

| | |
|------------------|---|
| Title | Traduction de soi : un des derniers remaniements de la théorie proustienne |
| Sub Title | 自己の翻訳 : プルースト理論の最後の手直し |
| Author | 菅沼, 潤(Suganuma, Jun) |
| 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.96- 111 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Departmental Bulletin Paper |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20131201-0096 |

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.

Traduction de soi — un des derniers remaniements de la théorie proustienne

Jun Suganuma

Bien avant d'entamer le projet romanesque qui a donné naissance à son chef-d'œuvre, Proust exprimait souvent dans sa correspondance son désir de réaliser, après celles de Ruskin, les « traductions de [lui]-même »¹. Cependant, dans la première version de « L'Adoration perpétuelle » (fin 1910-début 1911) où le narrateur proustien expose enfin sa théorie esthétique², les termes « traduction » ou « traduire » liés à l'acte de création étaient quasi absents³. Alors la seule stratégie nommée de l'écriture était la « métaphore⁴ », à laquelle la « traduction » fera pendant dans la version imprimée du *Temps retrouvé*.

¹ « J'ai encore deux Ruskin à faire et après j'essaierai de traduire ma pauvre âme à moi si elle n'est pas morte dans l'intervalle. » (*Correspondance de Marcel Proust*, 21 vols., éd. Philip Kolb, Plon, t. IV, p. 93 ; À Maurice Barrès, 1904.) « J'ai clos à jamais l'ère des traductions, que Maman favorisait. Quant aux traductions de moi-même, je n'en ai plus le courage. » (*Correspondance*, éd. citée, t. VI, p. 308 ; à Marie Nordlinger, 1906.) Les soulignements sont de nous.

² Le texte a été reproduit par Henri Bonnet et Bernard Brun in *La Matinée chez la princesse de Guermantes – Cahiers du Temps retrouvé*, Gallimard, 1982, p. 114-187.

³ Le terme *traduire* y apparaissait deux fois, et uniquement dans les exemples de mauvaises traductions : « sortant de chez les Guermantes je traduisais le plaisir que j'avais eu chez eux en disant : Ce sont des gens vraiment bien intelligents » (Cahier 58, f^o 20v^o) ; « rapport qui ne peut être traduit par une simple succession cinématographique » (Cahier 57, f^o 14v^o). Nous soulignons.

⁴ Cahier 57, f^o 21r^o.

Souvent les critiques pensent que la théorie proustienne a été dans son essence achevée dès la première version de « L'Adoration perpétuelle » et qu'elle a à peine évolué depuis ; et parfois que l'esthétique du *Temps retrouvé* ne représente que la pensée ancienne de Proust qui a été ensuite dépassée au fur et à mesure qu'il développait son roman⁵. En réalité, outre le développement ou l'addition des passages qui existaient à peine dans la version de 1910-1911 — ceux qui portent sur ce que les exégètes appellent souvent les « vérités générales » (IV, 477-489), et celui, entièrement nouveau, sur la « leçon d'idéalisme » (IV, 489-496)⁶ —, même la partie centrale de la démonstration a subi des modifications non négligeables, d'abord par des nombreuses notes accumulées sur des pages disponibles et sur des marges qui restaient dans le Cahier 57⁷, puis quand elles sont intégrées dans le manuscrit du *Temps retrouvé*, et enfin quand Proust a révisé celui-ci en y portant de nouvelles additions.

Nous examinons ici la place que la « traduction » a occupée dans la genèse de « L'Adoration perpétuelle ». Nous nous attacherons à montrer comment cette notion est entrée dans les derniers remaniements du *Temps retrouvé*, mais aussi quelle incohérence elle a laissée dans la démonstration finale du narrateur.

La tâche de l'écrivain

Certes, la notion de « livre intérieur », aux « caractères hiéroglyphiques », qui a été dicté par la réalité et qui contient « quelque vérité à lire » (IV, 456-459), existait dès le Cahier 26, et pour le narrateur proustien, l'écriture consistait d'emblée à déchiffrer, à interpréter et à réaliser ce livre virtuel qu'il

⁵ Voir V. Descombes, *op. cit.*, p. 236-237 ; Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, 2000, p. 35.

⁶ Voir La Matinée chez la Princesse de Guermantes, éd. citée, p. 94.

