A LA RECHERCHE DE LA REALITE

NATURE ET PROGRESSION DE LA RECHERCHE QUE PROUST FAIT POURSUIVRE A SON PERSONNAGE MARCEL

DISSERTATION FOR THE DEGREE OF PH.D.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY

FRANCOISE RAVAUX

1973

ABSTRACT

A LA RECHERCHE DE LA REALITE

Nature et progression de la recherche que Proust fait poursuivre a son personnage Marcel

by

Francoise Ravaux

Being for its most part a detailed analysis of habits and and characters of the bourgeois, aristocratic, artistic and domestic milieus of the end of the XiXth and the first fourth of the XXth centuries, La Recherche du temps perdu is retrospectively presented as a metaphysical novel. The novel, consisting in the relation of different life episodes of the narrator and hero, Marcel, happens to have been, finally, the story relation of an artistic vocation and of the search of essential reality. Essential reality can be reached only through works of art: the esthetics that Proust gives Marcel is, in fact, a metaphysics.

Marcel's revelation of the real meaning of his life is presented in the last volume of the novel; the progression of the discovery is, however, carefully built into the whole work, and very often concealed by the author. Moreover, Proust died before the totality of his novel had been published and corrected. The critics were, then, able to notice a discrepancy between the declarations found in Le Temps retrouve and the rest of the novel. The different steps of Marcel's progression and search are not clearly stated, neither do they lead directly to the declarations one finds in Le Temps retrouve.

Three different elements are brought together by Marcel in his search of essential reality through Art. Experiences such as the steeples of Martinville episode, experiences of reminiscence as the madeleine, experiences of perception of a general law, provoke in Marcel an intense feeling of pleasure which is identified with the esthetic pleasure Marcel experineces before a work of Art, as Vinteuil's Septuor, for instance. Marcel, not Proust, never explained the relationship between these three elements. To find the connection between them is to retrace the often obscure progression of Marcel's discovery. It is the purpose of this study which will lead us also to the metaphysical and esthetic conceptions of Proust himself. Proust used his character, Marcel, and Marcel's progression through life, to explain his own theories of reality and art. He reconstructed, or created, the different steps of a discovery which leads to his own conceptions.

We discovered that the pleasures which accompany the three different kinds of experineces (steeples, madeleine, law) are, curiously, experineced by the imagination. It was interesting to find out that, according to the esthetician Ruskin, imagination is the human function which creates beauty, essential reality, in seizing intuitively relations between things that contigencies separated. These relations are grasped as an impression, an intuitive synthesis which is characterized by the intense feeling of pleasure which it provokes. An analysis of the conceptions of the fictional artists in La Recherche du temps perdu and of the three elements causing a feeling of pleasure led us to the following observations. For the artists of the novel and for Marcel, the work of Art is the projection of the intuitive vision of an impression,

an intuitive synthesis, which consists in the grasping of relations between things. The steeples episode was an experience of intuitive vision that Marcel was not able to recognize at first. The reminiscence is a fortuitous synthesis where the two elements ofthe relation are provided by chance to the imagination. The final search of Marcel for general laws can be seen as an attempt to reach reality through a literary synthesis, a superposition of aspects which allows the eliminatbn of contingencies and makes it possible to reach the essential, visible by transparency.

The relationship between the steeples, the reminiscences, the general laws, lays in the fact that they all are syntheses experienced by the imagination: intuitive synthesis, fortuitous synthesis and literary synthesis. Marcel's progression is the transition from the first to the second to the third.

The six chapters of this study follow this progression. Le "Desapprentissage:" de la perception erronee a la perception intuitive presents the passage from Marcel's false conceptions on Art and reality to experiences of intuitive vision are not yet recognized as such, however. The next three chapters: La Lecon de l'Art--la perception de la realite: vision et expression, La Lecon de l'Art--le rendu de la vision: le style, and La Lecon de l'Art--conclusion: la synthese intuitive de la vision show the true nature of Art and reality, as the artists will teach it to Marcel, and the Proustian esthetic theory which is related particularly to Ruskin's, but also to Bergson's theories. Le Temps "perdu" reveals the true nature of the steeples episode (experience of intuitive vision), it shows that Marcel had since lost his vision and has the feeling of living in a nothingness, experiencing however the pleasure of reminiscence, but without full understanding of its meaning. La realite retrouvee (de la synthese intuitive a la synthese litteraire) presents the

reminiscence as a fortuitous synthesis and shows how all the pieces of the puzzle fit and can be explained. It also shows how--rare experiences of vision (or intuitive synthesis) and too scarce fortuitous synthesis of the reminiscence not being able to supply enough material to make a work of art--the literary synthesis based on Marcel's life will provide ideas to be added to the realities discovered with the help of the two other suntheses.

An appendix provides a summary of Ruskin's conceptions on imagination as well as of Bergson's philosophy. Reference to Ruskin's and Bergson's conceptions--particularly Ruskin's--had to be made to totally understand and retrace a theory that Proust only stated as given.

A LA RECHERCHE DE LA REALITE

Nature et progression de la recherche que Proust fait poursuivre à son personnage Marcel

By

Françoise Ravaux

A THESIS

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance Languages

1973

A MON PERE ET A MA MERE. F.R.

ACKNOWLEDGMENTS

I gratefully acknowledge the contributions of the following professors, whose aid and encouragement greatly forwarded my study of French Literature: Ann Harrison, Georges Joyaux, members of my Ph.D. committee, Richard Berchan, who converted me to Literature.

I wish to express my deepest gratitude to Professor Marlies Kronegger, director of this dissertation, whose expertise in Comparative, and particularly French Literature, whose knowledge of Proust's works, whose own works on Imprssionism as a literary movement, were a constant source of inspiration for me. Her help and confidence in me made this study possible.

I would like to acknowledge the particular contribution of Professor Laurence Porter whose aid, suggestions and corrections gave me the final impulse to complete this study.

I express also my most sincere thanks to my husband, Jacques Ravaux, whose ideas and suggestions were essential to the existence of this thesis. His continuing help and encouragement allowed me to reach my aim.

My affectionate and deep gratitude to the rest of the Ravaux' clan, Andree, Jean and Catherine Ravaux, my parents-in-law and daughter, whose help and cooperation made it all possible.

ABREVIATIONS

A la recherche du temps perdu, 3 vol. (Paris: Gallimard, 1954). L'ouvrage sera mentionné dans le texte sous l'abréviation: La Recherche, dans les références, il est représenté par un chiffre romain (qui indiquera le numéro du volume) suivi d'un chiffre arabe (qui indiquera le numéro de la page) placés entre parenthèses.

Jean Santeuil, 3 vol. (Paris: Gallimard, 1952). L'ouvrage sera mentionné par l'abréviation JS suivi d'un chiffre romain (pour indiquer le volume) et d'un chiffre arabe (pour indiquer le numéro de page).

Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux Mélanges (Paris: Gallimard, 1954), sera représenté par l'abréviation: CSB quand il s'agira de Contre Sainte-Beuve, par NM pour Nouveaux Mélanges. Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles (Paris: Gallimard, 1971) sera remplacé par: CSB/PM/EA.

Correspondance Générale, 6 vol. (voir la bibliographie), sera remplacée par: CG, suivi d'un chiffre romain pour indiquer le tome.

Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, sera représenté par l'abréviation BMP.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

La Recherche du temps perdu a été et restera toujours une énigme que chaque nouveau lecteur sera tenté de résoudre. Etant pour sa plus grande part une analyse fine et détaillée des caractères et des moeurs des milieux bourgeois, aristocrates, artistiques et domestiques de la fin du XIXème siècle et du premieur quart du XXème, l'oeuvre s'ouvre cependant peu à peu sur une perspective entièrement différente: l'étude de moeurs se double d'un roman métaphysique. L'ouvrage est présenté comme la relation de différents épisodes de la vie du narrateur et héros Marcel, mais il s'avère, finalement, être l'exposé des phases successives de l'histoire d'une vocation artistique et de la recherche de la réalité essentielle. L'histoire de la vocation et la recherche des essences se rejoignent car la réalité essentielle ne peut être atteinte que par l'oeuvre d'art: l'esthétique que Proust prête à Marcel est en fait une métaphysique.

La véritable portée de la vie de Marcel est comprise rétrospectivement.[1] La révélation est réservée à la dernière partie du volume final: Le Temps Retrouvé. Pourtant le

---

[1]Comme Germaine Brée l'a fait remarquer dans son ouvrage Du Temps Perdu au Temps Retrouvé, la révélation du Temps Retrouvé "consiste en un changement de rapports intérieurs avec la vie telle que Marcel l'a vécue" (Paris--Les Belles Lettres, 1950), p. 14.

roman étant la relation d'une histoire et d'une découverte, l'omniscience du narrateur transparaît de place en place. La progression des découvertes est ménagée avec soin par un constant va-et-vient entre les différents Marcel[1] qui correspondent à des époques différentes de la vie de celui-ci. Il en résulte un embrouillamini recherché par l'auteur, dans lequel la chronologie est absente et où tous les fils se recoupent et forment un enchevêtrement concret et consistant qui demande cependant à être soigneusement démêlé par le lecteur. De plus, la structure de l'ouvrage a été volontairement camouflée par l'auteur, de l'aveu même de celui-ci. Dans une lettre à André Gide, le 6 Mars 1914, Proust écrivait, en effet: "ayant mis tout mon effort à composer mon livre, et ensuite à effacer les traces trop grossières de composition, les meilleurs juges n'ont vu que du laisser-aller, de l'abandon, de la prolixité".[2] En outre, les derniers tomes du roman ayant été publiés après la mort de l'auteur, sans que celui-ci ait eu le loisir d'y apporter d'éventuelles corrections,[3] on a pu remarquer quelques obscurités, un certain décalage entre les assertions du Temps Retrouvé et le reste du roman. Que Proust l'ait recherché ou non, les révélations du Temps Retrouvé n'expliquent pas entièrement l'ensemble de l'oeuvre comme l'auteur

---

[1]Dans son ouvrage, Les Voix narratives dans La Recherche du temps perdu (Genève: Droz, 1965), Marcel Muller a compté neuf différents Marcel.

[2]Lettres à André Gide (Paris: Ides et Calendes, 1949) p. 25.

[3]Ceci est particulièrement important pour Le Temps Retrouvé qui avait été écrit en même temps que le premier tome: Le Côté de chez Swann (CG, III, p. 72).

le prétendait dans la correspondance. La Recherche du temps perdu reste donc essentiellement ouverte aux suggestions de la critique.

La richesse d'une telle oeuvre a pu justifier des opinions aussi nombreuses que différentes. Malgré les dénégations mêmes de Proust, on a d'abord fait de La Recherche un recueil de souvenirs sans composition ou une tentative de retrouver le passé enfui.[1] L'importance que Proust a accordé au temps dans son ouvrage, aux expériences de réminiscence opposant le souvenir involontaire au souvenir volontaire, le titre même de l'ouvrage,[2] ont contribué à cette interprétation erronée. Les déclarations des passéistes ont été dépassées par d'excellents ouvrages de synthèse de l'oeuvre d'art qu'est La Recherche du temps perdu.

Léon Pierre-Quint[3] est le premier critique à avoir considéré l'ouvrage "comme un système fermé, qui constitue un tout" (p. VIII). L'allemand Curtius, dans son ouvrage Marcel Proust,[4] énonce avant même la parution du Temps Retrouvé, les grandes idées de l'esthétique proustienne: l'art est connaissance, l'intuition de la réalité est indissociable de l'expression. Curtius précise encore que La Recherche n'est pas uniquement et principalement un

---

[1]Dans une lettre à Paul Souday, Proust déclarait: "Je vois des lecteurs s'imaginer que j'écris, en me fiant à d'arbitraires et fortuites associations d'idées, l'histoire de ma vie" (CG, III, 10 Nov., 1919), p. 68.

[2]Titre que Proust lui-même trouvait propice à la confusion (CG, III, Lettre VI, Paul Souday), p. 12.

[3]Marcel Proust, sa vie, son oeuvre (Paris: Sagittaire, 1935).

[4](Paris: ed. de la Revue Nouvelle, 1929).

recueil d'analyses psychologiques mais une revendication à la différence, à l'individuel, dont Proust propose la connaissance grâce à l'Art, s'opposant en cela à l'universalisme scientiste. Un des premiers, l'excellent ouvrage de Ramon Fernandez[1] a insisté sur le fait que La Recherche est l'histoire d'une vocation et la découverte des essences. Germaine Brée[2] a été un des premiers critiques à s'intéresser d'une façon approfondie à la structure du roman, structure que Proust avait revendiquée à plusieurs occasions.[3] Henri Bonnet[4] interprète La Recherche comme une progression, une ascension à la vie spirituelle et une quête du bonheur à travers les embûches de la vie. La progression et la quête trouvent leur point d'aboutissement dans les révélations du Temps Retrouvé et Henri Bonnet conclut:

> Le bonheur est dans [...] la connaissance des vérités esthétiques. Proust, après avoir écarté toutes les illusions 'centrifuges' auxquelles nous convient nos passions, résout le problème du bonheur en se repliant sur lui-même et en l'identifiant à celui de la vérité. Il réalise simultanément ses plus chères aspirations: parvenir à la vérité profonde, atteindre le bonheur (II, p. 193).

Maurice Blanchot est le premier critique qui, renonçant à dénoncer les contradictions et obscurités de l'ouvrage, ait

---

[1] Proust (Paris, Editions de La Nouvelle Revue Critique, 1943).

[2] Du Temps Perdu au Temps Retrouvé.

[3] "[...] mon livre si composé et si concentrique et qu'on prendra pour des Mémoires et Souvenirs d'enfance" écrivait Proust à R. de Montesquiou (CG, I, Lettre CLXIII, p. 167).

[4] Le Progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust, 2 vol. (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1949).

réussi à accorder tous les passages contraires:[1] CE N'EST PAS LE TEMPS PASSÉ que Marcel va découvrir mais LE TEMPS PUR. Blanchot a remarqué que, déjà dans Jean Santeuil, le souvenir involontaire provoqué par l'expérience de réminiscence n'est pas un simple souvenir du passé, mais la "transmutation des souvenirs en une réalité directement sentie".[2] Les réminiscences placent le héros de Jean Santeuil, comme Marcel, dans ce temps pur qui s'avère être l'essence de la littérature, il y a "transformation du temps en un espace imaginaire--l'espace propre aux images".[3] Blanchot relève également dans Jean Santeuil l'étonnant rôle que Proust a assigné à l'imagination: "l'imagination [...] saisit l'essence de notre vie".[4] La magistrale étude de Maurice Blanchot a cependant l'inconvénient d'avoir été limitée à deux articles, dont l'un est consacré entièrement à Jean Santeuil, ce qui a exclu évidemment toute possibilité d'une démonstration détaillée à partir de l'ensemble de La Recherche. De plus, l'importante découverte du critique sur le rôle de l'imagination n'a pas été suffisamment soulignée, elle n'a d'ailleurs pas été approfondie depuis. Reprenant

---

[1]"Proust" (NRF, aôut 1954), et "Jean Santeuil" (NRF, sept. 1954). Même dans leur tentative de synthèse, de nombreux critiques se contentent souvent de répéter les déclarations du Temps Retrouvé sans les relier vraiment au développement critique qu'ils viennent de faire, reprochant alors à Proust certaines incohérences.

[2]JS, cité par Maurice Blanchot, "Jean Santeuil", p. 479.

[3]"Proust", p. 290.

[4]"Jean Santeuil", p. 481.

l'idée de Blanchot d'un temps "originel et absolu", Gilles Deleuze, dans son excellent ouvrage intitulé: Proust et les Signes,[1] s'attache à retrouver l'unité, contestée bien souvent, de La Recherche en présentant l'ouvrage comme une recherche, un apprentissage: le déchiffrage et l'interprétation des signes cachés dans le monde ou plutôt les mondes (monde de l'amour, monde de la mondanité, monde des impressions) que traverse Marcel. Ces signes s'organisent en cercles et sont disposés selon un ordre hiérarchique. Les apports les plus importants de Gilles Deleuze à la critique proustienne consistent en la démonstration du fait que La Recherche n'est pas tournée vers le passé mais vers le futur, ils consistent également en l'analyse des progrès de l'apprentissage, enfin en l'affirmation qui occupe la première page de l'ouvrage de Deleuze: "L'essentiel de La Recherche n'est pas dans la madeleine ou les pavés [...], les clochers de Martinville et la petite phrase de Vinteuil, qui ne font intervenir aucun souvenir, aucune résurrection du passé, l'emporteront toujours sur la madeleine et les pavés de Venise [...]" (p. 1). L'ouvrage de Deleuze séduit et illumine, mais laisse parfois l'impression que son auteur utilise La Recherche pour illustrer sa théorie. On sent le besoin de se replonger dans le texte où, heureusement, tout n'est pas aussi compartimenté et rationnel.

La critique thématique de La Recherche est évidemment florissante. La richesse de l'ouvrage a permis aux spécialistes

---

[1]Paris: PUF, 1970 (ed. augmentée).

de la littérature (théâtre, poésie, critique, etc.), de la peinture, de la musique, de l'architecture, aux médecins, aux psychologues, aux psychiâtres, aux philosophes, aux linguistes, etc., de se pencher sur le problème Proust. On a le plus souvent procédé à des découpages de l'oeuvre. On a pu alors assigner à la peinture et au peintre Elstir, par exemple, le rôle principal et la capacité de dévoiler les secrets cachés de l'oeuvre.[1] On a pu revendiquer cette même possibilité pour la musique et pour le musicien Vinteuil, d'une façon tout aussi convaincante.[2] On a fait de Proust un platonicien,[3] un existentialiste,[4] un

---

[1]Voir, entre autres, la thèse de Charles Clark intitulée "Elstir: the Role of the Painter in Proust's A la Recherche du Temps Perdu," Diss. Yale University; 1952, ainsi que: Jacques Cazaux, L'Ecriture de Proust ou l'art du vitrail (Paris: NRF, 1971); Maurice Chernowitz, Proust and Painting (New York: International University Press, 1951); Juliette Monnin-Hornung, Proust et la peinture (Genève; Droz, 1951); Ruth Moser, L'Impressionnisme français: peinture, littérature, musique (Genève: Droz, 1952). Voir également Michel Butor, Répertoire II, "Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust" (Paris: ed. de Minuit, 1964) et la thèse de doctorat de Theodor J. Johnson, "The Painter and his Art in the Work of Marcel Proust," Diss. University of Wisconsin, 1964.

[2]Voir, entre autres, Jacques Benoist-Méchin, La Musique et l'immortalité dans l'oeuvre de Marcel Proust (Paris: Kra, 1926); l'ouvrage de Butor cité précédemment; Louis de Beauchamp, Le Côté de Vinteuil (Paris: Plon, 1966); Georges Piroué, Proust et la musique du devenir (Paris: Denoel, 1960).

[3]Curtius, entre autres.

[4]Pauline Newman, Marcel Proust et l'existentialisme (Paris: Nouvelles Editions Latines, 1953). Germaine Brée adopte la position de P. Newman dans son ouvrage The World of Marcel Proust (Boston: Houghton Mifflin Company, 1966), p. 288.

chrétien,[1] un phénoménologue,[2] etc., un adepte de Bergson,[3] de Ruskin,[3] de Pater, de Leibniz, etc. La plus convaincante des interprétations de l'ouvrage a donc à souffrir des démonstrations effectuées parallèlement qui arrivent, d'une façon toute aussi intéressante, à des conclusions opposées. Cette méthode a cependant permis un travail approfondi et enrichissant sur une partie de l'immense édifice qu'est La Recherche. La multiplicité des ouvrages critiques ouvre donc le lecteur, enrichi de précieuses révélations à une plus grande comprehension du texte sans pour cela le satisfaire entièrement. C'est donc un retour au texte et une tentative de synthèse que nous nous sommes proposés dans cette étude. Comme le demandait Proust, La Recherche y a été considérée comme un tout structuré et complet, une recherche, non du temps passé, mais du temps perdu, une recherche de la vraie réalité, de la vérité. Parlant de son ouvrage, Proust n'écrivait-il pas à Jacques Rivière en 1914:

> J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Vérité que je partais, ni en quoi elle consistait pour moi. Je déteste tellement les ouvrages idéologiques où le récit n'est tout le temps qu'unefaillite des intentions de l'auteur que j'ai préféré ne rien dire. Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. Celle que j'exprime à la fin du 1er volume, [...] est une étape,

---

[1]Barbara B. Bucknall, dans son ouvrage The Religion of Art in Proust (Urbana: University of Illinois Press, 1969), relève l'influence du christianisme sur Proust ainsi que celle du bouddhisme.

[2]Voir, en particulier, l'ouvrage de Ghislaine Florival, Le Désir chez Proust à la recherche du sens (Louvain: Nauwelaerts, 1971).

[3]Voir la bibliographie.

