

Title	<<La postérité de l'œuvre>> chez Marcel Proust : autour de sa conception de l'histoire de l'art
Sub Title	マルセル・プルーストにおける「作品の後世」： プルーストの芸術史観をめぐって
Author	大島, 健太郎(Oshima, Kentaro)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2013
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.18, (2013.),p.48- 63
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20131201-0048

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.

« La postérité de l'œuvre » chez Marcel Proust : autour de sa conception de l'histoire de l'art

Kentaro Oshima

Précisant ce que sont selon lui les générations apparaissant très longtemps après la première publication d'une œuvre d'art, Marcel Proust affirme : « ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'œuvre¹ ». Comme nous allons le voir en détail, cette phrase signifie que le propre de toute œuvre d'art est d'accroître sans cesse le cercle de ceux qui l'aiment et l'apprécient, alors qu'à son apparition l'immense majorité du public n'était pas capable de l'accepter. Or, il est un philosophe qui reprend les mots de Proust, en les complétant, dans son article « Valéry Proust Musée » : Theodor Adorno. Selon lui, « “ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'œuvre”, sa vie posthume². » L'intention d'Adorno est de montrer que le processus par lequel se construit « la postérité de l'œuvre » à travers sa réception par le public, ce n'est rien moins que la vie posthume, la deuxième vie de l'œuvre d'art. L'interprétation adornienne nous permet de prendre conscience de l'importance de la réception de l'œuvre d'art au niveau social et de la présence du public, pour mieux comprendre la vie de l'œuvre d'art. Pourtant, même si le fait que Proust ne cesse de réfléchir au problème de la réception de l'œuvre d'art oriente de

¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t.I, p.522. Dans les pages suivantes, nous citons le texte de *la recherche* selon la nouvelle édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989. Et, nous indiquons en abrégé *RTP* et seulement le numéro de tome et page.

² Theodor Adorno, *Prismes : critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Payot, 1986, p.159.

nombreux chercheurs vers cette question, il nous semble que jusqu'à aujourd'hui, la relation entre le public et la vie de l'œuvre d'art n'a pas fait l'objet d'une analyse dans le domaine de recherche de Proust.

En nous appuyant sur la suggestion d'Adorno, nous tenterons, dans la présente étude, d'analyser ce que l'œuvre d'art apporte au public, en définissant le sens exact de « la postérité de l'œuvre » chez Proust, et de mettre en évidence la pensée proustienne sur les modalités de la réception par le public, c'est-à-dire, sur la vie et le destin de l'œuvre d'art quand le public en a pris possession. Précisons cependant que nous n'adoptons pas un point de vue sociologique et que nous ne nous intéressons pas au public en tant que communauté historique et sociale. Notre étude sera consacrée exclusivement à l'élucidation de la conception originale proustienne de l'histoire de l'art, à travers sa réflexion sur la relation entre la vie de l'œuvre d'art et le public, car, comme nous allons le voir, sa conception sur la vie de l'œuvre est fondée sur une vision globale de l'histoire de l'art, comprise comme la somme d'œuvres d'art particulières.

1. L'œuvre d'art qui crée sa propre postérité

Il va sans dire que la formation spirituelle du protagoniste à travers ses relations avec les trois artistes de l'œuvre : Elstir, Bergote, Vinteuil, est l'un des thèmes centraux de la *Recherche*. Cependant, il est à noter que ce n'est pas seulement le narrateur qui va être formé par ces artistes. Le rôle que l'auteur leur confie, c'est aussi d'enrichir la vie intellectuelle et spirituelle de toute la société humaine, malgré la méconnaissance ou les reproches dont ils font l'objet et contre lesquels ils doivent lutter. Par exemple, dans *Le Côté de Guermantes*, l'œuvre d'Elstir est ignorée notamment par la noblesse, et seuls quelques tableaux de sa première période sont admis dans le salon de la duchesse de Guermantes. Mais, plus tard, ses chefs-d'œuvre seront exposés au Musée de Luxembourg ; et même Mme de Guermantes, qui détestait jadis

