

Christian MILAT

Savoirs de Proust

Que savait Proust? C'est à cette vaste question que les onze contributions de *Savoirs de Proust* apportent de précieux éléments de réponse.

Dans les premières pages de l'ouvrage, Jacques Dubois analyse très finement, à partir de la relation, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, du voyage en chemin de fer que le jeune Marcel effectue seul vers Balbec, les composantes de ce qu'il appelle une phénoménologie du voyage ferroviaire, Proust visant moins à narrer les péripéties du trajet qu'à traduire les impressions et les réflexions suscitées par celui-ci. Ainsi, du wagon, le passager contemple le paysage qui défile devant lui, mais les cahots réguliers du train neutralisant la dispersion insomniacque de ses pensées et induisant au contraire chez lui une espèce de demi-sommeil, c'est une nouvelle façon de percevoir qu'il découvre à cette occasion et qui le fait aboutir à une nouvelle esthétique : dans l'instantanéité, Marcel perçoit du lever de soleil des images discontinues, mobiles, qu'il s'efforce de reconstituer en une trame continue. Moins moyen de transport qu'instrument de communication, le train le fait en outre accéder à un nouvel univers : il lui permet de quitter le monde familial, routinier et conservateur, et d'entrevoir un monde beaucoup plus libre et plus ouvert, l'apparition de la jeune paysanne constituant le prodrome de celui que va bientôt découvrir le narrateur, celui de la plage et des flirts. Toutes ces données nouvelles font du voyage un véritable voyage initiatique, lequel marque d'ailleurs le passage de Marcel de l'enfance à l'adolescence, le train apparaissant comme un espace capable à la fois d'éveiller le désir et de le frustrer, et ce, en le projetant dans la virtualité et le futur. Jacques Dubois relève également avec raison l'émergence, à l'occasion de ce voyage en train, parallèlement à la rhétorique lettrée du passé, d'une tout autre rhétorique, née, elle, du

contact avec l'expérience de ce qui est pour le héros une nouvelle technologie.

Du train, nous passons à l'aéroplane, dont le bruit lointain est perçu, dans *La Prisonnière*, comme « un bourdonnement de guêpe ». Dans ce recours à une figure de rhétorique appartenant à l'écriture du XIX^e siècle, Nathalie Roelens voit un moyen permettant à Proust d'appriivoiser un objet technique nouveau : la saisie de l'inconnu qu'est l'avion s'effectue au travers de la médiation de ce connu qu'est l'insecte. Proust réagit, souligne-t-elle, « [c]omme s'il n'était pas encore prêt à assumer son complexe d'Icare, à s'émanciper de la force gravitationnelle » (p. 37). Du reste, l'écrivain récidive, dans une autre séquence de *La Prisonnière*, en comparant un avion tiré par les mécaniciens d'un aérodrome à une barque « traînée sur le sable » et, dans *Sodome et Gomorrhe*, en assimilant le fuselage d'un aéroplane au corps d'« un demi-dieu » grec paré de « deux grandes ailes d'acier ». La timidité que Proust manifeste ainsi au travers de l'écriture de cette innovation technologique qu'est l'aviation ne l'empêche pourtant pas de mobiliser parfois des termes techniques, comme c'est par exemple le cas lorsque, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il écrit que, « pour se promener dans les airs », une automobile doit être « capable de convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale ». Bien plus, avec le temps, cette timidité disparaît puisque, dans *Albertine disparue*, le procédé rhétorique s'est inversé, le narrateur comparant cette fois les anges tels qu'ils apparaissent sur une fresque de Giotto à des « élèves de Fonk [un aviateur] s'exerçant au vol plané » et leurs vols à des « loopings ».