> d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions. [...] si je n'avais pas de croyances intellectuelles, si je cherchais simplement à me souvenir et à faire double emploi par ces souvenirs avec les jours vécus, je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d'écrire. Mais cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement mais la recréer, la faire vivre.[1]

En ce qui concerne cette recherche de la vérité, La Recherche a été considérée dans cette étude comme le point d'aboutissement de l'oeuvre unique de Proust: Jean Santeuil et Contre Sainte-Beuve n'étant que des versions intermédiaires où s'usent et s'accomplissent les thèmes,[2] les pastiches ayant été, Proust le déclare dans le correspondance et dans Contre Sainte-Beuve,[3] une sorte de catharsis qui a servi à l'auteur à purifier son propre style, les déclarations théoriques esthétiques énoncées dans Mélanges, Nouveaux Mélanges, dans les autres articles, les préfaces et les notes ajoutées aux traductions de Ruskin, dans la correspondance, ayant été reprises parfois mot pour mot dans La Recherche, en particulier dans Le Temps Retrouvé. Les Plaisirs et les Jours sont présentés par Proust comme une oeuvre de

---

[1]Marcel Proust et Jacques Rivière. Correspondance 1914-1922 (Paris: Plon, 1955) pp. 2 et 3. C'est moi qui souligne.

[2]C'est la position qu'ont adoptée Maurice Blanchot, Gaetan Picon dans son ouvrage: Lecture de Proust (Paris: Mercure de France, 1963), René de Chantal dans Marcel Proust critique littéraire (Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1967).

[3]Dans une lettre à Georges de Lauris: Georges de Lauris, A un ami (Paris: Amiot-Dumont, 1948), p. 244. Dans Contre Sainte-Beuve: CSB/PM/EA, p. 303.

styliste[1] sans réelle sincérité bien que certains thèmes de La Recherche y soient déjà esquissés: dans une lettre à Robert de Fleurs, Proust écrit à propos de La Recherche:

> L'ouvrage total s'appellera A la recherche du Temps perdu; [...] [C'est] un roman à la fois plein de passion et de méditation et de paysages. Surtout c'est très différent des Plaisirs et les Jours et n'est ni "délicat" ni "fin". Cependant une partie ressemble (mais en tellement mieux) à la Fin de la jalousie. Je voudrais que le long silence que j'ai gardé et qui m'a laissé inconnu quand d'autres avaient l'occasion de se faire connaître ne fît pas qu'on annonçât cela comme un livre dénué d'importance. Sans y en attacher autant que certains écrivains qui s'en exagèrent certainement la valeur, j'y ai mis toute ma pensée, tout mon coeur, ma vie même (CG, IV, p. 99. C'est moi qui souligne).[2]

Proust répète souvent dans sa correspondance que La Recherche expliquera mieux que lui-même sa véritable nature.[3] Dans une lettre à G. de Lauris, Proust renvoie son ami à la lecture de La Recherche si celui-ci veut comprendre en quoi

---

[1]Les différentes allusions que l'on trouve dans la correspondance au recueil Les Plaisirs et les Jours présentent celui-ci comme un ouvrage écrit "purement" (CG, III, Lettre XII à Jacques Boulanger [4 déc. 1920], p. 229), ou "mieux écrit que Swann" (CG, V, Lettre XVI à Walter Berry [6 janv. 1918], p. 38). Proust propose souvent à ses amis qui ne connaissent que ses premiers tomes de La Recherche de leur envoyer Les Plaisirs et les Jours afin de leur montrer qu'il peut écrire délicatement et purement s'il le veut. Alors qu'il travaille à La Recherche, il déclare clairement que le sort de son livre, Les Plaisirs, lui est à présent indifférent, l'ouvrage différant du tout au tout de ce qu'il fait à présent (CG, V, Lettre X au Comte de Magny, p. 103).

[2]On trouve la même allusion dans une lettre à G. de Lauris écrite en 1910: "Celà ressemble un peu à 'La Fin de la Jalousie' mais en cent fois moins mal et plus approfondi" (A un ami, Lettre LXIV, p. 205).

[3]Dans une lettre à André Gide, par exemple, dans Lettres à André Gide, p. 13.

consiste la mort pour l'auteur: l'ouvrage l'expliquera mieux que Proust.[1] La Recherche contient le message final de Proust en ce qui concerne la métaphysique et l'esthétisme de l'auteur; message que Proust a travaillé et perfectionné durant toute sa vie. C'est certainement la raison pour laquelle Proust n'a jamais publié Contre Sainte-Beuve ou Jean Santeuil, ce dernier étant cependant présenté par l'auteur comme l'essence de sa propre vie: "Puis-je appeler ce livre un roman? C'est moins et peut-être bien plus, l'essence de ma vie recueillie sans y rien mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle. Le livre n'a jamais été fait, il a été récolté" (JS, I, 31). Dans une lettre à Jacques-Emile Blanche en 1919, parlant de l'oeuvre d'art en général, Proust proclame la supériorité de la version travaillée sur la version première, l'esquisse. Prétendre le contraire, poursuit-il, ce serait "vraiment trop nier le travail organique selon lequel un atome se développe et se fructifie" (CG, III, p. 139).[2]

En ce qui concerne la conception de l'art et de la vraie réalité, on retrouve donc dans des oeuvres autres que La Recherche des positions similaires aux positions que Proust à fait prendre à son personnage Marcel. Pourtant, le déroulement progressif de la quête, l'itinéraire suivi, ne peut être recherché qu'à l'intérieur de l'oeuvre littéraire

---

[1] A un ami, Lettre LXXI (1912), p. 221.

[2] Il ajoute trouver insensé que Claudel, par exemple, publie trois états d'un même drame.

qu'est La Recherche et qu'à travers l'expérience du narrateur fictif: Marcel. S'il est ridicule d'assimiler Marcel à Proust en ce qui concerne les anecdotes de leur vie, leurs particularités sociales, physiques, physiologiques, psychologiques ou morales, il est certain que Proust a utilisé le personnage de Marcel et sa progression à travers la vie pour démontrer le développement de sa propre théorie de la réalité et de l'Art. Il a reconstitué ou créé les différentes étapes d'une découverte progressive qui mène à sa propre conception personnelle de la réalité et de l'Art, n'écrivait-il pas d'ailleurs dans Chroniques: "Notre esprit n'est jamais satisfait s'il n'a pas su donner une claire analyse de ce qu'il avait inconsciemment produit, ou une recréation vivante de ce qu'il avait d'abord patiemment analysé (p. 205)?

Proust et Marcel n'ont jamais pu se lasser de différencier deux sortes de moi(s) dans chaque artiste: le vrai moi ou moi créatur qui vit dans une région de notre être "où les barrières de la chair et du temps n'existent plus, où il n'y a pas de mort parce qu'il n'y a pas de temps, ni de corps",[1] et le moi superficiel et frivole que l'on adopte en société, si ce n'est à jamais. Le vrai moi, c'est le moi de la vie intérieure, de la sincérité, celui qui se détourne de la vie sociale et frivole et devient créateur. Dans une lettre à Antoine Bibesco, Proust écrivait: "Je te raconte ma vie depuis ton départ uniquement de façon

---

[1]CG, IV, Lettre LI à R. Dreyfus (nov. 1910), p. 255.

frivole, mais que tu es bien convaincu, n'est-ce pas, que 'This is the apparent life' et que 'The real life is underneath all this'".[1] Cette vraie vie, seul le moi profond, le vrai moi, peut la ressentir. Il ne peut s'exprimer ou communiquer sa vision de la vraie vie que par l'oeuvre d'art. Dans un article paru dans Le Figaro,[2] dans lequel Proust fait une critique admirative du recueil de poèmes de la Comtesse de Noailles, Les Eblouissements, il oppose clairement les deux moi(s) de l'artiste: "De sorte qu'il n'y a pas de livre où le moi tienne autant de place, et aussi peu: ou en tienne autant [...] le moi profond qui individualise les oeuvres et les fait durer, si peu le moi qu'on a défini d'un seul mot en disant qu'il était haïssable". Marcel, le personnage qui dit "je" dans La Recherche--et "qui n'est pas toujours 'moi'", dira Proust dans son article "A propos du 'style' de Flaubert" (CSB/PM/EA, p. 599)--n'a-t-il pas en commun avec Proust ce moi profond, ce vrai moi qui s'oppose au moi superficiel? A la fin du roman, Marcel propose d'exprimer son vrai moi et les visions que celui-ci a de la réalité, n'est-ce pas ce que Proust a fait tout au long du roman (d'après son aveu même)? En relatant les différentes phases de la découverte que fait Marcel de son vrai moi, Proust reconstruit ou crée chacun des aspects successifs d'une progression--vécue ou imaginée--qui mène à ses propres conceptions de l'Art et de la vraie réalité.

---

[1]Lettres de Marcel Proust à Antoine Bibesco (Lausanne: Clairefontaine, 1949, p. 90).

[2]15 juin 1907. L'article est reproduit dans CG, II, p. 231.

Les déclarations de Marcel dans ce domaine s'accordent parfois mot pour mot avec les conceptions que Proust a reproduites dans d'autres ouvrages ou dans la correspondance.[1] La conception de l'Art et de la réalité, la théorie esthétique et métaphysique découverte par Marcel sont celles de Proust. L'erreur serait de confondre l'être quotidien Proust, le moi superficiel, avec le Marcel, théoricien de La Recherche, d'assimiler, en fait, l'homme Proust avec l'auteur Proust, le moi superficiel au moi créatur[2]--c'est la principale critique que Proust adresse à Sainte-Beuve qui s'est servi des actions du moi superficiel pour expliquer l'oeuvre du moi profond, du moi créatur.[3] Retrouver la piste, souvent brouillée, que Proust a fait suivre à son personnage Marcel, ce sera démêler la propre conception de Proust de la réalité et de l'Art. Les déclarations théoriques disséminées dans les ouvrages autres que La Recherche pourront alors éclaircir et expliquer parfois la progression des découvertes que Proust a fait suivre à son narrateur Marcel.

On peut relever dans La Recherche différents éléments capitaux qui se détachent de l'ensemble de l'ouvrage. Il s'agit des confrontations de Marcel avec les oeuvres d'art, des épisodes d'impressions bienheureuses comme celui des clochers de Martinville--épisodes auxquels Gilles Deleuze

---

[1]Nous essaierons le plus possible de relever ces similitudes au cours de notre étude.

[2]Voir le chapitre intitulé: "L'Aveu ou le Signataire" de l'ouvrage de Marcel Muller, Les Voix narratives dans la Recherche du Temps Perdu.

[3]C'est le reproche qu'on peut adresser à G. D. Painter pour son ouvrage: Marcel Proust, 2 vol. (Paris: Mercure de France, 1963 et 1966).

a définitivement rendu leur importance--des réminiscences comme celle de la madeleine, par exemple, enfin, du projet final de Marcel de retrouver les lois générales qui régissent l'univers. Les clochers de Martinville, la madeleine, le Septuor de Vinteuil, la découverte d'une loi générale, font éprouver à Marcel la même impression d'intense félicité. Cette félicité va lui servir de base pour faire oeuvre d'art et lui permettre ainsi d'atteindre la réalité--la croyance intuitive que l'art est le seul moyen d'accéder à la vraie réalité accompagne invariablement la progression de Marcel. Cependant ces éléments sont différents. Or, ni Marcel ni Proust n'ont voulu éclairer le lecteur, lui montrer avec précision le lien qui existe entre eux, ni par quelle progression Marcel, dans sa recherche de la vérité, passe de l'un à l'autre. Il s'agit donc avant tout de <u>démêler</u> les différentes phases de la progression de Marcel pour arriver à la conception de la réalité et de l'art que Proust prête à son personnage. Cette tentative de retrouver la progression de Marcel sera facilitée par certains éclaircissements que pourront apporter les contemporains de Proust qui ont influencé ou rejoint sa philosophie.

Dans sa tentative d'atteindre la vérité, la vraie réalité, Proust se montre, en effet, bien représentatif de son époque. La fin du XIXème siècle et le début du XXème sont encore marqués par la révolution kantienne en ce qui concerne la connaissance. Kant, selon les propres mots de Proust, a déplacé le centre de la connaissance du monde dans l'âme

humaine (CSB/PM/EA, p. 299). Pourtant, d'après Kant, la connaissance ne peut être qu'empirique et la raison est ramenée à un simple moyen de remise en ordre des matériaux qui lui sont fournis par l'intuition sensible. Les phénomènes empiriques, tels qu'ils apparaissent réfractés à travers les formes à priori de la perception du sujet (espace et temps) sont une "rhapsodie" sans suite de faits, événements particuliers et divers. Les catégories de l'entendement vont mettre un ordre et former des relations nécessaires dans cet éparpillement (la catégorie de causalité, par exemple). La raison n'est donc capable que de travailler à organiser les données de l'expérience. La connaissance se borne aux phénomènes et le sujet ne peut jamais connaître l'absolu, le fond des choses, l'en-soi. Au XIXème siècle, Auguste Comte a délimité de la même façon le domaine de la science et le pouvoir de connaître de l'homme, il faut s'en tenir aux phenomènes et aux rapports constants qui les régissent. Comte distingue trois âges dans l'histoire de la pensée: l'état théologique où on explique les phénomènes par l'intervention d'esprits ou de dieux, l'état métaphysique où on explique les phénomènes par des entités abstraites analogues aux facultés humaines (la nature a horreur du vide, par exemple)--le XVIIIème siècle synthétise ces abstractions dans une seule: la nature, Dieu étant, en fait, remplacé par une déesse--enfin l'état positif où l'esprit a renoncé à chercher le pourquoi des choses et leur essence intime, il se borne à déterminer le comment, seuls l'intéressent les faits et leurs relations constantes, c'est-à-dire, les lois.

Il était normal que des penseurs réagissent contre cette assignation de l'esprit humain à un travail d'organisation du donné sensible limité lui-même aux phénomènes, et centrent leurs travaux sur la recherche d'un outil de connaissance qui dépasserait les limitations kantiennes. Or Kant avait fermé la porte à toute métaphysique tout en l'entrouvant sur une solution qu'il rejetait immédiatement. En effet, si les sens ne nous livrent que les phénomènes, disait Kant, l'effort dialectique de la raison, ne pouvant s'exercer que sur ces phénomènes, ne pourra jamais nous mener à l'absolu et la métaphysique est donc impossible. Mais elle serait possible, poursuivait-il, si l'homme pouvait saisir les noumènes par intuition, sortant ainsi du domaine des sens et du sensible. Cette possibilité était évidemment pure utopie pour Kant puisque seule la raison peut avoir une telle intuition, or, par définition, elle ne s'applique qu'à des données sensibles qu'elles catégorise, sinon elle se perd dans des constructions inauthentiques.

La tentation des penseurs fut évidemment de s'emparer de cette intuition métaphysique que Kant, tout en la rejetant, présentait comme seul outil de connaissance de la réalité absolue, et de prouver qu'elle n'était pas aussi inaccessible à l homme que Kant le prétendait. C'est ce que fit le philosophe Bergson. Proust, romancier et non philosophe, en pose purement et simplement l'axiome, assimilant peut-être sa découverte à une simple intuition qui n'a pas besoin de se démontrer ou s'appuyant sur les

démonstrations philosophiques de Bergson qui aboutissaient à sa propre conception.

Le nom de Proust a souvent été associé à celui de Bergson bien que Proust ait refusé de reconnaître toute influence qu'il aurait subie du philosphe. Il prétend, en effet, catégoriquement se séparer de la théorie bergsonienne surtout en ce qui concerne la mémoire.[1] Proust a connu certaines oeuvres de Bergson, il a rencontré leur auteur dès 1889, il lui envoya même une copie de son premier tome de La Recherche. Si les théories de Proust se développent très tôt puisqu'on les trouve déjà amorcées dans Pastiches et Mélanges publiés en 1896, dans Jean Santeuil, que la correspondance signale dès 1896, dans Contre Sainte-Beuve, commencé dès 1900, l'Essai sur les Données Immédiates de la Conscience paraît en 1889, Matière et Mémoire dès 1896, les conceptions bergsoniennes ont donc pu influencer Proust. Ainsi, malgré les assertions de Proust, qui dit ne pas connaître certains ouvrages de Bergson présentant des ressemblances avec son roman, la critique s'est attachée à montrer qu'il y a eu influence directe. Le long article de Fernand Vial, par exemple, intitulé: "Le symbolisme bergsonien du temps dans l'oeuvre de Proust",[2] conclut même que Proust a transporté le bergsonisme en littérature.

---

[1]Dans une lettre à Robert Dreyfus, reproduite dans Souvenirs sur Marcel Proust par Robert Dreyfus (Paris: Grasset, 1926).

[2]PMLA, LV (déc. 1940) pp. 1191-1212.

Pourtant, si la théorie de Proust rejoint et même se confond souvent avec celle de Bergson--on retrouve, par exemple, chez Bergson l'existence de deux moi(s): le moi profond et le moi social--elle peut s'en séparer radicalement pour s'apparenter sur certains points à celle de Husserl que Proust n'a sans doute pas connu, ou retomber encore dans les catégories kantiennes et la recherche de lois à la façon d'Auguste Comte. D'ailleurs, Bergson n'explique peut-être pas tout ce qui ressemble à du bergsonisme dans Proust. Proust a subi, et cette fois il l'a reconnu, l'influence de Ruskin dont l'idée d'intuition esthétique a pu être comparée, avec juste raison, à l'intuition métaphysique de Bergson.[1] De plus, c'est à Ruskin que Proust doit sa conception de l'imagination dont Maurice Blanchot a su relever l'importance, ainsi que la conviction que l'art peut livrer la vraie réalité.

L'influence de Ruskin sur Proust n'est pas une nouveauté. Sybil de Souza,[2] Jessie Murray,[3] Henri Lemaître,[4]

---

[1]Floris Delattre dans son ouvrage: Ruskin et Bergson. De l'intuition esthétique à l'intuition métaphysique, (Oxford: Clarendon Press, 1947).

[2]L'influence de Ruskin sur Proust, (Montpellier: Manufacture de la Charité, 1932).

[3]L'influence de Ruskin sur Proust, Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, vol. II, partie VIII (mai 1932), pp. 465-515.

[4]"De Jean Santeuil à La Recherche du Temps Perdu: la médiation ruskinienne", BMP, 3 (1953), pp. 58-71.

Jean Autret,[1] lui ont consacré leur attention. Cependant, il semble que l'on se soit le plus souvent contenté de tirer des ouvrages de Ruskin et de Proust des déclarations similaires, qu'on les ait simplement confrontées sans en tirer toutes les conclusions qui s'imposaient. Jean Autret,[2] par exemple, fait un excellent parallèle entre Ruskin et Proust mais cite (à la suite les uns des autres) une douzaine d'éléments semblables sans se soucier de les présenter d'une façon cohérente ou de les envisager dans le contexte de l'esthétique proustienne totale. Le critique ne se demande jamais comment Proust a incorporé les emprunts faits à Ruskin avec ses propres convictions. Il ne se demande jamais par exemple, comment Proust a assimilé la conception ruskinienne de l'artiste écrivant sous la dictée de Dieu dans une esthétique/métaphysique dont Dieu est absent. De plus, le rôle essentiel que Ruskin donne à l'imagination dans la création de l'oeuvre d'art et la recherche de la vérité a été pratiquement passé sous silence par la critique. Il est vrai que l'oeuvre de Ruskin ne se caractérise pas par la clarté de ses déclarations théoriques et que les nombreuses descriptions de tableaux que l'on trouve, à la fois chez Ruskin et chez Proust, ont dirigé très vite les critiques vers une comparaison entre l'esthéticien et le

---

[1] L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'oeuvre de Marcel Proust (Genève: Droz, 1955).

[2] Le dernier en date des critiques ayant consacré une étude au parallèle entre Ruskin et Proust.

romancier dans ce domaine. Pourtant, dans une excellente thèse de doctorat intitulée: A study of Ruskin's concept of imagination,[1] Sister Mary Dorothea Goetz s'est efforcée de tirer d'un contexte assez difficile à suivre, dit-elle, la conception qu'avait Ruskin de l'imagination qui joue un si grand rôle dans l'oeuvre de cet artiste. Les résultats auxquels arrive Sister Goetz font naître de nouvelles analogies entre Ruskin et Proust qui n'ont pas encore été décelées par la critique en particulier sur l'importance de l'imagination.[2] La théorie ruskinienne explique alors certaines déclarations de Proust sur sa conception de la réalité, déclarations qui jusqu'alors semblaient assez obscures.

Il est singulier de retrouver à la fois dans Bergson et dans Ruskin des éléments de la théorie proustienne de la réalité et de l'art, théorie dont Marcel ne développe pas entièrement la progression ou dont il n'authentifie pas toujours les éléments, se contentant souvent de les poser simplement en axiome. Cette théorie trouve alors souvent sa justification et son explication dans les théories de Ruskin et de Bergson. Or si la critique a tout aussi souvent rapproché le nom de Proust de celui de Ruskin que de celui de Bergson, elle l'a rarement associé aux deux à

---

[1]Publiée à Washington: The Catholic University of America, 1947.

