

Imaginaire médiatique et dynamique du regard dans l'œuvre proustienne¹

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope », quand je m'étais 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. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails.

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*

¹ Nous remercions Guillaume Pinson pour le rôle capital qu'il a joué dans l'élaboration de cet article.

« Proust fait peur », pouvait-on lire récemment dans un beau texte (Compagnon, 2010, p. 46-50). « C'est pourquoi la plupart des gens, alors que ça leur ferait du bien, n'ont pas lu *À la recherche du temps perdu*. Ils y songent parfois, mais ils sont rebutés par la taille de l'œuvre » (p. 46), ajoute l'auteur avant d'enchaîner ainsi : « Pourquoi tant de réticence ? Pourquoi autant d'abandons ? Parce que cette œuvre est longue. Parce qu'elle a la réputation d'être difficile. Parce qu'elle en impose comme un monument qui ne cesse de grossir depuis qu'il a été déposé dans la littérature française entre 1913 et 1927. Parce qu'elle traite de questions graves, profondes, inquiétantes : l'amour, la mort, l'art. Parce qu'on associe son auteur au snobisme ». L'image, fort bien brossée par Compagnon, que le grand public se fait de l'œuvre proustienne, est fautive. En effet, la *Recherche* de Proust, malgré sa complexité ou sa complexion, ne devrait pas passer pour une œuvre difficile, elle ne devrait pas faire peur. Elle n'est pas davantage une œuvre snob ou fermée. L'erreur, la plus grande erreur, est de voir uniquement en Proust le paragon des belles lettres françaises, l'apogée de la fine littérature. En effet, la *Recherche* n'est pas réservée à une élite. Le roman n'est pas une tour d'ivoire coupée du monde, de l'art pour l'art ou une énigme. C'est précisément le contraire. Selon l'hypothèse qui sera soutenue ici, l'œuvre proustienne tire sa spécificité de l'intense imaginaire social, culturel et médiatique qui la nourrit². On avancera également que

² Soulignons d'entrée de jeu le flou qui englobe ces termes aux définitions variables. Pour les éclairer, on peut renvoyer aux ouvrages de Popovic (2008), Thérenty (2007) et aux travaux de Pinson. Pour notre part, nous acceptons ces termes dans leur définition large, à savoir qu'ils incarnent les manifestations imaginaires – sociales, culturelles et médiatiques – propres à un espace-temps donné et ayant pour but de quadriller symboliquement le

l'esthétique du roman allégorise la dynamique du regard propre au XIX^e siècle. La métaphore du « télescope », placée en exergue, éclaire cette problématique. D'une part, parce que l'œuvre elle-même, telle que la conçoit le narrateur à la toute fin du *Temps retrouvé*, a pour fonction celle d'un *instrument optique* (ou *d'optique*). Elle permet au héros proustien, *alter ego* de l'auteur, isolé dans sa chambre de liège, que Cocteau compare au Nautilus du capitaine Nemo, d'observer sa vie passée et le monde dans lequel il a vécu. Un monde embrouillé, mouvant. Un monde qui, pour être observé adéquatement, doit être médiatisé. D'autre part, parce que, du bout de son télescope, Proust nous offre un amalgame du grand XIX^e siècle, c'est-à-dire de ce siècle qui débute avec l'invention de la presse moderne pour se terminer, quelques années avant la mort du romancier, avec les remous de la Grande Guerre. Vers lui, le télescope proustien est rivé pour en tracer les lois générales. À coup sûr, elles seront transposées dans l'œuvre d'art : le « temps retrouvé » de la *Recherche*, c'est aussi celui d'un XIX^e siècle rendu sensible par le roman, car il en grave les vérités.

Du coup, après avoir exploré davantage cette problématique, à l'aide des concepts d'imaginaire médiatique et de dynamique du regard, on proposera deux études de cas afin de l'exemplifier : d'une part la photographie, de l'autre le journal. Étant donné qu'une telle perspective est en conséquence assez neuve pour les études proustiennes, il nous semble préférable d'opter pour une présentation critique plutôt que de plonger la tête la première dans l'analyse, même si un tel travail, à l'évidence, mérite aussi d'être fait. C'est la méthode qui

monde qui nous entoure. C'est pourquoi ils conditionnent la production d'œuvres artistiques.

sera adoptée. Or, ce que nous souhaitons présenter, c'est une facette encore méconnue de la *Recherche* proustienne, malgré sa grande visibilité. On peut la résumer en une phrase, empruntée à Paul Valéry : *aucun auteur n'arrive spontanément*. Surtout pas Proust : son roman est né de l'imaginaire médiatique moderne³, valorisé comme jamais par le XIX^e siècle français. La *Recherche* peut bien être au firmament de la pléiade de la littérature dite savante, il n'en reste pas moins que l'œuvre, qui n'est pas arrivée spontanément, doit avoir un contexte de production et de réception. Ce contexte, au-delà de la petite histoire, nous offre une piste de lecture pour éclairer son fonctionnement, sa mécanique.

Imaginaire médiatique et dynamique du regard

À la base de cette réflexion se trouve une courte remarque de Philippe Sollers. Le romancier-critique écrit, dans un ouvrage pourtant très stimulant : « *Rien n'est plus faux [...] que de replacer Proust dans son époque, celle du déferlement de la photographie ou, déjà, du cinéma* » (p. 12; nous soulignons). Cela va de soi, cette remarque, il ne s'agit pas ici de la valider.

³ Formes de sociabilités nouvelles rendues possibles par des dispositifs et des instruments tout aussi nouveaux : la presse moderne, le journal illustré, la photographie (instantanée), le cinématographe, etc. En somme, cette remarque de Pinson doit être relevée : « Faire correspondre les poétiques médiatiques et romanesques pour mieux comprendre ce qu'elles peuvent dire d'une société et, inversement, reconnaître en ces discours des effets sociaux qui en font des acteurs essentiels d'un contexte donné, cela permet de proposer une analyse radicalement nouvelle de la mondanité à la Belle Époque. [...] On peut affirmer que quelque chose a fondamentalement changé tout au long du XIX^e siècle, et tout particulièrement à l'aube de la société de masse, vers 1900 : à une mondanité *immédiate*, s'est peu à peu imposée une mondanité *médiatisée* » (2008, p. 12-13).

Même pas de la nuancer. Il faut à l'inverse s'en servir comme d'une *doxa* à surmonter pour illustrer notre propos. Replacer Proust dans son époque, comme nous croyons que cela doit être fait, ce n'est rien d'autre que de tenter de déhiérarchiser l'histoire littéraire classique, en comblant les « blancs » de sa cartographie. L'imaginaire médiatique et la dynamique du regard en sont deux.

L'imaginaire médiatique proustien : du salon à l'œuvre d'art

Au constat de Sollers, on en oppose un autre, celui d'Antoine Compagnon. Le critique écrit : « Tout, ou à peu près, se retrouve dans une œuvre comme celle de Proust, mais sans ordre, quelque part, comme dans une somme intégrale de la culture, non seulement les événements les plus importants, qu'on dit "historiques", comme l'affaire Dreyfus ou la Grande Guerre, mais aussi les "potins" les plus insignifiants » (Compagnon, 2009, p. 9). Si, précisément, tout peut se retrouver dans la *Recherche*, comme ces potins que l'on croit à tort négligeables, c'est que, pour le romancier — à la fois observateur, sociologue et phénoménologue —, tout fait sens.