La Fée électricité constitue le premier des objets techniques étudiés par Anne-Marie Safa, qui l'inscrit à l'intérieur de la dyade de l'ombre et de la lumière, celle-ci renvoyant métaphoriquement à la vie spirituelle. L'auteure fait remarquer que, si les sources naturelles de lumière sont la plupart du temps connotées positivement, l'électricité est en revanche presque toujours reliée à des contextes négatifs, la paresse intellectuelle ou la jalousie par exemple. La météorologie constitue le deuxième objet d'analyse. Tiré de la lecture et de l'interprétation du baromètre, le savoir du père scinde l'univers du narrateur de *Du côté de*

chez Swann en deux parties bien séparées, le côté de Guermantes, visité par beau temps, et celui de Méséglise, réservé aux jours où le temps est incertain. Ce savoir paternel qui, dans *Le Côté de Guermantes*, sera disqualifié au moment des funérailles de la grand-mère, se retrouve, hérité oblige, chez le narrateur, lequel avoue devenir « un baromètre vivant ». Mais, chez lui, cette sensibilité se manifeste en cas de changement brusque des conditions atmosphériques et prend une forme nouvelle, celle de l'interpolation. À l'instar du terme de philologie, cette notion, explique Anne-Marie Safa, renvoie à celle de changement, un changement de temps (climatique) induisant un changement dans le temps (chronologique), soit en ramenant, par la mémoire involontaire, le héros à une situation du passé (dans *Le Côté de Guermantes*, l'irruption du brouillard lui rappelle son séjour à Doncières), soit en le projetant dans le futur (dans *Sodome et Gomorrhe*, le rafraîchissement de l'air fait qu'il pressent que sa vie va changer). Parce qu'elle rattache deux éléments indépendants (le passé et le présent ou le présent et l'avenir), l'interpolation proustienne possède également le sens d'intermédiaire qui est le sien en statistique. En définitive, elle est ce par quoi le fils-écrivain transforme en art le savoir paternel, celui de la tradition. Enfin, la troisième et dernière partie de l'étude a trait aux moyens de transport modernes : l'automobile, l'aéroplane (il est possible de regretter ici quelques redondances inévitables par rapport à la précédente contribution) et la bicyclette.

Les maladies et les médecins étant aussi nombreux dans la *Recherche* que présents dans la vie du romancier, Stéphanie Hallé consacre son étude à Proust et la médecine. Elle relève avec raison que le narrateur, même s'il décrit le corps comme « l'enveloppe close » à l'intérieur de laquelle l'infini d'un être reste à jamais inatteignable, est néanmoins capable d'observer et de transcrire, à travers le physique d'un personnage et ses évolutions, nombre de traits psychologiques, Proust jetant là les bases de ce qui devait bientôt devenir la médecine psychosomatique. Bien plus, le recours, très fréquent, aux comparaisons et métaphores médicales permet de donner corps à ces abstractions que sont les sentiments. L'étude relie ainsi les étapes par lesquelles passe l'amour de Swann pour Odette aux différentes phases qui marquent l'évolution d'une maladie : incubation, premiers

symptômes, complications, rémission, convalescence et guérison. Dans *Le Temps retrouvé*, la médecine est cette fois convoquée pour expliciter la maladie de ces « assemblages de cellules » que sont les nations, à savoir la guerre, laquelle frappe « le corps Allemagne, le corps France et les corps alliés et ennemis » et, comme la maladie, apporte prématurément la mort. Manifestant des qualités analogues à celles du stratège, le médecin est finalement comparé à l'artiste lui-même : de même que le chirurgien, « sous le poli d'un ventre de femme, [voit] le mal interne qui le ronge », l'écrivain a pour mission de saisir l'essence des individus.

La photographie fait l'objet de deux études. La première, sous la plume de Sophie Kérouack, oppose la mémoire involontaire qui, selon Proust, en « nous faisant goûter la même sensation dans une circonstance tout autre, [...] nous en donn[e] l'essence extratemporelle », à la mémoire volontaire qui, « mémoire de l'intelligence et des yeux, ne nous donne du passé que des faces sans vérité » et qui s'apparente à la photographie, procédé technique de captation du réel qui aboutit à une vision unilatérale et momentanée des choses. Dépourvus de toute relation au présent, les instants saisis par la photographie, selon l'expression heureuse de Sophie Kérouack, « se momifient ». La seconde étude, celle de Lola Bermúdez, aboutit en grande part à des conclusions du même ordre, d'où, de nouveau, un ennuyeux phénomène de redondance. Heureusement, l'auteure ouvre ici et là quelques pistes originales. Est ainsi évoqué le lien entre les photographies et le rituel amoureux, notamment au travers du besoin, souvent décrit, de posséder l'image de la personne aimée et de la montrer à un tiers. Dans ce cadre, sont notamment cités le passage du *Côté de Guermantes*, où le narrateur voit dans la photographie de la duchesse « une rencontre de plus » avec elle, et celui d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, où il espère posséder, à défaut d'« un morceau vrai » des nattes de Gilberte, une photographie de celles-ci, l'image photographique acquérant ici un nouveau statut, celui d'un ersatz qui peut, en l'absence de la personne réelle, servir pour un temps de support à l'imagination du héros. De même, la mention du « développement » des clichés comme base de la poétique proustienne de la « révélation » constitue un point intéressant. Il aurait sans doute