[2]L'ouvrage de Sister Goetz n'est pas mentionné dans la bibliographie d'Autret.

la fois.[1] C'est pourtant limiter la portée du message proustien que de l'assimiler à certaines conceptions de l un ou de l'autre de ces deux penseurs. De plus, on s'est souvent contenté de regrouper les déclarations similaires les plus évidentes en négligeant d'autres ressemblances moins frappantes. S'il y a eu influence ou similitudes, la pensée de chacun de ces auteurs a forcément évolué dans un sens différent. Certaines similitudes de base se sont développées dans des directions différentes. Il faut pouvoir retrouver ces similitudes grâce auxquelles certaines obscurités proustiennes trouveront leur explication. Il est indispensable alors de retourner aux sources, aux textes eux-mêmes. Nous nous proposons de présenter en appendice un bref résumé de la totalité de la pensée de Bergson[2] et de la conception ruskinienne en ce qui concerne l'imagination, la création et la perception de la beauté et de la réalité.[3] Il sera possible alors de revenir au texte de Proust, de suivre, comme prévu, le chemin que Proust a fait parcourir à Marcel, de demander quelques

---

[1]C'est ce que fait pourtant Romeo Arbour dans: Henri Bergson et les Lettres Françaises (Paris: Corti, 1955).

[2]Résumé effectué a partir des oeuvres complètes de Bergson: Oeuvres (Paris: PUF, 1959).

[3]Nous nous servirons des découvertes de l'excellent ouvrage de Sister Goetz qui a su démêler de l'impressionnante et volumineuse oeuvre de Ruskin les déclarations de l'artiste sur l imagination et son rôle dans la recherche de la réalité.

éclaircissements appropriés à Bergson et à Ruskin quand le besoin s'en présentera et se justifiera, afin de comprendre le mieux possible la nature et la progression de la recherche que Proust fait poursuivre à son personnage Marcel.[1]

---

[1]Sans aucunement rejeter les travaux antérieurs de la critique sur les parallèles Proust, Ruskin et Bergson, nous pourrons saisir ainsi quelques similitudes non relevées jusqu'alors ou non exploitées, la direction des recherches de cette étude n'étant pas la même que celle des critiques antérieures. (Romeo Arbour, par exemple, base toute sa comparaison entre Bergson, Ruskin et Proust sur ce qui est, à notre avis, une erreur: la recherche du temps perdu consiste en un désir de revivre des souvenirs d'enfance). Il ne s'agit pas non plus de présenter ici un parallèle exhaustif entre Bergson, Ruskin et Proust, mais de relever des éléments ruskiniens ou bergsoniens qui peuvent expliquer une théorie que Proust n'a pas authentifiée ou expliquée entièrement, la posant simplement en axiome.

CHAPITRE I

Le "Désapprentissage"--de la perception erronée à la perception intuitive

> A supposer que la guerre soit scientifique encore faudrait-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens, et parti des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu comme Dostoievski raconterait une vie.--Marcel Proust (III, 982-83)

Dès son plus jeune âge, Marcel a été attiré par l'Art. Déçu par la réalité sensible, il a eu, intuitivement, le sentiment que par l'Art, et par lui seulement, l'homme peut découvrir les secrets de l'univers, la réalité éternelle, la Vérité (I, 442-442).[1]

La culture de sa mère et de sa grand-mère, leur amour du Beau, ont soumis le jeune garçon à un contract permanent avec l'Art. Simple point de contact cependant, car la fragilité de santé de Marcel l'a condamné à une sorte de confinement et l'a empêché d'être réellement confronté à la beauté. C'est toujours par un intermédiaire qu'il a fait connaissance avec l'Art. C'est Swann et Bergotte qui,

---

[1]Cette conviction que Proust prête à son personnage Marcel est donnée purement et simplement, elle sera justifiée, par la suite, par les résultats obtenus par Marcel dans ses expériences artistiques. Cette théorie, Marcel la tient de Ruskin (Voir infra, p.111).

par leurs propos, lui ont découvert le talent de la Berma, la beauté de l'église de Balbec, c'est par des reproductions qu'il a fait connaissance avec Venise. De la première éducation artistique de Marcel, résulte donc une connaissance de concepts, d'idées reçues, grâce aux livres, aux reproductions, aux déclarations des autres, une connaissance purement intellectuelle, déformée encore par les constructions d'imagination. L'imagination peu commune du jeune garçon s'empare en effet des opinions admiratives et le plus souvent imagées des autres et appose, sur ces interprétations déjà déformées des choses, ses élaborations personnelles. Les mots eux-mêmes se chargent de signification toute subjective pour déformer encore davantage la réalité. L'intelligence de Marcel s'attache d'autre part, à transformer l'object d'art en concept:

> Ces images étaient fausses pour une autre raison encore; c'est qu'elles étaient forcément très simplifiées; sans doute ce à quoi aspirait mon imagination et que mes sens ne percevaient qu'incomplètement et sans plaisir dans le présent, je l'avais enfermé dans le refuge des noms; sans doute, parce que j'y avais accumulé du rêve, ils aimantaient maintenant mes désirs; mais les noms ne sont pas très vastes; c'est tout au plus si je pouvais y faire entrer deux ou trois des "curiosités" principales de la ville et elles s'y juxtaposaient sans intermédiaires; dans le nom de Balbec, comme dans le verre grossissant de ces porte-plume qu'on achète aux bains de mer, j'apercevais des vagues soulevées autour d'une église de style persan. Peut-être même la simplification de ces images fut-elle une des causes de l'empire qu'elles prirent sur moi (I, 389).

La chose se désincarne donc, s'intellectualise, devient essence ou plutôt concept. Et Marcel ne pense pas "aux noms comme à un idéal inaccessible, mais comme à une

ambiance réelle dans laquelle il irait se plonger, la vie non vécue encore, la vie intacte et pure," il imagine un monde de la beauté différent du monde quotidien, un monde peuplé de lieux ou d'objects artistiques, à la fois individuels et essentiels, qui satisferaient enfin ses aspirations:

> Je ne me représentais pas alors les villes, les paysages, les monuments comme des tableaux plus ou moins agréables, découpés ça et là dans une même matière, mais chacun d'eux comme un inconnu, essentiellement différent des autres, dont mon âme avait soif et qu'elle aurait profit à connaître. Combien ils prirent quelque chose de plus individuel encore, d'être désignés par des noms, des noms qui n'étaient que pour eux, des noms comme en ont les personnes (I, 387).

Il brûle de connaître ce monde idéal. Cet univers de la beauté, Marcel l'a meublé, non seulement d'objets d'art, mais aussi d'êtres "humains" et de lieux que son imagination et son intelligence ont également rendus idéaux. Dans ce monde, Marcel a placé, par exemple, une image de Mme de Guermantes qu'il a élaborée en se basant sur la parenté de la châtelaine avec l'héroïne des projections de la lanterne magique: Geneviève de Brabant. Il a de la même façon forgé de toutes pièces un Bergotte idéal, sorte d'essence des livres de cet auteur. La quasi-réclusion du jeune garçon limitant son champ d'expériences réelles à Combray et à ses proches environs, amène Marcel à imaginer la réalité de ce qui n'est pas son environnement immédiat, comme une chose idéale, semblable à une oeuvre d'art. Dans les premières pages du roman, Marcel décrit ses longues heures de lecture à Combray et nous montre comment, à partir de ses lectures, il reconstruisait une réalité artistique et

essentielle: "Si mes parents m'avaient permis quand je lisais un livre, d'aller visiter la région qu'il décrivait, j'aurais cru faire un pas inestimable dans la conquête de la vérité" (I, 86-87). Mais ses parents ne lui permettaient pas d'être confronté à la réalité du lieu, c'est pourquoi les endroits transcendés par l'imagination du jeune garçon, gardent leurs caractère de perfection et viennent rejoindre les oeuvres d'art dans le monde idéal de la Beauté.[1] Seuls Combray et ses proches environs--où Marcel fait de longues promenades--représentent pour l'enfant Marcel, le monde quotidien. Il est clair que le domaine, la terre, de Guermantes, symbolise ce monde idéal. Cet endroit, pourtant si proche de Combray, mais inconnu de Marcel, a pour le jeune garçon une existence abstraite et idéale, les exaltations imaginatives de l'enfant ayant été excitcitées par l'atmosphère d'irréalité qui entoure les propriétaires de cette terre, en particulier la "légendaire" Mme de Guermantes. Lorsqu'à la fin du roman, Gilberte propose au narrateur vieilli de faire une promenade jusqu'à Guermantes:

> C'est comme si elle m'avait dit: "Tournez à gauche, prenez ensuite à votre main droite, et vous toucherez l'intangible, vous atteindrez les <u>inattingibles</u> lointains dont on ne connaît jamais sur terre que la direction..." (III,693).

Son étonnement, Marcel l'associe à celui que lui cause la possibilité de voir les sources de la Vivonne: "que je me représentais, dit-il, comme quelque chose d'aussi extra-

---

[1]C'est pourquoi la perception de la beauté et la perception de "la vraie réalité" sont synonymes pour Marcel.

terrestre que l'Entrée des Enfers,[1] et qui n'étaient qu'une espèce de lavoir carré d'où montaient des bulles..." (III, 693).

L'inconvénient est que l'importance que prend ce monde idéal dans l'esprit de Marcel diminue proportionnellement l'intérêt que Marcel apporte au monde quotidien. Celui-ci ne peut rien lui apporter, croit-il. Marcel se réfugie dans l'expectation de la confrontation avec un monde qu'il crée de toutes pièces, qui le coupe complètement du monde quotidien. Il y a donc toujours une sorte de cadre entre Marcel et l'objet; ce cadre se substitue peu à peu à la réalité, correspond à une recréation dans l'esprit du narrateur de la chose ou de la personne ou du lieu. Il y a soit une sorte de limitation de la réalité causée par l'intellectualisation de l'objet, par sa transformation en concept, soit croissance et expansion déformante due à l'imagination, à la façon d'une cristallisation. Les deux phénomènes peuvent aussi avoir lieu en même temps lorsqu'un des cristaux se fige, se désincarne en un concept. La confrontation avec la réalité--le pays, par exemple, s'opposant au "nom de pays",[2]--cause une déception cruelle que Marcel peut expliquer lui-même par "la contradiction qu'il y avait à vouloir regarder et toucher avec les organes des sens ce qui avait été élaboré par la rêverie et non perçu par eux" (I, 391).

---

[1]La même idée était déjà indiquée dans Le Côté de chez Swann (I, 171).

[2]Il est significatif de trouver dans Le Côté de chez Swann et Les Jeunes Filles, deux parties intitulées respectivement: "Noms de pays: le nom", "Noms de pays: le pays".

On rencontre, tout au long de La Recherche du Temps Perdu, de nombreux exemples de perception erronée,[1] c'est-à-dire des épisodes durant lesquels les limitations de l'intelligence du concept et les constructions de l'imagination n'aboutissent qu'à une grande déception lors de la confrontation finale avec la réalité d'êtres ou de lieux artistiques. Il s'agit des épisodes relatifs à la tentative de perception de la réalité de Venise, de Balbec, de la Berma, de Bergotte, de Mme de Guermantes. Le processus est toujours le même, bien que, dans certains exemples, Marcel n'en développe pas toutes les phases.[2] L'épisode de la Berma présente la totalité des différentes phases du processus de perception erronée et mérite une analyse plus détaillée. Nous analyserons les deux passages relatifs à l'interprétation de Phèdre par la Berma, dans les limites assignées par notre sujet.[3] Ce choix est justifié par la portée du second qui dépassera, en ce qui concerne notre sujet, l'importance des passages relatifs à Mme de Guermantes,

---

[1]En fait, durant ces expériences, il n'y a pas eu perception, il y a eu tentative de perception de la part de Marcel. C'est par commodité que nous utiliserons cette expression que Proust emploie d'ailleurs lui-même (III, 912).

[2]Par exemple, Proust ne décrit pas la première confrontation avec Venise, donc la déception. Le voyage à Venise semble de toutes façons postérieur à la découverte des véritables moyens de perception.

[3]Il s'agit du passage situé dans le tome I aux pages 43 à 57 et du passage du tome II, pages 438 à 458.

Bergotte, Balbec et Venise.[1]

Marcel a fait la connaissance de la Berma indirectement: c'est Swann et les écrits de Bergotte qui, on le sait, lui en ont fait concevoir le talent. La Berma est devenue une abstraction, elle a été absorbée par les termes qui avaient servi à la décrire au jeune garçon tels que "paleur janséniste" et "mythe solaire" (I, 444, par exemple). Le vocabulaire utilisé par le jeune Marcel avant le spectacle révèle le caractère idéal de ce qu'il attend de la représentation de Phèdre par la Berma: il parle de "l'idée [...] de la perfection de la Berma" (I, 444), de "l'écartement du rideau rouge du sanctuaire" (I, 448), de "la divine beauté que devait lui révéler le jeu de la Berma" (I, 443, C'est moi qui souligne). La Berma est un de ces êtres idéaux qui habitent le monde parfait de la Beauté, cette sorte de paradis dont Marcel est exclu et qui doit contenir des vérités que le narrateur croit absentes du monde quotidien:

> Mais--de même qu'au voyage à Balbec, au voyage à Venise que j'avais tant désirés--ce que je demandais à cette matinée, c'était tout autre chose qu'un plaisir: des vérités appartenant à un monde plus réel que celui où je vivais. [...][2] Tout au plus le

---

[1]Le problème des déformations de l'intelligence du concept et de l'imagination n'est traité ici que dans les limites de notre sujet, cet aspect ayant déjà été étudié avec attention par la critique. Notre but étant de retrouver la progression des découvertes de Marcel en ce qui concerne la perception de la réalité, il convient de se pencher sur les passages qui dénoncent l'erreur initiale de Marcel--basant cette perception sur l'intelligence du concept et l imagination--pour démêler, non seulement les conséquences négatives, mais également les conséquences positives d une telle conception dans le déroulement des recherches de Marcel.

[2]Voir supra, p. 25.

> plaisir que j'aurais pendant le spectacle m'apparaissait-il comme la forme peut-être nécessaire de la perception de ces vérités (I, 442-43).

Le jeune garçon éprouve une joie incommensurable à l'idée de pouvoir passer de l'un à l'autre de ces mondes, d'"avoir enfin les yeux ouverts devant l'objet inconcevable et unique de tant de ses rêves" (I, 441). Voilà qu'il va pouvoir être le spectateur du monde idéal, véritable, lui, l'exilé dans ce monde matériel qu'est la réalité quotidienne. Le fait de pouvoir rapprocher les caractéristiques de chacun des mondes le transporte de joie; ainsi il y aurait un lien, un pont entre les deux mondes. En effet, après avoir été assuré par une bien réelle et bien matérielle affiche que la Berma donnerait Phèdre un jour précis, à une date fixée du monde quotidien, Marcel "ne fit qu'un bond jusqu'à la maison, cinglé qu'il était par ces mots magiques qui avaient remplacé dans sa pensée 'paleur janséniste et mythe solaire': 'Les dames ne seront pas reçues à l'orchestre en chapeau, les portes seront fermées à deux heures'" (I, 445). Les considérations matérielles du monde quotidien, associées à cet idéal que représente la Berma, lui donnent la preuve de la possibilité de passer de l'un à l'autre des mondes.[1] La déception de Marcel sera grande car il va s'avérer que la

---

[1]Ce lien entre les deux mondes est représenté par l'indicateur des chemins de fer dans les épisodes de Venise et de Balbec. De la même vaçon que l'affiche dans l'épisode de la Berma, il atteste de l'existence d'un moyen de passer du monde quotidien à celui de la beauté.

Berma appartient au monde quotidien.[1] Et le narrateur s'attache à opposer aux expectatives de Beauté et de Vérité de Marcel, les préoccupations toutes matérielles de l'être de chair qu'est la Berma:

> [...] des directeurs prirent nos billets sans nous regarder, agités qu'ils étaient de savoir si toutes les prescriptions de Mme Berma[2] avaient bien été transmises au personnel nouveau, s'il était bien entendu que la claque ne devait jamais applaudir pour elle, que les fenêtres devaient être ouverts tant qu'elle ne serait pas en scène et la moindre porte fermée après, un pot d'eau chaude dissimulé près d'elle pour faire tomber la poussière du plateau [...] (I, 446).

La déception de Marcel s'accompagne d'un complet désarroi. Marcel est allé voir la Berma en pensant que ses sens lui procureraient le plaisir que son intelligence lui promettait, or il ne se passe rien: "j'avais beau tendre vers la Berma, <u>mes yeux</u>, <u>mes oreilles</u>, <u>mon esprit</u>, pour ne pas laisser une miette <u>des raisons</u> qu'elle me donnait de l'admirer, je ne parvenais pas à en recueillir une seule" (I, 449, c'est moi qui souligne). La joie ressentie en imagination n'est pas justifiée par la réalité. Il y a décalage[4] et

---

[1]La Berma, comme Mme de Guermantes <u>n</u>'est <u>qu</u>'une femme, comme les sources de la Vivonne <u>n</u>'étaient <u>qu</u>'un lavoir (Voir <u>supra</u>, p. 23).

[2]<u>La</u> Berma fait déjà place à un plus prosaïque <u>Mme</u> Berma.

[3]La confrontation avec la réalité de Madame de Guermantes, de Bergotte, de Balbec provoque la même déception. C'est également la "Matière" de ces êtres et de ce lieu qui frappe le jeune garçon.

[4]Le même décalage est présenté durant la confrontation avec Mme de Guermantes: "Sur cette image toute récente, inchangeable, j'essayais d'appliquer l'idée: 'C'est Madame de Guermantes' sans parvenir qu'à la faire manoeuvrer, en face de l'image comme deux disques séparés par un intervalle" (I, 175).

Marcel qui s'efforce pendant toute la représentation de faire coïncider la réalité avec les constructions imaginaires de son esprit, se plaint de la rapidité avec laquelle semble se dérouler la pièce. Il voudrait que certains passages puissent se figer devant ses sens, ce qui lui permettrait, croit-il, de saisir le talent de l'actrice. La représentation de la Berma est comme un tourbillon dans lequel serait pris un narrateur désarçonné qui tenterait, en vain de rassembler ses esprits. En fait, il oppose une résistance à la véritable perception du talent de l'artiste en tentant coûte que coûte de retrouver des concepts de beauté dans le jeu de l'artiste. En effet, ne ressentant rien, Marcel se réfugie à nouveau dans l'intelligence, il est "heureux de trouver [dans les applaudissements des autres spectateurs] ces <u>raisons</u> de la supériorité de la Berma" (I, 451). Il se convainc du talent de la Berma puisqu'il ne sait pas l'éprouver, le ressentir. Cependant, les spectateurs, eux, ont ressenti quelque chose, car les applaudissements éclatent spontanément lors d'une trouvaille géniale de la Berma. "Il semble, dit Marcel, que certaines réalités transcendantes émettent autour d'elles des rayons auxquels la foule est sensible" (I, 450), bien que "<u>cette connaissance immédiate</u> de la foule soit mêlée à cent autres erronées [...] " (I, 450, c'est moi qui souligne). Durant cette expérience d'échec, le narrateur laisse donc percer la solution car, <u>sans aucune raison</u> la foule, intuitivement, a ressenti la beauté du jeu de la Berma. Mais la découverte de Marcel ne va pas plus loin ce jour-là, il est trop ancré dans l'idée que le talent

de la Berma correspond à une série de concepts dont seule l intelligence peut rendre compte. Il préfère retomber dans ses premières convictions: "M. de Norpois, mille fois plus intelligent que moi, pense-t-il après la représentation, devait détenir cette vérité que je n'avais pas su extraire du jeu de la Berma, il allait me la découvrir; [...] j'allais le prier de me dire en quoi cette vérité consistait; et il justifierait ainsi ce désir que j'avais de voir l'actrice" (I, 456). Le monde de la beauté, tel que veut l'envisager le jeune Marcel, se conçoit donc plus qu'il ne se ressent. Or, c'est la sensation de ce monde que Marcel recherche. Cependant, une nouvelle fois, le narrateur laisse entrevoir la solution sans faire pourtant progresser les découvertes de Marcel:

> Fixant mon attention toute entière sur mes impressions si confuses, et ne songeant nullement à me faire admirer de M. de Norpois, mais à obtenir de lui la vérité souhaitée, je ne cherchais pas à remplacer les mots qui me manquaient par des expressions toutes faites [C'est moi qui souligne]. Je balbutiai et finalement [...], je lui avouai que j'avais été déçu (I, 457).

Intuitivement, Marcel se tourne vers ses impressions confuses--les seules valables, il le découvrira plus tard--et vers la seule méthode possible pour arriver à la vérité, méthode qui proscrit justement les expressions toutes faites et les concepts. Malheureusement, M. de Norpois n'est pas le guide dont Marcel aurait besoin, le diplomate ramène bien vite le jeune garçon sur la mauvaise voie en lui fournissant maintes "raisons" d admirer la Berma, et Marcel va oublier les quelques impressions reçues pour retomber dans les erreurs

de l'intelligence et de l'imagination.