⁷ *Ibid.*, p. 287 et suiv.

porte en lui⁸. Mais on se demande si la définition du livre est toujours la même dans ce fameux passage du *Temps retrouvé*, où le narrateur définit la « tâche » de l'écrivain comme traducteur, après s'être demandé sur ce qu'est la « réalité » digne d'être exprimée en littérature :

[...] je m'apercevais que *ce livre essentiel, le seul livre vrai*, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le *traduire*. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un *traducteur*. (IV, 468-469)⁹

Ce passage est une addition marginale au manuscrit du *Temps retrouvé* que Proust a terminé vers 1918¹⁰, et fait donc partie aux derniers remaniements de sa théorie. Par « ce livre essentiel, le seul livre vrai », le narrateur se réfère au « livre intérieur » dont il parlait quelques pages avant. Mais s'agit-il toujours de ce livre de la vérité qui tient de la tradition romantique et dont le poète est un déchiffreur privilégié, à ceci près que le narrateur ne le place pas dans la nature mais à l'« intérieur » où se forme l'« impression » personnelle ? Que cherche-t-il d'ailleurs à « traduire » exactement ? Vincent Descombes¹¹, en

⁸ Voir notre article, « Le petit sillon : une voie qui relie “Les Intermittences du cœur” au Temps retrouvé », *Cahier d'études françaises* 17, 2012.

⁹ Les textes cités seront de *À la recherche du temps perdu*, 4 vols., sous la dir. de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987-1989. Dans les citations, tous les soulignements seront de nous.

¹⁰ Voir Cahier XIX, f^o 11r^o ; *RTP*, t. IV, p. 469, var. b. Sur ce manuscrit, voir *La Matinée chez la princesse de Guermantes*, éd. citée, p. 269 et suiv. ; *RTP*, t. IV, p. 1176-1177. Le passage provient probablement de la note du Cahier 57 que Proust intitule « Quand je parlerai contre les notations » et dans laquelle on lit : « Noter ne signifie rien, ce qu'il faut c'est traduire. » (f^o 42v^o)

¹¹ Vincent Descombes, « Le livre intérieur des impressions », *Proust – Philosophie du roman*, Minuit, 1987, p. 244.

affirmant que « le livre intérieur est un mythe », dit que l'original à traduire n'est rien d'autre que cet « oblique discours intérieur » dont le narrateur énumère, dans ces pages même, plusieurs exemples : « Zut alors ! », « Ce sont tout de même des êtres exquis avec qui il serait doux de passer la vie », etc., et qui requiert un « redressement » par la traduction¹². Dans ce cas il faudrait changer la définition du livre. C'est à un autre type de livre, dont le texte est faux et attend d'être corrigé, qu'on a affaire maintenant.

Il reste à préciser le procédé de redressement. À travers l'analyse des procédés à suivre pour traduire ces discours intérieurs, Vincent Descombes distingue deux solutions : soit « convertir une expression de bonheur en une page d'écriture », soit « convertir un jugement sur autrui en jugement sur les rapports du personnage qui juge et du personnage qui est jugé¹³ », et en conclut qu'il y a chez Proust une tension entre la *traduction poétique* et la *traduction romanesque*¹⁴. L'esthétique proustienne est-elle celle du « *poème en prose*

¹² Après le passage cité, le narrateur continue : « Or si, quand il s'agit du langage inexact de l'amour-propre par exemple, le *redressement de l'oblique discours intérieur* (qui va s'éloignant de plus en plus de l'impression première et centrale) jusqu'à ce qu'il se confonde avec la droite qui aurait dû partir de l'impression, si ce redressement est chose malaisée contre quoi boude, notre paresse, il est d'autres cas, celui où il s'agit de l'amour par exemple, où ce même redressement devient douloureux. » (IV, 469)

¹³ V. Descombes, *op. cit.*, p. 252.

¹⁴ « Il y a la *traduction poétique* de l'impression en page descriptive : elle consiste à isoler, dans sa réaction à quelque apparition ou manifestation, le moment esthétique. Et il y a la *traduction romanesque* de l'impression en histoire : elle consiste à intégrer la réaction du personnage à un scénario de ses rapports avec d'autres personnages, tout en tenant le plus grand compte du *roman d'aventure, stérile et sans vérité* que le héros a bâti autour des autres personnages. Ainsi, la façon dont le roman met en œuvre la doctrine du « livre intérieur » fait apparaître une tension, dans le projet littéraire de Proust, entre le *poème en prose* (décrire quelque chose comme un spectacle), et le *roman*

(décrire quelque chose comme un spectacle) » ou celle du « roman (raconter quelque chose comme cela a été vécu) » ? Il semble que Vincent Descombes voie cette tension entre le « Proust essayiste » du *Temps retrouvé* et le « Proust romancier »¹⁵. Mais nous, nous la considérons plutôt comme celle qui se trouve dans le discours théorique de ce premier Proust lui-même, car la théorie de « L'Adoration perpétuelle » n'est pas cohérente ; force est de reconnaître qu'elle contient plusieurs couches qui ne s'accordent pas l'une avec l'autre et qui proviennent de la genèse complexe du texte.

