

Antoine Compagnon (dir.), *Proust, la mémoire
et la littérature*, séminaire 2006-2007
au Collège de France
Paris, Odile Jacob, 2009, 256 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Longtemps *À la recherche du temps perdu* fut considérée « affaire » de la mémoire. Non pas de la mémoire de l'œuvre, mais de la mémoire personnelle de son auteur. Une mémoire d'archives, l'« édifice du souvenir » (cette fausse piste vers laquelle le narrateur du *Côté de chez Swann* tente de nous attirer). Toutefois, avec le temps, cette *doxa* s'est altérée : aujourd'hui, au-delà des souvenirs « intimes » (subjectifs) de Marcel Proust, c'est la *Recherche* qui devient en elle-même une

mémoire — mémoire de la littérature, somme d'un certain savoir. En d'autres termes, la *Recherche*, en créant une « mémoire de la littérature », trace une histoire. Mais cette histoire s'oppose à l'Histoire (comme discipline), suivant la formule du *Rideau* de Milan Kundera : « Appliquée à l'art, la notion d'histoire n'a rien à voir avec le progrès; elle n'implique pas un perfectionnement, une amélioration, une montée; elle ressemble à un voyage entrepris pour explorer des terres inconnues et les inscrire sur une carte. » (p. 28, Gallimard, « Folio ») C'est le questionnement majeur de *Proust, la mémoire et la littérature*. Il s'agit d'un recueil qui trouve sa genèse dans un séminaire donné par Antoine Compagnon au Collège de France en 2006-2007. Le livre est composé de dix textes (divisés en deux sections principales : « Mémoire des textes », « La fabrique de la mémoire »), signés par des proustiens aussi notoires que variés, ce qui nous offre une « vision plurielle » de la question de la mémoire chez Proust, à travers sa *Recherche*, ses « Cahiers » et autres avant-textes. Comme tous ces fragments possèdent une qualité certaine, nous aborderons l'entièreté de *Proust, la mémoire et la littérature*, texte par texte, en respectant sa chronologie d'origine.

Compagnon est responsable du texte liminaire, « Proust, mémoire de la littérature ». On connaît l'intérêt de l'auteur pour Proust et son œuvre : *Proust entre deux siècles* est un ouvrage culte de la « proustologie ». Le texte dont il est ici question est aussi un petit morceau de bravoure, maintenant essentiel aux proustiens, critiques comme lecteurs. Pour Compagnon, la mémoire de la littérature, c'est « la littérature en mouvement » (p. 11), et c'est bien pour cela que l'œuvre proustienne n'est pas passéiste, ne regarde pas seulement en arrière. Comme la mémoire est mouvement, il faut aller de l'avant, être à la

recherche afin de, comme le répète souvent le narrateur du *Temps retrouvé*, « produire certaines vérités ». « La mémoire met en rapport du temps et de l'espace » (p. 13), elle dessine une carte, mais une « carte » qui bénéficie d'une lecture plurielle : d'une part, carte de la littérature, voire de l'art en général (les références ou allusions artistiques dans la *Recherche* se comptent par milliers), cette somme de savoir, à travers siècles, pays, mouvements ou écoles, mais aussi à travers l'œuvre (considérée comme un tout) d'un auteur en particulier ; d'autre part, carte de l'œuvre elle-même, la *Recherche* étant construite par ce mouvement créateur de la mémoire, et s'il est possible de s'y perdre (la « spirale esthétique » de Proust est parfois proprement vertigineuse), on s'y retrouve toujours. Proust géographe donc, mais aussi Proust architecte : la *Recherche* est une cathédrale, la mémoire du temps, de l'espace et de l'art étant gravée à même ses murs. Compagnon termine son texte par une très belle idée, à savoir « l'impureté » de la mémoire littéraire telle que démontrée dans la *Recherche* : « La mémoire de la littérature, comme le rêve dont elle emprunte la logique, ne respecte rien, mais condense et déplace, renverse les valeurs, profane ce qu'elle adore », elle possède « une dimension burlesque et scandaleuse, même lorsqu'elle est la plus intense et émouvante » (p. 28-29). C'est ainsi que les tragédies raciniennes deviennent dans la *Recherche* un motif pédérastique. De plus, mémoire « impure », car elle ne respecte pas la chronologie, elle défie la logique en traçant des transversales. C'est le fameux « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné », où Proust établit un lien (d'ailleurs inversé) entre une épistolière du XVII^e siècle, un romancier russe du XIX^e siècle, auquel s'ajoutera Elstir, le peintre fictif de la *Recherche*, tous les trois ayant les mêmes « phrases types ». L'ouvrage

dirigé par Compagnon opte pour la même logique : phrase type de la mémoire, esquissant une nouvelle carte de l'œuvre proustienne.