> Mon intérêt pour le jeu de la Berma n'avait cessé de grandir depuis que la représentation était finie parce qu'il ne subissait plus la compression et les limites de la réalité;[1] mais j'éprouvais le besoin de lui trouver des explications; de plus, il s'était porté avec une intensité égale, pendant que la Berma jouait, sur tout ce qu'elle offrait, dans l'indivisibilité de la vie, à mes yeux, à mes oreilles; il n'avait rien séparé et distingué; aussi fut-il heureux de se découvrir une cause raisonnable dans ces éloges donnés par M. de Norpois à la simplicité, au bon goût de l'artiste, il les attirait à lui par son pouvoir d'absorption, s'emparait d'eux comme l'optimisme d'un homme ivre des actions de son voisin dans lesquelles il trouve une raison d'attendrissement.[2] C'est vrai, me disais-je, quelle belle voix, quelle absence de cris, quels costumes simples, quelle intelligence d'avoir été choisir Phèdre! Non je n'ai pas été déçu (I, 457-58).[3]

La première représentation de Phèdre correspond donc à un échec. Marcel n'a pas pu ressentir le talent de l'actrice, l'Art, la Beauté, et cela à cause des déformations de l'intelligence et de l'imagination qu'il avait substituées à la réalité et aux quelles il s'est accroché, quand, à deux brèves reprises, la réalité s'est imposée à lui. Le narrateur a cependant reçu ces quelques signaux de la vraie réalité, signaux bien faibles il est vrai et qu'il n'a pas compris, mais présents durant cette expérience fort déprimante pour Marcel. D'autre part, la représentation de la Berma ne l'a pas satisfait. Bien qu'il ait essayé de se persuader qu'il n'a pas été déçu, il sait, au fond de lui que cette

---

[1]Jeu de l'imagination: expansion, cristallisation.

[2]Jeu de l'intelligence: limitation, l'interprétation de Phèdre par la Berma est à nouveau divisée et absorbée en une série de concepts. On revient à "pâleur janséniste et mythe solaire".

[3]La même mauvaise foi peut être relevée dans les épisodes relatifs à Madame de Guermantes (I, 176) et à Balbec (I, 659).

confrontation avec l'Art a été un échec, qu'il n'a pas ressenti la joie promise par l'imagination. Cette joie, il ne l'oubliera jamais. Il sera prêt à accepter un autre moyen de perception quand il s'en présentera un dont l'authenticité sera justement montrée par la sensation de cette joie intense.

Quelques années plus tard Marcel assiste à une deuxième représentation de Phèdre donnée par la Berma, et parce qu'il n'attend plus aucune joie extra-terrestre, aucune vérité qui lui serait dévoilée par le jeu de l'actrice, parce qu'il n'impose plus aucune réalité préconçue et qu'il n'accorde plus à la Berma une sorte d'existence absolue en la situant en retrait du monde de l'expérience (II, 44), il va ressentir le talent de l'artiste et la valeur de l'oeuvre d'art qu'est Phèdre. Marcel explique également pourquoi la tentative de perception du talent de la Berma lors de la première représentation était vouée à l'échec:

> Mon impression, à vrai dire plus agréable que celle d'autrevois, n'était pas différente. Seulement je ne la confrontais plus à une idée préalable, abstraite et fausse, du génie dramatique [...] L'impression que nous cause une personne, une oeuvre (ou une interprétation) fortement caractérisées est particulière. [...] dans la collection de nos idées, il n'y en a aucune qui réponde à une impression individuelle. [...] Nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance mais non combler l'intervalle. C'est bien un peu cet intervalle, cette faille que j'avais eu à franchir quand, le premier jour où j'étais allé voir la Berma, l'ayant écoutée de toutes mes oreilles, j'avais eu quelque peine à rejoindre mes idées de 'noblesse d'interprétation', d''originalité' et n'avais éclaté en applaudissements qu'après un moment de vide, et comme s'ils naissaient non pas de mon impression même mais comme si je les rattachais à mes idées préalables, au plaisir que

> j'avais à me dire: 'J'entends enfin la Berma' [...] Je n'avais pas eu de plaisir à entendre la Berma [...] Je m'étais dit: 'Je ne l'admire donc pas'. Mais cependant je ne songeais alors qu'à approfondir le jeu de l'actrice, je n'étais préoccupé que de cela, je tâchais d'ouvir ma pensée le plus largement possible pour recevoir tout ce qu'il contenait: je comprenais maintenant que c'était justement cela admirer (II, 50).

Le décalage entre les impressions éprouvées et leurs soi-disant homologues intellectuels est dénoncé ainsi que la mauvaise foi qui consiste à reconnaître coûte que coûte dans la félicité des impressions reçues, le plaisir imaginaire que donnerait la confrontation avec des concepts. La méthode utilisée précédemment, durant la première représentation de la Berma, est clairement condamnée. Au lieu de tâcher de retrouver dans l'objet les concepts que l'intelligence en a formés à priori, le sujet doit s'ouvrir le plus possible aux ondes, aux vibrations, qu'il va recevoir de l'objet. D'actif, le sujet doit devenir passif, du moins à ce stade. Il ne doit plus projeter sa conception des choses sur l'objet, il doit se faire récepteur. La suprématie de l'impression sur l'intelligence du concept et sur l'imagination est donc posée. De plus, l'intuition, qui n'avait été qu'introduire dans le premier épisode de la Berma, s'affirme davantage dans le second: "le talent de la Berma qui m'avait fui quand je cherchais si avidement à en saisir l'essence [...] s'imposait avec la force de l'évidence à mon admiration", dit Marcel (II, 46). Le talent est ressenti intuitivement. Il est vrai que Marcel ne comprend pas exactement ce qui se passe, il attribue cette perception à une sorte de miracle (II, 47).

Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il tentera de retrouver les différents éléments de cette synthèse intuitive; pour l'instant, il se contente seulement de dénoncer le conditionnement préalable de l'esprit du jeune garçon par l'intelligence du concept et l'imagination, conditionnement qui est un obstacle à cette perception.[1]

Les deux épisodes de la Berma sont d'une importance capitale. Tous deux dénoncent l'obstacle que posent l'intelligence et l'imagination à la perception de la réalité artistique. Mais mieux encore, pour le lecteur qui replace ces passages dans la perspective de l'oeuvre entière, ils prennent une autre dimension et dépassent la simple dénonciation des déformations de l'intelligence et de l'imagination. Ils montrent un facteur positif de l'intelligence et de l'imagination qui sera dévoilé par la suite. En effet, certes l'imagination est trompeuse et déforme la réalité mais, et pour cette raison même, elle promet une joie exaltante qui a une valeur en elle-même, puisqu'elle incite Marcel à retrouver une telle félicité. La quête de Marcel n'aura de cesse que lorsqu'il l'aura atteinte et ressentie. De la même façon, l'intelligence du concept et des idées toute faites est un danger, mais elle donne à Marcel la nostalgie d'un monde essentiel que le narrateur poursuivra sans répit et finira par atteindre.

---

[1]Durant la première représentation de la Berma, Marcel avait, par exemple, reconnu et ressenti le talent des acteurs mineurs sur lequel son imagination et son intelligence n'avaient pas eu l'occasion de travailler.

Le même entêtement qu'il mettait à chercher les concepts de beauté dans le jeu de la Berma le poussera à retrouver l'essence des choses. La recherche de Marcel aboutira à la combinaison finale de ces deux éléments. Ces épisodes, le second plus longuement que le premier, introduisent aussi la véritable forme de perception, que Marcel ressent d'abord intuitivement. Cette perception intuitive est éprouvée également par Marcel durant les épisodes relatifs aux impressions bienheureuses.

Ces épisodes sont de courts passages relatant de brèves expériences de vision de la réalité, expériences vécues à Combray par le jeune Marcel. Le jeune homme ne fait que pressentir leur importance et ne comprend pas vraiment ce qui se passe.[1]

En effet, Marcel qui voudrait se consacrer à la littérature, domaine de l'intelligence par excellence selon lui, a souvent été frappé, à Combray, par le plaisir particulier que provoquaient en lui "un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin" (I, 178).

> Certes, ce n'était pas des impressions de ce genre, déclare Marcel, qui pouvaient me rendre l'espérance que j'avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète, car elles étaient toujours liées à un objet <u>particulier</u> dépourvu de <u>valeur</u> intellectuelle et ne se rapportant à aucune <u>vérité abstraite</u>. Mais au moins, elles me donnaient un plaisir <u>irraisonné</u>, l'illusion d'une sorte de fécondité et par là me distrayaient de l'ennui, du sentiment de mon

---

[1]Il s'agit des passages relatifs aux aubépines (I, 112, 138) aux reflets de soleil, aux odeurs (I, 178), aux clochers de Martinville (I, 180-182).

> impuissance que j'avais éprouvé chaque fois que j'avais cherché un sujet philosophique pour une grande oeuvre littéraire (I, 179). (C'est moi qui souligne).

Le jeune garçon est surpris de constater que, si les grandes idées l'ennuient et n'exaltent pas ses dons littéraires, un plaisir esthétique immense et une sorte de potentialité créatrice sont éveillés en lui par des objets trop particuliers[1] pour justifier leur valeur. Comme durant la première représentation de la Berma, il y a une opposition, incompréhensible pour Marcel, entre intelligence et sensation. Dans le premier exemple, il n'arrive pas à ressentir l'admiration que son intelligence justifie; dans le second, il ressent un plaisir et une exaltation que son intelligence ne peut justifier. Comme durant la deuxième représentation de la Berma, l'évidence de la félicité ressentie atteste de l'authenticité de l'impression. L'intelligence du concept est discréditée au profit de l'impression. Dans l'épisode des clochers de Martinville, par exemple, l'insuffisance de cette intelligence est clairement montrée:

> Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout-à-coup <u>ce plaisir spécial</u> qui ne ressemblait à aucun autre à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place. [...] <u>En constatant</u>, <u>en notant</u> la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je <u>sentais</u> que je n'allais pas au bout de mon impression [...] (I, 180). (C'est moi qui souligne).

Le plaisir irraisonné ressenti intuitivement ne peut pas

---

[1]Donc absolument différents d'une idée, d'un concept.

être expliqué par l'intelligence logique. Comme l'explique Marcel dans la deuxième représentation de la Berma, il y a décalage entre l'impression ressentie et les justifications de l'intelligence. L'idée de beauté de la forme d'une flèche ou du déplacement des lignes ne peut épuiser la plénitude de l'impression. Marcel sent que les concepts appris ne peuvent pas justifier le plaisir esthétique éprouvé, il assigne alors instinctivement un nouveau rôle à son intelligence: celui de découvrir la nature exacte de cette impression, l'intelligence logique devient pensée. Marcel comprend que l'intelligence n'est pas, comme il l'avait cru jusqu'alors, "un moyen indifférent en soi-même de tâcher d'atteindre des vérités extérieures" (I, 571). Durant une autre expérience d'impression bienheureuse--les aubépines--on voit également l'enfant qu'est Marcel assigner intuitivement à l'intelligence son véritable rôle et adopter instinctivement la vraie méthode de perception. S'abîmant, en effet, dans la contemplation des aubépines Marcel tâche de s'unir au rythme secret des fleurs et d'interpréter ce qu'il ressent, de porter "devant sa pensée qui ne savait pas ce qu'elle devait en faire [...] leur invisible et fixe odeur" (I, 138). Le jeune garçon se fait récepteur, le plus complètement possible, et tente d'utiliser sa pensée pour expliquer ce plaisir particulier qui a surpris son être. C'est cette même attitude face à l'objet qui sera reconnue plus tard, dans le deuxième épisode de la Berma, comme la condition nécessaire à la perception. Pour

l'instant, l'enfant Marcel reçoit cette vision sans comprendre, si ce n'est qu'il doit poursuivre son effort de pensée. Malheureusement, la difficulté d'approfondir son impression rebute toujours le jeune garçon qui s'empresse de se laisser distraire bien qu'il connaisse intuitivement la portée d'un tel approfondissement: "Une fois à la maison, je songeais à autre chose et ainsi s'entassaient dans mon esprit...une pierre où jouait un reflet, un toit, un son de cloche, une odeur de feuilles, bien des images différentes sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la <u>réalité pressentie</u> (C'est moi qui souligne) que je n'ai pas eu assez de volonté pour arriver à découvrir" (L, 179). Pourtant, lors de l'épisode des clochers de Martinville, le narrateur abandonné à sa solitude, obligé de se rabattre sur sa propre compagnie et de revenir à ses clochers, va tâcher de pénétrer son impression: "Bientôt, écrit-il, leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une <u>pensée</u>[1] qui

---

[1]Marcel se reprochera bien souvent de ne pas avoir eu le courage d'élucider la véritable nature de l'exaltation qui le saisissait devant certains spectacles de la nature. Se rappelant de son enthousiasme devant un reflet de soleil sur un toit et sur une mare, il déclare: "Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans tout mon enthousiasme: 'Zut, Zut, Zut, Zut.' Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement" (I, 155).

n'existait pas pour moi, l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir qui m'avait fait éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne plus penser à autre chose" (I, 180-181) et Marcel se met à transcrire son impression. Cependant, les choses en restent là, le narrateur n'explique pas la portée de l'acte de Marcel.[1]

Les découvertes faites par l'enfant Marcel durant ces brefs épisodes d'impressions bienheureuses sont laissées volontairement à l'état embryonnaire. Elles ne seront développées et ne prendront toute leur importance que dans les recoupements ultérieurs. Il est clair que Marcel ne comprend pas le sens de ces expériences. Ces épisodes présentent pourtant une série de visions de la réalité et une expérience de perception intuitive de la réalité (les cloches). Dans l'opposition intelligence logique et intuition, c'est, contrairement à l'épisode de la Berma, la partie concernant l'intuition qui est, cette fois, le plus largement développée.

---

[1]La portée de cette transcription de l'impression ressentie est immense, puisque nous verrons par la suite qu'une transcription semblable, quoique plus élaborée, est la solution que Marcel recherche tout au long du roman. Nous verrons également que la joie qui saisit Marcel au moment de la vision, puis de la réalisation de celle-ci, est la joie qui accompagne la vision artistique de la réalité et sa concrétisation sous la forme d'une oeuvre d'art. Proust aime, à la façon de Ruskin (voir l'article de Ph. Kolb: "Proust et Ruskin: Nouvelles perspectives," Cahiers de l'Association des Etudes Françaises, No. 12 (juin 1960), pp. 259-273), disséminer et cacher dans son roman les différentes clés qui, retrouvées et regroupées dans la partie finale, ouvriront magiquement toutes les portes. Comme la réalité que Marcel ne sait pas encore voir, la solution est là, livrée au tout jeune Marcel dans une intuition qu'il ne saura comprendre qu'à la fin de sa vie.

Les passages relatifs à la perception erronée, que nous avons choisis de représenter par le premier épisode de la Berma, et les passages de vision et de perception réelle expérimentées intuitivement durant les impressions bienheureuses se contrebalancent donc. Le second épisode de la Berma serait une sorte de charnière pour ces deux plans symétriquement opposés. Il présente, en effet, une explication de l'erreur des moyens initiaux de perception, exposés dans la première représentation de la Berma, et il introduit l'amorce, la première phase de la véritable perception que l'enfant Marcel a déjà expérimentée durant le moment d'impression bienheureuse causée par les clochers. Marcel ne fait pas encore le rapprochement entre ces expériences--perception intuitive du talent, perception intuitive de la réalité à Combray--qu'il place dans des univers absolument séparés. D'autre part, un plaisir semblable à celui promis par l'imagination mais non éprouvé durant le premier épisode de la Berma, est ressenti durant le deuxième épisode de la Berma. Un plaisir irraisonné avait été éprouvé durant les moments d'impressions bienheureuses. Ce plaisir, non justifié par l'intelligence logique, pousse, dans les deux cas, Marcel à réviser sa conception des moyens de perception de la réalité et à assigner un nouveau rôle à l'intelligence qui se transforme en pensée au service de l'impression. De plus, le rôle de l'imagination n'a pas encore été compris à ce stade. Rien n'est encore très bien éclairci dans l'esprit de Marcel, (surtout en ce qui concerne le rapport entre la perception du talent

de la Berma et la perception de la réalité à Combray), mais Marcel s'achemine déjà vers une conception différente de la réalité et des moyens de la percevoir. Ses découvertes seront précisées et complétées par l'enseignement et des artistes qui l'entourent et de l'Art.

CHAPITRE II

La Leçon de l'Art--La perception de la réalité: vision et expression

Proust a créé quatre grands artistes dans La Recherche du Temps Perdu: l'écrivain Bergotte, le peintre Elstir, le musicien Vinteuil et l'interprète, la Berma. Chacun exerce une influence particulière dans la progression des découvertes de Marcel. Auprès d'eux, on distingue également la pâle figure de Swann, qui n'a pas su dépasser l'esthétisme, qui n'est resté qu'un "célibataire de l'art," un idolâtre.[1]

Marcel n'a pas tout de suite compris le message de l'art, en particulier, celui que lui apportait Bergotte. Bergotte a contribué, bien inconsciemment, à la construction de ce monde imaginaire et conceptuel que Marcel prend pour la Beauté, et qu'il sépare radicalement du monde quotidien: de la même façon que Swann a transformé Balbec en un singulier symbole d'art gothique et persan (I, 395), dans l'esprit de Marcel, Bergotte, par ses description littéraires, a implanté un "double" des choses dans l'imagination de

---

[1]M. de Charlus est, entre autres, également présenté comme un idolâtre, mais la démonstration de l'idolâtrie est réservée à Swann.

Marcel (I, 394).[1] La faute n'en revient nullement à l écrivain, mais à Marcel et à ses préjugés. Il semble y avoir entre eux un dialogue de sourds. Les noms qui désignent les choses répondant à des notions différentes pour chaque être, chacun utilise le mot intelligence, par ex., suivant le sens qu'il lui attribue. Lorsque Bergotte, qui a reconnu en Marcel un être exceptionnellement doué, le félicite de connaître les plaisirs de l'intelligence, Marcel a l'impression que l'artiste se trompe complètement sur son compte. C'est parce que le jeune garçon entend par intelligence la capacité de raisonner logiquement sur des abstractions, et non pas, comme le comprend Bergotte, la pensée mise au service de l'impression:

> Hélas! ce qu'il disait là, combien je sentais que c'était peu vrai pour moi que tout raisonnement, si élevé qu'il fût, laissait froid, qui n'étais heureux que dans des moments de simple flânerie, quand j'éprouvais du bien-être. Je sentais combien ce que je désirais dans la vie était purement matériel, et avec quelle facilité je me serais passé de l'intelligence. (I, 569).

Cette incapacité de se comprendre sur le sens du mot intelligence est rappelée à deux autres reprises dans le roman[2], ce n'est qu'au moment de la révélation finale, qui a lieu à l'hôtel des Guermantes, que le message de Bergotte est enfin compris par Marcel:

---

[1]Le désir insurmontable de Marcel de retrouver ce double dans la réalité l'amène à la déception que l'on a montrée en utilisant le "double" de la Berma, que la lecture des livres de Bergotte avait mis dans le coeur de Marcel (II,37).

[2](I, 808 et III, 866). On voit que jusque dans LTR, Marcel ne comprend pas ce que Bergotte a voulu dire.

> Et peut-être, si tout à l'heure je trouvais que Bergotte avait dit faux en parlant des joies de la vie spirituelle, c'était parce que j'appelais 'vie spirituelle', à ce moment-là, des raisonnements logiques qui étaient sans rapport avec elle (III, 871, 872).[1]

Pourtant, la lecture de livres de Bergotte, que son ami Bloch lui a conseillés sans en faire aucun commentaire, ne les ayant pas lus lui-même,[2] donne un plaisir rare au jeune Marcel. Il l'attribue d'abord, à tort, à l'intérêt que présente le sujet, puis enfin, aux réactions que provoque en lui l'utilisation d'expressions rares, archaïques, d'images merveilleuses, répétées d'une oeuvre à l'autre et qui forment le style de Bergotte. Ce plaisir semble être éprouvé dans une région profond de lui-même, "plus vaste, d'où les séparations semblaient avoir été enlevées" (I, 94). Ce plaisir particulier reste assez obscur pour Marcel, cependant, les livres de Bergotte provoquent une révélation d'importance dans son esprit:

> Un jour, ayant rencontré dans un livre de Bergotte, à propos, d'une vieille servante, une plaisanterie que le magnifique et solonnel langage de l'écrivain rendait encore plus ironique, mais qui était la même que j avais souvent faite à ma grand'mère en parlant de Françoise, une autre fois où je vis qu'il ne jugeait pas indigne de figurer dans un de ces miroirs de la vérité qu'étaient ses ouvrages une remarque analogue à celle que j'avais eu l'occasion de faire

---

[1]Il ne semble pas, comme le prétend Charles Newell Clark dans sa thèse "Elstir, the role of the painter in Proust's A la Recherche du Temps Perdu", que Marcel se sépare de l'art de Bergotte parce que celui-ci est trop intellectuel. Marcel ne comprend pas Bergotte car le jeune homme, et même le héros vieilli, est trop ancré dans sa conception de l'intelligence pour saisir le message de l'écrivain. Bergotte ne se différencie aucunement des autres artistes en ce qui concerne sa théorie de l'art.

[2]Cela a son importance.

