

Title	L'aspect réciproque de la métaphore chez Proust
Sub Title	『失われた時を求めて』における暗喩の相補性について
Author	牛場, 暁夫(Ushiba, Akio)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1991
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.59, (1991. 3) ,p.184(257)- 201(240)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	大濱甫教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00590001-0201

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.

L'aspect réciproque de la métaphore chez Proust

Akio USHIBA

I

Dans son atelier de Balbec, Elstir révèle le secret de son art, mais (en s'adressant spécialement) au jeune narrateur et non pas à Albertine et ses amies qui l'accompagnent: «[...] je vous parlais l'autre jour de l'église de Balbec comme d'une grande falaise, une grande levée des pierres du pays, *mais inversement*, me dit-il en ne montrant une aquarelle, regardez ces falaises (c'est une esquisse prise tout près d'ici, aux Creniers), regardez comme ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale» (*J. F.*, II, p. 254(1)). Dans cette aquarelle en effet, «Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contraste donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche: les ombres.» (ibid.).

La manière d'Elstir de faire accéder le narrateur dans le monde de son art nous semble bien révélatrice de l'œuvre de Proust. C'est en nouant à double sens des rapports entre deux objets (église-falaise/falaise-église) que Proust essaie de dégager un mouvement réciproque et vivant. La valeur intrinsèque de chaque objet vu séparément compte beaucoup moins que la participation réciproque et dynamique ainsi

amorcée.

Les Creuniers, c'est en réalité une hauteur située près de Trouville. Proust conseille à Louisa de Mornarnd, dans une lettre datée du 14 juillet 1905, «une promenade à pied très jolie qui s'appelle les Creuniers». Voilà ce qu'il en dit: «De là tous vos soucis, tous vos chagrins vous apparaissent aussi petits que les petits bonhommes ridicules qu'on aperçoit en bas sur le sable(2)».

Par l'intermédiaire de l'art et de la métaphore réciproque, des objets au départ distincts naît de part et d'autre un mouvement de rapprochement; une égalisation s'y fait et prépare l'établissement d'un va-et-vient fluide. Près de ce passage concernant les Creuniers, il y avait dans les rédactions composites ajoutées entre 1914 et 1917 aux placards Grasset de 1914, un texte révélateur concernant les croquis et les esquisses contenus dans l'atelier d'Elstir: «il (Elstir) modifiait par là l'idée que je m'étais faite jusqu'ici, non seulement du pays de Balbec, mais de la nature elle-même et de la beauté.»(I. p. 1463). Ce texte a été rayé après coup alors qu'il indique très clairement le processus de l'apprentissage de l'art. Mais nous savons que Proust a tendance à biffer dans les manuscrits les passages qui lui paraissent trop explicatifs de son œuvre.

Lorsque Swann apprend au narrateur que Balbec n'est pas une «nature immémoriale» et que l'on n'y sent pas «la véritable fin de la terre française, européenne, de la terre antique», le charme de Balbac est décrit comme quelque chose qui provoque aussi un mouvement réciproque: «Et si le gothique apportait à ces lieux et à ces hommes une détermination qui leur manquait, eux aussi lui en conféraient une *en retour*».(Sw., I, p. 378). A partir de ce moment-là, le gothique commence à paraître au narrateur «plus vivant»(ibid.) La proximité géographique réelle de l'église gothique et des lieux avoisinants leur fait

perdre leurs contours et efface ainsi la ligne de démarcation qui existait entre elles. A cela s'ajoute l'absence de toute vectorisation dans les mouvements réciproques d'unification: une sorte de relation lointaine mais bilatérale s'installe dans le monde de l'imaginaire, dépassant les données géographiques et temporelles fixées et apportant une détermination toute nouvelle. Alors que dans l'exemple précédent c'était Elstir qui déclenchait chez le narrateur cette détermination, cette circulation, et lui donnait une «impression de vie», ici c'est Swann qui suscite l'amorce de la complémentarité réciproque. Il en résulte que le héros ressent «un grand charme» et un sentiment «plus vivant». Cela finit par créer une sorte de complicité entre le gothique et les lieux avoisinants, entre l'espace et le temps.