mérité d'être approfondi à la lumière de passages tels que celui-ci, tiré d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « Ce qu'on prend en présence de l'être aimé n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieure dont l'entrée est "condamnée" tant qu'on voit du monde. »

Considérant que « le rapport de Proust à l'art relève d'autre chose que du domaine du savoir » (p. 136), Sophie Bertho fait observer avec raison — et non sans une certaine fougue — que, ne poursuivant aucun but didactique, l'auteur de la *Recherche* « ne désire pas nous faire découvrir Vermeer » (p. 135), que ses allusions à des œuvres picturales ne sont jamais autonomes, mais soumises au récit qu'elles structurent et aux personnages qu'elles caractérisent, bref, que Proust détourne la peinture en l'assujettissant à ses propres fins. Elle ajoute qu'à ce titre, il est possible de retrouver chez lui le processus d'intermédialité pratiqué par certains artistes contemporains. S'il est vrai que le concept d'intermédialité en tant qu'hybridation des pratiques artistiques est récent, il est en revanche plus contestable de laisser entendre que le détournement littéraire des œuvres picturales est, chez Proust, une originalité qui l'apparente à quelques contemporains : tout savoir, y compris artistique, travaille l'œuvre littéraire qui l'accueille, mais est simultanément travaillé par elle.

Pour Lawrence R. Schehr, c'est à partir de l'inscription de la mort d'Albertine que l'écriture marque une absence permanente, impossible à jamais ressusciter, et que s'opère « une réécriture de tout l'espace littéraire en un espace de défamiliarisation dans lequel les "vérités" de la famille ne peuvent plus régner » (p. 148). Désormais, le narrateur produit un roman où le familier côtoie le non-familier : « le roman est un mélange *unheimlich*, ironique ou tropique, du *Heimlich* et de l'*Unheimlich* » (p. 150), le deuil apparaissant comme « le processus libérateur grâce auquel le roman devient lui-même (donc tout autre) dans l'hétérodoxe » (p. 151). Après le voyage à Venise, encore empreint de familier et de familial — la ville où la mère de Marcel le conduit n'est pas foncièrement différente de ce à quoi il s'attend —, ce sont les nouvelles des mariages annoncés entre Saint-Loup et Gilberte ainsi qu'entre Cambremer et la nièce de Jupien qui, en inaugurant un