> sur notre ami M. Legrandin (remarques sur Françoise et M. Legrandin qui étaient certes de celles que j eusse le plus délibérément sacrifiées à Bergotte, persuadé qu'il les trouverait sans intérêt), il me sembla soudain que mon humble vie et les royaumes du vrai n'étaient pas aussi séparés que j'avais cru, qu'ils coïncidaient même sur les pages de l'écrivain comme dans les bras d'un père retrouvé. (I, 96).

Bergotte révèle donc à Marcel la possibilité d'une réconciliation entre le monde de la beauté et celui de la vie quotidienne. L'Art prend ses racines dans le monde de tous les jours.

C'est surtout la peinture d'Elstir (I, 653) qui va renforcer cette possibilité que les livres de Bergotte ont dévoilée à Marcel. La première leçon d'Elstir est ce que Marcel appellera la leçon de Chardin (III, 6), c'est-à-dire, la révélation que la beauté se trouve en toute chose, même dans les objets les plus ordinaires et les plus pragmatiques à première vue, comme le prouvent la beauté des natures mortes de Chardin et d'Elstir:

> Je restais maintenant volontiers à table pendant qu'on desservait [...] Depuis que j'en avais vu dans des aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique, le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défaite où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui montre mieux ainsi le noble évasement de ses formes et, au fond de son vitrage translucide et pareil à une condensation du jour, un reste de vin sombre mais scintillant de lumières, le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier déjà à demi dépouillé, la promenade des chaises vieillottes qui deux fois par jour viennent s'installer autour de la nappe, dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise, et sur laquelle au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme de petits bénitiers de

> pierre; j'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des "natures mortes". (I, 869).[1]

Par Elstir, Marcel apprend par exemple, que les fêtes nautiques de la Venise ancienne étaient, pour un Véronèse ou un Carpaccio, ce que les courses de chevaux, les régates, les meetings sportifs, sont pour les peintres impressionistes: "un motif aussi intéressant [...] à décrire" (I, 898), en fait, la réalité quotidienne de ces deux grands peintres. C est pourquoi, durant son voyage à Venise Marcel pourra <u>réellement</u> apprécier les trésors de beauté de la ville, car il aura compris que la vie quotidienne à Venise n'est pas moins réelle qu'à Combray (III, 623), car "à Venise, ce sont les oeuvres d'art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie" (III, 626).

> [...] comme à Combray le dimanche matin, on avait bien le plaisir de descendre dans une rue en fête, mais cette rue était toute en une eau de saphir, rafraîchie de souffles tièdes, et d'une couleur si résistante que mes yeux fatigués pouvaient, pour se détendre et sans craindre qu'elle fléchît, y appuyer leurs regards. Comme à Combray les bonnes gens de la rue de l'Oiseau, dans cette nouvelle ville aussi les habitants sortaient bien des maisons alignées l'une à côté l'autre dans la grand'rue; mais ce rôle de maisons projetant un peu d'ombre à leurs pieds

---

[1]Dans les <u>Nouveaux Mélanges</u>, Proust décrit le voyage d'initiation à la vie ignorée de la nature morte que chacun de nous peut accomplir en se laissant guider par Chardin....Le peintre avait proclamé la divine égalité de toutes choses devant l'esprit....Il nous avait fait sortir d'un faux idéal pour y retrouver partout la beauté non plus prisonnière affaiblie d'une convention ou d'un faux goût, mais libre, forte, universelle, en nous ouvrant le monde (<u>NM</u>, 374).

> était, à Venise, confié à des palais de porphyre et de jaspe, au-dessus de la porte cintrée desquels la tête d'un dieu barbu (en dépassant l'alignement, comme le marteau d'une porte à Combray) avait pour résultat de rendre plus foncé par son reflet, non le brun du sol mais le bleu splendide de l'eau. Sur la Piazza l'ombre qu'eussent développée à Combray la toile du magasin de nouveautés et l'enseigne du coiffeur, c'étaient les petites fleurs bleues que sème à ses pieds sur le désert du dallage ensoleillé le relief d'une façade Renaissance, non pas que, quand le soleil tapait fort, on ne fût obligé, à Venise comme à Combray, de baisser, même au bord du canal, des stores. Mais ils étaient tendus entre les quadrilobes et les rinceaux de fenêtres gothiques.

La répétition quasi-incantatoire de "comme à Combray" montre le bouleversement des convictions de Marcel. Face à Venise, il a l'air d'aller de constation en constation, de passer de preuve en preuve; le royaume de la Beauté et celui de quotidien ne font bien qu'un seul et unique monde: le sien.

S'appuyant sur les révélations d'Elstir et rééduquant sa propre vision par celle du peintre, Marcel va poser un regard entièrement neuf sur la réalité quotidienne. Par exemple, à présent il commande "au peintre le portrait des réalités qu'[il] n'avait pas su approfondir, comme un chemin d'aubépines, non pour que le peintre lui conservât leur beauté mais [la lui] découvrît" (II, 125).

Peu à peu, Marcel sera capable de retrouver la potentialité artistique que contient la réalité quotidienne. Le jeune homme qui, embusqué dans une petite chambre faisant face à l'appartement des Guermantes, surveille l'arrivée de la duchesse, est frappé par le caractère artistique de la façade de l'hôtel de Plassac:

> Quand ses larges fenêtres carrées éblouies de soleil comme des feuilles de crystal de roche, étaient

> ouvertes pour le ménage, on avait, à suivre aux différents étages les valets de pied impossibles à bien distinguer, mais qui battaient des tapis, le même plaisir qu'à voir dans un paysage de Turner ou d'Elstir, un voyageur en diligence ou un guide, à différents degrés d'altitude de Saint-Gothard (II, 573).

Du même observatoire, il remarque que les fenêtres des maisons voisines formaient une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés (II, 572).

L'oeuvre d'art rend visible (éclaire) la beauté des choses quotidiennes, elle révèle également la véritable beauté de l'objet, objet qui avait profondément déçu Marcel jusqu'alors parce qu'il s'en faisait une certaine idée, l'avait assimilé à un concept. Marcel imaginait les lieux ou les personnages artistiques, non seulement comme des concepts, mais aussi comme des entités essentiellement différentes du reste, des individualités.[1] Sa déception avait été causée alors par la réalisation que la Berma, par exemple, n'était qu'une femme comme les autres, Balbec qu'une des églises du monde quotidien. Or l'oeuvre d'art bien comprise rend leur individualité aux objets artistiques:

> Elstir, quand la baie de Balbec, ayant perdu son mystère, était devenue pour moi une partie quelconque, interchangeable avec tout autre, des quantités d'eau salée qu'il y a sur le globe, lui avait tout d'un coup rendu son individualité en me disant que c'était le golfe d'opale de Whistler dans ses harmonies bleu argent (II, 28).[2]

---

[1]Voir supra, p. 28.

[2]La sonate de Vinteuil est également particulière, elle a "un charme si individuel qu'aucun autre n'aurait pu remplacer" (I, 212). "Chaque grand artiste, en effet, semble si différent des autres, et nous donne tant cette sensation d'individualité que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne," dit Marcel (III, 158).

Il ne s'agit pas pour Marcel de retomber dans son erreur initiale et de partir à la recherche d'un golfe d'opale dans la baie de Balbec, il comprend que ce golfe d'opale, c'est la vision qu'un être d'une sensibilité profonde a eue d'un certain paysage de la réalité quotidienne.[1] L'artiste est en effet un être qui a la capacité de voir la réalité "telle qu'elle est, poétiquement" (I, 835). L'artiste, être privilégié, ouvrira donc le monde à l'homme de sensibilité moindre. Marcel est avide de découvrir dans de nouveaux tableaux d'Elstir la révélation de la réalité du monde extérieur (II, 125). De la même façon, Bergotte, par ses livres, révèle au jeune garçon la beauté "restée jusque-là cachée, des forêts de pin, de la grêle, de Notre-Dame de Paris [...] il faisait dans une image exploser cette beauté jusqu'à [lui] " (I, 95). C'est pourquoi Marcel voudrait posséder une métaphore de Bergotte, une opinion de lui, sur toutes choses (I, 95).

L'artiste nous fait nous pencher vers le coeur des choses.[2] La joie que nous ressentons, en face de l'oeuvre d'art est la preuve que la vision de l'artiste était juste

---

[1]Dans les NM, Proust écrit, à propos de Chardin: il aura été un homme "d une conscience plus vive dont le plaisir intense aura débordé en touches onctueuses, en couleurs éternelles." (366)

[2]Toujours à propos de Chardin, Proust écrit que l'oeuvre d'un grand peintre, "n'étant nullement un étalage de qualités spéciales mais l'expression de ce qu'il y a de plus profond dans les choses, c'est à notre vie qu'elle s'adresse, c'est notre vie qu'elle vient toucher, lentement incline vers les choses, rapproche du coeur des choses" (NM, 376).

(NM, p. 410). Le chef-d'oeuvre éveille en nous le correspondant du thème que l'artiste a utilisé et éveille ainsi des parties inconnues de nous-mêmes (I, 349).

Cependant, un autre piège est tendu à Marcel. En effet, ayant appris que la beauté se trouve partout, et même dans les choses les plus usuelles, Elstir n'avait-il pas "trouvé le motif de deux tableaux qui se valent dans un bâtiment scolaire sans caractère et dans une cathédrale qui est, par elle-même, un chef-d'oeuvre" (II, 51)? Marcel va alors, à l'exemple de Swann, céder à la tentation de transformer sa nostalgie d'idéalisme, du monde de la Beauté, aux objets du monde quotidien.

Les mésaventures de Swann sont significatives et leurs parentés avec celles de Marcel volontairement mises en relief. Swann, homme d'une sensibilité et d'une connaissance artistiques rares, a ressenti intuitivement, dans ses rencontres avec les oeuvres d'art, la présence de réalités invisibles et mystérieuses qu'il se devait d'approfondir. Mais il a toujours fait passer ses obligations mondaines avant ses "devoirs" envers l'art. Pourtant, durant l'audition d'une oeuvre musicale, une sonate de Vinteuil, Swann a éprouvé un grand plaisir imprécis "sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie--il ne savait lui-même--qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme [...]" (I, 208-209). Il n'avait pas tenté d'identifier son impression et pourtant,

il se demandait s'il n'y aurait pas pu trouver la présence "d une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles, comme si la musique avait eu sur la sécheresse morale dont il souffrait une sorte d'influence élective, il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie" (I, 211). Mais il n'avait pas pu retrouver le nom du compositeur et n'y avait plus pensé. Or, une fois encore, le hasard permettra à cette impression délicieuse de venir le solliciter, Swann a la chance d'entendre à nouveau la sonate. Cette second audition a lieu au moment où Swann tombe amoureux d'Odette--contribuant d'ailleurs à cet amour. Le manque de volonté de Swann va l'inciter alors, au lieu d'éclaircir cette réalité invisible qu'il avait pressentie, à substituer à la promesse de la sonate la réalité d'Odette. Solution de facilité:

> Cette soif d'un charme inconnu, la petite phrase l'éveillait en lui, mais ne lui apportait rien de précis pour l'assouvir. De sorte que ces parties de l'âme de Swann où la petite phrase avait effacé le souci des intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous, elle les avait laissées vacantes, en blanc, et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette (I, 236-7).

En se substituant à la sonate, Odette en a fait taire le message, elle est comme un écran qui s'interpose entre Swann et la réalité de la sonate, un écran qui capte les ondes qu'envoie la pièce de musique. Marcel se privait de la véritable beauté de la première représentation de <u>Phèdre</u> parce qu'il y cherchait des créations de son propre esprit, des abstractions. Swann se coupe de la véritable réalité de la sonate en identifiant le mystérieux appel de la pièce de

musique à la matérielle Odette. Marcel n'avait pas compris que la beauté peut être extraite de la réalité quotidienne, Swann l'incarne dans un objet particulier et croit atteindre l'idéal qu'il poursuivait dans sa jeunesse. Il a transformé un être particulier et passager en un idéal. Il a assimilé, au plaisir de l'amour ce bonheur supra-terrestre que la petite phrase lui promettait (III, 877). Cette "idolâtrie" de l'objet (III, 988) est renforcée encore chez Swann par le fait qu Odette ressemble au personnage féminin des tableaux de Botticelli (I, 238 et I, 617). Swann croit réaliser le rêve impossible de Marcel qui s'attendait à être confronté à une abstraction, à s'en emparer, lors de la première représentation de Phèdre: En Odette, Swann

> revoyait un visage digne de figurer dans la Vie de Moïse de Botticelli, il l'y situait, il donnait au cou d'Odette l'inclinaison nécessaire; et quand il l'avait bien peinte à la détrempe, au XVe siècle, sur la muraille de la Sixtine, l'idée qu'elle était cependant restée là, près du piano, dans le moment actuel, prête à être embrassée et possédée, l'idée de sa matérialité et de sa vie venait l'enivrer avec une telle force que, l'oeil égaré, les mâchoires tendues comme pour dévorer, il se précipitait sur cette vierge de Botticelli et se mettait à lui pincer les joues (I, 238).

La conséquence est plus grave pour Swann que pour Marcel, qui, lui, avait été déçu par la représentation: n'ayant pas ressenti le bonheur promis, il poursuivait sa recherche. Swann, au contraire, croit s'être emparé des réalités invisibles. Marcel, à l'exemple de Swann, a souvent succombé à la tentation de vouer à l'objet un culte non justifié. Lorsqu'il attend Albertine, par exemple, s'il feuillette un livre de Bergotte, un album d'Elstir ou écoute

la sonate de Vinteuil, il transforme la jeune fille en oeuvre d art:

> Alors--comme les oeuvres mêmes qui semblent s'adresser seulement à la vue et à l'ouïe exigent que pour les goûter notre intelligence éveillée collabore étroitement avec ces deux sens--je faisais sans m'en douter sortir de moi les rêves qu'Albertine y avait jadis suscités quand je ne la connaissais pas encore, et qu avait éteints la vie quotidienne. Je les jetais dans la phrase du musicien ou l'image du peintre comme dans un creuset, j'en nourrissais l'oeuvre que je lisais. Et sans doute celle-ci m'en paraissait plus vivante. Mais Albertine ne gagnait pas moins à être ainsi transportée de l'un dans l'autre des deux mondes où nous avons accès et où nous pouvons situer tour à tour un même objet, à échapper ainsi à l'écrasante pression de la matière pour se jouer dans les fluides espaces de la pensée. Je me trouvais tout d'un coup, et pour un instant, pouvoir éprouver pour la fastidieuse jeune fille des sentiments ardents. Elle avait à ce moment-là l'apparence d'une oeuvre d'Elstir ou de Bergotte, j'éprouvais une exaltation momentanée pour elle, la voyant dans le recul de l'imagination et de l'art (III, 56).

Heureusement, Marcel ne peut se contenter de ce substitut, et lorsque, transporté de joie par le septuor de Vinteuil comme Swann l'était par la sonate, s'il est tenté d'identifier la cause du plaisir qu il ressent à Albertine, il se reprend rapidement: "Et pourtant, me dis-je, quelque chose de plus mystérieux que l'amour d'Albertine semblait promis au début de cette oeuvre, dans ces premiers cris d'aurore" (III, 253), ou, lorsque Albertine lui joue les oeuvres de Vinteuil: "Mais non, Albertine n'était nullement pour moi une oeuvre d'art. Je savais ce que c'était qu'admirer une femme d'une façon artistique, j'avais connu Swann" (III, 383).

Cette tentation de l'idolâtrie est tellement forte

que même l'artiste y succombe.[1] Elstir vieillissant était de plus en plus enclin à croire matérialistement qu'une part notable de la beauté réside dans les choses. Il aimait à voir, incarnée devant lui, dans sa femme, la beauté qu'il avait souvent peinte, caressée et poursuivie (III, 720 et III, 988-89). Mais l'homme qui croit pouvoir s'emparer de la beauté, de la vraie réalité, directement, par la seule entremise des sens s'exerçant sur l'objet, se ment à lui-même. En effet, le monde visible "n'est pas le vrai, nos sens ne possédant pas beaucoup plus le don de la ressemblance que l'imagination, si bien que les desseins enfin approximatifs qu'on peut obtenir de la réalité sont au moins aussi différents du monde vu que celui-ci l'était du monde imaginé" (I, 548).

Les sens humains sont en effet limités et Marcel, à l'instar des philosophes du XVIIIème siècle, peut facilement imaginer un être qui aurait des centaines de sens (III, 682).[2] L'insuffisance des sens est palliée par l'intervention de l'intelligence logique, dont Marcel se méfie, car elle ne

---

[1]C'est un péché que Proust reprochera à Ruskin (voir Mélanges, p. 135). "C'est le péché intellectuel favori des artistes et auquel il en est bien peu qui n'aient succombé." (Mélanges, p. 137).

[2]"Certes pour les hommes, les choses n'offrent qu'un nombre restreint de leurs innombrables attributs, à cause de la pauvreté de leurs sens. Elles sont colorées parce que nous avons des yeux; combien d'autres épithètes ne mériteraient-elles pas si nous avions des centaines de sens?" (III, 683).

mène pas à la perception de la réalité.

> Même l'acte si simple que nous appelons 'voir une personne que nous connaissons' est en partie un acte intellectuel. Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui, et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grande part (I, 19).[1]

D'autre part, face à l'objet, la mémoire est incapable d'enregistrer la complexité des impressions auxquelles elle a à faire face (I, 209 et I, 529-30), elle n'en enregistre qu'une partie, tout comme l'intelligence qui élimine les aspects de l objet qui ne concourent pas à l'utilité immédiate (I, 949).[2] L'objet observé se résume donc dans notre conscience claire à deux ou trois de ses aspects.

Ainsi, même si le sujet est parvenu à se libérer de ses préjugés vis-à-vis de l'objet, des déformations de l'imagination et du concept, il ne va pas réussir à percevoir l'entière réalité de l'objet. Or, il va s'avérer que l inconscient de certains êtres privilégiés, les artistes, reçoit l impact du monde extérieur et, réagissant à la façon d'une plaque sensible, reste imprimé par cette réalité extérieure. Le devoir de ces êtres est alors de transcrire

---

[1]Marcel semble condamner la théorie intellectualiste de la perception, perception qui se fait en deux phases: il y a d'abord sensation de bleu, p. ex., puis reconnaissance, grâce à l'intelligence, qu'il s'agit du ciel.

[2]Cette limitation de l'intelligence a été montrée dans la partie traitant de la première représentation de la Berma (p. 24, 29). La complexité des impressions que l'objet envoie au sujet et à laquelle ni l'intelligence ni la mémoire ne peuvent faire face, explique à présent la rapidité que Marcel déplorait dans le jeu de la Berma, il se croyait pris dans un tourbillon, il aurait voulu arrêter l'artiste, décomposer son jeu (voir p. 27).

cette "impression", de "retrouver la réalité telle que nous l'avons ressentie" et "qui diffère tellement de ce que nous croyons" (III, 881).

> On éprouve, dit Marcel, mais ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers: on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence.[1] Alors seulement quand elle l'a éclairé, quand elle l'a intellectualisé, on distingue, et avec quelle peine, la figure de ce qu'on a senti (III, 896).

L'exposé de la conception de la perception de la réalité est constamment illustré par des images empruntées au domaine de la photographie. La possibilité d'impressionner la complexité de la réalité sur une couche sensible à base de sels d'argent avait eu un grand retentissement chez les artistes, passionés par le problème de la recherche de la réalité. Sans vouloir systématiquement ramener l'esthétique proustienne au phénomène photographique,[2] il faut cependant être conscient de l'importance de l'imagerie que Proust emprunte à ce domaine. Il est intéressant de citer la description du phénomène photographique donnée par le Larousse du XXème siècle et de retrouver les termes mêmes employés par Proust:

---

[1]Cette "intelligence" n'est pas l'intelligence logique que Marcel condamne tout au long du roman. C'est l'intelligence analytique qui intervient après l'impression et non avant. Voir la citation du TR (III, 880), p. 59.

[2]Nous verrons d'ailleurs que la comparaison est limitée à la première phase de la perception de la réalité (voir p. 69).

> L'image latente (invisible) formée par la lumière dans une couche sensible à base de sels d'argent apparait au cours d'un traitement (développement) par un bain approprié (révélateur) suivi d'un fixage, opération qui élimine à l'état soluble les sels d'argent restant dans la couche après le développement, et d'un lavage à l'eau pure; l'image obtenue est négative, c'est-à-dire que les lumières du sujet y sont traduites par des zônes plus ou moins opaques, tandis que les ombres y sont représentées par des zônes plus ou moins transparentes ou translucides.

L'assimilation de l'inconscient humain à une plaque sensible photographique est employée abondamment pour illustrer le passage du Côté de Guermantes dans lequel Marcel ressent, pour la première fois, la réalité de sa grand'mère vieillie (II, 140-41).