Elstir, deviendra une de ses admiratrices et regrettera d'avoir vendu un certain nombre de pièces de sa collection. Quant à Bergotte, on peut lire, dans *La Prisonnière*, la scène où ses livres sont mis à la devanture des librairies et qui est comme « le symbole de sa résurrection³ », montre l'influence grandissante qu'il exerce et le nombre croissant de personnes qu'il touche. De même, en ce qui concerne Vinteuil, c'est après sa mort que son septuor, son œuvre la plus importante pour le narrateur, est rendue publique, et au fur et à mesure que la position sociale des Verdurins s'élève dans le monde, le musicien devient peu à peu un objet de vénération. Il nous semble que ces épisodes sont tous là pour montrer que les grandes œuvres sont nécessairement scandaleuses pour les contemporains, qu'il faut beaucoup de temps pour qu'elles deviennent acceptables et dignes de respect pour le public, que par conséquent les artistes doivent travailler à l'intention des générations qui viennent, et que ce n'est que de cette manière qu'ils peuvent apporter leur contribution au monde. La citation suivante, qui semble résumer ces idées, rend compte, en évoquant les derniers quatuors de Beethoven, de la relation entre l'œuvre d'art et la postérité, et de la fonction historique et sociale de l'art.

Ce qui est cause qu'une œuvre de génie est difficilement admirée tout de suite, c'est que celui qui l'a écrite est extraordinaire, que peu de gens lui ressemblent. C'est son œuvre elle-même qui en fécondant les rares esprits capables de le comprendre, les fera croître et multiplier. Ce sont les quatuors de Beethoven (les quatuors XII, XIII, XIV, XV) qui ont mis cinquante ans à faire naître, à grossir le public des quatuors de Beethoven, réalisant ainsi comme tous les chefs-d'œuvre un progrès sinon dans la valeur des artistes, du moins dans la société des esprits, largement composée aujourd'hui de ce qui était introuvable quand le chef-d'œuvre parut, c'est-à-dire d'êtres capables de l'aimer. Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'œuvre. Il faut que l'œuvre [...] crée elle-même sa postérité. Si donc l'œuvre était tenue en réserve, n'était connue que de la postérité, celle-ci,

³ RTP, t.III, p.693.

pour cette œuvre, ne serait pas la postérité mais une assemblée de contemporains ayant simplement vécu cinquante ans plus tard. Aussi faut-il que l'artiste — et c'est ce qu'avait fait Vinteuil — s'il veut que son œuvre puisse suivre sa route, la lance, là où il y a assez de profondeur, en plein et lointain avenir⁴.

Selon Proust, ce que l'artiste crée, c'est à la fois l'œuvre même et le public (l'auditoire, dans le cas où l'artiste est un musicien, ou le spectateur quand il est un peintre) qui est capable de jouir de l'œuvre. La fonction que Proust reconnaît à la musique de Beethoven, ce n'est pas seulement de transmettre un certain nombre de messages ou idées à celui qui écoute (dans ce cas, écouter la musique n'est qu'une expérience individuelle), mais aussi et surtout l'éducation à l'échelle sociale afin d'élever le niveau de l'esprit humain, éducation qui ne se terminera qu'après que l'œuvre aura réussi à être évaluée justement et profondément par un public plus large qu'il n'était lors de sa naissance. Bref, l'exploit de Beethoven consiste à avoir construit la communauté de ceux qui l'apprécient. Cette communauté, c'est ce que Proust nomme « la postérité de l'œuvre ».

Cependant, nous devons prendre conscience que l'œuvre même ne suffit pas à construire cette postérité. L'activité créatrice du public est aussi indispensable pour que se dégage ce qui est essentiel dans l'œuvre. Et, s'appuyant sur la thèse, développée dans la préface de *Sésame et les lys*, selon laquelle la lecture est la création individuelle, on peut dire que le public ne se contente pas d'être un destinataire passif de l'œuvre, mais participe activement à la maturation et au progrès des esprits humains dans l'avenir. Grâce à cette collaboration, les frontières qui séparent l'artiste du public tombent, tous les deux suivant la même voie dans le but d'« un progrès dans la société des esprits ».