C'est-à-dire que même un « potin » peut et doit servir le narrateur, futur homme de lettres, pour la construction de son œuvre. Et c'est exactement ce que, à Combray, les deux sœurs de la grand-mère du narrateur ne comprendront jamais, alors que lui, aux aguets, semble capable d'y déceler quelque secret :

C'étaient des personnes d'aspirations élevées et qui à cause de cela même étaient incapables de s'intéresser à ce qu'on appelle un potin, eût-il même un intérêt historique, et d'une façon générale à tout ce qui ne se rattachait pas directement à un objet esthétique ou vertueux. Le désintéressement de leur

pensée était tel, à l'égard de tout ce qui, de près ou de loin semblait se rattacher à la vie mondaine, que leur sens auditif [...] mettait alors au repos ses organes récepteurs et leur laissait subir un véritable commencement d'atrophie. (*CS*, p. 21)

Dans cet imaginaire de la rumeur, celui des salons mondains ou encore de la presse qui en prendra le relais, des signes à interpréter s'offrent à l'écrivain en devenir. S'ensuit une révélation, de coutume spectaculaire, comme c'est le cas ici : « Ce "potin" m'éclaira sur les proportions inattendues de distraction et de présence d'esprit, de mémoire et d'oubli dont est fait l'esprit humain ; et je fus aussi merveilleusement surpris que le jour où je lus pour la première fois, dans un livre de Maspero, qu'on savait exactement la liste des chasseurs qu'Assourbanipal invitait à ses battues, dix siècles avant Jésus-Christ » (*JF*, p. 49). Et là, Proust développe cette dimension heuristique et psychologique du potin moderne, pierre d'assise d'une mondanité nouvelle sous le signe d'un imaginaire collectif maintenant médiatisé :

Cette simple situation suffit à montrer que même cette chose universellement décriée, qui ne trouverait nulle part un défenseur : « le potin », lui aussi, soit qu'il ait pour objet nous-même et nous devienne ainsi particulièrement désagréable, soit qu'il nous apprenne sur un tiers quelque chose que nous ignorions, a sa valeur psychologique. Il empêche l'esprit de s'endormir sur la vue factice qu'il a de ce qu'il croit les choses et qui n'est que leur apparence. Il retourne celle-ci avec la dextérité magique d'un philosophe idéaliste et nous présente rapidement un coin insoupçonné du revers de l'étoffe. (*SG*, p. 435)

À la lecture du roman, on se rend compte, non sans surprise, que le seul personnage qui s'intéresse vraiment au potin médiatique, culturel et mondain, au point d'en établir une taxinomie, c'est le narrateur. Les aristocratiques Guermantes, comme les bourgeois Verdurin, même s'ils vivent dans un

univers de « on dit » et de « on peut lire », paraissent la plupart du temps en être désintéressés. C'est du moins l'image qu'ils souhaitent projeter, à l'instar de cette réplique de Mme de Cambremer, destinée au héros proustien : « À propos de votre ami Saint-Loup, [...] vous savez que tout le monde parle de son mariage avec la nièce de la princesse de Guermantes. Je vous dirai que, pour ma part, de tous ces potins mondains je ne me préoccupe *mie* » (*SG*, p. 319). Souvent, on note que c'est également par un élément distinctif de la culture médiatique que le narrateur entendra l'écho et surprendra le reflet de la nébuleuse mondaine qu'il souhaite étudier. Regardons par exemple cette séquence où il est question des Guermantes :

On voyait tous les jours leur nom dans les mondanités du *Gaulois* à cause du nombre prodigieux d'enterrements où ils eussent trouvé coupable de ne pas se faire inscrire. Comme le voyageur retrouve, presque semblables, les maisons couvertes de terre, les terrasses que purent connaître Xénophon ou saint Paul, de même dans les manières de M. de Guermantes [...] je retrouvais encore intacte après plus de deux siècles écoulés cette déviation particulière à la vie de cour sous Louis XIV et qui transporte les scrupules de conscience du domaine des affections et de la moralité aux questions de pure forme. (*CG*, p. 423)

Les « mondanités » du journal, objet culturel commun s'il en est un, dévoilent néanmoins un fait nouveau au narrateur. Son intellect est piqué au vif, et une poésie toute spéciale s'empare de lui : des Guermantes, il arrive à remonter au Roi-Soleil. C'est bel et bien le journal et ses mondanités qui permettent cette analogie. Se manifeste ainsi un des phénomènes les plus remarquables de la *Recherche*, à savoir le reclassement hiérarchique opéré par l'auteur. En d'autres mots, dans cette somme culturelle et sociale qu'est son roman, loin de se contenter d'utiliser de manière critique les éléments

caractéristiques de cette culture et de cette société de plus en plus médiatisée, Proust va être en mesure de les élever au niveau de l'œuvre d'art. C'est une de ses spécificités romanesques : Proust donne une poésie nouvelle à ces éléments majeurs du XIX^e siècle que sont le potin, la rumeur, le journal, les salons. Il en crée la mythologie. Des rencontres fortuites rendues possibles par ce qu'il faut bien appeler la mondanité, elle-même d'ailleurs prise en charge par un imaginaire et une culture médiatiques savamment orchestrés, une nouvelle vision de monde surgit pour le narrateur, ce qui n'est pas sans rapport avec la virtualité du roman qu'il désire écrire.

Or, ces révélations médiatiques, aussi banals que soient leur provenance, voire leur contenu, constituent le tissu du roman, son fil rouge. Avec elles, le narrateur, justement qualifié de « romancier-sociologue » par Jacques Dubois (1997), enquêteur mondain pourrait-on ajouter, tirera les lois générales dont il a besoin pour quadriller le monde qui l'entoure. Ces lois, il devra les transcrire dans son œuvre, leur donner un équivalent aussi bien littéraire, spirituel que métaphorique. Bref, il devra les traduire, car « [l]e devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (*TR*, p. 197). Proust se positionne alors en tant que philosophe des salons et de la mondanité, comme exégète de notre modernité médiatique et culturelle. Car dans ces éléments que bien d'autres trouveraient anodins, et même condamnables, s'inscrit une vérité qui peut faire œuvre. Cette particularité de la matrice proustienne, en l'occurrence trop peu relevée si l'on considère son omniprésence dans le roman, fonctionne exactement comme ses réminiscences qui, elles, sont fameuses. Que l'on pense à la madeleine trempée dans une infusion du *Côté de chez Swann*, qui rappelle l'enfance à Combray, ou encore au tintement d'une

cuiller, suivi de la raideur d'une serviette, observés par le narrateur lors de son attente dans la bibliothèque de l'hôtel du *Temps retrouvé*, évoquant respectivement un voyage en train puis la plage de Balbec, ces souvenirs sont construits sur des riens. Or, à l'instar de la sociocritique du potin et de la poésie quasi mythologique de la mondanité, c'est bien de cette manière — sur *des riens* — que fonctionne la mécanique des réminiscences proustiennes, si ce n'est celle de la *Recherche* en entier. « La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet mais à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisaient ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette, qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversations humanitaires, patriotiques, internationalistes » (*TR*, p. 189), fera dire Proust à son héros, au seuil de sa vocation littéraire. Et ajoutons que ce n'est pas dans la solitude d'une maison de santé que le narrateur proustien enclenchera chez lui le processus de création et d'écriture. C'est plutôt lors du « Bal de têtes », dernière séquence mondaine du roman. Le narrateur, devant attendre la fin d'un morceau avant de rejoindre les autres invités dans la salle de bal, patiente dans la bibliothèque. Plusieurs réminiscences, presque simultanément, s'emparent de lui pour lui donner une sorte de félicité nouvelle. Puis, quand c'est le temps de retrouver les convives, il prend réellement conscience que la mondanité ne bloque pas l'œuvre d'art, car dans son bref retour dans la société, après quelques années de réclusion durant lesquelles il n'a pas été en mesure de commencer son roman, il se découvre une « vie nouvelle » :

À ce moment le maître d'hôtel vint me dire que, le premier morceau étant terminé, je pouvais quitter la bibliothèque et

entrer dans les salons. Cela me fit ressouvenir où j'étais. Mais je ne fus nullement troublé dans le raisonnement que je venais de commencer par le fait qu'une réunion mondaine, le retour dans la société, m'eussent fourni ce point de départ vers une vie nouvelle que je n'avais pas su trouver dans la solitude. Ce fait n'avait rien d'extraordinaire, une impression qui pouvait ressusciter en moi l'homme éternel n'étant pas liée plus forcément à la solitude qu'à la société. (*TR*, p. 224)

Un peu plus loin, on trouve le constat suivant, qui unit de façon très poétique la logique sensible de l'écriture à celle de la vie de l'écrivain : « Une simple relation mondaine, même un objet matériel, si je le retrouvais au bout de quelques années dans mon souvenir, je voyais que la vie n'avait pas cessé de tisser autour de lui des fils différents qui finissaient par le feutrer de ce beau velours inimitable des années, pareil à celui qui dans les vieux parcs enveloppe une simple conduite d'eau d'un fourreau d'émeraude » (*TR*, p. 279). La culture médiatique dans laquelle le roman est gravé crée ainsi une nouvelle herméneutique du sujet écrivain.