Marcel, en villégiature à Doncières parmi les amis de Saint-Loup, avait entièrement négligé sa grand'mère. Un coup de téléphone de celle-ci bouleverse le jeune homme, frappé par cette voix sans corps qui semble être l'essence de sa grand'mère, sa douceur presque décantée, sa tendresse. L'isolement dans lequel Marcel a laissé la vieille femme apparaît alors au jeune homme. De plus, cette voix si chère, privée d'un corps qu'il voudrait étreindre lui fait pressentir l'époque, bien proche à présent, où la mort le séparera à jamais de sa grand'mère. Il revient en hâte à Paris pour la retrouver, mais "pour la première fois et seulement pour un instant, car elle disparut bien vite, il aperçoit sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée qu'il ne connaissait pas" (II, 141): la réalité de sa grand'mère.

C'est qu'il était pour un instant "le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne verra plus" (I, 140).

> [...] même dans les spectacles les plus indifférents de la vie, notre oeil chargé de pensée, néglige comme ferait une tragédie classique, toutes les images qui ne concourent pas à l action et ne retient que celles qui peuvent en rendre intelligible le but [...] Mais qu au notre oeil ce soit un objectif purement matériel, une plaque photographique, qui ait regardé, alors ce que nous verrons, par exemple, dans la cour de l'Institut, au lieu de la sortie d'un académicien qui veut appeler un fiacre, ce sera sa titubation, ses précautions pour ne pas tomber en arrière, la parabole de sa chute, comme s'il était ivre ou que le sol fût couvert de verglas [...] (II, 140-141).

"Ce qui, mécaniquement, dit Marcel, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand'mère, ce fut bien une photographie" (I, 140).

Percevoir, pour l'artiste, c'est prendre conscience de cette trace qui est en lui, impressionnée comme sur une plaque sensible, de cette vision, puis de la projeter à l extérieur pour la "réaliser".[1] Ce phénomène ne peut avoir lieu qu'en deux temps.[2] C'est le moyen de prendre conscience

---

[1]Les oeuvres de Vinteuil traduisent le "mode selon lequel il 'entendait' et projetait hors de lui l'univers" (III, 375), les toiles d'Elstir sont les "fragments de ce monde aux couleurs inconnues qui n'étaient que la projection de la manière de voir de ce grand peintre" (II, 419).

[2]On retrouve donc les deux phases de la perception de la théorie intellectualiste, mais nous verrons que le travail de l intelligence n'est plus un travail de reconnaissance qui implique une connaissance à priori, donc inauthentique, mais un travail de création de quelque chose qui n'existait qu'à l'état latent jusqu alors. L'intelligence logique est discréditée, une fois de plus, au profit de la pensée. (Voir la citation III, 880, reproduite p. 59). Dans son article: "A propos du 'style' de Flaubert", Proust écrit: "c'est le raisonnement ajouté après coup qui assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée" (CBS/PM/EA, p. 589).

de la sensation authentique, non de la sensation recréé par l'intelligence logique. La création chez l'artiste proustien est déchiffrage de l'impression laissée par la réalité, elle se refuse à être reconstruction de parties obscures (III, 574), donc inauthenticité. Le sens artistique, c'est la soumission à la réalité intérieure (III, 882), et le travail quasi-sacré de l'artiste consiste en un "retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît, inconnu de nous [...] Et sans doute, c'était une grande tentation que de recréer la vraie vie, de rajeunir les impressions [...] Mais il fallait du courage de tout genre et même sentimental" (III, 896). Cette plaque sensible, Marcel l appelle aussi le livre intérieur. Ce livre,

> le plus pénible de tous à déchiffrer est aussi le seul dont 'l'impression'[1] ait été faite en nous par la réalité même. De quelque idée laissée en nous par la vie qu'il s'agisse, sa figure matérielle, trâce de l'impression qu'elle nous a faite est encore le gage de sa vérité nécessaire" (III, 879).

Marcel, comme Proust pose l'axiome de l'authenticité de cette trâce laissée sur l'artiste par la réalité extérieure.

---

[1]Proust joue volontairement sur le sens du mot "impression", qui veut dire, à la fois, "empreinte" selon son sens étymologique (Nouveau Dictionnaire Etymologique, Larousse, Paris, 1964, p. 385), "action de laisser une marque, en parlant d'une chose qui appuie sur une autre" (Petit Robert, Paris, 1969, p. 878), "l'ensemble des états physiologiques qui provoquent dans la conscience l'apparition d'une sensation", "Etat d'ensemble de la conscience, présentant un ton affectif caractéristique, qui répond à une action extérieure; s'oppose à la réflexion et au jugement fondé sur une analyse" (Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Lalande, Paris: PUF, 1956, p. 483).

Il n'élucidera cependant pas réellement le mystère de cette empreinte.[1]

En fait, l'authenticité de l'impression est justifiée par le caractère involontaire et métahumain de celle-ci, peu importe alors sa provenance. Lorsque Marcel réalise la mort de sa grand-mère, par exemple, il ressent l'authenticité de l impression de douleur car elle est

> si particulière, si spontanée, elle n'avait été ni tracée par son intelligence, ni atténuée par sa pusillanimité, mais la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait, comme la foudre, creusé en Marcel selon un graphique surnaturel, inhumain,[2] comme un double et mystérieux sillon (II, 759).

C'est pourquoi, il sait que s'il parvient un jour à dégager un peu de vérité, ce ne sera que d'une impression de ce genre, authentique parce qu'involontaire. "La connaissance est, non des choses <u>extérieures</u> qu'on <u>veut</u> observer, mais des sensations <u>involontaires</u>" (III, 166) (C'est moi qui souligne). L'artiste proustien est l'être qui se méfie perpétuellement de ses apports personnels, de ses créations intellectuelles logiques donc inauthentiques qui se substitueraient à la réalité de l'impression.

> Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre. Non que ces idées que nous formons ne puissent être

---

[1]C'est cependant grâce a un parallèle avec les conceptions de Ruskin que nous pourrons élucider sinon la nature mystérieuse de cette impression, du moins ce qui la cause.

[2]C'est-à-dire métahumain, dans le sens qu'il n'est pas création de l homme, mais dépasse celui-ci.

> justes logiquement, mais nous ne savons pas si elles sont vraies. Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-mêmes que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres (III, 880).

Seule la sensation de joie qui accompagne d'abord l'impact fait sur l'artiste par la réalité extérieure, puis le déchiffrage de cette impression, est la preuve de l'authenticité du phenomène.[1] Le déchiffrage de l'impression, dit Marcel, est "la seule direction qui ne nous soit pas fermée, où nous puissions progresser, avec plus de peine il est vrai, pour un résultat de vérité" (I, 907).[2] En ce qui concerne le rapport entre la conception de la perception de la réalité et la photographie, il semble que la cause de la joie ressentie ayant été, dans une certaine mesure, identifiée--elle accompagne la vision de la réalité extérieure puis la transcription de la vision,--Proust a peut-être rapproché

---

[1]Dans un commentaire sur Goethe dans les NM, Proust déclare: "C'est d'abord par un plaisir d'essence supérieur que s'imposent à notre intelligence les choses dont l'importance leur est ainsi signalée" (p. 403).

[2]Dans une lettre à Louis de Robert, Proust parle du fond extrême de nous-mêmes, lequel "gît la vérité, l'univers réel, l impression authentique" Lettre à Louis de Robert (Louis de Robert, Comment débuta Marcel Proust, Paris: NRF, 1925, p. 40).

alors les deux temps de ce processus, des deux temps du phénomène photographique qui impressionne avec plus d'exactitude que les sens et la conscience claire la réalité extérieure et demande un travail de développement de l'image latente comparable à celui de la pensée. Proust retrouvait ainsi dans la science, non pas tant la justification de son interprétation du phénomène de perception lui-même, la joie assurant l authenticité de celui-ci, que la justification du mécanisme du processus. Chez Proust, l'intuition precède toujours l'intelligence. Il serait ridicule de prétendre que Proust est parti des deux phases du phénomène photographique pour construire sa théorie de la perception de la réalité. Il est parti, comme toujours, de la sensation, sensation de joie dans ce cas.

La transcription de l'impression présente une double conséquence, non seulement elle reproduit l'objet extérieur en concrétisant, en quelque sorte, l'impact fait par celui-ci, mais elle révèle, réalise, en même temps la plaque sensible qu'est l'inconscient du sujet. Le tableau que j'ai devant les yeux étant une intellectualisation de l'objet est une pensée.[1] L'image de l'objet est projetée hors du sujet, ramenant avec elle l atmosphère spirituelle dans laquelle elle baignait, dont elle s'est impregnée, matière

---

[1]"Les musées, dit Proust, dans les NM, sont des maisons qui abritent seulement des pensées. Ceux qui sont le moins capables de pénétrer ces pensées savant que ce sont des pensées qu'ils regardent, dans ces tableaux placés les uns à côté des autres" (p. 379).

spirituelle qui sera ainsi révélée, réalisée.[1] La transcription est création dans le sens de réalisation de quelque chose jusque-là immatériel, inconscient. Le cerveau de l'artiste est, à la fois, un riche bassin minier et le mineur lui-même, dit Marcel (II, 1037). Marcel déplore l'amitié que lui porte Saint-Loup parce qu'elle le distrait de sa véritable tâche qui est de démêler ses impressions obscures et qu'elle le rend ainsi "en somme incapable de [se] réaliser." (I, 907). Les tableaux d'Elstir sont comparés à des projections de lanterne magique, la lanterne étant la tête de l'artiste "dont on n'eût pas soupçonné l'étrangeté[2] tant qu'on eût fait que voir la lanterne coiffant la lampe avant qu'aucun verre eût encore été placé" (II, 410). Les verres colorés, ce sont les objets extérieurs, révélateurs de l'inconscient de l'artiste. Dans son article intitulé: "La lanterne magique: Proust's Metaphorical Toy," Theodore Johnson, Jr., conclut: "The artist creates new worlds by projecting 'les parties immatérielles de l'âme', those parts which others might assimilate, on a surface, and through that surface these projections, which have the power of illuminating our souls, come to us".[3] C'est pourquoi l'oeuvre d'art témoigne en faveur de l'existence de l'individualité alors que la réalité quotidienne semble prouver, au contraire, l'interchangeabilité des choses et des êtres.

---

[1]Dans un post-scriptum de La Bible d'Amiens, Proust écrit: "C'est en soumettant son esprit à rendre cette vision, à approcher de cette vérité que l'artiste devient vraiment lui-même" (pp. 93-94).

[2]C'est-à-dire, l'originalité, l'individualité.

[3]L'Esprit Créateur, Vol. XI, Number 1 (Spring 1971), 31.

Les tableaux d'un même peintre, les écrits d'un même écrivain, portent sa marque, ces artistes réfractent "à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde" (III, 374-375): la leur. Marcel, comme Proust, est frappé par la ressemblance des oeuvres d'un même artiste. C'est que chaque artiste semble "comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente (C est moi qui souligne) de celle d où viendra appareillant pour la terre un autre grand artiste" (III, 257). Les ressemblances entre les oeuvres d'un même auteur par exemple, donnent l'impression de romans superposables les uns sur les autres (III, 377), attestent de la fixité des composantes de l'âme de l'artiste. L'âme étant, pour Marcel comme pour Proust, le véritable "moi" de l'artiste, différent de l'être superficiel, inauthentique, parce qu'il cherche à plaire, à briller ou à répondre à l'idée que l'on se fait de lui, que l artiste devient en société et qui, lui, est interchangeable et passager.[1] De là, les vifs reproches que Proust adresse

---

[1]Dans les NM, Proust écrit à propos de Gustave Moreau: "Un tableau est une sorte d apparition d'un coin d'un monde mystérieux, dont nous connaissons quelques autres fragments, qui sont les toiles du même artiste [...]

Le pays, dont les oeuvres d'art sont ainsi des apparitions fragmentaires, est l'âme du poète, son âme véritable, celle de toutes ses âmes qui est le plus au fond, sa patrie véritable, mais où il ne vit que de rares moments. C'est pour cela que le jour qui les éclaire, les couleurs qui y brillent, les personnages qui s'y agitent, sont un jour, des couleurs et des êtres intellectuels. L'inspiration est le moment où le poète peut pénétrer dans cette âme la plus intérieure. Le travail est l'effort pour y rester entièrement, pour ne pas, tandis qu il écrit ou qu'il peint, y rien mêler du dehors" (pp. 383-90).

à Sainte-Beuve,[1] le critique ayant basé toute sa méthode sur une erreur dans les prémisses: il a assimilé le véritable "moi" de l artiste, son "moi oeuvrant", au moi superficiel que, par facilité, paresse, désir de briller, de plaire ou par crainte d'être crucifié, on adopte en société et parfois même, comme Swann, à jamais. Marcel condamne l'amitié et la conversation car elles ne mettent en rapport que le moi superficiel des individus, elles obligent à rester "à la surface de soi-même, au lieu de poursuivre le voyage de découvertes dans les profondeurs" (I, 907):

> La conversation même qui est le mode d'expression de l amitié est une divagation superficielle, qui ne nous donne rien à acquérir. Nous pouvons causer pendant toute une vie sans rien dire que répéter indéfiniment le vide d'une minute, tandis que la marche de la pensée dans le travail solitaire de la création artistique se fait dans le sens de la profondeur, la seule direction qui ne nous soit pas fermée, où nous puissions progresser, avec plus de peine il est vrai, pour un résultat de vérité (I, 907).

Dans ses créations musicales, l'artiste Vinteuil "s interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur, atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelques questions qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre qu'elle répond" (III, 256). Cet accent spécial à l'artiste, seule l'oeuvre d'art peut le reproduire, l homme ne peut le commniquer par un autre moyen. L oeuvre d'art livre cet inéffable qui

---

[1]Voir l ouvrage de Proust: Contre Sainte-Beuve (CSB/PM/EA, pp. 211-314) et dans la préface à Tendres Stocks, le passage des pages 609 à 611 du même ouvrage.

> "différencie qualitativement[1] ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intêret, l'art, l'art d'un Vinteuil ou d'un Elstir, le fait apparaître extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais" (III, 257-258).

L'"accent" propre à Bergotte apparaît également dans les livres de l'écrivain et non pas dans ses propos, accent que l auteur lui-même n'a sans doute pas perçu car il est inséparable de sa personnalité la plus intime. Cet accent, explique Marcel,

> n est pas noté dans le texte, rien ne l'y indique et pourtant il s'ajoute de lui-même aux phrases, on ne peut pas les dire autrement, il est ce qu'il y avait de plus éphémère et pourtant de plus profond chez l'écrivain et c'est cela qui portera témoignage de sa nature, qui dira si malgré toutes les duretés qu'il a exprimées, il était doux, malgré toutes les sensualités, sentimental (I, 553).[2]

Son extrême sensibilité artistique rendait Proust très réceptif à cet accent spécifique de chaque artiste: le héros de Contre Sainte-Beuve déclarait:

> Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres, et tout en lisant, sans m'en rendre compte,

---

[1]La différence est essence. Cette idée, clairement stipulée par Marcel a d ailleurs été relevée par Gilles Deleuze dans son ouvrage: Proust et les Signes, en particulier pp. 36-37.

[2]Dans un fragment qualifié par Proust de "capitalissime", on retrouve cette déclaration: "L'oeuvre d'art n'est-elle pas pour le rythme caché--d'autant plus vital que nous ne le percevons pas nous-mêmes--de notre âme, semblable à ces tracés sphygmographiques où s'inscrivent automatiquement les pulsations de notre sang" (reproduit dans Les Nouvelles Littéraires, 25 Juillet, 1936, p. 3).

> je le chantonnais, je pressais les notes ou les ralentissais ou les interrompais, pour marquer la mesure des notes et leur retour, comme on fait quand on chante, et on attend souvent longtemps, selon la mesure de l'air, avant de dire la fin d'un mot. Je savais bien que si, n'ayant jamais pu travailler, je ne savais écrire, j'avais cette oreille-là plus fine et plus juste que bien d'autres, ce qui m'a permis de faire des pastiches, car chez un écrivain, quand on tient l'air, les paroles viennent bien vite.

Mais l'artiste Proust doit se débarrasser de cette tendance s'il veut lui-même faire oeuvre d'art. Il utilise alors le pastiche comme une catharsis, une hygiène: "Et tout était surtout pour moi affaire d'hygiène: il faut se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet ou du Goncourt en signant [...], d'en faire ouvertement sous forme de pastiches, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans."[1] Dans son article "A propos du 'style' de Flaubert," Proust précise encore:

> Aussi, pour ce qui concerne l'intoxication flaubertienne, je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche. Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages, avec Mme de Beauséant, avec Frédéric Moreau, mais encore notre vois intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire (CBS/PM/EA, 594).

Si la cause de l'authenticité de l'impression restait

---

[1]Lettre à Ramon Fernandez publiée dans Le Divan, (Oct.-Dec., 1948), 433-34.

mystérieuse (voir supra, p. 64) ce qui est clair dans la conception de Marcel et de Proust, c'est l'union primordiale de l artiste et du monde, et que cette union mène à la connaissance vers laquelle l'homme-artiste est poussé comme par un instinct.[1] D une part, le centre de la connaissance du monde est situé dans l'âme de l'artiste, c'est là que les choses prennent vie: "L'instant où vivent les choses, dit Proust dans CSB, est fixé par la pensée qui les réflète. A ce moment-là, elles sont pensées, elles reçoivent leur forme" (p. 340). D'autre part, la conscience humaine et ses caractéristiques se révèlent dans la transcription de l'impression faite par l'objet extérieur. Elstir ne peut regarder une fleur qu en la transplatant d abord dans son jardin intérieur et montre dans ses aquarelles l'apparition "des roses qu il avait vues et que sans lui on n'eût connues jamais" (II, 943). D ou l'inanité de transcender l'objet, car:

> comme toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-mêmes par une autre moitié que seul nous pourrions connaître, nous nous empressons de négliger celle-là, c'est-à-dire la seule à laquelle nous devrions nous attacher, et nous ne tenons compte que de l'autre moitié qui, ne pouvant pas être approfondie parce qu'elle est extérieure, ne sera cause pour nous d'aucune fatigue: le petit sillon que la vue d'une aubépine ou d'une église a creusé en nous, nous trouvons trop difficile de tâcher de l'apercevoir. Mais nous rejouons la symphonie, nous retournons voir l'église jusqu'à ce

---

[1]Quand les artistes sont dans leur âme intérieure, dit Proust dans son article des NM sur Gustave Moreau, "ils agissent en vertu d'une sorte d instinct qui, comme celui des insectes, est doublé d un secret pressentiment de la grandeur de leur tâche et de la brièveté de leur vie" (p. 393).

> que--dans cette fuite loin de notre propre vie que nous n'avons pas le courage de regarder, et qui s'appelle l'érudition--nous les connaissions aussi bien, de la même manière, que le plus savant amateur de musique ou d'archéologie. Aussi combien s'en tiennent là qui n'extraient rien de leur impression, vieillissent inutiles et insatisfaits, comme des célibataires de l'Art![1] (III, 891-892)

La beauté que l'artiste a livrée dans son tableau n'est pas inhérente au paysage lui-même, elle n'est pas restée dans l'objet. Ce n'est pas la chose extérieure qui est belle, c'est la chose <u>représentée</u>, cette matière spéciale, individuelle, qui est l'artiste et qu'il est si difficile de "réaliser". C'est pourquoi, même l'artiste qu'est Elstir, se laisse peu à peu convaincre par le mensonge que la beauté réside dans les choses elles-mêmes.[2]

> Je compris qu'à un certain type idéal résumé en certaines lignes, en certaines arabesques qui se retrouvaient sans cesse dans son oeuvre, à un certain canon, il avait attribué en fait un caractère presque divin, puisque tout son temps, tout l'effort de pensée dont il était capable, en un mot toute sa vie, il l'avait consacrée à la tâche de distinguer mieux ces lignes, de les reproduire plus fidèlement. Ce qu'un tel idéal inspirait à Elstir, c'était vraiment un culte si grave, si exigeant, qu'il ne lui permettait jamais d'être content; cet idéal, c'était la partie la plus intime de lui-même: aussi n'avait-il pu le considérer avec détachement, en tirer des émotions, jusqu'au jour où il rencontra, réalisé au dehors, dans

---

[1]C'est ce que Marcel reprochera à Swann et à Elstir vieilli, Proust à Ruskin (en ce qui concerne Ruskin, voir l'article: "John Ruskin", <u>Mélanges</u>, <u>CSB</u>/<u>PM</u>/<u>EA</u>, pp. 128-141).