2. Le progressisme proustien

⁴ *Ibid.*, t.I, p.522.

Cependant, reste à savoir la signification exacte de ce que Proust appelle « un progrès ». Pouvons-nous l'identifier avec le progressisme vulgaire qui consiste à croire naïvement que le présent est meilleur que le passé et l'avenir que le présent ? N'est-ce pas là la conception progressiste de l'histoire de l'art que défend Mme de Cambremer plutôt que le protagoniste ou Proust lui-même ? Proust la décrit comme quelqu'un qui incarne le progressisme, qui croit que Monet est meilleur que Manet, que Debussy l'emporte sur Wagner, simplement pour la raison que ce qui est nouveau a plus de valeur que l'ancien. Par ailleurs, quel est le progrès que Proust reconnaît dans l'œuvre de Beethoven ? Ce que Proust nomme « un progrès dans la société des esprits », correspond-il au progressisme de Mme Cambremer ? Certes, Proust dit, dans *Le Côté de Guermantes*, que l'art ressemble à la science en ce qu'elle se développe éternellement, ce qui évoque le progressisme vulgaire.

J'arrivais à me demander s'il y avait quelque vérité en cette distinction que nous faisons toujours entre l'art, qui n'est pas plus avancé qu'au temps d'Homère, et la science aux progrès continus. Peut-être l'art ressemblait-il au contraire en cela à la science ; chaque nouvel écrivain original me semblait en progrès sur celui qui l'avait précédé [...]⁵.

Ces phrases nous montrent, du moins en apparence, qu'il existe un aspect progressiste chez Proust. Mais, il nous semble plus pertinent de souligner que Proust reconnaît la possibilité d'évolution ou de développement dans l'art, que d'insister sur une prétendue vénération de la nouveauté. Cela apparaîtra clairement dans la citation suivante, qui, dans le roman, précède celle que nous venons de voir :

⁵ *Ibid.*, t.II, p.623.

Les gens de goût nous disent aujourd'hui que Renoir est un grand peintre du XVIII^e siècle. Mais en disant cela ils oublient le Temps et qu'il en a fallu beaucoup, même en plein XIX^e, pour que Renoir fût salué grand artiste. Pour réussir à être ainsi reconnu, le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : « Maintenant regardez. » Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair⁶.

Tout artiste original donne à voir un monde nouveau, ainsi qu'un oculiste. Par ailleurs, la dimension révolutionnaire de l'œuvre de Renoir est destinée à cesser d'être désagréable dès lors qu'elle a été assimilée à l'esprit des spectateurs, et à se muer en un élément susceptible de faire du peintre un héritier d'une grande figure du XVIII^e siècle. Cela signifie que se construit la communauté qui aime le chef-d'œuvre, comme dans le cas de Beethoven. « La postérité de l'œuvre » s'approprie une nouvelle manière de percevoir et de concevoir le monde extérieur grâce aux innovations réalisées dans le domaine de l'art, et simultanément, elle comprend que ces innovations peuvent s'intégrer à la tradition. Par conséquent, Proust insiste sur la nécessité de se rappeler qu'un grand nombre des chefs-d'œuvres du passé, qualifiés de révolutionnaires juste après leur publication sont, fondamentalement, de la même nature que ceux qui les précèdent, et que si nous avons de la difficulté à comprendre la véritable nature unique de toutes les révolutions artistiques, c'est que nous croyons souvent à tort que le temps où nous vivons est totalement différent des époques qui l'ont précédé.

[...] il est aisé de s'imaginer [...] que toutes les révolutions qui ont lieu jusqu'ici dans la peinture ou la musique respectaient tout de même certaines règles et que ce

⁶ *Ibid.*, p.713.

qui est immédiatement devant nous, impressionnisme, recherche de la dissonance, emploi exclusif de la gamme chinoise, cubisme, futurisme, diffère outrageusement de ce qui a précédé. C'est que ce qui a précédé on le considère sans tenir compte qu'une longue assimilation l'a converti pour nous en une matière variée sans doute, mais somme toute homogène, où Hugo voisine avec Molière⁷.