Or, plutôt que d'en imposer l'hermétisme, il nous semble évident que, par l'attention particulière que son narrateur *alter ego* accorde au banal, au commun et, surtout, au mondain, Proust propose une totale désacralisation de la littérature. On a pu le voir rapidement, l'œuvre n'est pas fermée. Elle s'ouvre à la rumeur, elle accepte le potin pour en distinguer les qualités sensibles. Car celles-ci sont autant de signes à décoder pour le narrateur. La mondanité est, à juste titre, un des « mondes » de la *Recherche*. Si l'on en croit Deleuze, il s'agit en plus d'un monde privilégié, car « [i]l n'y a pas de milieu qui émette et concentre autant de signes, dans des espaces aussi réduits, à une vitesse aussi grande » (p. 12). C'est surtout que, complète le philosophe, pour le héros proustien, « [l']apprentissage serait

imparfait, et même impossible, s'il ne passait par eux » (p. 13). Et cet apprentissage est celui de l'œuvre d'art. Entre le salon mondain et elle, il n'y a qu'une marche.

La dynamique du regard proustien : de l'instrument à l'œuvre d'art

On dit souvent que le XIX^e siècle est celui du roman. Précisons : le siècle du roman français. Certains, romanciers et critiques, ont tenté d'y voir une malheureuse chimère. C'est le cas de Kundera, dans ses *Testaments trahis*, lorsqu'il propose sa division en trois temps de l'histoire du roman. Le roman du XIX^e siècle en serait le deuxième temps, succédant à la liberté essayistique et aux fantaisies romanesques du premier, incarné, lui, par Rabelais, Cervantès, Sterne, Diderot, et qui sera renouvelé par le troisième temps, celui de Kafka, Musil, Broch et Fuentes. Pourquoi renouvelé ? C'est que, pour l'auteur de *L'insoutenable légèreté de l'être*, le deuxième temps du roman, de Balzac à Zola, et auquel il ne sait pas trop s'il faut y intégrer Proust, représente une régression. Les torts que le roman français du XIX^e siècle aurait infligés à l'histoire de son art sont, toujours selon Kundera, les « dogmes du réalisme », la prétention de « concurrencer [...] l'état civil » et l'« obligation de suggérer au lecteur l'illusion du réel » (p. 91).

À l'inverse, comme cela a bien été montré ailleurs, ces caractéristiques sont en fait les grandes forces et nouveautés du roman de cette période. Nous pensons entre autres à Jacques Dubois et à son ouvrage incontournable, *Les romanciers du réel*. De surcroît, avec cette question du réalisme, rarement a-t-on pu constater une pareille symbiose entre littérature et société,

entre poétique et imaginaire : parallèlement à l'esthétique de la « chose vue », qui a permis l'éclosion de la presse moderne, est née une nouvelle façon de lire et de voir. Ici, tout est lié, tout prend : roman et journal, création romanesque et imaginaire médiatique. Comme l'écrit Dubois, « le roman français a été un extraordinaire instrument d'exploration du réel, de figuration de l'Histoire, d'analyse de la société » (2000, p. 9). Pour mener à terme cette entreprise, la littérature a investi massivement une forme, celle du roman. Elle s'est donc dotée d'un « outil d'expression adapté à ses exigences » (2000, p. 9). Dans la préface de Dubois, la métaphore de l'« instrument », pour parler du roman, reviendra à quelques reprises. Le critique y ajoute celle de « grande machine » (2000, p. 13). En somme, les considérations romanesques sont de l'ordre de la mécanique. C'est ce dont il sera question maintenant : du roman proustien comme de l'instrument qui symbolise la dynamique du regard propre au XIX^e siècle français. Si Proust peut adopter cette position, c'est que sa *Recherche*, œuvre de l'entre-deux, a un pied dans le XIX^e siècle et l'autre dans le XX^e. De là aussi vient l'étiquette de « catalyseur » qui lui a été collée plus haut. Dubois l'exprime parfaitement : tout en étant le « continuateur d'une grande tradition », Proust a également « rénové de fond en comble la conception que l'on se faisait jusqu'à lui de la représentation du réel » et « approfondi et affiné la visée d'une esthétique du roman » (2000, p. 272). De l'instrument à l'œuvre d'art, la dynamique du regard proustien résume et transcende celle du grand XIX^e siècle, dont il est l'enfant prodigue.

« Le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser, mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : « Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là,

avec cet autre" » (*TR*, p. 218), nous dit Proust dans *Le temps retrouvé*. Parallèlement, le roman est comparé à un instrument optique : « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même » (*TR*, p. 217-218). Et une centaine de pages en aval, l'idée sera reprise dans un autre passage célèbre : « ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants [...] grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes » (*TR*, p. 338). Or, par sa récurrence, force est d'être sensible à la pertinence de cette métaphore, comme à son importance dans la *Recherche*. En effet, pour Proust, la question du verre et de l'instrument recoupe à la fois des enjeux tels que la lecture, l'écriture et le rapport au réel. À la lecture du roman, on se rend compte que tout se rapporte à la problématique de la vision, même le style, « car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun » (*TR*, p. 202). Cette notion de vision, au-delà du simple mimétisme que Kundera y voyait, encouragée par les constants renvois aux instruments optiques, permet au narrateur de fabuler sur des mondes possibles : « Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait [...] nous envoient

encore leur rayon spécial » (*TR*, p. 202). Ce qui se dégage de cet exercice, c'est, grâce à la dynamique du regard que nous n'avons ici que soulignée, l'importance du concept de représentation dans la *Recherche* de Proust. C'est-à-dire comment l'auteur met en scène ses idées de manière visuelle. Une typologie s'impose, celle des références optiques propres à notre modernité médiatique, que Proust orchestre avec prédilection dans son roman : daguerréotype, photographie, photographie instantanée, kinétoscope, stéréoscope, kaléidoscope, lanterne magique, microscope, télescope, cinématographe et cinéma. Cette dynamique du regard, par la question de la représentation visuelle, s'est maintes fois affûtée au cours du XIX^e siècle. Chez Proust, elle atteint son point culminant. La recension, au cœur de la *Recherche*, des techniques qui en découlent le prouve à merveille. Elles y sont toutes, se manifestant à plusieurs reprises, avec des objectifs différents et des visées diverses. Un des exemples les plus forts est peut-être celui du kaléidoscope, une invention de 1816. Dans le roman, cette métaphore a aussi des allures de leitmotiv. Savamment, Proust développe une analogie entre la mécanique de la société et le fonctionnement de l'appareil :

Pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait crus immuables et compose une autre figure. Je n'avais pas encore fait ma première communion, que des dames bien pensantes avaient la stupéfaction de rencontrer en visite une Juive élégante. Ces dispositions nouvelles du kaléidoscope sont produites par ce qu'un philosophe appellerait un changement de critère. L'affaire Dreyfus en amena un nouveau, à une époque un peu postérieure à celle où je commençais à aller chez Mme Swann, et le kaléidoscope renversa une fois de plus ses petits losanges colorés. Tout ce qui était juif passa en bas, fût-ce la dame élégante, et des nationalistes obscurs

montèrent prendre sa place. Le salon le plus brillant de Paris fut celui d'un prince autrichien et ultra-catholique. Qu'au lieu de l'affaire Dreyfus il fût survenu une guerre avec l'Allemagne, le tour du kaléidoscope se fût produit dans un autre sens. (*JF*, p. 87-88)

Retour de la métaphore dans *Le côté de Guermantes* pour discourir à nouveau sur Dreyfus et les changements sociaux de l'Affaire, autre retour dans *La prisonnière* pour symboliser le désir vertigineux du jaloux qui souhaite tout savoir et, par le fait même, se brouille davantage. Puis, pour terminer le portrait, ce passage du *Temps retrouvé* : « le kaléidoscope n'est pas composé seulement par les groupes mondains, mais par les idées sociales, politiques, religieuses, qui prennent une ampleur momentanée grâce à leur réfraction dans des masses étendues, mais restent limitées malgré cela à la courte vie des idées dont la nouveauté n'a pu séduire que des esprits peu exigeants en fait de preuves » (*TR*, p. 200). L'imaginaire médiatique qui se déploie dans la *Recherche* proustienne recoupe incontestablement la culture qui a donné naissance au roman puisqu'il se forme en grande partie par l'utilisation que l'écrivain fait des procédés optiques qui ont marqué notre façon moderne de voir le monde. La *Recherche*, comme on pourra en juger brièvement avec la photographie, présente un condensé de l'imaginaire visuel du XIX^e siècle. Comme aucun autre roman, elle en fait la somme pour en créer la mémoire. Et le plus étonnant : elle imbrique ce travail de mémoire au devenir-écrivain de son héros, car il est modelé par la dynamique proustienne du regard.

En effet, et pour conclure sur cet enjeu, la notion de « point de vue » est une des pierres d'assise du roman. La *Recherche* est construite sur la démultiplication de ces points de

vue. Leur diversité, leur mobilité, leurs interférences et leurs contradictions orchestrent la polyphonie de l'œuvre. Le critique Louis Bolle avance avec justesse que le complexe de l'auteur est celui d'Argus. Proust aux cent yeux. La quête du roman se compare aisément à celle d'un regard pluriel et dynamique — *image de toutes les images* —, celui que le héros doit trouver pour écrire son roman, ce livre que nous lisons, car la *Recherche* est un récit circulaire. Même les fameuses réminiscences proustiennes ne sont qu'une vision du monde parmi d'autres. Ce que Proust et son narrateur recherchent d'abord et avant tout, c'est l'amalgame, le montage dynamique des regards et des points de vue grâce auxquels les lois seront observées et les vérités gravées dans le temple. Chaque instrument d'optique est un verre que Proust partage et avec son héros et avec son lecteur. Verre après verre, instrument après instrument, le premier va acquérir tous les points de vue nécessaires pour bâtir sa cathédrale romanesque, le second pour la lire. Cette dimension optique de l'œuvre proustienne est en somme un métadiscours de la représentation romanesque. Lorsque Proust parle de photo, de kinéscope ou de lanterne magique, il tente de définir sa propre écriture. Il utilise les *topoi* de l'imaginaire médiatique du XIX^e siècle au profit de l'écriture de son roman, qui en fera par ailleurs la somme. « La structure même de l'œuvre *reflète* la recherche proustienne, comme les tableaux des peintres de la Renaissance incarnent leur préoccupation perspectiviste. Proust dispose son œuvre en tableaux, en prédelles ou pans qui doivent, à un certain point de vue, devenir réfléchissant les uns pour les autres, [...] capables de constituer un panorama en profondeur, une cathédrale à quatre dimensions » (Bolle, p. 28). C'est pourquoi la multiplication des

techniques du regard renvoie à celle des points de vue. Puis, par métadiscours, à l'écriture même de l'œuvre.

Études de cas : photographie et journal

Afin d'exemplifier les deux points que nous venons de présenter, on analysera maintenant l'importance de la photographie et du journal, à la fois dans la vie, dans l'œuvre et dans l'esthétique proustienne. C'est que la photographie et le journal sont, respectivement, deux éléments constitutifs de la dynamique du regard et de l'imaginaire médiatique grâce auxquels Proust a pu mettre en scène son roman.

Proust et la photographie

À isoler certains extraits de l'œuvre proustienne, on croirait que l'auteur expose un discours anti-photographique. Cette idée apparaît d'abord lorsque le narrateur nous parle des manies de sa grand-mère. On est toujours au début du *Côté de chez Swann*, c'est la deuxième occurrence du mot dans toute l'œuvre :

Elle eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer pour la plus grande partie de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs » d'art : au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-

Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus. (*CS*, p. 39-40)

On pourrait alors être tenté d'associer Proust à certaines idées reçues. On se demanderait si, pour lui, la photographie est un art, ou, au contraire, une simple technique de représentation picturale du réel. Heureusement, ce n'est pas ainsi qu'il faut réfléchir au rôle de la photographie dans la matrice proustienne. Dans le passage qui vient d'être souligné, n'oublions pas qu'il s'agit seulement de la position de la grand-mère, et non de celle du narrateur ou d'un autre personnage artiste du roman. Ce n'est que le début de cette aventure photographique qu'est la *Recherche*. Le roman est médiatisé par l'acte photographique.

Or, de renvoi en renvoi, puis de métaphore en métaphore, les considérations proustiennes sur la question photographique dépassent, et de loin, les lieux communs et les opinions courantes. Comme peu d'auteurs avant lui, il propose une profonde réflexion sur le médium. Des exemples ? On connaît l'importance de la mémoire, sous toutes ses formes, dans la *Recherche*. Pourtant, on ne relève pas toujours que, pour qu'en soit éclairé le fonctionnement, elle est maintes fois comparée à une photographie. Celle-ci, chez Proust, explique entre autres choses le dispositif mnémonique. C'est d'ailleurs ce qui permettra à Barthes d'écrire son livre le plus proustien, *La chambre claire*, à savoir un livre sur la photographie. Il n'est donc pas rare que le narrateur présente une remarque du genre : « Notre mémoire ressemble à ces magasins qui, à leurs devantures, exposent d'une certaine personne, une fois une photographie, une fois une autre. Et d'habitude la plus récente reste quelque temps seule en vue » (*JF*, p. 452). Dans le même tome, un peu plus tôt, ce sont les plaisirs qui auront droit à une

explication photographique : « Il en est des plaisirs comme des photographies. Ce qu'on prend en présence de l'être aimé, n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieure » (*JF*, p. 435). En conséquence, la photographie change notre façon de voir le monde. Elle la raffine. Dans ce XIX^e siècle qui est celui du regard, elle incarne un parangon de modernité, une technique révolutionnaire. L'œil, par le biais de l'objectif photographique, s'approche de cette « grande machine » dont parlait Dubois. Là où l'œil romantique cherchait dans la nature le trop grand et le sublime, l'œil photographique du XIX^e siècle recherche l'altérité. Même dans la quotidienneté. Une vision du monde particulière qui peut être semblable en apparence mais différente en profondeur, car les choses sont toujours plus compliquées qu'à première vue. C'est ce discours que tient Proust lorsque son narrateur rencontre Elstir dans l'atelier du peintre. *Grosso modo*, Elstir lui fait comprendre qu'il n'y a pas de hiérarchie à établir entre peinture et photographie, contrairement au discours que tenait sa grand-mère en début de roman. C'est évident, le narrateur a bien saisi la leçon de l'ancien M. Biche du salon Verdurin. De la photographie, il pense maintenant qu'elle est une

image différente de celles que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-même en nous rappelant une impression. Par exemple telle de ces photographies [...] illustrera une loi de la perspective, nous montrera telle cathédrale que nous avons l'habitude de voir au milieu de la ville, prise au contraire d'un point choisi d'où elle aura l'air trente fois plus haute que les maisons et faisant éperon au bord du fleuve d'où elle est en réalité distante. (*JF*, p. 402)

