

Title	Le garçon du Contre Sainte-Beuve et le <<vrai moi>> : pour une relecture du Temps retrouvé
Sub Title	『反サント=ブーヴ論』の少年と「真の自我」：『見出された時』再読の試み
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2011
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.101, No.2 (2011. 12) ,p.136(121)- 147(110)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	牛場暁夫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=AN00072643-01010002-0147

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

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

Le garçon du *Contre Sainte-Beuve* et le « vrai moi » : pour une relecture du *Temps retrouvé*

Jun Suganuma

On croit généralement que Proust avait dans le *Contre Sainte-Beuve* pour objet la question de la lecture, alors que la *Recherche* (*À la recherche du temps perdu*) se définit comme l'histoire d'une vocation, donc comme un roman de l'écriture. Mais en examinant de près l'évolution de l'esthétique proustienne, on voit que cette vision n'est pas juste¹. D'une part, à l'intérieur du « récit d'une matinée » du *Contre Sainte-Beuve*, on constate déjà une tentative de la théorie de l'écriture, qui cherche à exalter le sujet créateur, dans une conclusion où le narrateur essaie de décrire l'effet du rayon de soleil sur le balcon de sa chambre (*CSBF*², 109-114)³. D'autre part, la théorie proustienne de la réception ne cesse de se développer même dans la *Recherche*. Lors de l'audition du Septuor de Vinteuil (III, 759-762⁴), le narrateur finit par privilégier l'interprétation de l'auditeur, qui, rompant avec l'intention explicite de l'artiste, découvre chez celui-ci « une patrie inconnue, oubliée de lui-même » (III, 761). En réalité, chez Proust, il y a toujours un conflit entre les deux théories. Nous allons montrer ici, en prenant comme exemple un fragment provenant du Cahier 2, que l'esthétique proustienne est foncièrement celle de la réception et que celle-ci se prolonge même dans la théorie finale du *Temps retrouvé*.

Le fragment du Cahier 2

Stylisticien avant la lettre⁵, Proust était sensible à l'aspect matériel du

style des écrivains⁶. Un passage du Cahier 2, que Bernard de Fallois a placé dans son *Contre Sainte-Beuve* au début de la « Conclusion » (*CSBF*, 301-303), et qui, dans l'édition de la Pléiade, est classé parmi les « Notes sur la littérature et la critique » (*CSB*⁷, 303 et suiv.), suggère que cette sensibilité du lecteur occupait une grande place dans l'esthétique proustienne. Proust évoque ici d'abord la finesse et la justesse de son « oreille » qui, dès qu'il commence à lire, distingue « l'air de la chanson qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres » : « tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonnais » (*CSB*, 303). Comme Proust lui-même l'évoque ici, cette oreille lui avait permis de faire la série de pastiches « L'affaire Lemoine ». Une sorte de « critique littéraire en action⁸ », le pastiche implique pour Proust une pénétration critique et stylistique.

Ce don d'un pasticheur, Proust le rapproche ensuite à un autre qui est de « découvrir un lien profond entre deux idées, deux sensations », par exemple, à l'automne, en sentant « dans les paysages les accords les plus profonds ». C'est un garçon toujours identique, dit Proust, qui le saisit, en renaissant alors en son moi, même malade et affaibli : « Et ce garçon qui joue ainsi en moi sur les ruines n'a besoin d'aucune nourriture. Il se nourrit simplement du plaisir que la vue de l'idée qu'il découvre lui donne » (*CSB*, 303). Il est un être « intermittent » (*CSB*, 304) : il meurt et renaît quand il sent une harmonie entre deux choses, par exemple, entre deux tableaux d'un même peintre :

Mais [...] il ne meurt pas, ou il meurt mais [peut] ressusciter si une autre harmonie se présente, même simplement si entre deux tableaux d'un même peintre il aperçoit une même sinuosité de profils, une même pièce d'étoffe, une même chaise, montrant entre les deux tableaux quelque chose de commun : la prédilection et l'essence de l'esprit du peintre. (*CSB*, 304)

Ce qu'il y a dans un tableau d'un peintre ne peut le nourrir, ni dans un livre d'un auteur non plus [...]. Mais si dans le second tableau ou le second livre, il aperçoit quelque chose [...] qui en quelque sorte est entre les

deux, dans une sorte de tableau idéal, qu'il voit en matière spirituelle se modeler hors du tableau, il a reçu sa nourriture et recommence à exister et à être heureux. (*ibid.*)

Proust se demande : « Qu'est-ce que c'est que cet être, je n'en sais rien. » Qu'il s'agisse de deux tableaux ou de deux sensations, il y a toujours le même garçon intermittent qui se nourrit de l'essence qui ne se trouve que dans l'entre-deux.