Le passage sur la traduction du livre intérieur implique cette ambiguïté. Or dans le *Temps retrouvé*, outre le passage cité, Proust utilise le mot « traduire » encore à deux endroits. Il s'agit, dans l'un et l'autre cas, de reprise, avec des modifications plus ou moins importantes, d'un passage déjà existant dans la première version de « L'Adoration perpétuelle », mais dans lequel le mot, comme on l'a dit, n'était pas encore. Il est bon de comparer les deux versions et d'observer comment l'introduction de cette notion a modifié (ou non) le sens du discours théorique.

La traduction poétique

Dans le premier exemple, le narrateur dit que déjà à Combray, il sentait qu'il y avait sous les signes des impressions obscures « une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels » (IV, 457). Le narrateur s'attache à « ce déchiffrage », à « dégager l'esprit » de l'impression matérielle, car il sait maintenant que ce qu'il y a dessous, c'est « quelque vérité à lire » (*ibid.*).

(raconter quelque chose comme cela a été vécu). » (V. Descombes, *op. cit.*, p. 256.)
Voir aussi *op. cit.*, p. 71-72, 247-248, 307-308.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 255.

Le passage du *Temps retrouvé* reprend presque textuellement celui du Cahier 57 (f° 14r^o), mais en substituant le verbe « traduire » au verbe « signifier » de la première version (« une pensée qu'ils *signifiaient* à la façon de ces caractères hiéroglyphiques »). La modification paraît mineure, mais elle aurait sans doute introduit dans l'interprétation des signes une notion de distance, une certaine profondeur, en suggérant davantage la présence d'une intention (« une pensée ») derrière ces caractères obscurs. L'appel de cette vérité à traduire invite celui qui le lit à participer plus positivement au processus d'interprétation, en lui ouvrant une dimension herméneutique, en lui donnant un « aspect dialogique¹⁶ ». Ce qui n'est pas sans rappeler la « cloison » à travers laquelle le narrateur et sa grand-mère échangent à Balbec des messages matinaux (II, 29-30), et dont le narrateur se souvient dans un brouillon qu'il ne pouvait pas la séparer « du dialogue qu'elle *traduisait* sous son papier godé et des sentiments qu'elle exprimait¹⁷ ».

C'est justement ces impressions constituant un texte obscur (la traduction d'une pensée) que le narrateur va nommer ensuite le « livre intérieur », mais, rappelons-nous encore, ce n'est pas ici qu'il définit la tâche de l'écrivain comme traducteur. Le processus de la traduction est déjà amorcé lors de l'impression. Le narrateur enfant a senti ce que cette impression contenait, mais vaguement. La tâche de l'écrivain, telle qu'on peut la comprendre dans ces pages, serait donc de mener à terme ce processus qui est déjà déclenché. En effet, dans le manuscrit du *Temps retrouvé*, Proust a ajouté ce passage, dans

¹⁶ Voir Akio Ushiba, « L'aspect dialogique d'À la recherche du temps perdu », Equinoxe, n° 2, Kyoto : Rinsen Books, 1988.

¹⁷ Cahier 65, f° 21r^o. Voir notre article, « La naissance des “Intermittences du cœur” : lire la section du voyage dans le Cahier 65 », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 38, Éditions Rue d'Ulm, p. 49.

lequel on comprendra clairement que la démarche de déchiffrement est pour le narrateur une amorce d'une autre, celle qui lui fait « faire une œuvre d'art » :

En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agit d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'*interpréter* les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le *convertir* en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? (IV, 457)¹⁸

Ainsi, ce passage de la version imprimée décrit le processus de ce que Vincent Descombes a appelé la *traduction poétique* : celle « de l'impression en page descriptive », sauf qu'il ne s'agit pas ici de l'« oblique discours intérieur ». Le texte vient directement (non obliquement) de l'objet de l'expérience, quelque obscure que soit sa présence. Ce texte est pur, quoi qu'hermétique : il n'a pas besoin d'être redressé, mais il faut juste le « faire sortir de la pénombre ».