Dans ces phrases, on reconnaîtra le célèbre article de Walter Benjamin, contemporain de Proust, sur l'évolution du concept d'œuvre d'art : « Dans le cas de la photographie [...], elle peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable pour obtenir divers angles de vue » (p. 274-275). De surcroît, ce n'est pas au magasin des curiosités que Proust place la photographie, mais bien, et de façon plutôt précoce, dans l'histoire de l'art et de la société. Des arts et des sociétés. L'esthétique photographique, telle qu'orchestrée par Proust dans son roman, puis comprise dans l'engrenage de sa dynamique du regard, développe et complexifie le rapport au réel qui a obnubilé le XIX^e siècle.

On note aussi l'importance de la photographie dans la vie même de Proust. Elle se manifeste principalement par un désir quasi obsessionnel de posséder les portraits des gens aimés ou tout simplement proches de lui. Posséder et conserver : après la mort de ses parents, Proust, qui hérite alors d'une quantité impressionnante de matériel domestique, va tout vendre, tout donner. Tout, vraiment ? Non, « il gardera toutes les photographies, car il veut que ses grands-parents, et même leurs parents qu'il n'a pas connus, soient près de lui » (Tadié, 1996, p. 803). Il les ajoutera à celles qu'il collectionne furieusement, c'est le mot, depuis l'adolescence. « L'acharnement à obtenir un portrait de personnes qui répugnaient à s'en dessaisir, ce trait de caractère donne la mesure de *sa passion pour la photographie* » (Brassaï, p. 42; nous soulignons). Quelques années après la mort des parents de Proust, soit en 1910, sa chambre sera tapissée de liège, comme celle, moins célèbre, de la comtesse de Noailles. Dans la vie de l'auteur, c'est ce que l'on nomme généralement la sortie

du monde. Après, c'est le constant recours aux fumigations, la maladie. Mais c'est surtout, la recherche du temps perdu, doublée par la réussite de la création romanesque. Or, pour ce faire, la chambre de Proust s'est littéralement métamorphosée en chambre noire : une antichambre de l'écriture remplie de portraits et de photographies diverses pouvant alors nous offrir des clés d'interprétations avantageuses pour relire son roman comme pour en déchiffrer les personnages. Avec sa vaste collection de photographies, Proust s'est bâti un imaginaire. Qui plus est, un imaginaire qu'il faut bien définir à la fois comme médiatique et médiatisé. La dynamique du regard propre au XIX^e siècle, rendue sensible ici par la photographie, dont elle est une des inventions techniques les plus notoires, influe donc sur la vie même de Proust. Elle en rythme la biographie. Pareillement, ce désir, obsessionnel si l'on en croit les biographes, de possession photographique se transpose à foison dans le roman. Proust l'attribue sans cesse à son héros. À la lecture de la séquence qui va suivre, où le narrateur fabule sur la photographie d'Orianne qu'il souhaite détenir, on comprend pourquoi il n'est pas exagéré de parler d'obsession. Et ce qui importe encore plus, c'est que l'on saisit davantage l'importance du médium photographique à la fois dans la ligne de vie proustienne et dans l'architecture de son roman qui, entre autobiographie et fiction, en est la réverbération :

Je regardais la photographie de sa tante et la pensée que, Saint-Loup possédant cette photographie, il pourrait peut-être me la donner, me fit le chérir davantage et souhaiter de lui rendre mille services qui me semblaient peu de choses en échange d'elle. Car cette photographie c'était comme une rencontre de plus ajoutée à celles que j'avais déjà faites de Mme de Guermantes ; bien mieux, une rencontre prolongée, comme si, par un brusque progrès dans nos relations, elle s'était arrêtée auprès de moi, en chapeau de jardin, et m'avait laissé pour la

première fois regarder à loisir ce gras de joue, ce tournant de nuque, ce coin de sourcils (jusqu'ici voilés pour moi par la rapidité de son passage, l'étourdissement de mes impressions, l'inconsistance du souvenir) ; et leur contemplation, autant que celle de la gorge et des bras d'une femme que je n'aurais jamais vue qu'en robe montante, m'était une voluptueuse découverte, une faveur. Ces lignes qu'il me semblait presque défendu de regarder, je pourrais les étudier là comme dans un traité de la seule géométrie qui eût de la valeur pour moi. Plus tard, en regardant Robert, je m'aperçus que lui aussi était un peu comme une photographie de sa tante, et par un mystère presque aussi émouvant pour moi puisque, si sa figure à lui n'avait pas été directement produite par sa figure à elle, toutes deux avaient cependant une origine commune. (CG, p. 73)

La propension photographique du roman, en plus de symboliser la passion de son auteur, recoupe aussi bien la mécanique du désir, du voyeurisme, de la temporalité, de l'instantanéité, de la mémoire que celle de la généalogie mythique de l'aristocratie. En somme, tous des thèmes fondateurs de l'esthétique proustienne. Tous multipliés par une technique visuelle de notre modernité culturelle. La photographie devient une plus-value de l'œil de l'écrivain. Proust ne cesse de le répéter : le prisme photographique transcende les carcans dans lesquels on a souvent tenté de l'emprisonner. C'est pourquoi la photographie agit de manière aussi soutenue sur l'économie narrative de la *Recherche*. On pense à l'impressionnante quantité de scènes proustiennes, et des plus célèbres, minutieusement construites autour d'une photographie : la profanation du musicien Vinteuil par sa fille, la reproduction photographique d'une peinture de Giotto qui rendit Swann amoureux d'une femme qui n'était pas son genre, l'annonce de la mort prochaine de ce même Swann, celle, passée, de la grand-mère, la visite d'Oriane à la petite chapelle de Combray, la mission qu'a Saint-Loup de retrouver Albertine

disparue, la possibilité d'une idylle gomorrhéenne entre la jeune orpheline et Esther, la cousine de Bloch, l'entrée en scène de la Berma dans le roman, l'illumination des différents stades de la vie d'Odette, la longue conversation entre les femmes de chambre Marie et Céleste, la métamorphose de Gilberte en Rachel, la fuite de Morel devant un portrait de Charlus, etc. Rares sont les romanciers qui en comptent autant que Proust. Et on se questionne sur ce qui a pu faire dire aux écrivains qui l'ont côtoyé que son intérêt pour la photographie n'était qu'une de ses frivolités, au même titre que l'apprêtement de son café au lait. Car, loin d'une légèreté, la photographie est, pour l'écrivain, un outil. Un outil narratif, poétique et esthétique. De la passion photographique de Proust s'est bâti tout un pan de la *Recherche*.

Le photographe Brassäi, un des premiers à avoir étudié l'emprise photographique proustienne, résume parfaitement la situation : « À la lumière de la photographie un nouveau Proust m'est apparu, une sorte de photographe mental, considérant son propre corps comme une plaque ultrasensible, qui sut capter et emmagasiner dans sa jeunesse des milliers d'impressions et qui, parti à la recherche du temps perdu, consacra tout son temps à les développer et à les fixer, rendant ainsi visible l'image latente de toute sa vie, dans cette photographie gigantesque que constitue *À la recherche du temps perdu* » (Brassäi, p. 20). C'est indéniable : non seulement Proust est sous l'emprise de la photographie, mais il l'est triplement. De la vie à l'œuvre, et de l'œuvre au style qui se fait vision. Biographiquement, narrativement, esthétiquement. La dynamique du regard photographique, fil rouge du XIX^e siècle, est en plus le fil d'Ariane de la *Recherche* — si l'on sait comment la *développer*.