Il est intéressant de noter que ce passage qui décrit la naissance d'une conscience critique, semble aussi annoncer la théorie de la réminiscence du *Temps retrouvé*⁹. Ce passage donnerait alors une idée du rapport qu'il peut y avoir entre la théorie de la lecture et celle de l'écriture chez Proust. D'ailleurs Proust parle finalement ici de « [s]es livres » à écrire : « Il n'y a que lui [cet être intermittent] qui devrait écrire mes livres. Mais aussi seraient-ils beaux. » (*CSB*, 304) Au début du passage sur la méthode de Sainte-Beuve, Proust disait que, dans son essai, il ne serait pas question de « choses qu'on désirait le plus dire », sans doute en songeant au projet romanesque qu'il ne croyait pas à ce moment-là avoir la force de mener à terme¹⁰, mais il annonçait tout de même qu'après la critique de Sainte-Beuve, il aimerait dire « ce qu'aurait été pour [lui] l'art » (*CSB*, 219). On peut se douter que le passage en question du Cahier 2 a été consacré à ce propos, et que Proust voyait dans ce « garçon » le possible écrivain qui réaliserait enfin un jour son projet rêvé.

Et effectivement, ce garçon du *Contre Sainte-Beuve*, ne le reconnaît-on pas dans ce fameux « être extra-temporel » du *Temps retrouvé*, qui ne vit que de l'« essence des choses » (IV, 450) ou « notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort » mais qui renaît en nous quand nous apercevons « quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux » (*ibid.*) :

[...] aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant

la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. (IV, 451)

Cet étrange mode d'apparition intermittente du personnage ainsi que les mots « se nourrir » (IV, 451) ou « nourriture » nous suggère que l'une des origines importantes de ce passage se trouve dans le fragment du Cahier 2.

La première version de « L'Adoration perpétuelle » en fait preuve. Le narrateur y dit que « notre vrai moi », « cet être qui existe en chacun de nous », apparaissait en fait de temps en temps au cours de sa vie. « Je le reconnaissais », dit-il :

[...] c'était celui qui avait ressenti cette même impression de joie à Combray devant les aubépines, à Querqueville devant un rideau d'arbre, et devant un morceau d'étoffe, à Paris en entendant le bruit du calorifère à eau, d'autres fois encore [...] ¹¹

Et entre parenthèses, Proust ajoute en reprenant le thème du Cahier 2 :

(le même peut-être qu'un tableau d'Elstir ou une page de Bergotte laissait indifférent mais qui saisissait son aliment et sa proie si entre deux tableau d'Elstir, sur deux pages différentes de Bergotte il saisissait une arabesque, un rythme commun) ¹².

Déjà un excellent critique d'art à l'état naissant, l'ancien garçon du *Contre Sainte-Beuve* rend maintenant au narrateur de la *Recherche* la croyance en art et en possibilité même d'écrire.

L'essence des choses, l'essence du moi

Cet être décèle « la prédilection et l'essence de l'esprit » entre deux tableaux d'un peintre. Déjà dans le texte sur Rembrandt, en énumérant certains motifs récurrents chez le maître néerlandais, Proust y voyait l'existence d'un individu qui aime les choses particulières, les « goûts » d'un artiste : « ce ne sont pas les choses que Rembrandt a peintes, ce sont les goûts de Rembrandt, ces