Après ce texte liminaire, Kazuyoshi Yoshikawa signe l'introduction : « Du *Contre Sainte-Beuve* à la *Recherche* ». Usant de la critique génétique (critique très près de cet enjeu qu'est la mémoire), l'auteur interroge la « structure globale du *Contre Sainte-Beuve* » (p. 49), texte écrit avant la *Recherche*, mais publié de façon posthume, avec le *Jean Santeuil*, au début des années 1950, près de trente ans après la mort de Proust. Sont convoqués Baudelaire, Nerval et Balzac. La mémoire se souvient de la littérature, Proust n'a pas écrit *ex nihilo*. La critique génétique pratiquée de façon rigoureuse éclaire merveilleusement cet enjeu. Il ne s'agit nullement d'un désir d'esthète, mais d'un sentiment chevillé au corps. Lors de la rédaction des cahiers du *Contre Sainte-Beuve*, Proust hésitait toujours quant à la forme qu'il souhaitait donner à son œuvre, entre l'essai et le roman, éclaircissement théorique ou univers romanesque : « Cette structure binaire a fourni à l'écrivain [...] l'occasion de mettre en place à la fois ses propres pratiques romanesques et leurs fondements théoriques » (p. 68), écrit Yoshikawa. Les trois auteurs mentionnés ci-dessus, à leur façon, par leur « vision » d'écrivains, ont tous été importants pour la création de ces deux mouvements ; ils donnent un deuxième souffle à Proust, car il arrive à écrire « à travers » eux, en plus d'offrir une vie nouvelle à la critique, par des points de repère nouveaux. La critique génétique des avant-textes est aussi importante, car ils se sont tous « retrouvés » dans la *Recherche*. La *Recherche* se souvient du *Contre Sainte-Beuve* et, ainsi, se souvient de Baudelaire, de Nerval et de Balzac. Le style proustien descend un long fleuve, celui des avant-textes, dont le

Contre Sainte-Beuve est certainement le plus important, pour « aboutir » à la *Recherche*. Le mouvement du critique doit être inversé : il faut remonter le fleuve. « Le roman de Proust ne s'est-il pas écrit sur une vaste assimilation, et sur une critique aussi, de plusieurs œuvres de ses prédécesseurs? » (p. 70). À cette question, nous devons répondre « oui ». Oui, et d'une façon très émouvante (comme le soulignait d'emblée Compagnon).

Mémoire des textes

Le premier texte de cette section est celui de Pierre-Louis Rey, « Proust et le mythe d'Orphée ». La *Recherche* offre une mémoire des mythes : Rey se penche sur celui d'Orphée, symbole antique de l'artiste. Mentionnons que l'auteur fait preuve de lucidité : il n'est pas question d'affirmer que la *Recherche* est *explicitement* fondée sur le mythe d'Orphée, mais plutôt d'établir certaines similitudes, dessiner une transversale. Au départ, Rey note les quatre références directes au mythe et, ensuite, souligne ses multiples autres « allusions plus ou moins transparentes » (p. 77), l'ensemble s'orchestrant autour de la vocation de l'artiste, en insistant sur la porte de sa « descente aux enfers ». De surcroît, chez Proust, le mythe d'Orphée s'enlace « dans son écriture, voire dans sa mémoire, à d'autres mythes avec lesquels la tradition les avait mêlés et peut-être confondus », car « [l]a mémoire des mythes [y] est indissociable [...] de celle qu'il a des écrivains du passé » (p. 80). Entre le mythe et l'auteur, il y a médiation, la mémoire n'étant pas directe, médiation qui se double alors que nous lisons et étudions la *Recherche*. Le mythe nous fait plonger dans le temps; sa recherche exemplifie le fonctionnement de la

