

Title	Le petit sillon : une voie qui relie Les Intermittences du cœur au Temps retrouvé
Sub Title	小さな畝溝：「心の間歇」から『見出された時』へ
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2012
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.17, (2012. ) ,p.18- 33
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20121201-0018">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20121201-0018</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## Le petit sillon : une voie qui relie « Les Intermittences du cœur » au *Temps retrouvé*

Jun Suganuma

Quelle importance peut avoir la « mémoire affective » dans un roman où l'auteur « assoi[t] [...] toute [s]a théorie de l'art » sur les « ressouvenirs inconscients<sup>1</sup> » ? Elle est dépassée finalement par le plaisir profond de la « mémoire esthétique<sup>2</sup> » ou bien, au contraire, elle apporte une nuance à cette doctrine esthétique, voire y oppose une autre vérité<sup>3</sup> ? Proust place la scène où le narrateur se souvient de sa grand-mère morte (« Les Intermittences du cœur », III, 148-178) au milieu de son roman. Une psychologie de la vie intérieure se dégage alors de cette expérience primordiale, indépendamment, au moins sur le plan explicite du texte, de la théorie littéraire qui est exposée dans le dernier volume : *Le Temps retrouvé*. Notre analyse des avant-textes a montré qu'il y avait cependant un souci continu de l'écrivain entre ces deux moments décisifs du roman proustien<sup>4</sup>. Dans cet article nous poursuivons cette démarche,

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971, p. 599.

<sup>2</sup> Pour la typologie de la mémoire proustienne, voir Elizabeth R. Jackson, *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, A. G. Nizet, 1966, ch. V.

<sup>3</sup> Antoine Compagnon voit dans « Les Intermittences du cœur » « une psychologie plus authentique que la théorie de la mémoire [du *Temps retrouvé*] » (la « Notice » de *Sodome et Gomorrhe*, in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, 4 vols., Gallimard, 1987-1989, t. III, p. 1227). Désormais pour les citations de la *Recherche* (*À la recherche du temps perdu*), nous ne donnerons que le tome et la page de cette édition de la Pléiade.

<sup>4</sup> Jun Suganuma, « Des lettres à la traduction : autour d'un fragment manuscrit de la première version des "Intermittences du cœur" », *Geibun-Kenkyu*, n° 100.

essayons de discerner dans la genèse du roman une possible continuité souterraine entre « Les Intermittences du cœur » et *Le Temps retrouvé*.

### **La théorie des intermittences dans le contexte de 1909-1910**

La première version des « Intermittences du cœur » est rédigée dans le Cahier 65 vers fin 1909-début 1910<sup>5</sup>. Avant même qu'il entame l'histoire de maladie et mort de la grand-mère (Cahier 14, 1910)<sup>6</sup>, Proust esquisse l'épisode assez à l'improviste, sans savoir encore précisément la manière dont l'épisode est intégré à la trame romanesque<sup>7</sup>. Le Cahier 65 n'en contient pas moins quelques réflexions théoriques en germe. Une remarque sur la multiplicité du moi et le temps intermittent qui constitue la vie intérieure prend forme dès ce brouillon (f<sup>os</sup> 46-48r<sup>os</sup>). Surtout, après avoir raconté comment il a retrouvé, puis perdu sa grand-mère, en rompant avec l'image mensongère dont il revêtait sa mort, le narrateur du Cahier 65 présente sa décision de faire de son « impression de la mort » le point de départ d'une quête de vérité (f<sup>os</sup> 32-34r<sup>os</sup>), ce qui ferait croire que le roman commence à avoir pour vocation de retracer l'histoire d'un certain apprentissage.

---

<sup>5</sup> Pour la genèse de l'épisode, voir Jô Yoshida, « La grand-mère retrouvée : le procédé de montage des “Intermittences du cœur” », *BIP (Bulletin d'informations proustiennes)*, n° 23, Éditions Rue d'Ulm, 1992 ; Jun Suganuma, « La naissance des “Intermittences du cœur” : lire la section du voyage dans le Cahier 65 », *BIP*, n° 38, 2008.