C'est de cette manière que dans l'ensemble de la *Recherche*, l'évocation du gothique et des lieux avoisinants donne lieu à un débordement des cloisons, à une transformation des formes *a priori*, au profit de la création dans le texte même d'expériences communes. C'est ainsi que dans la *Recherche*, l'église entre souvent en résonances avec les alentours et les gens. Examinons maintenant un peu le double mouvement décrit par Théodore, le garçon de chez Camus de Combray, et les petits anges de l'église de Saint-André-des-Champs:

«Or ce garçon qui passait et avec raison pour si mauvais sujet, était tellement rempli de l'âme qui avait décoré Saint-André-des-Champs et notamment des sentiments de respect que Françoise trouvait dus aux «pauvres malades», à «sa pauvre maîtresse», qu'il avait pour soulever la tête de ma tante sur son oreiller la mine naïve et zélée des petits anges des bas-reliefs, s'empressant, un cierge à la main, autour de la Vierge défaillante, *comme si* les visages de pierre sculptée, grisâtres et nus, ainsi que sont les bois en hiver, n'était qu'un en-

sommeillement, qu'une réserve, prête à reflorir dans la vie en innombrables visages populaires, révérends et futés comme celui de Théodore, enluminés de la rougeur d'une pomme mûre.》(Sw. I, p. 149).

Comme en réponse à l'image de Théodore qui commence à prendre la physionomie des anges de l'église, les visages de pierre sculptée s'animent et se rapprochent eux aussi de celui de Théodore. Et la présence de la fille des champs venue se mettre à l'abri dans l'église semble comme «destinée à permettre, par une confrontation avec la nature, de juger de la vérité de l'œuvre d'art》(Sw., I. p. 150).

La valeur transcendante, intrinsèque et isolée de l'église est négligée au profit de la «confrontation», de l'interaction animée entre l'église, l'art, d'une part, et Théodore, la fille des champs, Françoise et la nature, de l'autre.

De la même manière, il suffit d'observer un peu la description du personnage de Théodore pour nous apercevoir qu'il n'est pas mis en relief en tant que personnage autonome. Il possède «un savoir universel», parce qu'il a une «une double profession de chantre ayant une part de l'entretien de l'église, et de garçon épicier》(Sw., I. p. 68). Il n'est donc pas doté ici d'une personnalité romanesque à caractère.

D'ailleurs Emile Mâle écrit dans son *L'Art religieux au XIII^e siècle en France*, l'un des livres favoris de Marcel Proust, qu'à cette époque on donnait plus d'importance à la vie des saints qu'à celle de Jésus-Christ (p. 179), et continuant, il écrit: «Profondément mêlés à la vie du peuple, les saints ont reçu de l'art populaire les plus étranges attributs》(p. 288)(3).

A Venise, cette symbiose spatio-temporelle, qui n'existe encore qu'en état de rêve, de l'église et du pays environnant est manifeste dans ce long ajout des manuscrits: «[...] était nécessité de penser à la

fois à une école. d'architecture gothique fleurissant au milieu de la mer, de la mer splendide *comme un jardin, séparée par elle du reste du monde, et lui imposant un style, une époque* mais pourtant indomptée et la séparant du reste du monde, lavant <de son *écume étincelante* flot de saphir> le pied de ses fûts de marbre et de ses colonnes de porphyre, et recevant d'elle en échange un cachet d'art, un style, une époque, une date.》(C. 48, 40V^o) (Les mots et phrases biffés par Proust sont soulignés. L'ajout est placé entre les soufflets.

La mer de Venise fait fleurir l'architecture gothique en la séparant du monde, mais (en échange), elle acquiert son aspect gothique. Le passage rendant compte du va-et-vient, de cette influence mutuelle, fait partie de l'ajout du Cahier 48, ajout dont une partie n'a été biffée que pour mettre celui-ci en valeur et le développer. Ce rêve du narrateur n'existait pas encore dans les Placards corrigés pour les Editions Bernard Grasset (II, p. 1596), mais il prend la forme suivante dans le texte final:

«Un de mes rêves était la synthèse de ce que mon imagination avait souvent cherché à se représenter, pendant la veille, d'un certain paysage marin et de son passé médiéval.》(G., II, p. 444).