mémoire. À ce sujet, Rey (toujours à partir de la figure d'Orphée et de son mythe), d'une manière qui nous paraît tout à fait clairvoyante, distingue « trois formes de mémoire » en fonction chez l'écrivain : 1) « Une mémoire diffuse ou confuse » (p. 81), car « immémorielle », les mythes étant plongés dans ce que l'on connaît aujourd'hui sous l'appellation de l'inconscient collectif; 2) « Une mémoire ordonnée » (p. 81), mémoire de travail, Proust affichant clairement ses « grandes amours », (Racine, Sévigné, Saint-Simon, Chateaubriand, etc.), qui ajoutent de la profondeur ou de la signification au mythe; 3) « Une mémoire [...] immédiate » (p. 81), celle des œuvres que l'écrivain parcourt en même temps qu'il compose la sienne, et comme la *Recherche* s'est écrite en plus de quinze ans, cette mémoire foisonne dans l'œuvre proustienne, médiatise plus d'une décennie de lectures passionnées (on le sait, Proust était un grand lecteur, « *well-read* » comme diraient Odette et ses amis anglais). Au final, le mythe d'Orphée, grâce à Proust, devient le mythe de l'écrivain, dont le narrateur de la *Recherche* est le héros moderne.

Suit « L'effacement d'une source flaubertienne », de Nathalie Mauriac Dyer. Autre texte de génétique, l'auteur, cette fois, attaquant avec érudition et savoir-faire le « réseau allusionnel relativement dense » (p. 95) de l'œuvre proustienne. Mauriac Dyer, selon ses propres mots, suit « les circuits » (p. 95), retrouvant Flaubert et son style là où on ne les suspectait même pas. La critique génétique, tout en conservant le plaisir du texte, élimine toute lecture naïve de la *Recherche* et met en avant une complexité qui, loin d'être rébarbative, arrive à séduire le lecteur, comme Proust a été « attiré » par Flaubert. S'il y a « effacement » de la source flaubertienne, c'est que, de cahier en cahier, ou de brouillon en brouillon, Proust a pour

ainsi dire « codé son texte » : Flaubert, d'emblée clairement visible, est finalement relégué en arrière-plan, mais, et c'est ce qui compte ici, son importance n'en est jamais amoindrie. Au fil des années, le texte proustien, pas encore publié, construit un réseau (Deleuze et Guattari parleraient de « rhizome ») d'échos par « [l]e dialogue vigoureux que l'écrivain entretient avec son propre texte » (p. 106), mais aussi en « rencontrant » les textes d'autres écrivains (et il y en a des dizaines) que l'œuvre elle-même « diégétise », pour reprendre un terme de poétique. En somme, Emma Bovary peut ainsi « dialoguer » avec Albertine Simonet, comme Proust avec Flaubert : la *Recherche* est un texte « hanté » par d'autres textes, ceux de Proust comme ceux venant d'ailleurs, des « fantômes »... Grâce à la dynamique critique génétique mise en scène par Mauriac Dyer, on comprend mieux pourquoi la mémoire est affaire de mouvement, longtemps, dans le Temps.

Dès les premières lignes de son texte, « Le pastiche ou la mémoire des styles », Annick Bouillaguet annonce clairement son projet, dans un incipit non moins lumineux : « La mémoire proustienne de la littérature est ici envisagée sous l'aspect particulier de celle du ou des styles [...]. Elle consiste dans une vision particulière, ce que voit l'artiste et que ne voient pas les autres. Cette vision s'exprime et se confond dans le style. » (p. 115) Il est donc question ici de pastiche (comme procédé), car « la forme la plus exemplaire de la mémoire du style s'exprime dans le pastiche » (p. 115), « la littérature se souvient de la littérature, en l'incorporant » (p. 116). Le pastiche en question est évidemment celui du *Journal* des Goncourt, que Proust incorpore au début du *Temps retrouvé*. Petit rappel : la *Recherche* est l'histoire d'une vocation d'écrivain, celle de son narrateur. Déjà bien avancé en âge, toujours désireux d'écrire,

ses textes de collégiens le laissant maintenant froid et l'excitation de la publication de son article dans *Le Figaro* étant passée depuis bien longtemps, le narrateur, au début du *Temps retrouvé*, confronté au *Journal* (pastiché) des Goncourt, prend une distance critique par rapport à sa vocation. Par la suite, la machine se mettra pleinement en marche. Les « vertus » du *Journal* sont doubles : intradiégétiques pour la quête du narrateur, extradiégétiques pour Proust et son style. Ajoutant encore un niveau de signification, Bouillaguet souligne que Proust, en pastichant les Goncourt, pastiche aussi d'autres écrivains de l'« observation », comme Daudet, Zola et Huysmans. Médiatisation par le pastiche. Mémoire d'une mémoire, au cœur d'une fiction. À l'observation, Proust, dans le passage qui suit tout juste le pastiche, oppose la radiographie : pour lui, le style est vision. Et qu'est-ce justement que le pastiche, sinon une radiographie du style et des écrivains, une radiographie de l'écriture et de la littérature en elles-mêmes, « pos[ant] à sa manière la question du pouvoir du style et de la littérature » (p. 131)?