<sup>6</sup> Pour la genèse de cette histoire qui va prendre place dans *Le Côté de Guermantes* (II, 594-641), voir Jô Yoshida, « Maladie et mort de la grand-mère – quelques réflexions génétiques », in *Marcel Proust 3*, Minard, 2001.

<sup>7</sup> Pour situer l'hôtel où le narrateur arrive seul, Proust hésite entre Querqueville, Criqueville et Caen avant d'opter finalement pour cette dernière (f<sup>o</sup> 30r<sup>o</sup>). La grand-mère est morte « depuis quatre ans » (f<sup>o</sup> 51v<sup>o</sup>), alors que dans *Sodome et Gomorre*, cela ne fait que « plus d'une année après son enterrement » (III, 153) ; ce qui montre que Proust songe ici encore à la mort de sa propre mère qui date de 1905. Voir Jô Yoshida, « La grand-mère retrouvée », art. cité, , p. 47 ; p. 57, n. 1.

La génétique nous a appris comment, après l'introduction de l'expérience de la biscotte (qui deviendra la petite madeleine) en été 1909, Proust a d'abord parsemé dans les avant-textes de « Combray » diverses théories esthétiques (la thèse de l'extratemporel qui accompagnait pendant un certain temps l'épisode de la madeleine, la critique du réalisme littéraire qui suivait la lecture de *François le Champi* et les réflexions sur les impressions obscures que Proust a ajoutées au récit des promenades à Combray), avant de décider plus tard de les remettre au dénouement du roman, pour en composer le discours esthétique de la première version de « L'Adoration perpétuelle » (fin 1910-début 1911), qui constituera la partie centrale de la démonstration théorique du *Temps retrouvé*. Telle était la manière dont Proust a transformé son roman, qu'il croyait encore jusque là finir par la conversation sur Sainte-Beuve, en un roman d'apprentissage<sup>8</sup>.

Quelle était la place de la théorie des intermittences dans ce contexte génétique de 1909-1910 ? Dans la deuxième version de l'épisode qui est rédigée dans le Cahier 50 en fin 1910, Proust décrit déjà la temporalité intermittente de manière élaborée : « l'ordre du temps est continu mais incomplet en chacun de ces moi intermittents que nous sommes. » (f° 21r<sup>o</sup>) Cette psychologie précieuse n'a pourtant pas acquis la même valeur dans le système esthétique proustien que ces passages théoriques qui sont introduits dans « Combray » à partir de 1909 : dans la première version de « L'Adoration perpétuelle », bien que sa rédaction dans les Cahier 58 et 57 suive presque immédiatement celle du Cahier 50, on ne trouve aucun écho de cette expérience douloureuse que le narrateur connaît en reconnaissant tardivement la mort de l'être aimé. Et en lisant *Le Temps retrouvé* aujourd'hui, on ne penserait pas que le narrateur en ait tiré quelque enseignement majeur, malgré

---

<sup>8</sup> Voir Bernard Brun, « *Le Temps retrouvé* dans les avant-textes de Combray », *BIP*, n° 12 p. 15-18, 22-23.

l'importance thématique de l'épisode dans la structure romanesque et l'émotion intense qu'il produit et qui submerge le lecteur de *Sodome et Gomorrhe*<sup>9</sup>.

Mais la quête de vérité ainsi commencée dans « Les Intermittences du cœur » du Cahier 65 n'était pas d'abord tout à fait étrangère au contexte général de la théorie proustienne de 1909-1910. Les réflexions sur l'impression de la mort qui se développent dans ces premiers version de l'épisode nous semblent en effet partager une même base théorique avec celles qui portent sur les impressions obscures (ou le « sillon ») dans le Cahier 26 et qui, elles, préparaient le futur chapitre de « L'Adoration perpétuelle ».