Le narrateur suppose que tous les mouvements révolutionnaires dans le domaine artistique, de l'impressionnisme au cubisme ou au futurisme, finiront par être reconnus. Cela signifie que ce « progrès dans la société des esprits » peut être aussi considéré comme la découverte et l'exploration d'une nouvelle zone de l'esprit humain au moyen de l'œuvre originale. Mais, le plus important, c'est que le facteur innovateur de l'œuvre ne se réduit jamais à la simple nouveauté, mais est justement l'élément qui lui permet de devenir une œuvre classique. On peut en déduire que ce qu'il y a d'essentiel dans le « progressisme » proustien consiste à, d'une part, refuser l'idée qu'on peut rencontrer, dans l'avenir, de meilleures œuvres que celles du présent, et d'autre part, à reconnaître à l'art ainsi qu'à la science la possibilité d'une évolution et d'un développement. Si, pour Proust, le présent l'emporte sur le passé, ou que le présent le cède à l'avenir, c'est simplement qu'avec le temps la communauté des esprits s'élargit et s'enrichit, mais non pas que se produit une œuvre plus « avancée ».

3. Le seul grand poète et la conception de l'histoire de l'art

Comme nous l'avons vu, l'œuvre d'art est très souvent condamnée à être d'autant plus critiquée qu'elle se distingue par sa nouveauté. Et, à mesure qu'elle se transmet de génération en génération, augmente le nombre de ceux

⁷ *Ibid.*, pp.713-714.

qui n'éprouvent plus ni la surprise ni la dégoût qu'elle suscitait au moment de son apparition ; c'est ainsi que naît « la postérité de l'œuvre »⁸.

Mais, en tenant compte de ce que nous avons vu dans la section précédente, il faut dire que la fonction principale de « la postérité de l'œuvre » n'est pas

⁸ Ce qui nous intéresse ici, c'est que la conception proustienne de l'art semble anticiper sur les positions de Hans-Robert Jauss dans *L'histoire littéraire comme provocation*. Ce n'est pas inutile, pour comprendre de la perspicacité de Proust, de s'interroger sur le rapport qui s'établit entre lui et Jauss ; ce dernier insistait en effet sur l'importance des destinataires de l'œuvre d'art, notamment la postérité, et essayait d'unir la reconnaissance esthétique et l'approche historique. Soucieux de concilier la notion d'évolution littéraire propre au formalisme avec l'esthétique de la réception, Jauss explique le processus historique par lequel l'œuvre, d'abord choquante pour le public contemporain, devient un chef-d'œuvre pour la postérité, en soulignant que ce phénomène correspond à un "changement d'horizon", causé par l'évolution de "l'horizon d'attente". Or, il nous semble que ce que Proust dit de Beethoven ou de Renoir comme nous avons vu contient en germe les idées qui seront développées dans *L'histoire littéraire comme provocation*. En effet, Jauss pense que l'un des rôles historiques et sociaux de la littérature, c'est de changer la vie du lecteur, et Proust, lui aussi, dit la même chose à sa façon. C'est-à-dire que même si Proust n'espère pas, partageant ainsi la position de Jauss, de changement réel de la société humaine par l'intervention directe à la vie des hommes, il suppose que la communauté des esprits évolue grâce à la littérature. C'est ainsi que, introduisant l'histoire de la réception dans l'étude de l'évolution de l'art, évolution qu'on limite d'ordinaire à l'art lui-même, Proust prépare la révolution de l'histoire littéraire qui sera réalisée par Jauss. Mais, d'ailleurs, c'est vrai qu'il y a une différence fondamentale entre les deux en ce qui concerne leurs conceptions de l'histoire. La théorie de Jauss, suivant laquelle le sens de l'œuvre littéraire se détermine et se modifie avec le temps par le dialogue consécutif entre celle-ci et le public, peut s'accorder à une conception de l'œuvre lui donnant une valeur éternelle. Sur ce point, Proust s'oppose radicalement à Jauss. L'important, c'est, pour lui, l'affinité essentielle qui existe entre les œuvres classiques et qui sont considérées comme révolutionnaires, caractéristique, comme nous allons le voir tout à l'heure, générale et constante qui traverse l'ensemble de l'histoire littéraire.