La fabrique de la mémoire

Avec « Mouvement de la mémoire/mouvement de l'écriture : la figure de l'interpolation chez Proust », Isabelle Serça donne le ton à cette section. Encore une fois, le travail de la mémoire ne passe pas par la « complaisance » du souvenir, mais par « une analogie entre le travail de la mémoire et le travail de l'écriture » (p. 138). L'interpolation y est présentée comme la figure qui rythme à la fois la mémoire (comme travail ou comme construction) et l'œuvre, passant « [du] macrocosme de l'œuvre au microcosme de la phrase » (p. 144). Ensuite, l'auteur

nous présente une étude de la symbolique et de la portée de la parenthèse (sorte de porte-étendard de l'interpolation) dans la *Recherche*. On est tenté d'affirmer, complétant la brillante analyse de Serça, que Proust, par l'utilisation radicale qu'il propose de cet « élément » textuel qu'est la parenthèse, développe ce que l'on appelle maintenant le *montage* : « La parenthèse permet ainsi d'échapper à la stricte linéarité syntaxique de la phrase, autrement dit à la stricte linéarité du temps [...]. Déjouer la linéarité, c'est [...] déjouer le temps. La parenthèse apparaît alors comme un lieu fantasmatique où le scripteur, suspendant le cours syntaxique de la phrase, a l'illusion de suspendre le cours du temps lui-même » (p. 151-152). Qu'est-ce que le pouvoir du montage, sinon celui de *suspendre le temps* (afin de mieux le modeler)? Par « réminiscence anticipée » (concept proustien par excellence), car la mémoire ne fonctionne pas toujours de façon logique et encore moins linéaire, on arrive à trouver « du cinéma » (il faut toutefois être prudent avec les termes) chez Proust. Que l'on pense aussi au narrateur du *Temps retrouvé* qui compare (explicitement) son œuvre à une robe — une œuvre *montée* morceau par morceau —, et (implicitement) le travail de l'écrivain à celui du couturier devant sa machine, leur tâche première étant d'« assembler » (pas toujours de façon transparente). Et nous complétons : depuis Proust, le travail de l'écrivain se compare à celui du monteur, donnant une place à la *Recherche* dans la mémoire du septième art.

Suit le texte de Sara Guindani, « “Je ne sais pas voir”. Malentendu, connaissance et reconnaissance chez Proust ». À partir du passage du *Journal* des Goncourt évoqué ci-dessus, on constate que le narrateur est troublé de ne pas *reconnaître* les individus mis en scène par les frères écrivains, même si (dans la

logique du pastiche) ils avaient tous les trois fréquenté le même milieu (le salon Verdurin, Cottard, Brichot, etc.). Le narrateur proustien n'observe pas les convives, il les radiographie, ce qui place l'œuvre d'art en mystérieuse analogie avec la vision et qui conduit Guindani à dire que si la *Recherche* est un apprentissage (reprenant entre autres le *Proust et les signes* de Gilles Deleuze), « elle l'est au sens d'un apprentissage de la vision » (p. 158). Dès lors, l'auteur nous présente quelques rencontres clés dans l'apprentissage du narrateur : rencontre avec Gilberte Swann, rencontre avec le baron de Charlus. Et aussi, ce qui nous semble le maillon le plus fort de ce texte, il sera question, toujours selon le thème de la rencontre et de la vision, de l'importance (ou plutôt de l'usage) de la photographie dans la *Recherche*. On sait que Barthes, parallèlement à son enseignement au Collège de France (où il est souvent question de Proust, principalement avec le séminaire *La préparation du roman*, mais aussi avec un cours, Proust et la photographie, qui ne vit jamais le jour en raison de la fin tragique de Barthes), écrivait son livre sur la photographie, *La Chambre claire*. L'auteur de *Mythologies* est très clair sur le sujet : il s'agit d'un ouvrage profondément proustien. Guindani développe ainsi l'utilisation et la portée des photographies dans la diégèse de l'œuvre proustienne en opérant une rencontre heureuse avec le *topos* de *La Chambre claire*. La photographie, pour Proust en tout cas, est un art en symbiose avec la matrice mémorielle. Aussi, toujours dans la *Recherche*, les photographies, loin d'être de simples éléments « de décors » (ou même « narratifs »), convoquent-elles de manière presque violente la vision, qui gagne de la sorte une signification nouvelle : « La vision [...] a en elle une force créatrice, elle n'est pas une simple opération de constat » (p. 167), pas plus que la mémoire n'est que l'édifice du

