écrit-il. Ainsi, le mouvement horizontal de positivité relève de l'illusoire, mais trouve néanmoins une réalité dans sa contrepartie, le mouvement régressif et vertical. En se construisant dans cette réciprocité, les deux personnages maternels permettent à Proust de penser, puis d'écrire la mère selon les multiples pans de sa réalité. La grand-mère permet à Proust d'inscrire la mère dans ce qui se perd, se dégrade. Elle lui permet même de donner une voix au sillon du rire qui traverse l'espace du tragique. La mère qui meurt peut alors devenir, par moments, ridicule, grotesque, voire monstrueuse. Le personnage de la mère, quant à lui, est ainsi préservé dans le domaine de ce qui subsiste, de ce qui reste intact. C'est néanmoins en vertu de ce qui subsiste que le narrateur peut retrouver en lui la mère perdue. Le langage se répand en divers lits, mais, à vol d'oiseau (c'est maintenant que ce point de vue devient utile), c'est toujours le même fleuve qui veut féconder la vérité.

Ce fleuve, en fin de compte, converge pour le narrateur vers la conclusion épiphanique du *Temps retrouvé*, qui désigne la littérature comme la « vraie vie. » Une vie, de surcroît, « pleinement vécue » car, dans son éclaircissement est écartée, dissipée la crainte de la mort (« [...] l'idée de la mort m'était devenue indifférente³¹². »). La seule crainte concerne dorénavant le livre³¹³. En dernier lieu, Proust construit pour Marcel un monde, son « grand Recours » (Barthes), où le travail de l'artiste se détache de la nécessité du « vivre » et trouve sa plénitude dans la vie de l'œuvre. Barthes parle d'une

³¹¹ G. Bataille, « La littérature et le mal », *op. cit.*, p. 267

³¹² *TR*, IV, 614

³¹³ « Or c'était maintenant qu'elle m'était depuis peu devenue indifférente, que je recommençais de nouveau à la craindre, sous une autre forme il est vrai, non pas pour moi, mais pour mon livre, à l'éclosion duquel était au moins pendant quelque temps indispensable cette vie que tant de dangers menaçaient. » *TR*, IV, 615

« conversion littéraire³¹⁴, » en comparant son propre désir d'« entrer en littérature, en écriture » à l'« illumination » qu'éprouve le narrateur à la fin du *Temps retrouvé*. Le « mourir au monde, » que Proust formule juste avant de citer l'Évangile selon Jean confirme la forme dévote, mythologique même, d'un tel processus³¹⁵. Barthes y voit justement la création, par Proust, d'un Mythe, « avec quête, échecs successifs, épreuves (le monde, l'amour) et victoire finale³¹⁶. » Et selon lui, « tout récit mythique *récite* (met en récit) que la mort sert à quelque chose. Pour Proust : écrire sert à sauver, à vaincre la Mort : non pas la sienne, mais celle de ceux qu'on aime, en portant témoignage pour eux, en les perpétuant, en les érigeant hors de la non-Mémoire. »

Joshua Landy qui a, par ailleurs, retracé la philosophie de Proust et sa réponse singulière à la question du « soi », suggère de regarder ce qu'il appelle la solution « bio-esthétique » (*bio-aesthetic*, la vie comme littérature) comme le choix ultime du narrateur, mais non de Proust. Ce dernier aurait, selon lui, mieux compris que le premier la nature transitionnelle et instrumentale de la littérature. L'activité d'écriture en soi ne serait pas, comme elle l'est pour le narrateur de la *Recherche*, le but ultime de l'écriture de Proust.