La plupart de ces impressions privilégiées que le narrateur enfant a eues pendant des promenades du côté de Guermantes ne lui ont apporté qu'un sentiment d'échecs littéraires, sauf une que lui a donnée « la vue des clochers de Martinville ». On sait que celle-ci lui a déjà donné l'occasion de raconter une expérience qui lui avait permis de faire « le petit morceau » marquant le début de sa vocation littéraire. On remarque d'ailleurs que, dans cet épisode de « Combray », l'impression lui a été donnée d'abord, précisément, en forme de texte, que c'est en transcrivant ce texte virtuel que le narrateur a réussi à traduire son impression :

¹⁸ Cf. Cahier 57, f^o 11r^o ; *La Matinée chez la Princesse de Guermantes*, éd. citée, p. 154.

Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être *quelque chose d'analogue à une jolie phrase*, puisque c'était *sous la forme de mots* qui me faisaient plaisir, que cela m'était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements. (I, 179)

On peut dire que ce petit morceau fait à Combray, qui représente par excellence ce type de traduction transformant l'impression en page poétique, est une première réalisation de l'esthétique du *Temps retrouvé*, même s'il nous reste à nous interroger sur la différence entre l'esthétique du poème en prose et celle du roman.

La traduction romanesque

L'autre passage sur la traduction concerne la vérité de la vie. Plus généralement, il se trouve dans ces pages où le narrateur définit « la grandeur de l'art véritable » comme celle « de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons », ou « tout simplement notre vie » (IV, 474), en critiquant « la littérature de notations » ou « un art soi-disant "vécu" » (IV, 473) :

Ce travail a de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence, et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. En somme, cet art si compliqué est justement le seul art vivant. Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'« observer », dont les apparences qu'on observe ont

besoin d'être *traduites* et souvent *lues à rebours* et péniblement déchiffrées. (IV, 474-475)

Cet art est « si compliqué » parce qu'il cherche à « nous fai[re] voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'observer ». Mais comment peut-on l'atteindre ? C'est, dit le narrateur, en traduisant, en lisant « à rebours » les apparences.

Le problème (« nous vivons détourné de nous-même ») existait dès le Cahier 57, mais la solution (« En somme [...] péniblement déchiffrées ») est nouvelle. Elle n'est qu'une addition au manuscrit¹⁹. À la place, la version du Cahier 57 concluait cette réflexion sur la réalité et la vie, de manière assez étonnante, par la fameuse thèse de la « métaphore » : la « réalité » est saisie au moment où le sujet contemple sans médiation l'« essence commune » à deux sensations (f^{os} 20-21r^{os}). Probablement, c'est ici que cette thèse apparaît pour la première fois dans la genèse de « L'Adoration perpétuelle »²⁰. Dans la version finale, la « traduction » remplacera la « métaphore » et celle-ci trouvera sa place ailleurs, dans l'épisode de *François le Champi* (IV, 468). La théorie de la métaphore, née de la théorie de la peinture²¹, ne s'applique pas au problème qui se pose dans ces pages du *Temps retrouvé*. C'est pourquoi la notion de la traduction comme réinterprétation de la vie devait y être introduite. La modification apportée par l'introduction de la « traduction » est plus fondamentale que dans le premier exemple.

Le narrateur donne un exemple de cette traduction : « c'était avant tout abroger ses plus chères illusions, cesser de croire à l'objectivité de ce qu'on a élaboré soi-même, et au lieu de se bercer une centième fois de ces mots : "Elle

¹⁹ Cahier XIX, f^o 16r^o marge ; L'édition Pléiade ne retient pas cette addition comme variante.

²⁰ Le passage sur l'« alliance de mots » (f^o 14v^o) doit être postérieur au texte principal.

²¹ Voir *RTP*, t. IV, 818, n. 1.