souvenir, aussi grandiose soit-il. Puisque la mémoire proustienne est en mouvement, elle devient une mémoire créatrice : par son « développement » (comme on le dit d'un cliché photographique), elle convoque splendidement l'écriture et, heureusement, on est loin de la simple nostalgie. Avec Proust, nous sommes toujours à la recherche.

L'ouvrage présente ensuite le texte qui est peut-être le plus « décadent » du recueil, celui de Sophie Duval, « Les réminiscences travesties : louchonnerie et amphibologie ». Il faut se souvenir de Compagnon lorsqu'il affirme que la mémoire proustienne (principalement la mémoire de la littérature et de l'art en général) est une mémoire « impure », « insolente », car elle ne « respecte rien ». Le texte de Duval arrive à gloser d'une façon particulièrement érudite sur cette question de l'impureté (de l'esthétique) de la mémoire mise en œuvre dans la *Recherche*. On note que l'« amphibologie » dont il est question dans le titre souligne l'équivoque proustienne, son goût pour l'entre-deux, l'ambiguïté et la polyphonie de sa poétique, à travers la dimension de « travestissement » mise en ligne par Duval. En effet, chez Proust, l'endroit a invariablement son envers, chaque chose son contraire : les deux côtés vont toujours finir par se rejoindre, suivant l'une des grandes thèses du *Temps retrouvé*. Par exemple, le « temps perdu » convoqué par le titre de l'œuvre proustienne, en plus d'une polysémie originelle (« temps perdu », aussi bien comme *temps passé* que comme *temps que l'on perd* — ce qui souligne le rapport du narrateur avec l'oisiveté), se double lorsqu'on le confronte, au dernier tome de la *Recherche*, en rencontrant le concept de « temps retrouvé ». De plus, comme nous l'avons mentionné, à la suite de Duval reprenant elle-même Compagnon, si la mémoire proustienne est impure, c'est en grande partie par son

rapport avec l'intertextualité : Proust, souvent, « travestit » ses sources, altère le passé et détraque le fonctionnement mémoriel. Duval nous en donne quelques exemples, dans une rhétorique aussi pointue que plaisante : « la reprise de l'histoire de Sodome » (p. 180), qui dénature ce fragment de la Genèse, ce qui explique la folle expansion des Sodomites (les « invertis ») dans la *Recherche*; « l'ironie satirique qui révèle le secret de Legrandin » (p. 185), principalement à travers une analogie savante avec le mythe de saint Sébastien; « la métaphore de Mlle de Saint-Loup » (p. 197-198), qui, en passant par Shakespeare, vient allégoriser toutes les jeunes filles en fleurs, la jeunesse éternelle, et la fascination de l'artiste devant cette pureté retrouvée — retrouvée par ce travestissement propre à l'humour, à l'ironie, voire au blasphème. On pourrait ajouter que cette spirale proprement vertigineuse qui consiste, dans un mouvement de bas en haut, à retrouver une pureté perdue par le biais d'une pureté originelle n'est pas sans rappeler la grande idée d'un auteur que Proust admire beaucoup : il faut *transformer la boue en or*. La *Recherche*, grâce au « travestissement » et à l'« inversion comique » qu'elle orchestre, devient une des plus belles fleurs du mal.