Proust, it seems to me, understands more clearly than Marcel the instrumental and transitional role of fiction writing, its function as a stepping-stone on the path to becoming who one is, rather

³¹⁴ R. Barthes, *La Préparation au roman I et II, Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980, op. cit.*, p. 32

³¹⁵ « [...] car si le grain de froment ne meurt après qu'on l'a semé, il restera seul, mais s'il meurt, il portera beaucoup de fruits [...]. » tiré de l'*Évangile selon Jean*, XII, 24. Jacques Robichez et Brian Rogers notent, dans l'édition de la Pléiade : « « Mourir au monde », dans le sens de « renoncer pour toujours à », est du langage de la dévotion [...]. Littré en cite plusieurs exemples chez Pascal, Fléchier, Massillon. On rapprochera de cette phrase un développement du Carnet I : « [...] La paresse ou le doute ou l'impuissance se réfugiant dans l'incertitude sur la forme d'art. [...] » *Notes et variantes*, IV, 1316

³¹⁶ R. Barthes, *La Préparation au roman I et II, Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980, op. cit.*, p. 34

than as that activity itself; his *Recherche* represents, in fact, not so much a way of siphoning life off into the literary realm as a single part of an inverse process, namely the importation of aesthetic modes into the day-to-day. With Oscar Wilde, Proust might well have claimed to have put only talent into his written works, reserving all his genius for the mode of being he practiced. But he cannot, of course, say so directly. All he can do is to offer us a series of hints and a pair of models, [...]. Not everyone has to be an artist; but anyone who wishes to possess a unified Self has to be an artist of life³¹⁷.

Landy émet le doute que, pour Proust, toute la réalité de la vie soit aspirée par le domaine de la littérature comme il le met en scène dans son texte. Les mécanismes complémentaires régissant la création des personnages de mère et de grand-mère me permettent de renforcer ce doute. Proust écrit-il dans un détachement aussi complet des nécessités « vitales » que son narrateur (le « mourir au monde » de la conversion par l'écriture) ? En se penchant sur la question de l'écriture chez Proust lui-même, l'assimilation à une mystique de l'artiste devient plus compliquée. Si son texte trouve sa résolution dans ce qu'on peut considérer comme une mystique de l'art, la négociation constamment à l'œuvre entre les forces de vie et de mort ne semble pas se résoudre par l'écriture de la *Recherche*. S'il y a, comme Barthes le propose, *témoignage* de l'existence de l'être cher, l'écriture dialectise-t-elle pour autant la mort de la mère ?

³¹⁷ « Selon moi, Proust comprend plus clairement que Marcel le rôle instrumental et transitionnel de l'écriture fictionnelle, ainsi que sa fonction comme pierre angulaire dans le processus menant à qui l'on est, plutôt que comme une activité en soi. En fait, sa *Recherche* représente non pas une façon d'aspirer la vie à l'intérieur du domaine littéraire mais seulement une partie du processus inverse, soit l'importation de modes esthétiques dans la vie quotidienne. Avec Oscar Wilde, Proust aurait pu affirmer avoir mis seulement de son talent dans son œuvre écrite, réservant son génie pour le mode d'existence qu'il a pratiqué. Mais, bien sûr, il ne peut ne dire explicitement. Tout ce qu'il peut faire est nous présenter une série d'indices et quelques modèles [...]. Tout le monde ne doit pas être artiste, mais quiconque souhaite posséder un soi unifié doit devenir un artiste de la vie. » [ma traduction] J. Landy, « "Les Moi en Moi" : The Proustian Self in Philosophical Perspective », *New Literary History*, vol. 32, n° 1, Hiver 2001, p. 91-132

« Entrer en écriture, » cela signifie aussi corrompre la mère, du moins une certaine vision de la mère, afin d'en écrire la réalité. Le fils qui devient écrivain est donc condamné à une conversion dont la vie nouvelle est déjà souillée de l'impiété du fils. Le *Temps retrouvé* est épiphanique, certes, mais il est également habité d'une obscure culpabilité. Un sentiment qui déborde la figure maternelle et même la figure aimée.