Proust et le journal

Proust est un excellent journaliste. Non pas qu'il en ait fait une carrière, mais il a su comprendre le fonctionnement du journal, symbole ultime de la culture médiatique de masse née du XIX^e siècle. Comme c'était le cas pour la photographie, Proust est triplement sous l'emprise du journal. C'est ce qu'avait remarqué Gide : « Je m'étais fait de vous une image d'après quelques rencontres dans "le monde" qui remontent à près de vingt ans. Pour moi vous étiez resté celui qui fréquente chez Mme X et Z – celui qui écrit dans *Le Figaro* », lui écrit-il dans une lettre désormais célèbre. Malgré la critique, de laquelle il ne cessera d'ailleurs de s'excuser, l'auteur de *Paludes* cible là un des points majeurs de la formation de l'écrivain. Proust n'est pas arrivé spontanément. Littéralement, il obéissait à des codes de la mondanité et de la virtualité de la presse. Il en avait besoin, car des lois y sont cachées. Il les découvrira à l'aide de l'objectif télescopique de son roman. La mondanité et le journal semblent liés. Comme dirait Mme de Verdurin, ils « font clan ». Or, au même titre que Proust a su utiliser l'imaginaire mondain, il mania le journal de main de maître.

Mondanité et journal sont deux apocalypses de la *Recherche*, c'est-à-dire deux révélations. Néanmoins, comme c'était le cas pour le discours anti-photographique de son roman, Proust commence toujours par nous dire le contraire de ce qu'il entend réellement. Regardons un instant cette réplique qu'il met dans la bouche de Swann, dès les premières pages du récit :

Ce que je reproche aux journaux c'est de nous faire faire attention tous les jours à des choses insignifiantes tandis que nous lisons trois ou quatre fois dans notre vie les livres où il y a des choses essentielles. Du moment que nous déchirons fiévreusement chaque matin la bande du journal, alors on

devrait changer les choses et mettre dans le journal, moi je ne sais pas, les... *Pensées* de Pascal ! [...] Et c'est dans le volume doré sur tranches que nous n'ouvrons qu'une fois tous les dix ans, ajouta-t-il en témoignant pour les choses mondaines ce dédain qu'affectent certains hommes du monde, que nous lirions que la reine de Grèce est allée à Cannes ou que la princesse de Léon a donné un bal costumé. Comme cela la juste proportion serait rétablie. (CS, 25-26)

Ce que l'auteur nous laisse malgré tout deviner, c'est que le journal, objet aussi quotidien qu'omniprésent, devrait être un vecteur de pensée. On apprendra plus tard que ces propos n'étaient qu'une sorte de mot d'esprit, improvisé par Swann devant la famille du narrateur pour faire gentil. Tout s'expliquera. Swann est en fait un érudit du journal. Il sait comment le lire, comment le lire autrement pour s'en servir. C'est une de ses qualités : « s'il lisait dans un journal les noms des personnes qui se trouvaient à un dîner [il] pouvait dire immédiatement la nuance du chic de ce dîner, comme un lettré, à la simple lecture d'une phrase, apprécie exactement la qualité littéraire de son auteur » (CS, p. 239). Il y a donc un sens, un goût du journal, un tact de la mondanité. C'est ce que le narrateur apprendra, au cours de son récit initiatique. Pour en finir avec Swann, et pour attester que l'herméneutique du journal s'affûte au fil des pages du roman, il vivra grâce au journal une réminiscence proustienne, un de ces souvenirs involontaires que l'on réserve généralement au narrateur :

Ayant ouvert le journal, pour chercher ce qu'on jouait, la vue du titre : *Les Filles de marbre* de Théodore Barrière le frappa si cruellement qu'il eut un mouvement de recul et détourna la tête. Éclairé comme par la lumière de la rampe, à la place nouvelle où il figurait, ce mot de « marbre » qu'il avait perdu la faculté de distinguer tant il avait l'habitude de l'avoir souvent sous les yeux, lui était soudain redevenu visible et l'avait aussitôt fait souvenir de cette histoire qu'Odette lui avait

racontée autrefois, d'une visite qu'elle avait faite au Salon du Palais de l'industrie avec Mme Verdurin et où celle-ci lui avait dit : « Prends garde, je saurai bien te dégeler, tu n'es pas de marbre. » (CS, p. 354)

Le mot *révélation* prend ici tout son sens. Qui l'aurait cru : du journal, Proust fera jaillir un souvenir involontaire et le prête précisément au personnage de qui l'histoire reflète celle de son héros. La mémoire involontaire est à l'œuvre, même dans le journal. En fait, dans l'extrait que nous venons de présenter, elle l'est même doublement. Swann tentera de continuer paisiblement sa lecture du journal, mais sans succès :

Sans oser lever les yeux vers le journal, il le déplia, tourna une feuille pour ne plus voir ce mot : *Les Filles de marbre* et commença à lire machinalement les nouvelles des départements. Il y avait eu une tempête dans la Manche, on signalait des dégâts à Dieppe, à Cabourg, à Beuzeval. Aussitôt il fit un nouveau mouvement en arrière. Le nom de Beuzeval l'avait fait penser à celui d'une autre localité de cette région, Beuzeville, qui porte uni à celui-là par un trait d'union un autre nom, celui de Bréauté, qu'il avait vu souvent sur les cartes, mais dont pour la première fois il remarquait que c'était le même que celui de son ami M. de Bréauté, dont la lettre anonyme disait qu'il avait été l'amant d'Odette. (CS, p. 354-355)

Le journal, symbole d'une collectivité médiatique, s'inscrit aussi dans l'intime de ses membres. C'est parce que le journal, comme on l'a vu pour la photographie, n'est pas cloîtré dans les murs de la représentation ou de la stricte objectivité. Bien souvent, il arrive à signifier autre chose. Il y a une poésie dans le journal, nous dit Proust, une poétique. Une esthétique même. Cela fonctionne comme dans un temple : des vérités, pour qui peut les lire, sont gravées dans le journal. Par exemple, on sait bien que la découverte de la Berma, un des grands personnages artistes du roman avec Elstir, Vinteuil et Bergotte, est l'un des

moments forts dans l'apprentissage esthétique du narrateur. En revanche, ce qui est moins fréquemment relevé est le fait que c'est d'abord et avant tout grâce au journal que le narrateur pourra apprécier tout le rayonnement de ce talent. La déception qu'il avait eue devant la Berma jouant *Phèdre* se transforma en révélation salvatrice sur le pouvoir de l'art. Proust orchestre le tout comme suit :

Mon père me passa le journal en me désignant un entrefilet conçu en ces termes : « La représentation de *Phèdre* [...] a été pour Mme Berma [...] l'occasion d'un triomphe comme elle en a rarement connu de plus éclatant au cours de sa prestigieuse carrière. Nous reviendrons plus longuement sur cette représentation qui constitue un véritable événement théâtral; disons seulement que les juges les plus autorisés s'accordaient à déclarer qu'une telle interprétation renouvelait entièrement le rôle de Phèdre, qui est un des plus beaux et des plus fouillés de Racine, et constituait la plus pure et la plus haute manifestation d'art à laquelle de notre temps il ait été donné d'assister ». Dès que mon esprit eut conçu cette idée nouvelle de « la plus pure et haute manifestation d'art », celle-ci se rapprocha du plaisir imparfait que j'avais éprouvé au théâtre, lui ajouta un peu de ce qui lui manquait et leur réunion forma quelque chose de si exaltant que je m'écriai : « Quelle grande artiste ! » (*JF*, p. 51-52).