Pourtant, dans ce fragment ajouté après coup dans les manuscrits, c'est d'abord la vectorisation des lieux, de la mer, vers l'architecture, vers l'art et non l'inverse qui est dessinée:

«Ce rêve où la nature avait appris l'art, où la mer était devenue gothique, ce rêve ou je désirais, ou je croyais aborder à l'impossible, il me semblait l'avoir déjà fait souvent》(ibid.)

Mais une fois arrivé à Venise, le narrateur s'aperçoit cette fois du mouvement qui va en sens contraire, c'est à-dire celui qui va des œuvres d'art (notamment gothiques) au pays environnant, voire à la

mer:

«Et puisque à Venise ce sont des œuvres d'art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie, c'est esquiver le caractère de cette ville, sous prétexte que la Venise de certains peintres est froidement esthétique dans sa partie la plus célèbre [...] qu'en représenter seulement les aspects misérables, là où ce qui fait sa splendeur s'efface, et pour rendre Venise plus intime et plus vraie, de lui donner de la ressemblance avec Aubervilliers.» (*A. D.*, IV, p. 205).

Nous voyons donc qu'il se fait, à Venise également, un transfert dynamique qui dépasse l'apparence réaliste des choses, et ceci, malgré un important décalage dans le texte. Ce passage montre par contraste que l'art réaliste, selon Proust, coupe tout rapport entre les objets. C'est en dévalorisant le côté trop substantiel et représentatif des choses que Proust donne la priorité à une interaction analogique et vivante. Au lieu de nous offrir la saisie immédiate et extérieure de chacun des objets immobiles, Proust nous fait assister à une sorte de dialogue entre la mer et l'œuvre d'art.

C'est bien pour cette raison que le narrateur prend plaisir à se rendre sur la Place de Saint-Marc de Venise:

«C'est le plus souvent pour Saint-Marc que je partais, avec d'autant plus de plaisir que, comme il fallait d'abord prendre une gondole pour s'y rendre, l'église ne se représentait pas à moi *comme un simple monument*, mais comme le terme d'un trajet sur l'eau marine et printanière, avec laquelle Saint-Marc faisait pour moi *un tout indivisible et vivant*.» (*A. D.*, IV, p. 224).

Une expression significative dans le livre d'Emile Mâle dont on sait

que Proust a lu attentivement pendant quatre ans attire ici notre attention:

«Ici, ce n'est plus l'art qui emprunte à la Légende dorée, c'est la Légende dorée au contraire qui s'inspire des inventions de l'art.» (p. 288)(4).

L'épisode des aubépines est comme «un germe de tout le roman» et, comme l'indique Jean Milly(5), subit l'influence du style fictif de Bergotte(6). Or, cet épisode semble bien s'insérer dans notre série église-lieu. En poursuivant les brouillons sur les aubépines (Cahiers 12, 29, 28, 14), Bernard Brun, après avoir indiqué que Proust a du mal à organiser la dualité des épines blanches et roses d'une manière cohérente, écrit:

«Proust, en possession de tous ses moyens thématiques et stylistiques, commence à structurer l'opposition entre le rose et le blanc, à renverser la figure de la haie (comparée) et de l'église (comparant). [...] La logique de l'écriture commence à céder le pas au temps du récit, même si celui-ci n'est pas encore organisé de façon définitive» (7).

Ainsi donc, c'est encore en évitant le contact immédiat et direct avec tel ou tel objet substantiel, et après tants de tâtonnements, que Proust trouve la solution qui consiste à relier la haie, le sentier de Combray, et l'église dans les deux sens bilatéraux. Le sacré et le terrestre perdent ainsi leur délimitation et entrent dans un état émancipateur et neuf.