[2]L'importance de ce passage en ce qui concerne la démonstration proustienne qu'il contient et l'illustration de certaines remarques que nous venons de faire, excuse, à mon avis la longueur de cette citation, difficile à sectionner sans la rendre incompréhensible.

le corps d'une femme, le corps de celle qui était par la suite devenue madame Elstir [...] Quel repos, [...] , de poser ses lèvres sur ce Beau que jusqu'ici il fallait avec tant de peine extraire de soi, et qui maintenant, mystérieusement incarné, s'offrait à lui pour une suite de communions efficaces: Elstir à cette époque n'était plus dans la première jeunesse où l'on n'attend que de la puissance de la pensée la réalisation de son idéal. Il approchait de l'âge où l'on compte sur les satisfactions du corps pour stimuler la force de l'esprit, où la fatigue de celui-ci en nous inclinant au matérialism, et la diminution de l'activité, à la possibilité d'influences passivement reçues, commencent à nous faire admettre qu'il y a peut-être bien certains corps, certains métiers, certains rythmes privilégiés, réalisant si naturellement notre idéal que, même sans génie rien qu'en copiant le mouvement d'une épaule, la tension d'un cou, nous ferions un chef-d'oeuvre; [...] Quand j'eus compris cela, je ne pus plus voir sans plaisir Mme Elstir, et son corps perdit de sa lourdeur, car je le remplis d'une idée, l'idée qu'elle était une créature immatérielle, un portrait d'Elstir. Elle en était un pour moi et pour lui aussi sans doute. Les données de la vie ne comptent pas pour l'artiste, elles ne sont pour lui qu'une occasion de mettre à nu son genie. On sent bien, à voir les uns à côté des autres dix portraits de personnes différentes peintes par Elstir, que ce sont avant tout des Elstir. Seulement, après cette marée montante du génie qui recouvre la vie, quand le cerveau se fatigue, peu à peu l'équilibre se rompt, et comme un fleuve qui reprend son cours après le contre-flux d'une grande mafe, c'est la vie qui reprend le dessus. Or, pendant que durait la première période, l'artiste a peu à peu dégagé la loi, la formule de son don inconscient. Il sait quelles situations, s'il est romancier, quels paysages, s'il est peintre, lui fournissent la matière, indifférente en soi, mais nécessaire à ses recherches, comme serait un laboratoire ou un atelier. [...] Un jour viendra où, par l'usure de son cerveau, il n'aura plus, devant ces matériaux dont se servait son génie, la force de faire l'effort intellectuel qui seul peut produire son oeuvre, et continuera pourtant à les rechercher, heureux de se trouver près d'eux à cause du plaisir spirituel, amorce du travail, qu'ils éveillent en lui; et, les entourant d'ailleurs d'une sort de superstition comme s'ils étaient superieurs à autre chose, si en eux résidait déjà une bonne part de l'oeuvre d'art qu'ils porteraient en quelque sorte toute faite [...] Et ainsi la beauté de la vie, mot en quelque sorte dépourvu de signification, stade situé en deçà de l'art et auquel j'avais vu s'arrêter Swann, était celui où,

> par ralentissement du génie créateur, idolâtrie des formes qui l'avaient favorisé, désir du moindre effort, devait un jour rétrograder peu à peu un Elstir (I, 850-852).

Elstir vieilli est, à la façon de Swann, un célibataire de l'art qui s'attache à ce qui a causé la joie esthétique, donc à l'objet extérieur, non à la conséquence: l'impact fait en lui qu'il faut à present éclairer, rendre réel. Il ne dépasse pas le premier stade des deux temps de la perception de la réalité et se contente de la joie causée par l'impact. Il ne connaîtra jamais plus la joie de la création qui est projection hors de soi de ce qui a été senti. Il a oublié que l'impression est double, à la fois, dans l'objet et en nous. Il néglige la moitié la plus importante, lui-même, et idolâtre l'objet. La véritable beauté de l'objet est dans l'impression qu'il produit sur le sujet et que celui-ci aura su extraire de lui. Il se peut evidemment que la chose ait en elle-même une sorte de beauté intrinsèque, comme les oeuvres d'art, par exemple. L'effet produit, l'empreinte laissée par ces choses artistiques sur le subconscient n'en sont seulement que plus profonds, mais c'est le même phénomène qui a lieu:

> comme il peut y avoir de la beauté, aussi bien que dans les choses humbles, dans les choses précieuses, je goûtais à Venise des impressions analogues à celles de Combray mais <u>transposées</u> selon un mode entièrement différent et plus riche (III, 623).[1]

---

[1]On se rappelle qu'à Venise, ce sont les oeuvres d'art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie (III, 626). Voir <u>supra</u>, p.51 .

La grand-mère de Marcel ne peut se résigner à offrir de simples photographies de monuments ou lieux artistiques à son petit fils, pour la même raison. La photographie, le cliché développé, est une reproduction objective de la réalité extérieure. La plaque sensible de l'appareil photographique est un élément neutre, objectif lui-même, l'inconscient humain est, au contraire, un élément subjectif, différent selon chaque individu. L'inconscient de l'artiste est plaque sensible durant le premier stade de la perception de la réalité. C'est-à-dire qu'il a la capacité d'imprimer la complexité de la réalité sans les choix et limitations de l'intelligence et de la mémoire. Mais durant le deuxième stade, il va donner une image de l'objet perçu en livrant ses propres caractéristiques, sa propre subjectivité. Le deuxième stade n'est plus mécanisme, il est dynamisme et individualisme. S'il y a choix à présent, ce n'est plus un choix causé par les limitations des outils utilisés (intelligence, logique et mémoire), mais c'est le choix de l'artiste qui se réalise, se crée, c'est le choix de la différence, de l'individualisme.[1] La photographie n'est valable que dans le sens où elle présente une possibilité, limitée d'ailleurs, pour l'objet d'art représenté de provoquer des impressions chez le sujet, celui-ci ne pouvant avoir la chance d'être confronté directement avec l'objet

---

[1]Dans le chapitre "Gustave Moreau" des NM, Proust écrit: "Il n'y a de réel pour un écrivain que ce qui peut refléter individuellement sa pensée, c'est-à-dire ses oeuvres" (p. 395).

d'art. C'est pourquoi la grand-mère préférait donner à Marcel des photographies de la Cathédrale de Chartres peinte par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve de Turner, "ce qui faisait un degré d'art de plus" (I, 41). La photo du chef-d'oeuvre représenté, faisait ainsi "plusieurs 'épaisseurs' d'art" (I, 40). C'est ainsi d'ailleurs que Marcel aurait dû comprendre la métaphore de Bergotte sur la Berma ("pâleur janséniste, mythe solaire"), c'était une couche d'art supplementaire, une impression de Bergotte qui n'aurait pas dû étouffer celles de Marcel mais au contraire les susciter. L'oeuvre d'art, tout en livrant la vision d'un artiste, sollicite notre esprit à éclaircir les éléments qu'elle a remuée en nous-mêmes. C'est la leçon que la grand-mère essaye de donner à Marcel, lui évitant ainsi de penser que la beauté n'est que dans les choses et de négliger le "double et mystérieux sillon" qu'elles ont creusé dans l'âme du sujet qui les a contemplées.

La révélation, grâce à l'art et aux artistes, de la véritable nature de la réalité et de la perception de cette réalité se fait peu à peu dans l'esprit de Marcel qui doit pourtant démonter certains pièges dans lesquels même un Swann ou un Elstir sont finalement tombés. En comprenant que la beauté habite le monde quotidien et non un monde supérieur mais abstrait, Marcel pose un nouveau regard sur ce qui l'entoure. Il éduque sa vision par celle de certains êtres privilègiés qui ont une vision poétique du monde: les artistes. En effet, l'inconscient de l'artiste agissant à

la façon d'une plaque sensible reçoit l'impact de la réalité extérieure sans les limitations des préjugés, de l'intelligence, ou de la mémoire. Cet impact doit être intellectualisé, afin d'être appréhendé, compris. Cette concrétisation aboutit à une vision de la réalité du monde extérieur ainsi qu'à la "réalisation" de la plaque intérieure: la différence qualitative de l'artiste, son véritable "moi". Dans la théorie qu'il fait tenir à son personnage Marcel, comme dans les oeuvres autres que La Recherche, Proust pose l'axiome de l'authenticité de cette trace laissée par la réalité extérieure sur l'artiste. Il reste volontiers mystérieux sur l'origine de cette impression. Il ne justifie l'authenticité de toute sa théorie de la connaissance que par le sentiment de plaisir qui accompagne, d'abord, la vision de la réalité, puis la concrétisation de celle-ci. De plus, la véritable portée de ces "impressions" ne se découvrira que lorsque l'artiste aura pris le soin et la peine de concrétiser sa vision, de la "rendre". La théorie de la connaissance que Proust prête à Marcel ne pourra donc être développée qu'après l'exposé de ce processus de concrétisation.

CHAPITRE III

La Leçon de l'Art--Le rendu de la vision: le "style"

> [...] le miracle suprême, la transsubstantiation des qualités irrationnelles de la matière et de la vie dans des mots humains --Marcel Proust.

Comme il a dû se dépouiller complètement de toute idée préconçue, de croyances personnelles, de vanité, pour devenir entièrement recepteur et recevoir l'impact de la réalité, l'artiste doit s'astreindre à rendre le plus fidèlement possible la vision qu'il a eu de cette réalité. L'aptitude à rendre avec clarté, précision et fidélité l'impression faite en lui par la réalité est un autre don que possède l'artiste. Il sait rendre, réfléchir, comme le ferait un miroir, l'image que l'objet a fait sur son inconscient, image qui s'est imprégnée de la matière spirituelle, individuelle, de l'artiste.

Le thème du miroir revient souvent dans La Recherche du Temps Perdu, et permet d'illustrer la possibilité humaine de découvir la Vérité, la réalité. Marcel relève la curieuse aptitude des yeux qui sont de la chair devenue miroir (I, 946), l'esprit, quant à lui, est un grand miroir reflétant des réalités (III, 1042). Les artistes

de La Recherche sont comparés à des miroirs (III, 721-722). Ils sont

> ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie, si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété (I, 555).

Il n'y a pas dépersonnalisation--ce que l'image du miroir comme celle de la photographie, pouvaient laisser croire--au contraire, puisque l'impact de l'objet extérieur à refléter est l'artiste lui-même. Les oeuvres d'art sont elles-mêmes des miroirs dont les reflets viennent frapper et impressionner à leur tour notre esprit.[1]

Ce reflet, propre à chaque artiste, forme son "style"[2]:

> le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation qui serait impossible par des moyens directs et conscients

---

[1]Dans NM, Proust écrit, dans son chapitre sur Claude Monet: les amateurs de peinture "ont dans des chambres des espèces de miroirs non moins magiques appelés tableaux, et dans lesquels, si l'on sait en s'éloignant un peu bien les regarder, d'importantes parties de la réalité sont dévoilées. Nous sommes là, penchés sur le miroir magique, nous en éloignant, essayant de chasser toute autre pensée, tâchant de comprendre le sens de chaque couleur, chacune appelant dans notre mémoire des impressions passées, qui s'associent en aussi aérienne et multicolore architecture que les couleurs sur la toile et édifient dans notre imagination un paysage"(p. 397).

[2]Voir infra, p. 82, note 1.

> de la différence dont nous apparaît le monde, différence, qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun (III, 895).[1]

Le "style" n est pas un jeu de l'esprit, un amusement de dilletante, c'est le rayon spécial que l'artiste envoie aux êtres moins doués que lui et à la posterité, rayon dans lequel il leur livre, à la fois, sa façon de voir le monde, c'est-à-dire, un aspect authentique du monde, ainsi que sa propre essence--la différence essentielle qui existe entre lui et les autres, différence qui ne peut se communiquer directement puisqu'il n'y a pas de communication possible entre les hommes en dehors de l'Art--Le "style" est qualité; il est aussi fusion, il est, en effet à la fois la réalité extérieure et l'artiste lui-même, c'est la matière intellectuelle qui compose la fusion objet-sujet dans un moment de perception intuitive, une vision. C'est cette vision transcrite, traduite--l'artiste proustien est un traducteur (III, 890)--aussi fidèlement que possible et avec le matériau approprié au don de l'artiste: couleurs pour le peintre, notes pour le musicien, mots pour l'écrivain.

Le "style" est transmutation. D'où les exigences

---

[1]Dans une lettre à Antoine Bibesco, Proust utilise à peu prés la même définition: "Le style n'est nullement un enjolivement, comme croient certaines personnes, ce n'est pas une question de technique, c'est comme la couleur chez les peintres, une qualité de la vision, une révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit et que ne voient pas les autres" (Lettres à Bibesco, p. 177).

extrèmes de ce "style"[1] qui a ainsi une portée metaphysique. Après la première représentation de Phèdre par la Berma, qui avait tant déçu Marcel, Swann faisait remarquer au jeune garçon avec quelle intelligence et quelle justesse, l'artiste disait à OEnone: "Tu le savais!" Et Marcel poursuit:

> Il avait raison: cette intonation-là, du moins, avait une valeur vraiment intelligible et aurait dû par là satisfaire à mon désire de trouver des raisons irréfutables d'admirer la Berma. Mais c'est à cause de sa clarté même qu'elle ne le contentait point. L'intonation était si ingénieuse, d'une intention, d'un sens si définis, qu'elle semblait exister en elle-même et que toute artiste intelligente eût pu l'acquérir.. C'était une belle idée; mais quiconque la concevrait aussi pleinement, la posséderait de même. Il restait à la Berma qu'elle l'avait trouvée, mais peut-on employer ce mot de "trouver", quand il s'agit de quelque chose qui ne serait pas différent si on l'avait reçu, quelque chose qui ne tient pas essentiellement à votre être, puisqu'un autre peut ensuite le reproduire? (I, 567)

Le jeu de la Berma était à ce moment-là création de l'intelligence logique donc superficiel et sans intérêt parce que inauthentique. Mais lorsque l'intelligence de l'artiste se met au service de l'impression--dans le cas de la Berma, au service du chef d'oeuvre à exprimer, selon les resonnances qu il éveille en elle--son jeu a alors une portée métaphysique, il est authentique, réel, et livre l'essence de l'actrice dans une trouvaille que personne d'autre qu'elle aurait pu faire. Même dans la musique de Vinteuil, Marcel

---

[1]C'est pour plus de facilité que j'emploie le mot "style" entre guillements pour désigner le style de l'écrivain, l'interpretation de l'actrice, les combinaisons de notes pour le musicien, de couleurs pour le peintre. Dans son article sur le style de Flaubert, Proust a lui-même mis le mot "style" entre guillemets, entendant par "style" de Flaubert, "le rendu de sa vision" (CSB/PM/EA, p. 588). C'est le sens que je donnerai à ce mot mis entre guillemets.

remarque "des analogies plutôt ingénieusement trouvées par le raisonnement que senties par l'impression directe [...] oeuvres de l'intelligence, forcément superficielles [elles] n'arrivaient jamais à être aussi frappantes que ces ressemblances dissimulées, involontaires" (III, 256).[1]

Ce "style", cette matière spéciale, est obtenue grâce à un travail sans fin, où de retouche en retouche, de précision, on tente de cerner l'impression ressentie et de la transmuter comme par alchimie, en son équivalent spirituel, en une expression. Il s'agit, dit Marcel, de "s'astreindre à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression" (III, 882).[2]

---

[1]On se rappelle que ces similitudes qui reviennent d'une oeuvre d'un même artiste à l'autre, ou à l'intérieur d'une même oeuvre, livrent l'essence de l'artiste, sa qualité propre. Elles sont involontaires car elles forment l'artiste lui-même, font partie de lui et l'artiste n'est même pas conscient de leur existence avant que l'oeuvre d'art ne les projette hors de lui.

[2]Dans une réponse à une enquête sur le renouvellement du style, paru dans La Renaissance, le 22 Juillet 1922, Proust écrit: "1° La continuité du style est non pas compromise mais assurée par le perpétuel renouvellement du style. Il y à cela une raison métaphysique dont l'exposé allongerait trop cette réponse.

2° Je ne "donne nullement ma sympathie" (pour employer les termes mêmes de votre enquête) à des écrivains qui seraient "Préoccupés d'une originalité de forme." On doit être préoccupé uniquement de l'impression ou de l'idée à traduire. Les yeux de l'esprit sont tournés au dedans, il faut s'efforcer de rendre avec la plus grande fidélité possible le modèle intérieur. Un seul trait ajouté (pour briller, ou pour ne pas trop briller, pour obéir à un vain désir d'étonner, ou à l'enfantine volonté de rester "classique") suffit à compromettre le succès de l'expérience et la découverte d'une loi. On n'a pas trop de toutes ses forces de soumission au réel, pour arriver à faire passer l'impression la plus simple en apparence, du monde de l'invisible dans celui si différent du concret où l'ineffable se résout en claires formules" (CSB/PM/EA, p. 648).

D'où cette continuelle et inlassable recherche de l'équivalent parfait que l'artiste n'atteint jamais complètement à son gré. L'agonie de Bergotte est particulièrement dramatique parce qu'une dernière contemplation de la Vue de Delft de Ver Meer provoque chez l'artiste vieilli, avec un retour de ses exigences artistiques passées, la révélation qu'il n'a pas complètement rempli sa mission, il s'est contenté d'un style d'à-peu-près, il n'a pas rendu entièrement sa vision. Contemplant le petit pan de mur jaune représenté dans le tableau, "'C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune " (III, 187).[1]

La perfection du "style" est un impératif,[2] elle sera

---

[1]Dans le chapitre des NM consacré à Gustave Moreau, Proust écrit: "Le pays, dont les oeuvres d'art sont ainsi des apparitions fragmentaires, est l'âme du poète, son âme véritable, celle de toutes ses âmes qui est le plus au fond, sa patrie véritable, mais où il ne vit que de rares moments. C'est pour cela que le jour qui les éclaire, les couleurs qui y brillent, les personnages qui s'y agitent, sont un jour, des couleurs et des êtres intellectuels. L'inspiration est le moment où le poète peut pénétrer dans cette âme la plus intérieure. Le travail est l'effort pour y rester entièrement, pour ne pas, tandis qu'il écrit ou qu'il peint, y rien mêler du dehors. De là, cette retouche des mots, des couleurs devant une modèle qui pour le poète est aussi réel, aussi impérieux que pour le peintre, pour le peintre aussi intellectuel, aussi personnel que pour le poète" (pp. 388-90).

[2]Il semble d'ailleurs qu'il n'y ait qu'une manière possible de traduire l'impression ressentie: "C'est le reproche qu'on peut faire à Péguy, dit Proust, pendant qu'il vivait d'essayer dix manières de dire une chose, alors qu'il n'y en a qu'une" ("Pour un ami", La Revue de Paris [15 nov. 1920], p. 276).

atteinte lorsque celui-ci sera devenu entièrement vision, quand l'artiste ne sera plus que miroir, quand on ne differenciera plus l'exprimé de l'exprimant.

> Le talent, dit Proust dans la Préface à Tendres Stocks de Paul Morand, est un rapprochement de l'artiste vers l'objet à exprimer. Tant que l'écart subsiste, la tâche n'est pas achevée. Ce violiniste joue très bien sa phrase de violon, mais vous voyez ses effets, vous y applaudissez, c'est un virtuose. Quand tout cela aura fini par disparaître, que la phrase de violon, ne fera plus qu'un avec l'artiste, entièrement fondu en elle, le miracle se sera produi" (p. 25) (C'est moi qui souligne).

Ce fondu,[1] c'est ce que cherchent à atteindre tous les artistes.[2] Il fait d'ailleurs, l'unité, l'harmonie, de

---

[1]La jeune princesse des Laumes, future duchesse de Guermantes, s'était, elle aussi, fondue dans les réparties spirituelles dans lesquelles elle excellait. Elle avait fait, de son aristocratie, un art. Elle s'était transformée en "esprit des Guermantes". Le rapprochement que fait Marcel entre la duchesse vieillie et les artistes qui perdent leur talent est significatif: "Mais puisque les meilleurs écrivains cessent souvent, aux approches de la vieillesse, ou après un excès de production, d'avoir du talent, on peut bien excuser les femmes du monde de cesser, à partir d'un certain moment, d'avoir de l'esprit. Swann ne retrouvait plus dans l'esprit dur de la duchesse de Guermantes le "fondu" de la jeune princesse des Laumes" (III, 1004-1005).

[2]Tout au long de son article: "A propos du 'style' de Flaubert", paru dans La Nouvelle Revue Française, en janvier 1920, Proust démontre ce qui fait le "style" de cet auteur, c'est-à-dire, comment celui-ci livre la vision qu'il avait du monde, les différents moyens grammaticaux employés pour préserver la complexité et l'unité de l'impression, comment Flaubert se défendait même de couper le récit par des guillemets rapportant habituellement les parties des paroles des personnages en utilisant le style indirect "pour qu'elles se confondent avec le rest" (p. 590). Proust montre avec quelle application, Flaubert a su fixer sa "vision, la faire passer de l'inconscient dans le conscient" (p. 592). (Article reproduit dans le CSB/PM/EA, les pages indiquées entre parenthèses correspondent à cet ouvrage).

l'oeuvre d'art. Car, s'il y a fusion entre l'artiste et l'objet extérieur à représenter, comme dans le moment de vision, il y a fusion aussi entre l'artiste et ses moyens techniques, ceux-ci devant disparaître peu à peu. Finalement, l'artiste, l'objet représenté, les moyens techniques se fondent dans la vision rendue: l'oeuvre d'art. Marcel remarque, par exemple, que la société qui a fourni ses modèles à Elstir, s'est, "par alchimie des impressions, transformée chez lui en oeuvre d'art" (III, 770). La société est l'objet extérieur, l'alchimie est la technique, les impressions représentent l'artiste.