#### « La vérité intérieure »

Par « l'impression de la mort » (f<sup>o</sup> 34r<sup>o</sup>), le narrateur du Cahier 65 entend une trace laissée en lui par la reconnaissance après coup de la mort de sa grand-mère et il suggère qu'il y a une vérité à « tirer » de cette impression. Il ne faut pas confondre cependant cette vérité recherchée avec l'autre que le souvenir involontaire lui a permis de saisir : « ma vraie grand-mère » (f<sup>o</sup> 32r<sup>o</sup>). Au lieu de le développer pleinement, comme dans l'épisode de la madeleine, le narrateur du Cahier 65 ne cesse de rejeter son souvenir dans l'opposition avec son néant : « La mort d'un être aimé n'a rien d'une survivance. C'est un dilemme perpétuel, c'est l'opposition constante entre la persistance de son image à nous, de notre amour pour lui – et son néant » (f<sup>o</sup> 34r<sup>o</sup>). On ne peut y voir non plus la superposition du passé et du présent sur laquelle se fonde l'esthétique du *Temps retrouvé*. Au contraire, le narrateur des « Intermittence

---

<sup>9</sup> Ainsi Jô Yoshida conclut son article sur la genèse des « Intermittences du cœur » : « Les “Intermittences du cœur” qui étaient presque au centre architectural du roman se sont déplacées pour en constituer un des centres thématiques. C'est ce que semble signifier l'abandon, comme titre général du roman des *Intermittences du cœur* au profit d'À la recherche du temps perdu » (« La grand-mère retrouvée », art. cité, p. 64).

du cœur » fait face au passé irréductible, retrouvé pourtant révolu. Et comme dans la version imprimée de l'épisode, c'est dans cette « contradiction si étrange de la survivance et du néant » (III, 156) qu'il suggère la possible présence de la vérité.

Se pose encore la question du sujet de discours : s'agit-il d'un discours théorique du narrateur, d'un discours intérieur du protagoniste, ou bien d'une simple note de régie de Proust ? Elle est d'autant plus subtile pour les avant-textes de cette période où *Le Temps retrouvé* n'existait pas encore. Ces instances du *je* s'y confondaient plus librement, en attendant qu'elles soient plus ou moins ordonnées, réparties, dans le cadre du roman d'apprentissage<sup>10</sup>. Le passage commence comme ceci :

Elle [ma grand-mère] ne m'a plus jamais quitté. Je n'ai jamais cherché à faire comme si elle était encore là, à vivre dans le souvenir [...]. Faire cela c'est un manque de sincérité, c'est feindre que la morte est toujours là, que notre vie continue la mort n'est qu'une absence, c'est enlever à la mort sa réalité. (f° 32-33r°)

L'utilisation du présent et du passé composé nous permet de considérer le passage entier comme un « discours » (qui s'oppose selon Benveniste au « récit »<sup>11</sup>). Le contenu du discours interdit du reste de supposer que le passage reproduit, à la façon du « monologue intérieur », la pensée (le discours intérieur) du narrateur-héros qui est en train de vivre son expérience : le fait que sa grand-mère ne le quitte plus jamais est une conséquence de son expérience, et cette causalité est irréversible. C'est donc bien le narrateur

---

<sup>10</sup> Sur ce problème, voir Claudine Quémard, « Hypothèses sur le classement des premiers cahiers Swann », *BIP*, n° 13, 1982, p. 19.

<sup>11</sup> Voir Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

lui-même qui parle, qui relate sa propre expérience, révolue par rapport à son présent, mais comme ayant une relation réelle avec celui-ci<sup>12</sup>. Or dans la version imprimée du passage, Proust n'utilise plus le présent, ni le passé composé : « Je ne *cherchais* pas à rendre la souffrance plus douce, à l'embellir, à feindre que ma grand-mère ne fût qu'absente et momentanément invisible [...]. Jamais je ne le *fis* [...]. » (III, 156 ; nous soulignons.) Le changement de l'attitude du narrateur envers la mort de sa grand-mère ne s'applique alors qu'au moment de l'expérience. Ce « je » n'est plus le narrateur lui-même mais le *je* en tant que personnage<sup>13</sup> (narrateur-héros). Ce qui a été le discours du narrateur est, pour ainsi dire, absorbé dans son récit.