Nous comprenons alors pourquoi Proust est contre Ruskin, lorsque celui-ci écrit dans *La Bible d'Amiens*:

«Les formes architecturales (d'une cathédrale) ne pourront jamais vraiment nous ravir, si nous ne sommes pas en sympathie avec la conception spirituelle d'où elles sont sorties»

(éd. citée, p. 253-254).

Or Proust écrit sur ce passage cette (note du traducteur): «Cf. l'idée contraire dans le beau livre de Léon Brunschvicq *Introduction à la vie de l'esprit*, chap. III: "Pour éprouver la joie esthétique, pour apprécier l'édifice, non plus comme bien construit mais comme vraiment beau, il faut... le sentir en harmonie, non plus avec quelque fin extérieure, mais avec l'état intime de la conscience actuelle. [...] *Une cathédrale est une œuvre d'art quand on ne voit plus en elle l'instrument du salut, le centre de la vie sociale dans une cité*; pour le croyant qui la voit autrement, elle est autre chose» (page 97). [...] La phrase précédente n'est pas en italique dans le texte. Mais j'ai voulu l'isoler parce qu'elle me semble la contrepartie même de *La Bible d'Amiens* et, plus généralement, de toutes les études de Ruskin sur l'art religieux, en général» (ibid., p. 254). Proust écrit cette (idée forte) dans une lettre du 6 janvier 1905 à Paul Grunebaum-Ballin: «Nous ne trouvons plus les choses belles que quand elles ne sont plus pour nous un objet de foi mais de contemplation désintéressée» cf. (II. pp.1762-1763).

L'église, en perdant sa délimitation isolante et son étanchéité, et le pays, en se reliant avec l'église, se transfigurent et arrivent à un état de disponibilité. Ils ne sont plus désormais liés que par une contiguité logique et définitive; ils se transforment en un champs de réverbération mutuelle, en un état d'éveil. Proust écrit d'ailleurs que «[...] l'église ne signifie pas seulement le temple, mais aussi l'assemblée des fidèles» (G., II, p. 315). En effet, c'est dans l'église de Combray que les gens du village peuvent côtoyer les châtelaines de Guermantes, que Mme Goupil vient montrer ses robes neuves, et où Mme Sazerat passe souvent entre ses courses et ses déjeuners.

Contrairement à l'église de Combray, une petite église normande

dont la restauration ne plaît ni à Albertine ni au narrateur, suscite à ce dernier une interrogation des plus significatives: «pourquoi ce fétichisme attaché à la valeur architecturale objective, sans tenir compte de la transfiguration de l'église dans le couchant?» (*S. G.*, II, pp. 402-403). En dépassant l'époque de Ruskin, celle de l'idôlatrie, Proust acquiert un point de vue plus mûr. Dans cette église normande, quelque chose de stable, d'isolé, et de préalable, l'éloigne de celles qui font l'admiration du narrateur.

Cela montre l'importance donnée par Proust aux églises, importance primordiale, lorsque l'on songe que pour Proust, l'écrivain idéal écrira son œuvre pour «le construire comme une église» (*T. R.*, IV, p. 610).

II

La communication entre deux mondes différents ne se fait pas par un parallélisme antithétique, ni seulement par une simple juxtaposition. Elle se fait par un mouvement circulatoire. Il ne s'agit donc pas simplement d'un chiasme, procédé de style qui consiste en un croisement des termes de deux membres de phrases parallèles. C'est un style plus vivant, plus proche de la métaphore réciproque et filée et que l'on retrouve tout au long de la *Recherche*, car il en forme l'une des bases fondamentales.

Un rapport similaire à celui établi entre les églises et les lieux avoisinants peut être constaté dans d'autres contextes. Le narrateur, par exemple, rêve ainsi à Paris de l'arrivée du printemps: «les jours saints se détachaient plus clairs au bout des jours mitoyens», «Et pourtant je ne pouvais pas empêcher que le souvenir du temps pendant lequel j'avais cru passer à Florence la Semaine sainte ne continuât à faire d'elle comme l'atmosphère de la cité des Fleurs, à donner à la fois au jour de Pâques quelque chose de florentin et à

Florence quelque chose de pascal.》(G., II, p. 441).