seulement de contribuer au développement de l'esprit sur le plan humain, mais aussi de replacer « dans une filiation [...] noble⁹ », constituée par de nombreuses grandes œuvres, celle qui était, lors de son apparition, considérée comme d'avant-garde. Or, cette idée de Proust nous semble remettre en cause l'ordre établi de l'histoire de l'art. En effet, Proust refuse une histoire de l'art, dont le but principal serait de classer les œuvres dans les écoles ou les époques ; dans la citation précédente, il nie la démarcation posée entre un auteur dramatique classique et un poète romantique, en disant que Hugo se situe, aujourd'hui, à côté de Molière, non pas parce qu'on reconnaît à l'un comme à l'autre une place éminente dans l'histoire de la littérature française, mais à cause de la nature commune de leurs œuvres. Proust pressent, au delà des différences superficielles entre l'impressionnisme et le cubisme, l'affinité profonde entre ces deux mouvements dont n'est pas encore conscient le public contemporain. Or, la citation suivante souligne le rôle du public dans le processus par lequel se rejoignent les écoles qui s'opposent.

[...] au cours de leur vie ils [les vieux] avaient vu, au fur et à mesure que les années les en éloignaient, la distance infranchissable entre ce qu'ils jugeaient un chef-d'œuvre d'Ingres et ce qu'ils croyaient devoir rester à jamais une horreur (par exemple l'*Olympia* de Manet) diminuer jusqu'à ce que les deux toiles eussent l'air jumelles¹⁰.

Proust trouve que le public a assez d'énergie pour combler l'abîme entre deux œuvres différentes, et même, pour bousculer la façon de concevoir l'histoire de la peinture. En d'autres termes, refusant la façon traditionnelle de persévérer dans la classification selon les temps, il ne s'empêche pas d'aller jusqu'à détruire la fermeté et l'exclusivité des écoles ou théories artistiques qui

⁹ *RTP*, t.IV, p.498

¹⁰ *Ibid.*, t.II, p.713.

s'opposent, en rapprochant avec hardiesse un représentant du néoclassicisme, Ingres, d'un percurseur de la peinture moderne, Manet¹¹. Or, son attitude à l'égard du rapport entre le public et l'histoire de l'art apparaît d'une manière plus explicite dans l'article « classicisme et romantisme », écrit au début de sa carrière littéraire. Il y fait remarquer qu'il y a un aspect classique dans les poèmes de Baudelaire ou *Olympia* de Manet.

Je crois que tout art véritable est classique, mais les lois de l'esprit permettent rarement qu'il soit, à son apparition, reconnu pour tel. [...] Manet avait beau soutenir que son *Olympia* était classique et dire à ceux qui la regardaient : « Voilà justement ce que vous admirez chez les Maîtres », le public ne voyait là qu'une dérision. Mais aujourd'hui, on goûte devant l'*Olympia* le même genre de plaisir que donnent les chefs-d'œuvre plus anciens qui l'entourent, et dans la lecture de Baudelaire [le même] que dans celle de Racine¹².

D'après ces lignes, on peut dire que la naissance de la communauté qui est capable d'apprécier un chef-d'œuvre correspond à l'établissement d'une

¹¹ La mise en cause de l'histoire de l'art par Proust nous semble annoncer les tentatives audacieuses de Roland Barthes. En effet, Barthes dans *Reflexions sur un manuel* critique l'éducation traditionnelle de la littérature française, qui se contente d'établir une liste d'oppositions binaires (classicisme/romantisme, réalisme/symbolisme...etc). Même si Proust n'a pas la prétention comme Barthes, de se focaliser sur le fonctionnement historique et social de la littérature, il est à noter que tous les deux ont en commun un certain refus d'une histoire littéraire qui ne s'intéresse qu'aux oppositions entre les écoles ou théories et à la classification chronologique. (Roland Barthes, « *Reflexions sur un manuel* » (*L'enseignement de la littérature*, plon, 1971), in *Œuvres complètes, op.cit.*, t.III, p.946.)