Le dernier texte de cette section, sous la plume de Hiroya Sakamoto, se nomme « La guerre et l'allusion littéraire dans *Le Temps retrouvé* ». L'auteur, suivant (encore) un mot d'Antoine Compagnon (paraphrasant Balzac), est à la chasse aux « allusions perdues » qui font de la *Recherche* un « lieu de mémoire ». Trois aspects de l'allusion littéraire y sont abordés : « esthétique », « politique » et « romanesque » (p. 199), dans une lecture d'un passage du *Temps retrouvé*, où le narrateur discute avec Saint-Loup d'un raid de zeppelins, passage où se cristallise « une mémoire littéraire de Paris pendant la guerre »

(p. 199). Un des constats les plus justes de Sakamoto, à travers le savoir-faire de son discours référentiel, est que l'allusion esthétique est là pour « [d]ramatiser et distancier à la fois » (p. 204). Et dans cette narrativité précise du début du *Temps retrouvé*, les allusions permettent « une certaine déréalisation de la guerre » (p. 204). En plus, par cette poétique de l'allusion, Proust arrive à proposer, selon les mots de Sakamoto, une « *politique* de l'allusion » (p. 204, nous soulignons), « [c]ar l'intérêt des références culturelles dans l'épisode de guerre consiste à renvoyer aux clichés chauvins qui confondent la beauté et la nationalité » (p. 204-205). La guerre offre à l'auteur la chance de revisiter des clichés, opérant ainsi un tri dans la mémoire, lui offrant le roulement neuf d'un fonctionnement tout aussi nouveau. Comme Proust n'est pas le seul auteur à avoir parlé de la Grande Guerre, la chasse aux allusions nous permet de confronter la *Recherche* à H.G. Wells, à Jean Cocteau, à Jacques-Émile Blanche et, même, à Richard Wagner, tout en observant comment l'œuvre proustienne combat, altère ou travaille une certaine *doxa* de la guerre. Le texte se terminant, décortiquant toujours le rhizome de références que permet la discussion entre le narrateur et le neveu d'Oriane de Guermantes, Sakamoto en arrive à développer un surprenant parallélisme entre l'aviation et l'inversion (terme que Proust préfère à « homosexualité »). Ce lien se bâtit grâce à Wagner et à ses Walkyries, ce qui permet à la *Recherche*, d'abord « mémoire de la littérature », d'être lue comme « une mémoire critique de la culture de guerre du premier conflit mondial » (p. 217). *Le monde est un*, répétait souvent Jean Renoir, et du centre Proust, une analyse de l'œuvre du musicien Wagner nous permet une compréhension nouvelle du patriotisme français du début du siècle, avec un détour par certains enjeux propres à la

sexualité. Le mélange des genres opéré par la *Recherche* fabrique une nouvelle vision de l'unité.

L'ouvrage dirigé par Compagnon se termine par un texte qui rapproche Proust de la philosophie, ou plutôt des philosophes. Il s'agit de la contribution d'Anne Simon, « La philosophie contemporaine, mémoire de Proust? ». La mémoire proustienne apparaît de façon « inverse », « rétrospective », car, maintenant, on se souvient de la *Recherche* (ce n'est plus la *Recherche* qui se souvient), particulièrement la philosophie contemporaine française (la « *french thought* », comme on dit aux États-Unis), et c'est ce qui intéresse Simon : « L'objectif de cet article est donc de montrer, à partir de postures emblématiques d'un certain nombre de penseurs qui ont marqué notre contemporanéité, les différentes façons de lire un roman, quand on est philosophe. Proust est bien dans la mémoire de la philosophie contemporaine, ou plus exactement dans ses mémoires, entre fascination, réminiscence, refoulement, voire forclusion » (p. 224). S'en suit le « cri » de l'auteur : « Pourquoi les penseurs de la seconde moitié du siècle ont-ils quasiment tous pris comme modèle, répulsif ou attractif, peu importe, le roman de Proust, et non ceux d'un autre? » (p. 225) Bien que cette position puisse être nuancée, il est indéniable que Proust a, d'une certaine façon, fasciné bon nombre de philosophes ou théoriciens contemporains (mentionnés ici dans un désordre volontaire) : Henri Bonnet, Jean-Paul Sartre, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Roland Barthes, Michel Foucault, Paul Ricœur, Jean Ricardou, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida, Gaston Bachelard, Edward Bizud, Michael Riffaterre, Elisabeth Ladenson, Julia Kristeva, Anne Henry. Après avoir confronté Proust avec les *topoi* philosophiques de son époque, Simon présente l'image de