était bien gentille”, *lire au travers* : “J’avais du plaisir à l’embrasser.” » (IV, 475) Vincent Descombes classe cet exemple dans la catégorie de *traduction romanesque* : celle « de l’impression en histoire ». Ici aussi la traduction est déjà commencée avant que l’écrivain intervienne ; mais c’est une fausse (« oblique ») traduction faite jadis par lui-même. Il s’agit de la rectifier, ou plutôt, de traduire cette première et mauvaise traduction elle-même. Comme il n’est pas question de l’immaturité de l’expression mais de son mensonge, il faut traduire la manière dont elle était faite (la lire « à rebours »), en restituant son contexte, et en en racontant une histoire. Ce type de traduction ne vise pas directement d’objet, mais somme toute c’est la traduction de soi, ou de son rapport à autrui (« ce qu’on a élaboré soi-même » n’existe pas objectivement).

Le narrateur utilise donc maintenant le mot *traduire* comme synonyme de *lire à rebours* ou *lire au travers*. Il pratique déjà ce type de lecture dans *La Prisonnière*, quand il interprète une parole d’Albertine : « Parfois l’écriture où je *déchiffrais* les mensonges d’Albertine, sans être idéographique, avait simplement besoin d’être *lue à rebours*. » Ainsi quand elle dit : « Il serait possible que j’aïlle demain chez les Verdurin, je ne sais pas du tout si j’irai, je n’en ai guère envie », ce n’est qu’une « anagramme enfantine » de l’aveu de son désir d’y aller (III, 598). C’est là une technique de lecture qui s’applique à ce que Gérard Genette a appelé la « parole révélatrice », dont le message est ambigu, parce que « ce qu’il dit est distinct de ce qu’il veut dire²² » ; sa signification réelle est atteinte, par une réinterprétation non de ce que dit le locuteur, mais de sa façon de le dire. Cette « herméneutique du mot révélateur²³ », à laquelle a habitué le narrateur sa vie mondaine et sentimentale,

²² Gérard Genette, « Proust et le langage indirecte », in *Figure II*, Seuil, 1969, p. 249-251.

²³ *Ibid.*, p. 251. Gérard Genette compare cette méthode herméneutique du narrateur proustienne avec celle à laquelle Freud recourt lorsqu’il étudie les allusions

lui sert désormais à éclaircir sa propre vie. La traduction de soi, c'est donc en quelque sorte un aveu qui se dégage de soi-même²⁴.

Le cliché et la réalité retrouvée

L'exercice exemplaire, assez rudimentaire d'ailleurs, qui tire du « Elle était bien gentille » un « J'avais du plaisir à l'embrasser », montre tout de même bien ce qui est en jeu dans ces pages du *Temps retrouvé*. C'est de faire apparaître la présence du sujet — ce « je » de la seconde phrase — dont l'absence faisait, jusqu'ici, « croire à l'objectivité de ce qu'on a élaboré soi-même ». En effet, ce petit exemple de traduction faisait partie des notes que Proust a écrites sur les pages de gauche du Cahier 57 (f^o 18v^o), en vue du remaniement du passage sur la réalité et la vie perdues, en cherchant sans doute une autre solution du problème que la métaphore.

Il en était de même du passage sur le cliché qui suit immédiatement dans le texte imprimé du *Temps retrouvé* (IV, 475 ; Cahier 57, f^o 18v^o). Le narrateur dit que ce que signifient de vieilles impressions ne s'éclaircissent, comme des clichés photographiques, que lorsqu'on les examine sous la lampe de l'intelligence et qu'il faut parfois les regarder « à l'envers ». Dans *Le Temps retrouvé*, à ce passage fait pendant un autre qui décrit la mémoire humaine comme des archives des photographies (IV, 474). Celui-ci est du reste

involontaires par des lapsus (*ibid.*, p. 278). De façon générale, Freud explique souvent l'interprétation psychanalytique en la comparant à une traduction. Voir Jürgen Habermas, « ch. X L'autoréflexion comme science : La critique psychanalytique du sens par Freud », in *Connaissance et Intérêt*. Gallimard, 1976, surtout pp. 260-262.

²⁴ À propos des critiques littéraires contemporains, enthousiastes de modes artistiques, et éternels « célibataires de l'art », sans savoir approfondir leur sillon intérieur, le narrateur leur reproche de manquer à « un peu de critique port-royaliste sur soi-même » (IV, 473). Vincent Descombes fait remarquer que cette pratique est nommée l'« examen de conscience » (*op. cit.*, p. 254).

immédiatement suivi par la thèse bien connue sur le style ; comme si le développement de clichés avait mené à la révélation de « la façon dont nous apparaît le monde »²⁵. On comprend tout de suite que chez Proust, le « cliché » est une trace non de l'objet, mais du regard. Que ce soit développement ou déchiffrement, on peut en dégager l'image du sujet qui a regardé plutôt que celle de ce qui a été regardé. Dans la mesure où elle attire attention au fait de représenter plutôt qu'à la représentation elle-même, la photographie peut avoir la même fonction « révélatrice » que la parole.