idées qui pour chaque grand homme sont lui-même ». Proust pense ensuite qu'un peintre s'attache de plus en plus à « cette essence de lui-même », plutôt qu'à la nature, jusqu'à ce que cette essence devienne pour lui la seule réalité (CSB, 660). Le narrateur de la *Recherche* également, lors de l'audition du Septuor de Vinteuil, trouve, dans les « ressemblances dissimulées, involontaires » qui ne se dévoilent qu'« entre les deux chefs-d'œuvre distincts », le moment où Vinteuil « de toute la puissance de son effort créateur attein[t] sa propre essence » (III, 760). Le garçon du *Contre Sainte-Beuve* est avant tout une incarnation du Proust critique d'art qui cherche dans l'œuvre une essence du moi inconscient de l'artiste. Cependant dans l'expérience cruciale du *Temps retrouvé*, son avatar, « notre vrai moi », perçoit « l'essence permanente et habituellement cachée des choses ». Est-il juste, ce parallèle ? Le narrateur n'aurait-il pas pu dire plutôt, ici aussi, « la prédilection et l'essence » de notre esprit¹³ ?

Dans *Jean Santeuil*, l'expérience de réminiscence que Jean a devant le lac de Genève faisait se demander au narrateur si « notre vraie nature » n'était pas « hors du temps, faite pour goûter l'éternel » (JS, 401-402)¹⁴, et alors le narrateur parlait tantôt d'« une essence éternelle » (JS, 401) tout court, tantôt de « l'essence variée et individuelle » de divers moments de la vie (*ibid.*) ou d'« essence réelle de notre vie » (JS, 402). Dans le projet de préface au *Contre Sainte-Beuve*, où Proust ébauche une série d'expériences de la mémoire involontaire, le passé qui renaît équivaut à l'« essence intime de nous-mêmes » (CSB, 215). Logiquement il faudrait comprendre que l'« essence permanente » dont parle le narrateur du *Temps retrouvé* est encore l'essence de lui-même¹⁵, d'autant que l'on peut considérer la nature du projet littéraire du narrateur comme d'ordre autobiographique (la vie « réalisée dans un livre » (IV, 609))¹⁶, ou plus précisément, il cherche à réaliser ce que Joshua Landy appelle une « biographie esthétique » (« aesthetic biography¹⁷ ») où une essence distinctive de son moi est exprimée. Si la mémoire involontaire place le narrateur proustien au seuil de l'écriture, c'est parce qu'elle prouve qu'il y a une partie inchangée entre les dif-

férents moi qui le constituent, sans laquelle le projet autobiographique ne serait pas possible, et lui permet effectivement de pénétrer, momentanément, dans la région cachée où se trouve la continuité de sa vie¹⁸.

Joshua Landy pense du reste que « notre vrai moi » n'est rien d'autre que la « perspective » (ou le « tempérament ») à travers laquelle nous voyons les choses¹⁹. Même si l'analogie du tableau disparaît dans le roman imprimé, elle pourrait toujours justifier la nature privilégiée de l'expérience du narrateur : en rapprochant deux « tableaux », mais cette fois ceux du présent et du passé, la mémoire nous permettrait de voir entre ceux-ci un « tableau idéal », et aussi la perspective elle-même liée à chaque tableau, dont le changement et la continuité indiqueraient notre individualité. Dans le projet de préface au *Contre Sainte-Beuve*, le narrateur disait : « nous ne pouvons connaître [notre vie passée] que conservée, car en ce moment où nous la vivons, elle ne se présente pas à notre mémoire, mais au milieu des sensations qui la suppriment » (*CSB*, 212-213). Présentée à la mémoire en tant que « conservée », la vie nous procure une connaissance nouvelle sur nous-même. Une instance critique — puisque son modèle principal est un critique d'art — naît alors ; c'est cette instance que le narrateur appelle « notre vrai moi ».

La métaphore et les « mille vases clos »

Le problème de l'« essence » concerne aussi le style ou la « métaphore »²⁰. La nature de la matière que doit fixer la métaphore proustienne, ce que le narrateur appelle l'« essence commune » de deux sensations, est aussi très personnelle :

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément. (IV, 467-468)

Dans le passage du *Contre Sainte-Beuve* où le narrateur tente de faire une théorie de l'écriture, il est question de l'effet semblable que « des innombrables sou-

venirs indistincts » exercent sur l'impression actuelle du rayon de soleil et il en dégage l'« essence commune de nos impressions » (*CSBF*, 114). Celle-ci correspondrait sans doute à l'« essence commune » du *Temps retrouvé*. On comprend alors seulement pourquoi le narrateur dit aussi que l'essence que les choses garde du passé est « en partie subjective et incommunicable » (IV, 464) et que le style est une question de vision particulière à chaque artiste (IV, 474).