Pourtant, Norpois avait bien tenté de convaincre le jeune narrateur de l'immense talent de l'actrice lorsque ce dernier revient désarmé de la représentation. Là où Norpois, grand diplomate et homme confiant au jugement esthétique rigoureux, a échoué, le journal a réussi. C'est son rôle de passeur, de boussole intérieure ou de directeur de conscience. Le journal, en dépit de son côté mondain, populaire, permet — et c'est Proust que le dit — une « idée nouvelle ».

De la même façon qu'il est impossible d'imaginer la *Recherche* sans la Berma, ou sans la relation entre Swann et Odette, il nous paraît inconcevable de penser au roman sans le journal. Tout un imaginaire, des mondes possibles, s'y inscrit. Se créent alors des intermédiations entre les personnages, leur destin et le monde social et intime qui les entoure.

Si l'on a dit que Proust est triplement sous l'emprise du journal, c'est d'abord pour cette raison. Le journal est un outil narratif privilégié dans la *Recherche*. Un passeur d'idées hors de l'ordinaire. Un miroir déformant de la société et un passage obligé pour l'apprentissage du héros. Le journal est donc mis en scène par Proust dans sa *Recherche*, aussi bien que le journal met en scène le roman. Dans cet échange de bons procédés, on remarque bien sûr l'importance que l'auteur accorde à la culture médiatique du XIX^e siècle, dans laquelle le journal a vraiment su émerger. Le journal, décidément, souligne très bien qu'une œuvre comme celle de Proust est inconcevable sans l'apport de cet imaginaire médiatique, social et culturel. Le rôle du journal est loin d'être seulement conscrit à l'information pure. De l'information, on passe à la fiction, car le journal influe sur tous les mécanismes romanesques et poétiques de la *Recherche*. À cela on ajoute le rôle capital qu'a tenu le journal, aidé des revues et autres périodiques, dans la vie de l'écrivain. On trouve en effet plusieurs de ses manifestations en dehors des murs de la *Recherche*. Proust n'est donc pas seulement l'homme d'une œuvre, contrairement à ce que laisse croire une certaine *doxa* littéraire. Les publications dans les journaux ou dans les revues, assemblées dans le recueil *Essais et articles*, rythment la carrière de l'écrivain. Leurs lieux de publication sont des plus variés : *La Revue Verte*, *La Revue Lilas*, *Le Banquet*, *Le Gratis-Journal*, *Le Gaulois*, *Le Figaro*, *Le Figaro Littéraire*, la

Revue hebdomadaire, La Revue blanche, La Revue d'art dramatique, Le Point, la Gazette des beaux-arts, La Chronique des arts et de la curiosité, Les Arts de la vie, le Gil Blas, la revue Les lettres, L'intransigeant, Le Miroir, la Nouvelle Revue française, L'Opinion, La Revue de Paris, La Presse... De surcroît, les articles proustiens empruntent diverses formes et recourent beaucoup de genres : des comptes rendus (souvent pour des livres publiés par des amis), des « salons parisiens », des articles mondains ou des textes sur la mode, des notes ou des études sur des peintres, des musiciens, des écrivains, des fragments de prose ou de poésie, des questionnaires (dont le fameux « Questionnaire Proust »), des grands articles critiques, des dialogues philosophiques et quelques fragments de l'œuvre de Proust (ce qui deviendra l'essai *Contre Sainte-Beuve*, avant que le *Contre Sainte-Beuve* ne devienne lui-même la *Recherche*). Les sujets sociaux et culturels sur lesquels l'auteur écrit sont aussi splendidement bigarrés, par exemple : les débats politiques autour de la troisième République, l'Affaire Dreyfus, la séparation des Églises et de l'État, le repli sur soi de la culture française pendant la guerre, etc. Ces articles proposent, ce qui est typiquement proustien, un vertigineux rapprochement entre les arts et entre les sujets. Dans le même paragraphe, Proust parle à la fois de peinture et de musique, de la peinture par la musique. Il faut également souligner l'importance de la sensation. Dans les articles de Proust, c'est le temps qui devient sensible : le temps de l'art, le temps de l'histoire, le temps de la mondanité. Il s'y développe alors un regard, une méthode, ou, pour reprendre les termes de l'auteur, un « instrument optique ». Le journal, chez Proust, a cette fonction : c'est une méthode pour regarder et une méthode pour recevoir l'art, le social, bref, le monde. Et, parallèlement, c'est un instrument

d'optique qui nous permet de regarder différemment le style de Proust.

C'est un véritable *journal de bord* : on y voit se former un style et une pensée. Un monde est narré et mis en scène. Pour citer Thierry Laget, responsable de l'introduction des *Essais et articles* : « Pendant des années, ces papiers précèdent, accompagnent, épaulent la création romanesque. Ils sont la preuve que Proust n'a jamais cessé d'écrire, n'a jamais cessé d'expérimenter, d'inventer, de chercher, de trouver » (p. IV). À l'instar de ce qui se trame dans le roman, le journal, dans la vie de Proust, se comprend dans une logique d'apprentissage esthétique, celui de devenir écrivain. Le « devenir-écrivain » du narrateur et de l'auteur passe d'abord par un « devenir-journaliste » — pour reprendre la typologie développée par G. Pinson. C'est une question de découverte, nous dit Jean-Yves Tadié : « c'est le sujet et la forme de l'œuvre qui intègrent l'esthétique à la vie du héros, donc au roman [...]. La découverte d'une esthétique est ici un événement romanesque au même titre que celle d'un cadavre... C'est même l'événement par excellence, le dénouement de l'œuvre » (1971, p. 423). Et l'une des découvertes les plus importantes dans la *Recherche* est celle où le narrateur contemple la publication d'un article qu'il avait soumis depuis longtemps déjà au *Figaro* :

Puis je considérai le pain spirituel qu'est un journal, encore chaud et humide de la presse récente et du brouillard du matin où on le distribue dès l'aurore aux bonnes qui l'apportent à leur maître avec le café au lait, pain miraculeux, multipliable, qui est à la fois un et dix mille, et reste le même pour chacun tout en pénétrant à la fois, innombrable, dans toutes les maisons. Ce que je tenais en main, ce n'est pas un certain exemplaire du journal, c'est l'un quelconque des dix mille ; ce n'est pas seulement ce qui a été écrit par moi, c'est ce qui a été écrit par

moi et lu par tous. Pour apprécier exactement le phénomène qui se produit en ce moment dans les autres maisons, il faut que je lise cet article non en auteur, mais comme un des autres lecteurs du journal; ce n'était pas seulement ce que j'avais écrit, c'était le symbole de l'incarnation dans tant d'esprits. Aussi pour le lire fallait-il que je cessasse un moment d'en être l'auteur, que je fusse l'un quelconque des lecteurs du journal. (AD, p. 149)

À nouveau, c'est une révélation. Proust souligne parfaitement le mécanisme et les vertus de la presse : un dispositif miraculeux, multipliable, renouvelable donc, à la fois singulier et pluriel, et lu quotidiennement par une collectivité. Pour le devenir-écrivain, ce moment est capital. C'est une épiphanie de la création, une joie qui force le narrateur à poursuivre sa vocation d'homme de lettres. Le devenir-écrivain passe par un devenir-journaliste qui illumine les possibilités d'une collectivité médiatique et culturelle qui, à son tour, sera éclairée par le roman. Et encore une fois, il est question de voir le monde autrement, de se voir autrement, de se sentir autrement : « *Se lire* dans un journal, c'est aussi se lire comme un autre; lire le journal, c'est être avec les autres et les imaginer : c'est pour cela qu'on peut voir là une sorte de glissement entre mondanité, journal et littérature. Car la littérature est une forme de sociabilité » (Pinson, 2007, p. 23). L'article dans *Le Figaro* va ainsi épauler le narrateur dans sa démarche d'écriture, vers la rédaction de son œuvre. Pour ce faire, il devra non pas retourner dans le monde, mais sortir du monde. Sortir du monde pour mieux le représenter. « La publication dans ce journal très mondain qu'est *Le Figaro* annonce donc paradoxalement la retraite hors du monde et le début de l'écriture » (Pinson, 2007, p. 23). La boucle est bouclée.