Le texte continue dans le Cahier 65 :

Non la mort n'est pas cela, je ne dis pas la mort, je n'en sais rien ni personne, mais la seule chose réelle pour nous la sensation de la mort d'un être aimé, le fait intime, intime, c'est à dire la seule chose que nous puissions connaître, que nous ayons le devoir de respecter, d'approfondir. Si jamais nous pouvons espérer trouver une vérité peut être une vérité constante, c'est de la seule vérité que nous possédions, de la vérité intérieure que nous pourrions espérer finir par la tirer [...] (I<sup>os</sup> 33-34<sup>os</sup>)

Le temps des verbes est le présent ou le futur : il s'agit toujours du discours du narrateur qui essaie de dégager un sens de son expérience avec un recul temporel, même si la seconde phrase suggère qu'il n'a pas encore « fini par tirer » cette vérité qu'il cherche, comme s'il poursuivait sa quête, tout en racontant sa vie. Ou bien faut-il entendre plutôt ici, mêlée subrepticement à

---

<sup>12</sup> Selon *Le Bon usage*, le passé composé « s'oppose au passé simple, parce qu'il s'agit d'un fait en contact avec le moment de la parole », notamment du fait qu'il a eu « des conséquences dans le moment présent ».

<sup>13</sup> Voir Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1986, p. 40-42.

cette voix, celle de l'écrivain qui s'interroge toujours sur la finalité de son roman ? En tout cas, la suite du passage nous fait comprendre que c'est bien la création d'une œuvre d'art qui est en jeu :

[...] ne commençons pas par la [la vérité que nous finiront par tirer] cacher dans le mensonge cruel d'une [*un mot illisible*] de la mort, d'une mort-absence, d'une mort qui ressemble à la vie. Je ne veux pas qu'on parte davantage du fait de l'oubli. L'oubli est une diminution d'être, il est moins réel que le chagrin. Une philosophie qui partirait de l'oubli, de l'indifférence, ne pourrait pas expliquer que les œuvres d'art les plus grandes fussent les plus senties (Mal dit). Mais en ceci, comme pour tout, restons à la réalité, n'appelons pas du nom de mort pour en dire telle ou telle chose qui me forcément fausse<sup>14</sup> [,] quelque chose qui diffère absolument de l'impression de la mort, comme pour parler de notre passé, de la beauté féminine, etc [,] il ne faut pas partir des notions qui en ont tout perdu mais de notre impression originale. (f° 34r°)

Ce narrateur est-il donc quelqu'un qui projette d'écrire un roman, ou au moins de faire une théorie littéraire<sup>15</sup> ? Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'ici un

---

<sup>14</sup> Pour ces trois mots, notre lecture est conjecturale.

<sup>15</sup> Dans la version du Cahier 50, cette décision est faite à l'intérieur du récit : « C'était à lui [« le terrible et l'insaisissable sillon »] que je devais m'attacher, de lui que je devais partir, et non de l'idolâtrie pour un souvenir [...] ; et je ne voulais pas davantage partir de l'oubli [...] Quelque chose d'analogue à l'imagination confuse des écrivains sans talent qui ne savent pas retrouver leurs impressions véritables. » (f° 27-28r°) Le passage correspondant de la version finale des « Intermittences du cœur » (III, 156-157) ne suggère pas directement l'écriture du roman. Une seule allusion de ce genre serait cette phrase-ci : « Cette réalité [de la grand-mère] n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée (sans cela les hommes qui ont été mêlés à un combat gigantesque seraient tous de grands poètes épiques) » (III, 153).

discours esthétique, ou qui se veut comme tel, découle directement du récit autobiographique. On a l'impression qu'un roman de vocation est sur le point de naître.