Entre Pâques et Florence, la relation est double et l'un décide de l'autre dans quel sens que ce soit; leur rapport est d'autant plus étroit qu'il est réversible. C'est un passage très vraisemblablement apprécié par Proust lui-même puisqu'il est, à quelques variantes près, contenu dans 《Vacances de Pâques》, un article publié dans *Le Figaro* du 25 mars 1913 (II, p. 1593).

Dans les états antécédents des placards de 1913, non corrigés, le passage correspondant est suivi d'une expression qui souligne explicitement l'importance du fragment: 《La Semaine sainte, la semaine de Pâques, avait quelque chose de toscan, Florence quelque chose de pascal, *chacune des deux m'aidait à pénétrer le secret de l'autre*》(II, p. 1487). Notons qu'ici encore, ce qui est trop clair et révélateur, la partie soulignée ci-dessus, est biffé dans le texte définitif.

《Mais si ce désir qu'une femme apparut ajoutait pour moi aux charmes de la nature quelque chose de plus exaltant, les charmes de la nature, *en retour*, élargissaient ce que celui de la femme aurait eu de trop restreint.》(Sw., I, p. 154).

Lorsque Proust décrit ainsi la naissance du désir que le héros ressent à Roussainville, il ajoute: 《Et la terre et les êtres je ne les séparais pas. J'avais le désir d'une paysanne de Méséglise ou de Roussainville, d'une pêcheuse de Balbec, comme j'avais le désir de Méséglise et de Balbec.》(Sw., I, p. 155).

Proust recourt ainsi souvent à la mise en scène de mouvements d'interdépendance (nature-femme dans le cas présent) dans la description des scènes valorisées.

La chose vivante et naissante (créatures, Pâques, désir etc.) n'est pas saisie directement une fois pour toutes, mais elle est toujours située dans un espace et un temps déterminés qui entrent en résonnances

mutuelles.

Dans le Cahier 26 (1909), nous trouvons la scène correspondante: «Dans cette couleur que prend distinctement ainsi dans son souvenir chaque année de ma vie, je ne saurais démêler si c'était le désir du pays qui me faisait y associer la femme, ou si c'était l'amour de la femme qui me faisait désirer le pays. Il y avait *flux et reflux*, reflets qui ensuite se reflétaient, harmonie constante d'atmosphère.» (I, p. 831)

Ici, la relation femme-pays, beaucoup plus logique et explicative, ne se noue pas aussi flexiblement ni aussi fluidement, ni même aussi mutuellement que dans la citation précédente. Des locutions comme «en retour» qui résumeraient bien une relation plus active, faite d'échanges, d'appels et de réponses, sont absentes du texte.

Nous retiendrons cependant que l'expression «flux et reflux» de cette citation se retrouve à plusieurs dans la *Recherche: A. D.*, IV, p. 28, IV. p. 113, *S. G.*, II, p. 222, etc.

De la même manière, le double rapport femme-pays-désir réapparaît également dans un contexte différent dans les deuxièmes placards corrigés:

«De sorte qu'en somme l'intermittence de nos désirs pour telle femme, rentre dans la loi plus générale de l'alternance de nos rêves, et se relie à celle de nos envies de voyager, soit que le désir de la femme crée le désir du pays, soit, ce qui arrive d'autres fois, que ce soit le désir du pays qui fasse naître celui de la femme.» (II, p. 1728).

D'autre part entre un nom de lieu et le lieu lui-même aussi, Proust dit qu'il y a réciprocité: «Il (nom de lieu) le (le lieu) colore mais aussi s'en colore, s'étend indéfiniment pour le contenir, [...]» (Cahier 32, I, p. 961, cf. I, p. 958). Cette phrase concrète et imaginative, pour si courte qu'elle soit, est à rapprocher des citations pré-citées.