¹² Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, P.617. Dans les pages qui suivent, nous indiquons en abrégé CSB, et le numéro des pages.

harmonie entre l'œuvre classique et celle qui est moderne, par la disparition de la différence temporelle et qualitative entre elles. C'est grâce à la maturation de la compréhension de la postérité que se réconcilient l'artiste classique et son successeur, qui étaient jusque-là séparés injustement par les écoles ou les théories qui « ne sont qu'un symbole matériel du temps qu'il faut à un grand artiste pour être compris et situé entre ses pairs¹³ ». Donc, « la postérité de l'œuvre » comprend qu'une œuvre prend la succession de celle qui la précède, c'est-à-dire qu'elle en est la postérité dans le premier sens du terme. Autrement dit, c'est seulement grâce à la postérité au sens proustien du terme qu'une œuvre peut prendre place dans la postérité de celles qui la précèdent.

Or, le plus important, c'est que, même si Proust est persuadé de la similitude de toute grande œuvre avec les œuvres classiques, il ne s'agit pas, ici, d'une ressemblance simplement superficielle et évidente, ni de l'impossibilité d'échapper à la discipline imposée par le classicisme, considéré comme une école. Au contraire, dans la citation suivante, se profile la façon dont l'artiste en tant que successeur établit une harmonie profonde avec ce qui est classique, en prenant garde de ne pas dégénérer en froid imitateur. De plus, l'auteur propose ici la définition du classicisme proustien ou, si l'on préfère, du vrai classicisme qui est capable de dépasser sa version traditionnelle et dogmatique.

Ces grands novateurs [Baudelaire, Manet] sont les seuls vrais classiques et forment une suite presque continue. Les imitateurs des classiques, dans leurs plus beaux moments, ne nous procurent qu'un plaisir d'érudition et de goût qui n'a pas grande valeur. Que les novateurs dignes de devenir un jour classiques, obéissent à une sévère discipline intérieure, et soit des constructeurs avant tout, on ne peut en douter. [...] Les grands artistes qui furent appelés romantiques, réalistes, décadents,

¹³ *Correspondance de Marcel Proust*, 21 vol., établie par Philip Kolb, Plon, 1970-1993, 20 vol, pp.497-498.

etc., tant qu'ils ne furent pas compris, voilà ceux que j'appellerais classiques [...]»¹⁴.

Le classicisme n'est plus quelque chose qui condamne ce qui s'oppose à lui, mais, qui « transcende tous les paradoxes et tous les tensions : entre l'individu et l'universel, entre l'actuel et l'éternel, entre le local et le global, entre la tradition et l'originalité, entre la forme et le contenu¹⁵.» Si Proust retrouve Racine au fond des œuvres de Baudelaire, c'est que le poète n'essaye pas de l'imiter, mais observe toujours « une discipline intérieur », en vue de dépasser la grande figure du XVII^e siècle. Bref, produire sa propre œuvre, en se montrant attentif à sa voix intérieure, c'est le seul moyen de devenir vraiment classique. Par conséquent, comme nous allons le voir dans les phrases suivantes, la création artistique entendue ainsi n'est jamais un acte délibéré et volontaire.

Ils [les gens du monde] ne se rendaient pas compte qu'Elstir avait pour son compte refait devant le réel (avec l'indice particulier de son goût pour certaines

¹⁴ CSB, pp.617-618.

¹⁵ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Seuil, 1998, p.279.

Or, en s'appuyant sur la conception du classique développée par Antoine Compagnon, on peut dire que la définition proustienne du classique est très proche de celle de Sainte-Beuve, pour qui « un vrai classique, [...] c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré ; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges » (Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 1874-1876, 15 vol., t.III, p.42., cité par Antoine Compagnon, dans *Le démon de la théorie*, Seuil, 1998, p.279.)

recherches) le même effort qu'un Chardin ou un Perroneau, et qu'en conséquence, quand il cessait de travailler pour lui-même, il admirait en eux des tentatives du même genre, des sortes de fragments anticipés d'œuvres de lui¹⁶.