Non seulement le début mais l'ensemble du discours du narrateur qui se penchait dans le Cahier 65 sur « l'impression de la mort » se transforme finalement, dans *Sodome et Gomorrhe*, en un récit dans lequel le narrateur se contente de transposer le discours intérieur qu'il se disait au moment où il venait de reconnaître la mort de son aïeule :

Cette impression douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais, non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour, mais que si ce peu de vérité je pouvais jamais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée, qui n'avait été ni tracée par mon intelligence, ni infléchie ni atténuée par ma pusillanimité, mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait comme la foudre creusée en moi, selon un graphique surnaturel, inhumain, comme un double et mystérieux sillon. (III, 156)

Le point de vue du narrateur n'intervient pas ici, il ne théorise pas la réalité intérieure comme il le faisait dans le Cahier 65 ; l'impression reste donc totalement « incompréhensible » et c'est maintenant le narrateur-héros qui espère trouver « un peu de vérité un jour ». L'épisode est bien inséré dans le cadre d'apprentissage ; on attendrait naturellement un dénouement, une structure binaire composée d'une énigme et d'une révélation, ou un récit qui mène à l'écriture d'un livre.

### **Impression, sillon, et livre**

On remarque qu'à la fin de notre citation de *Sodome et Gomorrhe* apparaît le mot « sillon » qui n'était pas dans le Cahier 65. Le narrateur critiquera dans *Le Temps retrouvé* « le plus savant amateur de musique et d'archéologie », qui est

incapable d'apercevoir « le petit sillon que la vue d'une aubépine et d'une église a creusé en nous » (IV, 470). L'érudition est stérile, ou plutôt forcément incomplète : « comme toute impression est double, à demie engagée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seul nous pourrions connaître, nous nous empressons de négliger celle-là, c'est-à-dire la seule à laquelle nous devrions nous attacher » (IV, 470). C'est cette « autre moitié » qu'il appelle « le petit sillon ». Il n'est pas difficile de retrouver dans ces phrases du *Temps retrouvé* la même conception de la réalité et du sujet que nous avons constatée dans « Les Intermittences du cœur » du Cahier 65, mais qui est absente dans la version de *Sodome et Gomorrhe*.

Or le narrateur parlait aussi du « sillon », dans les versos du Cahier 26 où était esquissée la théorie de l'impression (f<sup>os</sup> 15-17v<sup>os</sup>). D'abord un simple ajoutage au récit des promenades à Combray, Proust a ensuite pensé à transférer ce fragment dans la démonstration finale<sup>16</sup>. Le rôle accordé au « sillon » est ici plus important que dans *Le Temps retrouvé* où le mot n'apparaît qu'une fois (et dans un contexte somme toute assez secondaire, ne portant plus que sur l'appréciation de l'œuvre d'art), car dans ce passage du Cahier 26 dont une bonne part sera reprise dans le passage sur les « impressions obscures » et le livre intérieure des impressions (IV, 456-459), le narrateur dit toujours « le (petit) sillon » là où il dira plus tard simplement « l'impression ». Le sillon est donc à la fois une impression et une sorte d'écriture, un objet de déchiffrement, « le grimoire fleuri » : « les sillons

---

<sup>16</sup> Proust inscrit alors en tête du passage : « Ajouter ceci ou bien le mettre à la fin plutôt ». La date de rédaction du fragment est incertaine, mais cette note de régie est, nous semble-t-il, postérieure par rapport au texte qui suit. Donc au moins la décision de « le mettre à la fin » a été faite, vraisemblablement, peu avant la rédaction de la première version de « L'Adoration perpétuelle ». Voir B. Brun, « “Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle” », art. cité, p. 27-30 ; A. Pugh, *op. cit.*, t. I, p. 94, 368-369.

affectent différentes formes mais toutes obscures comme les signes d'une écriture antique qu'on ne connaîtrait pas ». Cette écriture « obscure », qui est « tracée » « creusée » par le vécu ne donne que des « formes inexplicables » d'où il faut « dégager » « la seule réalité » qui constituera le livre à écrire : « le livre vrai dicté par la réalité, le nôtre ». Tous ces mots du Cahier 26 nous rappellent le « mystérieux sillon » des « Intermittences du cœur » : il est aussi une impression « incompréhensible », « creusée » par l'impression de la mort, d'où le narrateur « dégagerai[t] un peu de vérité un jour ».