Il y a donc dans la *Recherche* certains foyers où des renvois se croisent fluidement; G. Genette analyse d'ailleurs la relation entre la femme et le lieu de la façon suivante:

«On sait combien certains personnages tirent leur *thème* personnel de la consonnance qu'ils entretiennent avec leur paysage ancestral (Oriane avec le pays de Guermantes) ou le cadre de leur première apparition (Albertine et le groupe de ses compagnes en silhouette devant la mer, Saint-Loup dans la blondeur éclatante du soleil mutipliée par les éclats voltigeant de son monocle); réciproquement, la dominante esthétique d'un personnage peut susciter dans la rêverie du héros l'image d'un site accordé: ainsi, le «teint d'argent et de rose» de Mlle de Stermaria (auquel déjà «s'harmonise» son invariable feutre gris) suggère-t-il de romanesques promenades à deux «dans le crépuscule où luraient plus doucement au-dessus de l'eau assombrie les fleurs roses des bruyères». (8)»

En développant cette analyse, nous pourrions peut-être ajouter que telle femme-tel lieu ne se relie pas seulement dans un sens unique, mais qu'ils arrivent, comme nous l'avons montré ailleurs, à se rapprocher réciproquement: c'est dire qu'il y a un mouvement dans les deux sens. Une relation unilatérale et métonymique risquerait d'être trop objective et trop sûre.

Lorsque le narrateur ressent la résurrection d'un séjour fait antérieurement à Venise et que, étant déjà prêt à entreprendre une œuvre d'art, il réfléchit sur la façon dont il peindra Rivebelle au soir, il décide d'entreprendre de peindre le restaurant de Rivebelle en donnant la sensation de cette résurrection: «une dernière lueur éclairait encore les roses sur les murs du restaurant tandis que les dernières aquarelles du jour étaient encore visibles au ciel [...]» (*T. R.*, IV, p. 449).

L'extérieur (lueur, roses) pénètre à l'intérieur, tandis que dans le sens inverse, l'intérieur (aquarelles) sort à l'extérieur, pour que s'instaure et s'anime ici une aération émancipatrice et vive, quoique éphémère. Une brèche s'ouvre. La circulation se fait ici aussi dans les scènes valorisées.

Entre les œuvres musicales de Vinteuil et les oiseaux, un même genre de rapport se répète tout au long de la *Recherche*. Françoise Leriche indique cette relation réciproque:

«Si l'oiseau réel est plus présent par sa voix que donné à voir dans la *Recherche*, son cri n'intervient le plus souvent, néanmoins, qu'en tant que comparant ou métaphore du phénomène musical.

Dans la Sonate de Vinteuil, c'est le dialogue entre le piano solitaire qui se plaint «comme un oiseau abandonné de sa compagne» et le violon qui lui répond «d'un arbre voisin»: «ses cris étaient si soudains»; «Merveilleux oiseau!» (I, 352). Entre une œuvre musicale qui rappelle par des sons aigus et brusques le cri de l'oiseau, et les cris d'oiseaux qui, évoquant le phénomène musical, reçoivent le nom de «chants», la circulation métaphorique est parfaite. (9)»

Proust obtient ainsi un état complexe et réversible qui forme une sorte de résonance en accord avec les autres exemples de la circulation de la *Recherche*.

René Girard, lui, indique dans son *Mensonge romantique et vérité romanesque* que Proust ne croit pas à l'objet, ni à l'objet transfiguré, mais à un processus de transfiguration. Il écrit:

«Après avoir décrit les rivalités mondaines en termes d'opérations militaires, Proust nous décrit les opérations militaires en termes de rivalités mondaines. L'image de tantôt s'est faite

objet et l'objet s'est fait image. Comme dans la poésie contemporaine les deux termes de l'image sont interchangeable (10)).

En effet, Proust assimile souvent l'un à l'autre deux domaines différents comme dans les marines d'Elstir où pour la mer celui-ci emploie des termes propres à la terre et réciproquement pour la terre des termes concernant la mer.