Or Jean Ricardou distingue un aspect particulier de la métaphore proustienne — surtout la « métaphore » du *Temps retrouvé* qui s'appuie sur le « principe d'ordination » — de la métaphore ordinaire entendue au sens stylistique du terme, en soulignant son dynamisme et sa fonction structurante : « elle permet d'accéder à une nouvelle cellule » dans le roman — un court-circuit entre l'ici du texte et un ailleurs temporel (*métaphore transitaire*), et « configure l'ordre des cellules » (*métaphore structurelle*)²¹. Cette « cellule » nous fait penser au « vase » dont parle le narrateur proustien. Il dit par ailleurs que la vie est constituée de « mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes », « disposés sur toute la hauteur de nos années pendant lesquelles nous n'avons cessé de changer », si bien que des souvenirs « d'années, de lieux, d'heures différentes » sont « incomparables les uns aux autres » (IV, 448-449)²². Si la métaphore est vraiment « l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire²³ », celle-ci, à son tour, doit faire déjà ce travail de structuration, en établissant des communications entre les « mille vases clos » si différents, si éloignés les uns des autres dans la vie. Ainsi la mémoire fait apparaître une structure intime de notre vie, et la métaphore transformera cette structure en un œuvre d'art.

L'écrivain est un lecteur

Jean Ricardou rapproche du reste cette fonction structurante de la métaphore, de la méthode thématique dans la critique littéraire : la seconde consisterait

à « actualiser » dans la lecture une « métaphore structurelle virtuelle » du texte²⁴. Dans cette optique, le travail de la métaphore se prolonge dans le temps de la réception. Le passage sur l'audition du Septuor de Vinteuil montre suffisamment que cette idée est chère à Proust, lequel on considère d'ailleurs souvent comme précurseur de la critique thématique²⁵. Le narrateur proustien en tant que critique d'art rattache la notion de « style » à « l'existence irréductiblement individuelle de l'âme » (III, 761), dont il trouve la preuve par excellence dans les « ressemblances dissimulées, involontaires », ignorées de l'artiste lui-même mais qui se retrouvent dans la totalité de son activité créatrice, et que le narrateur oppose clairement aux « ressemblances voulues qu'il y [a] au sein d'une œuvre », « œuvre de l'intelligence, forcément superficielles » (III, 760).

Naturellement il en devient difficile de concevoir la théorie de la création. Les grands écrivains du XIX^e siècle étaient donc, dit encore le narrateur de *La Prisonnière*, ceux qui « se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre » (III, 666). La vraie théorie de la création littéraire ne s'achève chez Proust que quand elle réussit à introduire en elle-même un lecteur virtuel, ou à anticiper une instance critique qui ne sera apportée réellement que par la réception. La mémoire involontaire n'est en somme rien d'autre qu'un moyen de réaliser cette herméneutique de soi, de percevoir, par un regard réflexif, son propre individualité (son « style »), et de transformer le rapport à soi en une annonce du rapport à autrui, même si cet aspect de la mémoire proustienne ne se manifeste guère dans *Le Temps retrouvé*²⁶.

Au temps du *Contre Sainte-Beuve*, Proust définissait la réminiscence comme un moyen de retrouver l'essence du moi. C'est pour cela qu'il a pu voir, dans le fragment du Cahier 2, une affinité entre la mémoire et la conscience critique qui découvre l'essence de l'artiste. C'est pour cela aussi que le garçon du *Contre Sainte-Beuve* a pu être pour lui le futur écrivain, car seul celui qui peut dévoiler l'individualité de l'artiste dans les « ressemblances dissimulées, involontaires » peut

voir des métaphores virtuelles dans sa propre vie, c'est-à-dire sa propre essence, qui est un gage de l'authenticité de l'œuvre d'art, la condition même de l'écriture autobiographique. Mais après, bien que l'on puisse reconnaître certainement la figure de ce lecteur-critique dans le « vrai moi » du *Temps retrouvé*, le garçon lui-même ne réapparaîtra jamais dans le discours esthétique proustien. Dans le dernier volume de la *Recherche*, le narrateur absolutisera, donnera une certaine objectivité à l'association de souvenirs, (ce « rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science » (IV, 468)) et parlera, au lieu d'« essence commune de nos impressions », d'« essence des choses », en la substantialisant, en en faisant un ultime objet de contemplation éternelle pour l'« imagination » (IV, 450-451), ou une matière précieuse que fixera le beau style.