Remarquons le fait que dans le second passage (sur le déchiffrement de clichés), le narrateur accorde une valeur positive à l'« intelligence », alors que le premier (sur le développement) semble reprocher toujours à l'intelligence son incapacité de recréer le passé. Comme on le sait, Proust ne lui reconnaissait normalement pas de grande place depuis sa « Préface » au *Contre Sainte-Beuve*²⁶, en l'opposant souvent à la mémoire involontaire ou à l'« instinct ». Pourtant dans un fragment du Cahier 57 (f^{os} 31-33v^{os}), il met en relief la dialectique nécessaire de la sensibilité (ou l'instinct) et de l'intelligence, « pour épuiser la réalité », car si la première « étreint le particulier », la seconde « remonte au général ». La réminiscence est sûrement du côté de l'instinct tandis que la traduction est étroitement liée à l'intelligence. Ces deux façons d'appréhender la réalité sont complémentaires. En effet la réminiscence permet de reconnaître qu'on a toujours la même vision personnelle, et la traduction a vocation à en dégager une vérité générale. Donc à l'opposition entre la réminiscence (instinct) et la traduction correspondrait celle du développement et du déchiffrement.

²⁵ Sur ces deux passages, voir notre article, « L'art est-il une photographie ? Question posée naguère par Proust », *Cahier d'études françaises*, Université Keio, 2001.

²⁶ *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges*, éd. Bernard de Fallois, Gallimard, 1954, p. 53-59.

L'idée du cliché photographique comme objet de déchiffrement s'affirme clairement dans les premiers placards du *Côté de Guermantes* imprimés en 1914²⁷ :

Or, même quand la vérité politique comporte des documents, il est rare que ceux-ci aient plus que la valeur d'*un cliché radioscopique* où le vulgaire croit que la maladie du patient s'inscrit en toutes lettres, tandis qu'en fait, ce *cliché* fournit un simple élément d'appréciation qui se joindra à beaucoup d'autres sur lesquels s'appliquera le raisonnement du médecin et d'où il tirera son diagnostic. (II, 538)

Et elle sera reprise dans le manuscrit du *Temps retrouvé* :

J'avais vu dans l'affaire Dreyfus, pendant la guerre, dans la médecine, croire que la vérité est un certain fait, que les ministres, le médecin, possèdent un oui ou non qui n'a pas besoin d'interprétation, qui fait qu'*un cliché radiographique* indique sans interprétation ce qu'a le malade [...] (IV, 493).

Ce que représente la radiographie ne se définit pas indépendamment de l'interprétation. Après ces exemples, le narrateur du *Temps retrouvé* conclut : « seule la perception plutôt grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout au contraire est dans l'esprit ». Les mots comme « esprit » ou « idéalisme » (IV, 489) ne tromperaient guère ; ce qu'il cherche à démontrer dans ces pages du *Temps retrouvé*, ce n'est pas tant l'idéalisme que, comme il le suggère lui-même, le « relativisme » (IV, 489). Le narrateur se souvient également que le regard indifférent que Saint-Loup avait porté sur une photographie d'Albertine (IV, 20) a une fois failli de le faire sortir de sa « croyance en la pure objectivité » de l'être aimé (IV, 491). Symbole de l'objectivité, la photographie symbolise aussi, paradoxalement, cette faille de

²⁷ Voir *RTP*, t. II, p. 539, var. a.

l'objectivité, en faisant s'apercevoir de la part de la subjectivité dans la réalité « objective » ou perçue comme telle. Dès lors elle devient un exemple par excellence de l'image à relire.