Proust dans l'œuvre de six penseurs, six attitudes différentes qui, par opposition, incarnent une représentation plurielle (pour ne pas dire carnavalesque) de la « mémoire Proust » : Merleau-Ponty, pour qui Proust serait un « compagnon de route » (p. 232), d'ouvrage en ouvrage, autour de l'axe du langage et de l'« attaque » qu'il faut y porter; Ricœur, pour qui Proust est un « étranger » (p. 234), que le philosophe tente de tirer du côté de la métaphysique; Barthes, pour qui Proust devient, vers la fin de sa carrière, délaissant peu à peu le statut d'« écrivain » pour celui d'« écrivain », un « *alter ego* » (p. 236); Sartre, pour qui Proust, comme Flaubert avant lui, est un « ennemi » (p. 238), ou, peut-être, un « frère ennemi », mais un ennemi tout de même; Deleuze, pour qui Proust est une sorte de « double déformé » (p. 240), le *Proust et les signes* nous en apprenant plus sur l'esthétique deleuzienne que sur celle de la *Recherche*; finalement, le trio Bachelard-Derrida-Foucault, pour qui Proust est un « Proust incognito » (p. 242), puisque tous trois le réduisent, l'effacent, mais semblent tout de même parler à travers lui, en travaillant le même problème. Sur cet article, au-delà de la justesse des analyses de Simon, nous terminerons par une note quelque peu négative, négative mais naturelle, à savoir sur la brièveté et la réduction que l'auteur applique à la pensée des philosophes évoqués. Lire Proust avec eux, *par* eux, est certes une bonne idée, mais la démarche se doit d'être plus étoffée, si l'on veut éviter les généralités et les évidences non significatives. Heureusement, cet article de Simon ne serait, selon la notice biobibliographique sur les auteurs du recueil, qu'une esquisse d'une monographie qui, espérons-le, traitera plus en profondeur de la véritable rencontre entre Proust et les philosophes contemporains, dans le dessein de tracer une nouvelle mémoire de la *Recherche*.

En somme, par la transversale que nous avons tracée de cet ouvrage, nous espérons avoir bien rendu toute la richesse du portrait présenté et commenté par Compagnon et ses complices, au fil d'une thématique originale qui arrive à donner un second souffle au thème de la mémoire dans l'œuvre proustienne — une herméneutique de la mémoire. Sur le plan strictement formel et méthodologique, on note quelques petites coquilles ici et là, mais rien qui dérange la lecture. Le seul reproche que l'on pourrait réellement faire revient probablement à l'éditeur : celui de ne pas avoir inséré d'index à la fin du livre. Comme les articles regorgent de références littéraires, mythologiques, historiques et autres, il aurait été utile et clairvoyant de sceller la mémoire de l'ouvrage, sa cartographie, en permettant au lecteur de s'y retrouver davantage.

L'œuvre dépasse la vie, comme la mémoire de la *Recherche* dépasse les souvenirs de Marcel Proust. L'enjeu, remarquablement traité dans ce collectif, est également présent dans le très beau film de Raoul Ruiz, *Le Temps retrouvé*, qui reprend le dernier tome de la *Recherche*. En fait, le film se termine par une petite histoire qui allégorise parfaitement ce dont il est question dans *Proust, la mémoire et la littérature*. Voici la séquence : « Le jour où le sculpteur Salvini mourut, il lui fut accordé, comme au reste des mortels, le temps de parcourir tous les lieux et les instants de sa vie sur terre. Le sculpteur refusa cette grâce : *Ma vie n'est qu'une succession d'aventures extraordinaires et leur rendre visite ne ferait que m'attrister davantage*, dit-il. *Je préfère me servir du temps que l'on m'a accordé pour parcourir ma dernière œuvre, Némésis divine, que*

tous connaissent mieux sous le nom de Triomphe de la Mort. Ainsi fit-il. Peu de temps après, l'Ange de la Mort apparut pour lui annoncer que le temps de grâce était passé. Il y a un paradoxe dans tout cela!, s'exclama Salvini : *J'avais assez de temps pour visiter tous les instants de ma vie, qui dura 63 ans, et ce même temps n'a pas suffi pour parcourir une œuvre que j'ai faite en trois mois... Dans cette œuvre, il y a toute ta vie et la vie de tous les hommes*, répondit l'Ange de la Mort. *Pour la parcourir, il t'aurait fallu une éternité...*». La mémoire proustienne renouvelle ce combat avec l'Ange, en plus de remplir à merveille la formule d'Hippocrate : « *Ars longa, vita brevis* ». Proust, la mémoire et la littérature : pour l'éternité.