Le fait que, pour une raison assez obscure, Proust n'utilise plus le mot « sillon » dans la version finale du passage sur les impressions obscures<sup>17</sup> empêche de voir la continuité entre « Les Intermittences du cœur » et *Le Temps retrouvé*. Toujours est-il que cette phrase du *Temps retrouvé* pourrait bien être lue comme une suite de la phrase en question de *Sodome et Gomorrhe* :

Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. (IV, 458-459)

Ces pages aboutissent à une thèse bien connue : « Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. » (IV, 469) Il s'agit de traduire le « livre intérieur », qui garde « la trace de l'impression qu'elle [l'« idée » laissée en nous par la vie] nous a faite » (IV, 458). La « traduction » pourrait être, ou plutôt aurait pu bien être la réponse à la question que le narrateur se posait en

---

<sup>17</sup> Mais dans la version du passage que comporte le Cahier 57, Proust écrivait une fois « le petit sillon » avant de le remplacer par « le petit trait » : « C'est le petit ~~sillon~~ <trait> que ~~la~~ <l'image, impression d'une> chose avait ~~creusé~~ <marqué en relief> en nous ~~qu'il faut~~ auquel il faut arriver, s'attacher scrupuleusement, en faire sortir la signification. » (f<sup>o</sup> 23r<sup>o</sup>)

penchant sur le « mystérieux sillon ». Ainsi se terminerait la quête du narrateur, qui, dès Cahier 65, voyait dans l'impression personnelle « la réalité intérieure » — « la seule chose que nous puissions connaître, que nous ayons le devoir de respecter, d'approfondir ».

Vers fin 1910, dans le Cahier 50, Proust décide de placer « Les Intermittences du cœur » dans le voyage en Italie qui constituait dans le cadre du « roman de 1911 » « la dernière étape de l'apprentissage » du narrateur-héros<sup>18</sup>. Ce qui a été le discours théorique du narrateur dans le Cahier 65 fait place désormais au discours intérieur du jeune protagoniste ; le mot « sillon » est déjà là<sup>19</sup>. D'autre part, Proust choisit, comme on l'a vu, de déplacer la théorie du sillon de « Combray » à « L'Adoration perpétuelle » qu'il commencera aussi vers fin 1910, juste après le Cahier 50. Tout se passe comme si les réflexions faites par le narrateur-héros dans « Les Intermittences du cœur » et la théorie du sillon étaient alors étroitement liées. Mais dans la première version de « L'Adoration perpétuelle », le lien devient brusquement imperceptible.

### **Le livre intérieur**

Que signifie au juste le « livre intérieur » à traduire, aux « caractères hiéroglyphiques », qui a été dicté par la réalité et qui contient la « vérité nécessaire » de la vie ? La traduction consisterait à transcrire ou plutôt à

---

<sup>18</sup> Voir J. Yoshida, « La grand-mère retrouvée », art. cité, p. 57.

<sup>19</sup> Le mot apparaît trois fois dans le Cahier 50 (f<sup>os</sup> 27r<sup>o</sup>, 28r<sup>o</sup>, 28v<sup>o</sup>). Par exemple : « Mais je savais que si je pouvais un jour extraire quelque vérité ce ne pouvait être que d'elle [l'« impression double », contradictoire de la mort] puisqu'elle n'était ni une construction de ma pensée, ni un mensonge de ma pusillanimité, mais que c'était la mort même qui avait comme la foudre tracé en moi le terrible et l'insaisissable sillon. » (f<sup>o</sup> 27r<sup>o</sup>)

rétablir fidèlement le texte original, car le livre à lire et le livre à « écrire » sont en fait le même<sup>20</sup>.