Ce n'est pas quand Elstir est en train de peindre, mais quand il abandonne le pinceau qu'il aperçoit l'affinité entre lui-même et Chardin ou Perroneau. En d'autres termes, ce n'est que rétrospectivement qu'il découvre la nature de sa propre œuvre¹⁷. Cela prouve que le peintre ne crée qu'en obéissant à la « discipline intérieur », et donc que la similitude avec le classique existe dans le moi profond, en tant que créateur ou, si l'on préfère, dans l'inconscient.

Par conséquence, ce n'est pas grâce aux similitudes formelles que le public peut sentir du plaisir devant les œuvres de Baudelaire ou Manet comme devant celles de Racine ou Ingres. Comme nous l'avons déjà vu, Baudelaire cache l'élément racinien dans sa propre essence intérieure. Ainsi, « la postérité » perçoit en quelque sorte l'affinité essentielle entre différents artistes.

Sur ce point, le plus important, c'est que Proust développe cette thèse, dans le chapitre concernant Baudelaire de *Contre Sainte-Beuve*, allant jusqu'à affirmer qu'il est possible de deviner cette sorte d'affinité non seulement entre quelques artistes, mais aussi entre tous les artistes dans l'ensemble de l'histoire de l'art.

Il [Charles Baudelaire] a surtout sur ce dernier portrait une ressemblance fantastique avec Hugo, Vigny et Leconte de Lisle, comme si tous les quatre n'étaient que des épreuves un peu différentes d'un même visage, du visage de ce grand poète qui au fond est un, depuis le commencement du monde, dont la vie

¹⁶ RTP, t.II, p.713.

¹⁷ De la même façon, le protagoniste dans *la Prisonnière* s'émerveille du fait que Wagner et Balzac n'aient décidé d'intégrer leur œuvres dans *la Comédie Humaine* ou *l'Anneau de Nibelung* qu'après s'être rendu compte de l'unité de leur œuvres. C'est ainsi que le rôle de l'inconscient est très important dans la question de la création artistique chez Proust.

intermittente, mais aussi longue que celle d'humanité, eut en ce siècle ses heures tourmentées et cruelles, que nous appelons : vie de Baudelaire, ses heures laborieuses et sereines, que nous appelons : vie de Hugo, ses heures vagabondes et innocentes que nous appelons : vie de Gérard et peut-être de Francis Jammes, ses égarements et abaissements sur buts d'ambition étrangers à la vérité, que nous appelons : vie de Chateaubriand et de Balzac, ses égarements et surélévations au-dessus de la vérité, que nous appelons : deuxième partie de la vie de Tolstoï, comme de Racine, de Pascal, de Ruskin, peut-être de Maeterlink, et dont les chants, contradictoires parfois, comme il est naturel dans une si grande œuvre, malgré tout au sein d'« une ténébreuse et profonde unité », se relient, se comprendraient l'un l'autre si les parties se connaissaient entre elles et dans nos cœurs qui les ont reçus et s'y reconnaissent, « se repondent »¹⁸!

Dans cette citation, surpris devant un portrait de Baudelaire âgé, dont le visage est extrêmement semblable à ceux d'autres écrivains, le narrateur en dégage une vérité. C'est que les particularités de tous les artistes qui sont en apparence différents ne sont rien d'autre que ce sous la forme duquel se montre un « grand poète »¹⁹ qui vit, en tant qu'être universel, au cours de toute l'histoire

¹⁸ CSB, p.262.