J'avais beau croire que la vérité suprême de la vie est dans l'art, j'avais beau, d'autre part, n'être pas plus capable de l'effort de souvenir qu'il m'eût fallu pour aimer encore Albertine que pour pleurer encore ma grand-mère, je me demandais si tout de même une œuvre d'art dont elles ne seraient pas conscientes serait pour elles, pour le destin de ces pauvres mortes, un accomplissement. Ma grand-mère que j'avais, avec tant d'indifférence, vue agoniser et mourir près de moi ! Ô puissé-je, en expiation, quand mon œuvre serait terminée, blessé sans remède, souffrir de longues heures, abandonné de tous, avant de mourir ! D'ailleurs, j'avais une pitié infinie même d'êtres moins chers, même d'indifférents, et de tant de destinées dont ma pensée en essayant de les comprendre avait, en somme, utilisé la souffrance, ou même seulement les ridicules. Tous ces êtres qui m'avaient révélé des vérités et qui n'étaient plus, m'apparaissaient comme ayant vécu une vie qui n'avait profité qu'à moi, et comme s'ils étaient morts pour moi³¹⁸.

Le « nouveau monde » de Proust, s'il en est, est parsemé de ces sacrifices, tous ses « pauvres » morts. Peut-être la mère de la *Recherche*, dans sa forme illusoire, indique-t-elle un espoir plus vaste qui animerait l'écriture, par Proust, du « mythe » de la *Recherche* ? Même le travail de l'écriture s'accomplirait par la complémentarité de la vérité et de l'illusion. La vision idéale, presque religieuse, de la littérature, serait le mensonge nécessaire permettant à l'écrivain de cohabiter dans sa « vraie » vie avec ses nombreux morts. Le monde recréé par l'artiste serait, également, le cimetière du monde dont il s'inspire et qu'il trahit continuellement. L'œuvre, dont les exigences épuisent les dernières forces vitales de son auteur, est moins un *instrument spirituel* que

³¹⁸ TR, IV, 481

le produit nécessaire d'un désir, ancré dans le « vivre » de l'écrivain, d'expiation.

Bibliographie

Œuvres de Marcel Proust :

À la recherche du temps perdu, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, 4 tomes, 1987-1989 :

Tome I : *Du côté de chez Swann* et première partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (« Autour de Mme Swann »), avec la collaboration de Florence Callu, de Francine Goujon, d'Eugène Nicole, de Pierre-louis Rey, de Brian Rogers et de Jo Yoshida.

Tome II : deuxième partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (« Noms de pays : le pays ») et *Le Côté de Guermantes*, avec la collaboration de Dharntipaya Kaotipaya, de Thierry Laget, de Pierre-Louis Rey et de Brians Rogers.

Tome III : *Sodome et Gomorrhe* et *La Prisonnière*, avec la collaboration d'Antoine Compagnon, et de Pierre-Edmond Robert.

Tome IV : *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé*, avec la collaboration d'Yves Baudelle, d'Anne Chevalier, d'Eugène Nicole, de Pierre-Louis Rey et de Brian Rogers

Carnets, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, 2002.

Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1954.

Lettres 1879-1922, édition établie par Françoise Leriche, Paris, Plon, 2004.

Textes portant sur Marcel Proust :

- Barthes**, Roland. « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *Œuvres complètes, tome V : 1977-1980*, Paris, Seuil, 1995, p. 459-470
- Beckett**, Samuel. *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Minuit, 1990.
- Belloï**, Livio. *La scène proustienne : Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, 1993.
- Benjamin**, Walter. *Sur Proust*, traduit de l'allemand et présenté par Robert Kahn, Caen, Nous, 2010.
- Bersani**, Leo. *Marcel Proust : The Fictions of Life and Art*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- Bouillaguet**, Annick et Brian G. **Rogers** (dir.). *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004.
- Brun**, Sarah. « Du « mécanique plaqué sur du vivant » ? Mouvements mécaniques proustiens en question », Colloque international de Köln *Marcel Proust – Bewegendes und Bewegtes*, octobre 2010.
- Compagnon**, Antoine, (dir.). *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, coll. « Collège de France », 2009.
- Cozea**, Angela. « Proustian Aesthetics : Photography, Engraving, and Historiography », *Comparative Literature*, vol. 45, n° 3, été 1993, p. 209-229
- Deleuze**, Gilles. *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- _____. « Table ronde sur Proust », *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003.
- Dragonetti**, Roger. « L'Écriture de l'« impression » dans la Recherche du temps perdu », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, 23, 1984, p. 39-72
- Erman**, Michel. *L'Œil de Proust*, Paris, Nizet, 1988.