Au point de vue du vocabulaire, on songe d'abord à l'influence de Baudelaire. Il n'est pas sans intérêt de nous rappeler comment le « symbolisme universel<sup>21</sup> » de celui-ci définissait en 1861 le poète comme un « traducteur », un « déchiffreur » :

D'ailleurs Swedenborg [...] nous avait déjà enseigné que le ciel est un très grand homme ; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant. [...] nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or, qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces

---

<sup>20</sup> « [...] cette *lecture* consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous. Aussi combien se détournent de l'*écriture*. » (IV, 458 ; nous soulignons) Vincent Descombes, quant à lui, en affirmant que « le livre intérieur est un mythe », dit que l'original à traduire n'est rien d'autre que cet « oblique discours intérieur » (IV, 469) dont le *Temps retrouvé* donne plusieurs exemples : « Zut alors ! », « Ce sont tout de même des êtres exquis avec qui il serait doux de passer la vie », etc., et qui doit être « redressé » par la traduction. (« Le livre intérieur des impressions », *Proust – Philosophie du roman*, Minuit, 1987, p. 244.)

<sup>21</sup> Voir par exemple, Louis Aguetant, *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, 2001, p. 73 et suiv.

épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs<sup>22</sup>.

Le présupposé de la théorie, ou plutôt le « *topos* romantique<sup>23</sup> » que Baudelaire exprime ici à son compte, veut que le monde soit un livre qui se donne à lire pour qui sait le déchiffrer. Dès lors, la vocation du poète est de lire les signes de la nature, de donner au phénomène des formes linguistiques appropriées (ici « métaphores, comparaisons, épithètes »). On remarquera tout de suite : non seulement imagination, analogie, métaphore, mais aussi hiéroglyphe, traduction<sup>24</sup>..., les mots-clés de la démonstration esthétique du *Temps retrouvé* se retrouvent souvent chez Baudelaire.

En mettant en relief la « poétique de la traduction » chez Proust, Edward Bizub, lui, attire notre attention sur l'héritage que Proust doit à ses maîtres anglo-saxons : George Eliot, Carlyle, Emerson et Ruskin<sup>25</sup>. Une fois, détectant chez Ruskin « un de ces hommes à la Carlyle » « attentifs et anxieux devant l'univers à déchiffrer », Proust parle explicitement de cette figure de déchiffreur que Carlyle attribuait aux grands hommes :

---

<sup>22</sup> Charles Baudelaire, « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains » (1861), *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975-1976, t. II, p. 133.

<sup>23</sup> Voir Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2003, p. 160.

<sup>24</sup> Sur la « traduction » chez Baudelaire, voir Akihiko Yamamoto, « Autour de la notion de traduction dans la critique d'art de Baudelaire », *ICU Comparative Culture*, n° 7, Mitaka : ICU Comparative Studies, 1983.

<sup>25</sup> Edward Bizub, *La Venise Intérieure – Proust et la poétique de la traduction*, « ch. 2 Une esthétique des brumes », Éditions de la Baconnière, 1991.

Vous comprendrez ensuite que, le poète étant pour Ruskin, comme pour Carlyle, une sorte de scribe écrivant sous la dictée de la nature une partie plus ou moins importante de son secret, le premier devoir de l'artiste est de ne rien ajouter de son propre cru à ce message divin<sup>26</sup>.

Si on remplace ce « poète » par l'écrivain, cette « nature » par le livre intérieur, ce « scribe » par le traducteur, ce sera précisément la thèse que le narrateur lui-même expose dans *Le Temps retrouvé*. Le « message divin » pour lui, c'est donc l'impression.