Tout de même, dans une note du Cahier 4, Proust reparle d'« air » lié aussi à la production littéraire, mais le thème apparaît ici autrement que dans le Cahier 2 où, comme nous l'avons vu au départ, il s'intéressait à « l'air de la chanson » des écrivains. Cette fois-ci c'est un air qu'on entend dans sa mémoire : « Les belles choses que nous écrivons si nous avons du talent sont en nous, indistinctes, comme le souvenir d'un air qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour, le fredonner [...] » (*CSB*, 312). C'est un « souvenir confus des vérités » qui hante certains hommes doués, vérités, en fait, « qu'ils n'ont jamais connues ». À cette période-là, Proust avait déjà commencé à écrire son roman²⁷. Donc la théorie qu'il fait ici est celle de la création. Pour être un écrivain originale, il faut chanter sa propre chanson, et pour faire cela, il faut d'abord écouter cet air que l'on entend chez soi pourtant de moins en moins. Ici aussi, c'est la mémoire qui aide l'écrivain à éclaircir sa propre originalité : « Le talent est comme une sorte de mémoire qui leur permettra de finir par rapprocher d'eux cette musique confuse, de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter. » (*Ibid.*)

Notes

- 1 Voir sur cette question, Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques*, thèse de doctorat, Université Paris vii, 1990, t. I, p. 259 et suiv. ; Francine Goujon, « Le rayon de soleil sur le balcon : transformations et évolution d'un motif du *Contre Sainte-Beuve* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 31, Éditions Rue d'Ulm, 2000, p. 16, n. 2.
- 2 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges*, éd. Bernard de Fallois, Gallimard, 1954.
- 3 Voir F. Goujon, art. cite, surtout p. 14-15, 19.
- 4 Nous ne donnerons que le tome et la page pour citer Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 vols., éd. Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987-1989.
- 5 Voir Isabelle Serça, « L'auteur du *Contre Sainte-Beuve* et ses épigones », *BIP*, n° 36, 2006.
- 6 Voir sur ce sujet, Akio Ushiba, « Le drame du coucher dans la *Recherche* », *The Geibun-kenkyu*, n° 89, Tôkyô : Université Keiô, 2005.
- 7 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971.
- 8 *Correspondance de Marcel Proust*, 21 vols., éd. Philip Kolb, Plon, 1970-1993, VIII, p. 61.
- 9 Elizabeth R. Jackson rattache ce passage à la question générale de la mémoire chez Proust (*L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, A. G. Nizet, 1966, p. 124-125). Voir aussi Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, Les sept couleurs, 1971, t. I, p. 188-189.
- 10 Voir sur cette question Kazuyoshi Yoshikawa, « Les manuscrits de Proust ou la naissance de la *Recherche* », in *Marcel Proust – L'écriture et les arts*, Gallimard, 1999, p. 116.
- 11 *La Matinée chez la princesse de Guermantes – Cahiers du Temps retrouvé*, éd. Henri Bonnet et Bernard Brun, Gallimard, 1982, p. 149.
- 12 *Ibid.*, p. 149-150.
- 13 Sur la notion de l'« essence » dans *Le Temps retrouvé*, voir Anne Simon, *Proust et le réel retrouvé*, PUF, 1994, p. 45 et suiv.
- 14 *JS : Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et les jours*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971. Pour des exemples de la notion de l'extratemporel avant la première version du

Temps retrouvé, voir aussi l'Esquisse XIV du *Swann*, I, 701 ; l'Esquisse LXXVI de *Swann*, I, 952 ; et le passage cité dans Bernard Brun, « “Une des lois vraiment immuables de ma vie spirituelle” : quelques éléments de la démonstration proustienne dans des brouillon de *Swann* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 10, Éditions Rue d'Ulm, 1979, p. 26. Le premier exemple est le passage qui faisait partie de la mise au net de l'épisode de la madeleine, et dans lequel Proust notait la théorie sur l'« essence permanente des choses » qui fait renaître « notre vrai moi » ou « l'homme extratemporel ». Il est la source la plus directe du passage en question du *Temps retrouvé*, mais peut être considéré aussi comme un état intermédiaire entre celui-ci et le fragment du Cahier 2.