monde nouveau, amènent le narrateur à rompre résolument avec le passé familial. Alors que, jusque-là, ce sont les femmes de la famille qui fournissent les références littéraires, toutes féminines (Mme de Sévigné, George Sand), Marcel « entre consciemment dans le monde des écrivains » (p. 155). En définitive, conclut Lawrence Schehr, en défamiliarisant le familier, Proust donne une orientation nouvelle au roman d'apprentissage : chez lui, « savoir, c'est se savoir autre, mais pas de façon oppositionnelle [...], c'est se comprendre en se désidentifiant et comprendre l'autre à travers cette désidentification ». Analysant les rapports qui, chez Proust, relient la lecture et la connaissance, Carl Bergeron étudie la scène de la lecture de *François le Champi* dans *Du côté de chez Swann*. Il y discerne deux lectures : celle que fait la mère du narrateur enfant (qui y trouve un grand plaisir) et celle qui correspond au commentaire qu'en réalise le narrateur adulte (qui perçoit de la délicatesse dans la censure maternelle des passages les plus explicitement incestueux). À ces deux rencontres s'en ajoute une troisième, située dans *Le Temps retrouvé* : la vue du roman sandien dans la bibliothèque du Prince de Guermantes provoque chez le narrateur le jaillissement de la mémoire involontaire. Dans les trois cas, ce qui en cause, ce n'est pas la qualité littéraire intrinsèque du livre, mais la somme personnelle de sensations et de significations qui lui est rattachée et que l'écriture doit explorer. Ainsi, la lecture ne constitue pas une fin en elle-même. Elle ne permet pas d'accéder à une vérité qui serait préalablement contenue dans l'œuvre. Elle est seulement l'une des étapes possibles d'un itinéraire d'apprentissage complexe à l'extrémité duquel se trouve l'écriture. Or, entre la lecture et l'écriture se place le pastiche, auquel Carl Bergeron attribue justement « une vertu hygiénique et musculaire : s'il permet de se défaire de toute influence, il exerce aussi la perception et l'acuité, facultés nécessaires à l'écrivain en formation » (p. 171). Ce n'est donc pas un hasard si le pastiche des Goncourt intervient dans *Le Temps retrouvé*, au moment où point la vocation littéraire de Marcel.

Michel Pierssens s'intéresse, lui, au statut du savoir et de la connaissance dans la *Recherche*. Jeune, le narrateur croit naïvement que, dissimulée derrière les apparences, la vérité peut surgir dans l'éclair d'une épiphanie. Il s'aperçoit bientôt que, si le travail cognitif peut

s'exercer à l'occasion de l'acte le plus banal de la vie quotidienne, il ne peut s'affranchir du temps. En effet, la vérité est un absolu qui reste à jamais hors de portée : « Une personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets, ses intentions à notre égard [...], mais une ombre où ne nous pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons des croyances nombreuses », lit-on dans *Du côté de chez Swann*. Ce ne sont par conséquent que des vérités contingentes, transitoires, sans cesse à construire, qu'il est seulement possible de saisir. Parcelle et évolutif, ce savoir est indissociable des affects : le désir et l'amour sous toutes ses formes — y compris la douleur qui en est la fréquente contrepartie — sont l'agent privilégié de tout approfondissement cognitif. En outre, ce qui demeure foncièrement inconnaissable n'est pas radicalement inintelligible, inaccessible à la raison : « Le génie de Proust », note Michel Pierssens, « réside [...] dans le fait d'avoir choisi pour explorer les complexités de la démarche cognitive le genre qui, a priori, lui est le plus étranger puisqu'il se situe d'emblée hors du territoire de la raison, là où règne la fiction : dans le roman. » (p. 187) En fait, si quelque connaissance n'est pas impossible à atteindre, c'est grâce à l'art, intermédiaire entre le réel et l'irréel, ainsi que le souligne le narrateur du *Temps retrouvé* : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. »

La dernière contribution émane de Franc Schuerewegen. Celui-ci fournit un exemple, particulièrement significatif, à la fois de censure et de dissimulation de la part de l'auteur de la *Recherche*, quand il met en relations Marcel Proust et Marcel Duchamp, celui-ci transformant un urinoir de faïence en une œuvre d'art (une fontaine), celui-là, dans la variante d'une page de *Sodome et Gomorrhe*, avouant : « les water-closets des Champs-Élysées m'avaient fait éprouver des impressions plus poétiques que le Palais Bourbon ».

Dans l'avant-propos de l'ouvrage, Michel Pierssens mettait l'accent sur un des paradoxes de la *Recherche* : « Cette œuvre d'un homme retiré en lui-même, apparemment retiré du monde, témoigne au contraire d'une

extrême attention à ce monde : les êtres, les choses, les objets créés par l'homme, sont de la même façon porteurs d'énigme et de vérité.» (p. 10) *Savoirs de Proust* nous permet effectivement de mesurer et d'explorer la diversité, l'étendue ainsi que la profondeur de ces savoirs et de mieux en comprendre les processus de production.

Référence : Michel Piessens, Franc Schuerewegen et Anna González Salvador (dir.), *Savoirs de Proust*, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2005, 217 p.