L'évolution du thème atteint sa dernière étape, quand l'écrivain fait du déchiffrement de l'image une métaphore de la réinterprétation de la représentation mentale ce qui permet au sujet une autocontemplation. Dans un passage du roman, le narrateur semble nous annoncer cette découverte qu'il fera dans *Le Temps retrouvé* :

Si, en goût du divertissement, Albertine avait quelque chose de la Gilberte des premiers temps, c'est qu'une certaine ressemblance existe, tout en évoluant, entre les femmes que nous aimons successivement, ressemblance qui tient à la fixité de notre tempérament parce que c'est lui qui les choisit, éliminant toutes celle qui ne nous seraient pas à la fois opposées et complémentaires, c'est-à-dire propre à satisfaire nos sens et à faire souffrir notre cœur. Elles sont, ces femmes, un produit de notre tempérament, une *image*, une *projection renversées*, un « *négatif* » de notre sensibilité. (II, 248)

Si les femmes qu'on aime sont « une image, une projection renversées », quand on regarde à l'envers ce « négatif », on se voit soi-même. Le négatif peut faire apparaître l'empreinte du sujet qui a fabriqué l'image, qui reproduit un certain type de rapport, toujours « invariable », que le sujet entretient avec autrui²⁸. Il semble que le passage ait été ajouté juste avant la parution de l'édition originale des *Jeunes filles en fleurs* en 1919²⁹. Alors il est à peu près contemporain du manuscrit du *Temps retrouvé*. En les confrontant avec le

²⁸ Nous retrouvons une idée semblable dans un autre passage, mais cette fois concernant le rapport du narrateur à ses domestiques : « Ce fut par leurs défauts invariablement acquis que j'appris mes défauts naturels et invariables, leur caractère me présenta une sorte d'*épreuve négative* du mien. » (II, 364)

²⁹ Voir *RTP*, t. II, p. 249, var. a.

roman, on comprend mieux certains détails de la théorie proustienne, et surtout cela prouve que cette théorie évoluait jusqu'au dernier moment, en fonction de la philosophie vivante qui naissait du développement du récit dont la théorie a reçu des reflets.

Le concept de l'écrivain comme traducteur était sûrement le produit de cette dernière révision de l'esthétique proustienne. Il se développe d'abord en forme de notes fragmentaires dans le Cahier 57, puis Proust a tardé à l'intégrer dans le discours théorique de « L'Adoration perpétuelle ». Le passage sur l'écrivain comme traducteur, ainsi que celui qui se propose de traduire, de lire à rebours les apparences, sont tous deux, nous l'avons vu, des additions marginales au manuscrit : on peut les dater donc entre 1918 (rédaction du manuscrit *Le Temps retrouvé*) et 1922 (mort de l'écrivain). Une herméneutique de la vie intérieure fondée sur la traduction de soi se concrétise ainsi dans les dernières années de l'écrivain, dans la dernière partie théorique de son œuvre.

Proust inscrit encore, en marge du manuscrit (f^o 16r^o), l'exemple concret de la traduction (« J'avais du plaisir à l'embrasser ») qu'il avait esquissé dans le Cahier 57, et quand il a voulu ajouté aussi le passage sur le cliché, toutes les marges de la page du manuscrit étaient remplies. Le texte se trouve donc sur une paperole. Et sur la même paperole on voit continuer, d'un seul jet, une réflexion importante sur la continuité du moi de l'écrivain :

[...] si notre amour n'est pas seulement d'une Gilberte (ce qui nous fait tant souffrir), ce n'est pas parce qu'il est aussi l'amour d'une Albertine, mais parce qu'il est une portion de notre âme, plus durable que les moi divers qui meurent successivement en nous et qui voudraient égoïstement le retenir, et qui doit — quelque mal, quelque mal d'ailleurs utile que cela nous fasse — se détacher des êtres pour en restituer la généralité et donner cet amour, la compréhension de cet amour, à tous, à l'esprit universel et non à telle puis à telle en lesquelles tel puis tel de ceux que nous avons été successivement voudraient se fondre. (IV, 476)

La stratégie littéraire, qui vise à surmonter la fragmentation du moi — problème fondamental du roman qu'on a lu —, à faire du moi « durable », de la continuité profonde de celui-ci une valeur qui justifierait le livre à écrire, n'est jamais prononcée plus clairement qu'ici. C'est que l'introduction de la traduction a mis en place la dialectique nécessaire de l'instinct et de l'intelligence, telle qu'on l'a vue avec les deux passages sur le cliché. En effet, pour être écrivain, il ne suffit pas que la réminiscence nous permette de redevenir « les moi divers qui meurent successivement en nous », il faut aussi nous « détacher des êtres » qui sont à l'origine de l'émiettement de notre moi, « pour en restituer la généralité », qui est en réalité la généralité de notre individualité. Et c'est là précisément de nous traduire nous-même.