- 15 Sans doute la modification, dans *Le Temps retrouvé*, de la nature de l'« essence » a rapport à la question de la « valeur » artistique qui se posait déjà dans le projet de préface au *Contre Sainte-Beuve* : « À côté de ce passé, *essence intime de nous-mêmes*, les vérités de l'intelligence semblent bien peu réelles. Aussi, surtout à partir du moment où nos forces décroissent, est-ce vers tout ce qui peut nous aider à le retrouver que nous nous portons, dussions-nous être peu compris de ces personnes intelligentes, qui ne savent pas que l'artiste vit seul, que la *valeur absolue* des choses qu'il voit n'importe pas pour lui, que l'échelle des *valeurs* ne peut être trouvée qu'en lui-même. » (*CSB*, 215 ; nous soulignons) Sur cette question, voir E. Jackson, *op. cit.*, p. 133-134, et aussi p. 209 et suiv.
- 16 Voir sur ce vieux problème, la « Notice » du *Temps retrouvé*, IV, 1174-1175.
- 17 Joshua Landy, *Philosophy as Fiction – Self, Deception, and Knowledge in Proust*, Oxford University Press, 2004, p. 102, 116-123.
- 18 Voir *ibid.*, p. 112.
- 19 Voir *ibid.*, p. 113.
- 20 Sur la « métaphore » comme indice de la perspective, voir J. Landy, *op. cit.*, p. 59 et suiv. ; et aussi du même auteur, « “Les Moi en Moi” : The Proustian Self in Philosophical Perspective », *New Literary History*, Volume 32, Number 1, Winter 2001, p. 111.
- 21 Jean Ricardou, « “Miracles” de l'analogie (Aspects proustiens de la métaphore productrice) », *Études Proustiennes 2, Cahiers Marcel Proust*, n° 7, Gallimard, 1975. p. 13-15.
- 22 Notons en passant que le mot « différence », ou « différent », revient à plusieurs reprises dans la démonstration théorique du *Temps retrouvé*. Avant

- même de reconnaître les lieux évoqués par la mémoire involontaire, le narrateur se dit : « La différence purement matérielle était dans les images évoquées » (IV, 445) ; « les sensations étaient de grande chaleur encore mais toutes différentes » (IV, 446). Voir aussi IV, 448-449, 459, 467-468, 474, 491.
- 23 Gérard Genette, « Proust palimpseste », in *Figures I*, coll. Points Essais, Seuil, 1976, p. 40.
- 24 J. Ricardou, art. cité, p. 31-32.
- 25 Voir Georges Poulet, « Une critique d'identification », in *Les Chemins Actuels de la Critique*, coll. 10/18, 1968 ; et aussi Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust*, trad. fr., La Revue nouvelle, 1928.
- 26 Dans une note pour *Le Temps retrouvé*, Proust écrit : « Quand je montre (dans ce dernier volume) que la vérité de ces impressions oubliées et par conséquent la vraie vie c'est cela la littérature, il faudra dire que c'est cela la littérature d'une part. Mais que d'autre part c'est aussi ceci : les êtres les plus bêtes manifestent par leurs gestes, leurs propos, leurs sentiments involontairement exprimés des lois qu'ils ne perçoivent d'ailleurs pas, mais que l'artiste surprend en eux, de sorte qu'en les peignant il dévoile ces lois. Et ainsi il ne montre pas que la vérité qui était en lui mais la vérité qui était en eux. Le 1^{er} c'est le subjectivisme objectif, le 2^e l'objectivisme subjectif. » (Cahier 57, f^o 41v^o) Des deux vérités que Proust distingue ici, la première concerne la mémoire involontaire, tandis que la seconde est tiré de l'observation des hommes (les « vérités de l'intelligence », IV, 477). La mémoire involontaire est donc lié au « subjectivisme objectif » : elle permet d'objectiver ma subjectivité.
- 27 Sur cette note fragmentaire du Cahier 4, voir Anthony R. Pugh, *The Growth of À la recherche du temps perdu*, University of Toronto Press, 2004, t. I, p. 217, n. 21, p. 367, n. 1.