De la cime du particulier...

Il était déjà question de cet article dans *Le Figaro* dès le *Contre Sainte-Beuve*. Du coup, on peut en conclure qu'il s'agit d'une ritournelle dans la carrière de Proust, une ritournelle dont l'apogée est ce passage dans *Albertine disparue*. C'est donc à la fois un moment capital de la *Recherche* et des écrits proustiens en général. En fait, ce fragment, si on sait comment le lire, est un exemple privilégié pour comprendre l'esthétique et la poétique proustiennes. L'apprentissage de l'écrivain est un apprentissage qui passe par la joie de la publication dans un journal. « Le journal, avec constance, inscrit dans le roman le rôle essentiel qu'ont joué dans la vie de Proust les *Essais et articles* : le roman d'apprentissage, ce sont eux qui l'ont écrit » (Laget, p. VIII). Le journal, sous toutes ses déclinaisons, est formateur et essentiel : le journal comme laboratoire d'écriture, le journal comme mosaïque d'un style, le journal comme élément narratif central, le journal comme enjeu esthétique et le journal pour devenir écrivain. « Chez Marcel Proust, la fusion de l'horizon journalistique dans la matière romanesque est l'origine de la fiction du monde » (Pinson, 2008, p. 330). De même pour la dynamique du regard : grâce à sa collection de photographies, Proust a construit un monde, donné vie à des personnages qui sont l'amalgame de tout ce papier glacé. Et aussi, bien plus que les romans qui la précèdent, sa *Recherche* est un château de photographies, comme on dit un château de cartes. C'est que le roman est un instrument optique dont Proust a su apprendre l'usage. Les renvois aux techniques de la modernité visuelle du XIX^e siècle sont le métadiscours du texte. Proust a décortiqué ces dispositifs, il les a transcendés, en a fait la somme dans une œuvre qui n'est pas seulement faite de papier. « C'est à la cime même du particulier qu'éclôt le général », écrivait Proust en

1919 dans une lettre à Daniel Halévy. Ainsi fonctionne l'analogie entre Proust, l'imaginaire médiatique et l'imaginaire du regard. De la cime du particulier qu'est la *Recherche* est rendu le tableau général de toute une société et de toute une culture. Le roman est construit autour d'une structure médiatique très élaborée. En fait, il s'en construit en même temps qu'il la dégage. De Proust, on atteint l'imaginaire médiatique et la dynamique du regard qui ont marqué et le XIX^e siècle et notre façon moderne de voir le monde.

Pour conclure, on citera un article de Proust portant sur la mort de la grand-mère de son ami Robert de Flers. On y lit que « [d]es amitiés aussi parfaites que celle qui unissait Robert de Flers à sa grand-mère ne devraient jamais pouvoir finir [...]. Deux êtres si entièrement correspondants que rien n'existait dans l'un qui ne trouvât dans l'autre sa raison d'être, son but, sa satisfaction, son explication, son tendre commentaire, deux êtres qui semblaient la traduction l'un de l'autre » (1994, p. 243-244). Ce passage remarquable explique bien, contrairement à ce qu'a pu dire Sollers, qu'il n'y a rien de plus vrai que de replacer Proust dans son époque, celle d'une culture médiatique et visuelle. Pourquoi ? C'est qu'ils sont la « traduction » l'un de l'autre.

Bibliographie

Corpus

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié.

CS PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1987 pour l'établissement du texte, 1988 pour la préface et le dossier.

JF PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1987 et 1988 pour l'établissement du texte, 1988 pour la préface et le dossier.

CG PROUST, Marcel, *Le côté de Guermantes*, édition présentée par Thierry Laget, établie et annotée par Thierry Laget et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988.

SG PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, édition présentée, établie et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988 pour l'établissement du texte, 1989 pour la préface et le dossier.

Pr PROUST, Marcel, *La prisonnière*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988 pour l'établissement du texte, 1989 pour la préface et le dossier.

AD PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, édition présentée, établie et annotée par Anne Chevalier, Nouvelle édition revue, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1989 et 1992 pour l'établissement du texte, 1990 et 1992 pour la préface et le dossier.

TR PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, Édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par P.-E. Robert et annotée par J. Robichez avec la collaboration de Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1989 pour l'établissement du texte, 1990 pour la préface et le dossier.

PROUST, Marcel. 1994, *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, présentation de Thierry Laget, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

Corpus critique

BENJAMIN, Walter. 2000, *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai ».

BOLLE, Louis. 1967, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Paris, Bernard Grasset.

BRASSAÏ. 1997, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard.

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

—. 2010, « *La Recherche à hauteur d'homme* », *Le Magazine Littéraire*, n° 496, avril, p. 46-50.

DELEUZE, Gilles. 2007, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes ».

DUBOIS, Jacques. 2000, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

- . 1997, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, coll. « Liber ».
- KUNDERA, Milan. 1993, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- PINSON, Guillaume. 2005, « Marcel Proust journaliste. Réflexions sur les “Salons parisiens” du *Figaro* », *Marcel Proust Aujourd’hui*, n° 3, p. 123-141.
- . 2007, « L’imaginaire médiatique dans *À la recherche du temps perdu* : de l’inscription du journal à l’œuvre d’art », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, p. 11-26.
- . 2008, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, coll. « Socius ».
- POPOVIC, Pierre. 2008, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, coll. « Socius ».
- SOLLERS, Philippe. 1999, *L’œil de Proust. Les dessins de Marcel Proust*, rédaction des notices Alain Nave, Paris, Stock.
- TADIÉ, Jean-Yves. 1996, *Marcel Proust 1. Biographie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . 1971, *Proust et le roman, Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- THÉRENTY, Marie-Ève. 2007, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Résumé

Cet article propose d'analyser deux aspects majeurs, et pourtant méconnus, d'*À la recherche du temps perdu* : d'une part, celui d'« imaginaire médiatique », d'autre part, celui de « dynamique du regard ». Tous deux sont propres au XIX^e siècle français, espace-temps d'inventions majeures pour notre modernité culturelle et artistique. Le texte proustien, un pied dans le XIX^e siècle et l'autre dans le XX^e, apparaît ainsi comme un catalyseur et comme un passeur. Le « temps retrouvé » de la *Recherche*, c'est aussi celui d'un XIX^e siècle rendu sensible par le roman, médiatisé par l'œuvre. Le déploiement et la floraison de ces deux thématiques (la première questionnant la problématique de la mondanité et l'autre celle de l'imaginaire de l'œil et de la vision) seront relevés de façon générale dans la *Recherche*, puis on proposera deux études de cas — sur le journal et sur la photographie — qui viendront les illustrer.

Abstract

This article proposes to analyze two major aspects of the novel *À la recherche du temps perdu* (*In search of lost time/Remembrance of things past*), by Marcel Proust: on one hand, what is called “l'imaginaire médiatique”, on the other hand, “la dynamique du regard”. Both are specific to the 19th century in France, time and place of major inventions for our cultural and artistic modernity. The proustian novel, a foot in the 19th century and the other in 20th, seems thus like a catalyst and a frontier runner. The “time regained” of *In search of lost time* is also the one of the 19th century, precisely revealed by the novel. The deployment of these two sets of themes (the first questioning the problems of “mondanité” — social life, social network, social gossip and so on —, the second those of vision in a civilization of the eye) will be generally raised in the novel, then will be proposed two case studies (on newspaper and on photography) to illustrate them.