- _____. « Poétique du personnage proustien », *Poétique*, n° 124, novembre 2000, p. 387-441
- Fallois**, Bernard de. « Préface » au *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1954.
- Florival**, Ghislaine. *Le désir chez Proust. À la recherche du sens*, Louvain, Nauvelaerts, 1971.
- Grimaldi**, Nicolas. *Proust, les horreurs de l'amour*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- Houppermans**, Sjef. *Proust constructiviste*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2007.
- Kristeva**, Julia. *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994.
- Landy**, Joshua. « "Les Moi en Moi" : The Proustian Self in Philosophical Perspective », *New Literary History*, vol. 32, n° 1, Hiver 2001, p. 91-132
- _____. *Philosophy as Fiction : Self, Deception, and Knowledge in Proust*, New-York, Oxford University Press, 2004.
- Mansfield**, Lester. *Le Comique de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1953.
- Miguet-Ollagnier**, Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982.
- Picon**, Gaëtan. *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, 1968.
- Poulet**, Georges. *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- Ravier**, Thomas. *Éloge du matricide*, Paris, Gallimard, 2007.
- Richard**, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.
- Tadié**, J.-Y. *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1971.
- Yoshida**, Jo. « La grand-mère retrouvée. Le procédé de montage des "Intermittences du cœur" », *Bulletin d'information proustiennes*, n° 23, 1992, p. 43-64
- Zurbrugg**, Nicolas. *Beckett and Proust*, New Jersey, Gerards Cross and Towota, 1988.

Textes portant partiellement sur Marcel Proust :

Adorno, Theodor W. et Walter **Benjamin**. *Correspondance 1928-1940*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 2006.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

_____, *La Préparation au roman I et II, Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil / IMEC, 2003.

Bataille, Georges, « La littérature et le mal », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, tome IX, 1979.

Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1959.

Géraud, Jacques. « Immortelle Orestie. Du côté de Sade, Zola, Céline, Proust. », *Champ psychosomatique. L'Esprit du temps*, Grenoble, 32, 2003, p. 137-146.

Théorie générale :

Bergson, Henri. *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988 (1940).

Blanchot, Maurice. « L'œuvre et l'espace de la mort », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

Conley, Tom. *An Errant Eye. Poetry and Topography in Early Modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

Jung, Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964.

Nietzsche, Friedrich. « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1990.

_____, *Ecce Homo*, Paris, GF-Flammarion, 1992.

Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.

Vernant, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce Ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

Littérature générale :

Éluard, Paul. *Les Mains libres*, Paris, Gallimard, 1947.

Homère. *L'Odyssée*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1995.

Maeterlinck, Maurice. *La Mort*, Paris, Fasquelle, 1913.

Montaigne, Michel de. *Les Essais*, Paris, Furne Éditeur, 1831.

Ovide. *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Divers :

Drosdowski, Günther (dir.). *Duden: Das groe Wörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim, Bibliographisches Institut, 1981.

Jeffrey, Ian. *Le musée de la photographie*, Paris, Phaidon, 2006.

Little, William. *The Shorter Oxford English dictionary on historical principles*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 1973.

Rey, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Robert, 1992.

Schemann, Hans et Alain **Raymond**, *Pons Idiomatik Deutsch - Französisch*, Stuttgart, Klett, 1994