Les deux voies d'apprentissage qui partaient des « Intermittences du cœur » auraient pu aboutir à la traduction du livre intérieur, mais c'est à condition de définir le livre autrement. Dans le fragment du Cahier 57 (f<sup>o</sup> 36v<sup>o</sup> marge) que nous avons étudié dans un autre article<sup>27</sup>, et dans lequel Proust définissait l'art comme un moyen de « relire les mots oubliés », il s'agissait aussi de « traduire » le texte difficile à lire, mais cette fois à cause de sa détérioration. Même si Proust remplace dans *Le Temps retrouvé* le mot « traduire » par « transcrire » (IV, 482), l'opération ne consiste pas ici dans une transcription fidèle de l'original, parce que le texte cible sera rédigé « en un langage permanent » et qu'elle consiste aussi à expliquer « la loi de changement qui nous avait rendu ces mots inintelligibles ». De même, « dégager » une vérité du sillon n'est pas de retrouver une impression en son état premier. Ce que le narrateur appelle le sillon était d'ailleurs l'impression d'une contradiction : ce qui était là n'est plus. Il faut donc trouver une vérité dans cette contradiction même. C'est là une autre conception du livre intérieur, celui de la mémoire<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> *Contre Sainte-Beuve*, éd. citée, p. 111.

<sup>27</sup> « Des lettres à la traduction », art. cité.

<sup>28</sup> Proust écrivait dans le Cahier 50 : « il est vrai que ces résultats partiels de la vie de chacun de nos moi sont reportés dans le livre total de l'intelligence où ils se

L'interprétation de ce livre contribue à l'écriture du roman, mais ici, le livre à lire et le livre à écrire ne sont pas les mêmes.

Ce dernier livre, plus original et qui correspond mieux au projet littéraire proustien foncièrement d'ordre autobiographique<sup>29</sup>, se conciliait cependant mal avec le premier, mythique, quasi sacré, qui se place dans la droite lignée de la tradition romantique, le seul finalement que Proust a mis avant. Voilà pourquoi Proust a renoncé à relier « Les Intermittences du cœur » à la théorie de la traduction du livre intérieur du *Temps retrouvé*.

Enfin il faut évoquer aussi un autre fragment du Cahier 57 où apparaît le livre intérieur :

Introduire cette marge quand j'explique ce que c'est que la littérature : je vivais dans un monde de signes auxquels l'habitude avait fait perdre leur signification. Je lisais à contresens le livre de ma propre vie puisque dans Guermantes je ne voyais plus les nymphéas (voir l'image) plus de souffrance (tâcher si possible de dire quelle souffrance) dans la mort d'Albertine, plus de montagnes bleues de la mer dans ce fruit sec qu'elle prenait q. q. fois chez moi le soir les 1<sup>ers</sup> temps, plus de prestige chez le lift, plus de désir d'église puisque dès Balbec je croyais avoir encore à moi le livre de ma vie comme quelqu'un qui aurait un livre mais à qui une congestion suivie d'aphasie verbale aurait ôté la faculté de lire les lettres. Je voulais rendre à ces signes leur signification. (f<sup>o</sup> 45v<sup>o</sup>)

On voit bien que Proust concevait très concrètement la notion de livre de la mémoire (« le livre de ma propre vie ») dont la lecture devient de moins en moins aisée à cause du travail de l'oubli. Le fragment est intégré dans le texte

---

complètement ; mais ils n'y figurent qu'en exposants, y ont perdu toute vérité et ne nous laissent plus rien soupçonner de réel. » (21r<sup>o</sup> marge)

<sup>29</sup> Voir notre article, « Le garçon du *Contre Sainte-Beuve* et le “vrai moi” : pour une relecture du *Temps retrouvé* », *Geibun-Kenkyu*, n° 101-102, 2011, p. 195-196.

imprimé mais réduit en une seule phrase : « Il me fallait rendre aux moindres signes qui m'entouraient (Germantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, etc.) leur sens que l'habitude leur avait fait perdre pour moi. » (IV, 476) Proust n'a pas repris la figure du livre. C'était sans doute aussi pour éviter la contradiction avec l'autre passage sur le livre intérieur.