On peut relever des mouvements identiques dans *Jean Santeuil*: «Aussi quand Jean entrait dans cette âme éparse autour de lui qu'était sa chambre, il ne faisait pour ainsi dire que de rentrer en lui-même, ou plutôt c'était sa chambre qui entrait en lui avec toute la vivacité de la sympathie et la douceur de l'habitude. Il se sentait, seul, le cœur plus riche, plus détendu, plus vaste.» (*J. S.*, p. 357).

Chez Proust, les objets ou les personnes ne sont donc pas montrés ou possédés une fois pour toutes, ils se réunissent entre eux au lieu d'être classés séparément par l'auteur. Au sujet de la sonate de Vinteuil, par exemple, Proust écrit: «je ne la possède jamais tout entière» (*J. F.*, I, p. 530). Quand on voit un objet extérieur, Proust écrit que l'on ne peut jamais toucher directement sa matière (*Sw.*, I, p. 83).

Les objets et les hommes s'appellent, se convoquent l'un et l'autre et le lieu où nous, en tant que lecteur, pouvons participer s'en dégage.

III

Nous observons cependant que le héros de la *Recherche* met du temps à apprendre cette façon de saisir les choses: lors de la première représentation de la Berma à l'Opéra, par exemple, le charme de la Berma échappe au héros qui cherchait «si avidement à en saisir l'essence»: «Autrefois, pour tâcher d'isoler ce talent, je défalquais en

quelque sorte de ce que j'entendais le rôle lui-même, [...] pour que je fusse capable de le soustraire, de ne recueillir comme résidu que le talent de Mme Berma.》(G., II, p. 347).

Trop pressé de saisir directement les choses, le héros, encore jeune, ne sait pas encore chercher l'état de la réciprocité vivante.

La façon de saisir les choses est développée après coup chez le héros; pour employer les phrases de Proust: «le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété》(J. F., I, p. 545), ou bien «le génie, même le grand talent, vient moins d'éléments intellectuels et d'affinement social supérieur à ceux d'autrui, que de la faculté de les transformer, de les transposer》(J. F., I, p. 544).

Et, bien qu'il s'agisse là d'un autre niveau de style, la fréquence de l'inversion du sujet est sans doute une caractéristique de la *Recherche*. Robert Le Bidois écrit dans *L'Inversion du sujet dans la prose contemporaine (1900–1950)—étudié plus spécialement dans l'œuvre de Marcel Proust*(11): «Nos relevés chez les écrivains de 1900 à 1950 ont fourni une moisson d'exemples si sbondante et si variée que les affirmations des grammairiens paraissent de peu de poids en comparaison. [...] Ainsi, nous avons constaté que Proust fait un usage incessant du tour inversé, tant en phrase principale qu'en subordonnée; à la différence de ses contemporains, il combine d'ailleurs l'inversion avec d'autres tours destinés à varier la construction, tels que la disjonction de termes normalement solidaires, l'insertion d'incidentes et de parenthèses, le retardement du sujet, etc.》(p. 410). C'est encore sur R. le Bidois citant Diderot que nous nous appuyerons pour montrer que l'inversion du sujet chez Proust apporte à son texte toute la richesse que nous nous efforçons de dégager de son œuvre: «Dans sa *Lettre sur les Sourds et muets*, écrite à une époque où le tour inversé passait pour

une hardiesse tolérée, seulement en poésie, Diderot constatait: «Nous avons gagné, à navoir point d'inversions, de la netteté, de la clarté, de la précision... et nous y avons perdu de la chaleur, de l'éloquence et de l'énergie.» (p. 412).

Si nous développons notre point de vue et que nous abordons maintenant le problème du temps en prenant comme exemple le cas de la «petite madeleine», nous pouvons indiquer que la mémoire involontaire est très justement la mémoire elle-même que le «je» du temps présent essaie de sauver et d'éclaircir. Le «je» du temps présent ne reste pas béat et passif devant le déclenchement de la mémoire involontaire qui se suspend devant lui tout en surgissant dans le présent. Il participe, de sa part, à ce processus de la mémoire et c'est, ici aussi, la coopération ainsi constituée entre le passé et le présent, qui éclaire le phénomène. C'est dire que le passé n'arrive pas directement, ici non plus, à lui seul au présent et spontanément comme c'est le cas de la mémoire, par exemple, chez Chateaubriand. Rappelons-nous de ces phrases contenues dans la scène: «D'ou venait-elle (essence)? Que signifiait-elle? Où l'appréhender?» (*Sw.*, I, p. 44), «Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui (brevage), mais en moi», «Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. [...] Chercher? pas seulement: créer» (*Sw.*, I, p.45).