¹⁹ Pour Luc Fraisse, la notion du poète unique évoque la Volonté chez Schopenhauer. Pourtant, nous voudrions invoquer la théorie de traduction de Walter Benjamin, parce que celle-ci nous semble très utile pour décrire la relation entre le poète unique et chaque écrivain, plutôt que la Volonté comme substance constitutive de tout l'univers. En effet, ce que le poète unique est pour chaque écrivain correspond à ce qu'est pour les langues particulières « la langue pure » chez Benjamin – unité de toutes les langues, qui va se réaliser par la répétition de traduction. Certes, il ne s'agit pas, ici, d'une relation directe entre Proust et Benjamin, mais simplement d'une analogie qui nous intéresse uniquement parce que ce dernier a traduit le roman de Proust en allemand pour la première fois. Mais, il faut admettre que Benjamin, qui rêve d'une renaissance de la communauté par la synthèse de toutes les langues, est proche de Proust qui postule l'existence d'un poète unique, qui serait la forme finale et complète de la culture humaine. (Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, coll.

de l'humanité. De ce point de vue, il est clair que, s'il privilégie l'originalité de chaque artiste plutôt que les écoles ou théories, il ne nie pas pour autant l'importance des liens étroits entre les artistes. Autrement dit, grâce à Proust, s'établit la théorie, en apparence paradoxale et audacieuse, suivant laquelle plus l'artiste est particulier, plus il est général, et c'est la recherche de l'originalité qui permet de trouver ce qui est commun avec les autres dans sa propre essence individuelle. L'originalité des grands artistes s'intègre dans la vie d'un seul poète. Par conséquent, la conception proustienne de l'histoire de l'art consiste à accuser les écoles d'avoir pour but d'enfermer les artistes dans les dogmes et d'anéantir leur essence individuelle, et à rejeter l'individualisme étroit qui ne trouve l'originalité qu'en se différenciant de ses prédécesseurs. Proust a assez de perspicacité pour prévoir qu'à l'histoire littéraire en tant que recueil des monographies, ou la chronologie monotone critiqués par Roland Barthes se substitue la figure d'un poète unique que l'on ne peut rencontrer qu'en essayant de deviner l'universel derrière les individus, qui va croître éternellement à travers des activités créatives diverses, et dans la vie duquel convergent celles de tous les écrivains, du début de l'humanité jusqu'à nos jours²⁰.

Conclusion

Finalement, pour en revenir à la question de la postérité, on peut conclure que « la postérité de l'œuvre », qui est constituée par l'activité artistique et sa transmission permet non seulement de dépasser la conception linéaire et classificatrice de l'histoire de l'art et de chercher les liens entre différents artistes, mais aussi et surtout de réussir à saisir l'essence transtemporelle de l'art, un seul poète s'incarnant dans chacune des grandes figures de l'histoire littéraire. Car, si on se souvient de l'affirmation d'Antoine Compagnon qui

“Esthétique”, 1995, p.179.)

²⁰ Roland Barthes, *Sur Racine* (Seuil, 1963), in *Œuvres complètes, op.cit.*, t.II, p.178.

soutient que la prédisposition de Proust à deviner l'identité de nature entre les œuvres classiques et les modernes lui permet aussi de construire la notion de mémoire involontaire ou celle d'intermittences du cœur²¹, nous pouvons dire que l'identité de nature entre Racine et Baudelaire, ou Ingres et Manet, ce n'est pas simplement un témoignage de la résurrection du classicisme chez les artistes modernes, mais celui de l'existence d'un poète unique, c'est-à-dire d'un être transtemporel qui traverse toute l'histoire de l'art, puisque c'est le moi transtemporel que la mémoire involontaire permet au narrateur de découvrir.

Notre article n'est que le premier moment d'un travail plus vaste : nous avons essayé pour l'instant d'approcher cette question simplement du point de vue de la conception proustienne de l'histoire de l'art. Il nous reste donc à entreprendre des études plus sociologiques afin d'éclaircir le sens du public en tant qu'être historique et social chez Proust. En tous cas, il est très significatif que nous avons découvert que le public non seulement profite de l'éducation spirituelle par l'œuvre, mais aussi et surtout qu'il lui permet de vivre une vie posthume et fait renaître son aspect universel et transtemporel. A travers cela, se manifeste la conception proustienne de l'histoire de l'art qui s'efforce d'atteindre son élément universel.

²¹ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, pp.277-297.