En face de ce phénomène de la mémoire involontaire qui a du mal à émerger à la surface, c'est-à-dire au présent, le moi du présent lui tend pour ainsi dire la main. La circulation s'effectue ici dans la dimension temporelle. Il faut remarquer aussi le fait que ces textes cités ci-dessus sont contenus dans les additions qui ont été faites après le Cahier 8 (1909) et «Proust 21» (1909). Ceci est important, car s'il n'y avait pas eu le concours du présent, le passé aurait risqué d'être «mort-né», dégageant de l'«ennui» (*G.*, II, p. 840).

Nous ne sommes donc pas très loin du passage suivant de Mallarmé: «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. (12)»

Ainsi, tout au long de la *Recherche* se répètent de façon intermittente un concours et une réciprocité, d'autant plus admirables qu'ils sont dissimulés et contenus. En transgressant l'apparente réalité, et en dehors de toute exigence pratique, s'établit une volonté de disposition qui anime la *Recherche*. Proust laisse l'initiative aux choses qui se relie comme d'eux-mêmes, («La barrière du moi individuel dans lequel il était un homme comme les autres, est tombée», in «Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau», *C.S.B.*, p. 671). (La brèche du «moi» de l'époque constatée par J. Kristeva (13) doit avoir un rapport avec ce que nous avons analysé jusqu'à maintenant.)

Proust écrit à Madame Straus le 6 novembre 1908 «les seules personnes qui défendent la langue française [...], ce sont celles qui l'attaquent (14)». Les caractéristiques bien proustiennes de la réciprocité sont certainement un exemple de cette attaque, mais elles finissent, chez Proust, par atteindre une beauté plastique et une vision humaine et vivante.

Il nous faut donc participer à cette disposition discrète où résonnent deux voix. Tout en ayant les choses stables et permanentes sous nos yeux, nous assistons petit à petit mais sûrement à la naissance de leur aération circulaire.

NOTES

(1) Abréviations: *la Recherche: A la Recherche du Temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, nouvelle édition, 4 vol., 1989. *C.S.B.:Contre*

Sainte-Beuve, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

Chaque volume d'*A la Recherche du Temps perdu* s'indiquera par les initiales principales de son titre, suivi du nombre du tome: *Sw.*: *Du Côté de chez Swann*. *J.F.*: *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*. *G.*: *Le côté de Guermantes*. *S.G.*: *Sodome et Gomorrhe*. *P.*: *La Prisonnière*. *A.D.*: *Albertine disparue*. *T.R.*: *Le Temps retrouvé*. Sauf indication, c'est nous qui soulignons.

(2) Philip Kolb, *Correspondance de Marcel Proust* t. V, Plon, p. 300.

(3)(4) Armand Colin, édition 1917.

(5) *La phrase de Proust*, Larousse, 1975, pp. 130-131.

(6) J. Milly, *Les Pastiches de Proust*, A. Colin, 1970, p. 89.

(7) «Brouillons des aubépines», in *Cahiers Marcel Proust* 12 (1985), p. 296.

(8) «Métonymie chez Proust», in *Figures* III, Seuil, 1972, p. 50.

(9) «L'ornithologie mythique de Marcel Proust—un exemple de création poétique par recyclage de clichés», in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust* 38 (1988), p. 41.

(10) Grasset, 1980, pp. 226-227.

(11) Edition d'Artrey, 1952.

(12) «Crise de vers», in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 366.

(13) *Le texte du roman*, Mouton, 1970, p. 15.

(14) Philip Kolb, *Correspondance de Marcel Proust* t. VIII, p. 276.