Ce fondu est semblable à la lumière qui baigne toutes choses, les intègre, les unit dans un même rayon. Dans une lettre à la Comtesse de Noailles, au sujet du receuil, Les Eblouissements, que la poètesse vient de publier, Proust écrit:

> Je veux dire que ce qu'il y a de plus extraordinaire, de plus beau dans ce livre (probablement ce qui vous frappe le moins parce que c'est ce qui émane le plus directement de vous sans intervention de votre raisonnement et de votre volonté),[1] c'est qu'il n'est pas composé de parties, qu'il est un, baigné dans une même atmosphère, baigné tout entier, où les couleurs se commandent les unes les autres, sont complémentaires [...] Tout communique et se mêle [...] Il n'y a pas une chose qui soit "introduite" dans le livre, tout y est baigné dans une atmosphère enchantée où baigne déjà le premier mot et qui enveloppe encore le dernier [...] c'est une espèce de fondu, d'unité transparente, où toutes les choses, perdant leur premier aspect de choses, sont venues se ranger les unes à côté des autres dans une espèce d'ordre, pénétrées de la même lumière, vues les unes

---

[1]Voir supra, p. 83, note 1.

> dans les autres, sans un seul mot qui reste en dehors, qui soit resté réfractaire à cette assimilation [...] Je suppose que c'est ce qu'on appelle le Vernis des Maitres (Lettre à la Comtesse de Noailles, Correspondance Générale, II, p. 86-87).

C'est en effet l'image du soleil de la lumière, qui rend le mieux cette impression de fondu. C'est pourquoi, Marcel, comme Proust, s'est beaucoup intéressé à la peinture, à l'aptitude du peintre à reproduire la lumière et que, c'est surtout à la peinture qu'il a demandé d'illustrer sa conception du "style". La lumière est un symbole à tous les niveaux de l'explication proustienne de l'Art. La lumière affirme tout d'abord l'égalité des choses:

> La dame un peu vulgaire qu'un dilettante en promenade éviterait de regarder, excepterait du tableau poétique que la nature compose devant lui, cette femme est belle aussi, sa robe reçoit la même lumière que la voile du bateau, il n'y pas de choses plus ou moins précieuses, la robe commune et la voile en elle-même jolie sont deux miroirs du même reflet (II, 421).[1]

La lumière révèle ainsi les choses à l'oeil du spectateur. L'oeuvre d'art, de la même façon, livre en quelque sort la signification des choses, les explique, les éclaire. En effet, l'artiste décompose la réalité comme le ferait un prisme pour la lumière. Cette image de la décomposition de la lumière en couleurs différentes revient fréquemment dans La Recherche du Temps Perdu et dans les autres écrits de Proust:

> Une page de Vinteuil, dit Marcel, connue déjà au piano et qu'on entendait à l'orchestre, comme un rayon de jour d'été que le prisme de la fenêtre décompose

---

[1]Dans NM, Proust écrit à propos de Chardin: "Le peintre avait proclamé la divine égalité de toutes les choses devant l'esprit qui les considère, devant la lumière qui les embellit" (p. 374).

> avant son entrée dans une salle à manger obscure, dévoilait comme un trésor insoupçonné et multicolore toutes les pierreries des Mille et une Nuits (III, 254).

Le tableau d'Elstir intitulé Le Port de Carquethuit, présente les églises de Criquebec "enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore" (I, 835-36). Dans les Nouveaux Mélanges, également, Proust écrit à propos de Gustave Moreau: "la voici devant moi [l'âme du peintre], immobilisée à jamais à travers le prisme impénétrable mais si facile à briser de ses tendres couleurs, celle qui tout à l'heure flottait si vite sur la pensée soulevée de Gustave Moreau" (p. 390). Paradoxalement, le tour de force de l'artiste est de décomposer, et de recomposer la réalité dans une même oeuvre d'art. En effet, d'une part, l'art, l'art d'un Vinteuil ou d'un Elstir, fait apparaître ce que l'artiste a senti extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais" (III, 257-258). D autre part, en ce qui concerne le "style", par exemple, il faut arriver à recomposer entièrement la réalité à la façon de la synthèse de la lumière: tant que les couleurs décomposées par le prisme se différencient les unes des autres, il n'y a pas "style", quand elles se refondent en lumière, l'oeuvre d'art est créé. Le travail de l'artiste est un travail d'analyse et de synthèse. Analyse des impressions tout d'abord, puis recomposition parfaite de ces impressions. L'oeuvre d'art reproduit les deux processus: "Notre esprit, dit Proust, n'est jamais satisfait s'il n'a

pas pu donner une claire analyse de ce qu'il avait inconsciemment produit, ou une recréation vivante de ce qu'il avait d'abord patiemment analysé".[1] Il en résulte une sorte de miracle, l'oeuvre d'art est la substance même résultant de la fusion objet-artiste. Qu'est-ce qui, mieux que la lumière, pouvait illustrer cette substance spéciale? L'exemple de Rembrandt que Proust cite dans les Nouveaux Mélanges est significatif et montre comment la lumière, pour le peintre, symbolise la fusion artiste-réalité extérieure-technique-oeuvre d'art: Proust, remarquant qu'après la première jeunesse de Rembrandt, les figures des personnages de ses tableaux apparaissent dans une sorte de matière dorée, déclare:

> Et dans ce qu'on appelle la troisième manière de Rembrandt, il est visible que ce jour doré, où il lui était essentiel, et comme conséquence de cela si fécond, et comme signe de cela si émouvant, de voir les choses, est devenu pour lui toute la réalité, et qu'il va s'efforcer plus, de la manière la plus hantée, de la traduire intégralement, sans plus souci de la beauté, ni d'une autre vérité extérieure, mais sacrifiant tout à cela, s'arrêtant, se reprenant pour n'en rien laisser perdre, sentant que cela seul importait (pp. 380-381, c'est moi qui souligne).

Durant la deuxième représentation de Phèdre, Marcel comprend que le talent de la Berma s'est fondu dans son rôle (c'est-à-dire, l'objet à exprimer), rappelant ainsi en cela le jeu du grand interprète qu'est aussi le compositeur Vinteuil:

> Mais ce talent que je cherchais à apercevoir en dehors du rôle, il ne faisait qu'un avec lui. Tel pour un

---

[1] "A propos du 'style' de Flaubert", CSB/PM/EA, p. 595.

> grand musicien (il paraît que c'était le cas pour Vinteuil quand il jouait du piano) son jeu est d'un si grand pianiste qu'on ne sait même plus du tout si cet artiste est pianiste, parce que [...] si rempli de ce qu'il interprète que lui-même on ne le voit plus, et qu'il n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'oeuvre. Les intentions entourant comme une bordure majestueuse ou délicate la voix et la mimique d'Aricie, d'Ismène, d'Hippolyte, j'avais pu les distinguer; mais Phèdre se les était intériorisées, et mon esprit n'avait pas réussi à arracher à la diction et aux attitudes, à appréhender dans l'avare simplicité de leurs surfaces unies, ces trouvailles, ces effets qui n'en dépassaient pas, tant ils s'y étaient profondément résorbés [...] voix, attitudes, gestes, voiles, n'était, autour de ce corps d'une idée qu est un vers (corps qui, qu contraire des corps humains, n'est pas un obstacle opaque, mais un vêtement purifié, spiritualisé_, que des enveloppes supplémentaires qui, qu lieu de la cacher, rendaient plus splendidement l'âme qui se les était assimilées et s y était répandue...(II, pp. 47, 48).

Le chef-d'oeuvre à interpréter et les moyens utilisés sont fondus ensemble, indistincts les uns des autres, en une matière spéciale où le chef-d'oeuvre est devenu interprète et inversement, car Vinteuil semble disparaître pour n'être qu'une fenêtre ouverte sur un chef-d'oeuvre, mais la Berma s'est aussi substituée au chef-d'oeuvre à interpréter qui devient "matière, à peu près indifférente en soi-même pour la création du chef-d'oeuvre d'interprétation de l'actrice " (II, 51). La Berma est en effet, aussi sublime dans une pièce moderne de circonstance que dans <u>Phèdre</u>:

> Ainsi dans les phrases du dramaturge moderne comme dans des vers de Racine, la Berma savait introduire ces vastes images de douleur, de noblesse, de passion, qui étaient ses chefs-d'oeuvres à elle, et où on la reconnaissait comme, dans des portraits qu'il a peints d après des modèles différents, on reconnaît un peintre (II, 52).

Le chef-d'oeuvre d'interpretation de l'actrice, c'est sa capacité de se fondre peu à peu dans l'oeuvre à interpréter,

objet extérieur à l'artiste, dont celui-ci s'empare et transforme, de retouche en retouche, en cette matière spéciale, intellectuelle, qui traduit à la fois, l'oeuvre à interpréter et la patrie intérieure. Cette alchimie est création, dans le sens où l'entend Marcel, c'est-à-dire, éclaircissement, réalisation de l'immatérialité de l'inconscient qu un objet extérieur a impressionné. L'interprète, comme tout artiste, est créatur, avec la seule différence que l'act créateur, mis au point soigneusement par de nombreuses retouches antérieures, a l'avantage de s'accomplir directement devant le spectateur. De là, l'importance des artistes interprètes, car ils sont le symbole vivant de l'Art: à la fois peintre et tableau, écrivain et roman, compositeur et musique. Fondu avec l'objet à exprimer, ils ne sont plus que vision. Leur démonstration est essentielle à la compréhension de la conception qu'a Marcel de l oeuvre d'art et du "style".

Les artistes non-interprètes n'ont pas l'avantage de faire une démonstration directe de leur conception du "style", le peintre et son tableau étant à un certain moment deux choses distinctes l'une de l'autre, mais le point de perfection qu'ils cherchent à atteindre reste le même, et la pièce de musique, le tableau, le roman, montrent avec évidence, qu'ils sont la vision de l'artiste: la matière spéciale où l'objet extérieur et l'artiste se sont fondus. Dans la Préface à <u>Tendres Stocks</u>, Proust écrit à propos de Flaubert:

> Chez Flaubert, par exemple, l'intelligence qui n'était peut-être pas des plus grandes, cherche à se faire trépidation d'un bateau à vapeur, couleur des mousses, îlot dans une baie. Alors arrive un moment où on ne trouve plus l'intelligence (même l'intelligence moyenne de Flaubert) on a devant soi le bateau qui file "rencontrant des trains de bois qui se mettaient à onduler sous le remous des vagues". Cette ondulation-là, c'est de l'intelligence transformée qui s'est incorporée à la matière. Elle arrive aussi à pénétrer les bruyères, les hêtres, le silence et la lumière des sous-bois. Cette transformation de l'énergie où le penseur a disparu et qui traîne devant nous les choses, ne serait-ce pas le premier effort de l'écrivain vers le style? (CSB/PM/EA).

La difficulté de cet exercice n'est un secret pour personne. L'impression à traduire est immatérielle, intangible, instable et fugace, il faut pourtant la transformer en mots, couleurs ou sons. La transmutation doit la réduire le moins possible. La musique apparaît à Marcel comme le moyen le plus adéquat pour reproduire l'impression et elle s'avère en cela supérieure à la littérature. La musique reproduit en effet le caractère d'inanalysé, d'inintellectuel, de l'impression.

> ce qui est senti par nous de la vie, ne l'étant pas sous forme d'idées, sa traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle, en rend compte, l'explique, l'analyse, mais ne le recompose pas comme la musique où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations qui est la partie qui nous donne cette ivresse spécifique que nous retrouvons de temps en temps et que, quand nous disons: "Quel beau temps! quel beau soleil!"[1] nous ne faisons nullement connaître au prochain, en qui le même soleil et le même temps éveillent des vibrations toutes différentes. Dans la musique de Vinteuil, il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu

---

[1]Ces expressions correspondent au "Zut, Zut, Zut, Zut" des moments d'exaltation de Marcel (voir supra, p. 42). La musique de Vinteuil, en particulier le septuor traduit le plaisir de Marcel ressenti durant les impressions bienheureuses (voir supra, chapitre I).

> de contempler, puisque, quand au moment de s'endormir on reçoit la caresse de leur irréel enchantement, à ce moment même, où la raison nous a déjà abandonnés, les yeux se scellent et, avant d'avoir eu le temps de connaître non seulement l'ineffable mais l'invisible, on s'endort (III, 376).

Lorsque Marcel écoute le Septuor de Vinteuil, et que les deux motifs du morceau de musique semblent lutter dans un corps à corps où l'un disparaît au profit de l'autre, Marcel précise:

> Corps à corps d'énergies seulement, à vrai dire, car si ces êtres s'affrontaient, c'était débarrassés de leur corps physique, de leur apparence, de leur nom, et trouvant chez moi un spectateur intérieur--insoucieux lui aussi des noms et du particulier[1]--pour s'intéresser à leur combat immatériel et dynamique et en suivre avec passion les péripéties sonores (III, 260).

Et Marcel se demande

> si la Musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être--s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées--la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites; l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit (III, 258).

Marcel s'attache à montrer le travail limitatif de la pensée sur la musique. Lorsque Swann, par exemple, entend pour la première fois la sonate de Vinteuil, il réduit l'impression "sine materia" qu'il ressent, en une pensée:

> Et cette impression continuerait à envellopper de sa liquidité et de son "fondu" les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables--si

---

[1]Ne s'agit il pas ici de l'âme de Marcel, de son moi profond, que le chef-d'oeuvre vient solliciter?

> la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier. Ainsi, à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuqit, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique (I, 209).

Cependant, ce travail de l'intelligence de l'auditeur ou du spectateur de l'oeuvre d'art, bien que réducteur, est le seul moyen qui existe pour atteindre la réalité, les vérités que l'artiste reflètait. Dans La Prisonnière, Marcel montre comment la lumière dénaturante de son intelligence lui permet cependant d'atteindre certaines vérités dans la musique de Vinteuil qu'Albertine se plaît à lui jouer:

> Albertine savait qu'elle me faisait plaisir en ne proposant à ma pensée que des choses encore obscures et le modelage de ces nébuleuses. Elle devinait qu'à la troisième ou quatrième exécution, mon intelligence, en ayant atteint, par conséquent mis à la même distance, toutes les parties, et n'ayant plus d'activité à déployer à leur égard, les avait réciproquement étendues et immobilisées sur un plan uniforme. Elle ne passait pas cependant encore à un nouveau morceau, car, sans peut-être bien se rendre compte du travail qui se faisait en moi, elle savait qu'au moment où le travail de mon intelligence était arrivé à dissiper le mystère d'une oeuvre, il était bien rare qu'elle n'eût pas, au cours de sa tâche néfaste, attrapé par compensation telle ou telle réflexion profitable. Et le jour où Albertine disait: "Voilà un rouleau que nous allons donner à Françoise pour qu'elle nous le fasse changer contre un autre", souvent il y avait pour moi sans doute un morceau de musique de moins dans le monde, mais une vérité de plus (III, 372).

Cette limitation de la pensée, cette insuffisance du langage et des mots nécessitent chez l'écrivain l'élaboration d'une langue nouvelle, plus précise, plus fidèle, dans laquelle la métaphore jouera un grand rôle. Il est curieux de remarquer que Marcel décrit fort peu le style de l'écrivain Bergotte. On sait seulement que l'écrivain utilise la métaphore (I, 95), s'attachant à trouver des rapports entre les choses (II, 326), qu'il admire les scènes faisant image, sans signification rationnelle (I, 556), qu'il s'est séparé des lieux communs, des abstractions de la génération précédente (I, 555). A part quelques expressions que l'auteur se plaisait à employer, Marcel ne livre jamais un passage de Bergotte à la curiosité du lecteur.[1] C'est paradoxalement, au peintre Elstir, que Marcel confie le soin de faire la démonstration de ce qu'il entend par "style" et des moyens de l'atteindre.[2] Vinteuil est l'artiste qui semble avoir le mieux traduit sa vision, mais il n'a pas livré sa technique, contrairement à Elstir. Il est curieux de remarquer également que la description de la méthode du

---

[1]Marcel lui-même est l'artiste-écrivain de La Recherche du Temps Perdu, Bergotte n'étant qu'un précurseur, doué bien sûr, mais moins que Marcel.

[2]Dans la version de Jean Santeuil, le peintre s'appelait, non pas Elstir, mais Bergotte. La leçon des différents artistes de La Recherche reste, en fait, la même, ils sont tous ces artistes sont complémentaires.

peintre se fait en termes littéraires.[1] La leçon d'Elstir, en ce qui concerne le rendu de la vision, est valable pour tous les artistes.

Déjà le ridicule Elstir que le salon Verdurin comptait parmi ses membres sous le nom de Biche ou de Tiche, apporte une conception juste de l'oeuvre d'art: quand Mme Verdurin parle d'organiser une audition de la sonate de Vinteuil, il s'écrit: "Il ne faudra aucune lumière et qu'il joue la Sonate au Clair de Lune dans l'obscurité pour mieux voir s'éclairer les choses" (I, 284).[2] Lorsque Swann lui demande son avis sur un peintre, "car il appréciait son goût" précise Marcel, M. Biche répond, malgré son désir d'épater la galérie: "c'est si loyal" (I, 255). Elstir se caractérise

---

[1]On trouve, entre autres, cette description d'une aquarelle à sujet mythologique des débuts d'Elstir, pour laquelle Marcel utilise curieusement une terme du vocabulaire grammatical: "Dans une de ces aquarelles, on voyait un poète épuisé d'une longue course en montagne, qu'un Centaure, qu'il a rencontré, touché de sa fatigue, prend sur son dos et ramène. Dans plus d'une autre, l'immense paysage (où la scène mythique, les héros fabuleux tiennent une place minuscule et sont comme perdus) est rendu, des sommets à la mer, avec une exactitude qui donne plus que l'heure, jusqu'à la minute qu'il est, grâce au degré précis du déclin du soleil, à la fidélité fugitive des ombres. Par-là l'artiste donne, en l'instantanéisant, une sorte de réalité historique vécue au symbole de la fable, le peint et le relate au passé défini" (II, 422).

[2]Voir page 51 comment l'artiste et l'oeuvre d'art révèlent la véritable réalité des choses qui semblent, alors, s'éclairer.

en effet, par sa sincérité,[1] sa fidélité à l'authenticité de l'impression et à sa méfiance à l'égard des constructions erronées de l'intelligence logique. Sa peinture est un effort constant pour retrouver "la racine même de l'impression", pour

> représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première, nous avaons prise pour elle. Les surfaces et les volumes [étant] en réalité indépendants des noms d'objets que notre mémoire leur impose quand nous les avons reconnus. Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait; son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision (II, 419).

L'effort d'Elstir était de ne pas "exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite" (I, 836), parce qu'il connaît l'importance de cette vision qui, seule, est authenticité. Il y a dans le cahier 28 des manuscrits de <u>La Recherche</u> conservés à la Bibliothèque Nationale, un fragment sur le peintre Elstir que Proust n'a pas jugé bon de conserver. Peut-être a-t-il préféré voiler davantage le message d'Elstir car il n'aimait pas laisser la "marque du prix sur l'oeuvre d'art:"[1]

> cette même illusion présidait en quelque sorte à toutes les marines que je vis ce jour-là. Ou plutôt ce n'était pas une illusion, mais à force de sincérité la restitution de notre vision sincère avant que le raisonnement ne l'ait déformée. Nous voyons un point éblouissant à l'horizon, nous ne savons pas trop si c'est dans le ciel ou dans le mer, si c'est un rocher

---

[1]Même dans les aquarelles à sujet mythologique de ses débuts, Elstir se caractérise par sa sincèrité: "Ce n'était certes pas ce qu'Elstir avait fait de mieux, mais déjà la sincérité avec laquelle le sujet avait été pensé ôtait à sa froideur" (II, 421).

[2]"Une oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on a laissé la marque du prix" (III, 882).

ou simplement un reflet du soleil. Puis nous comparons, nous calculons, le point bouge, c'est une voile. [En report, on trouve la phrase suivante:] Peut-être d'ailleurs en est-il ainsi de toutes les sensations et beaucoup plus encore de celles qui ne sont pas de la vue. Les sensations sont moins nombreuses que les objets, elles leur sont [illisible], elles ne leur sont pas pariticulières. Quand nous entendons un bruit produit par une voiture, ce bruit n'est pas paritculier à la voiture, il l'ignore, il est le même que le bruit de vent, de l'enclume et nous ne savons pas lequel c'est, ou plutôt car c'est le même, nous ne savons à quoi nous devons rattacher cette matière encore indéterminée jusqu'ici en remarquant s'il progresse regulièrement s'il s'approche ou s'il se produit par succession nous pouvons conclure sa nature. Ainsi faisons-nous pour la sensation de blanc au loin sur la mer, dont nous ne savons pas d'ici si elle est rocher ou bateau, ou reflet de soleil. Nous comparons, nous calculons, le point bouge de plus en plus régulièrement, c'est une voile[1]. [Fin du report] Elstir[2] ne comparait pas, ne revenait pas corriger son impression par le même mouvement qui lui avait appris que ce ne pouvait être un rocher. Il rendait son impression première. On comprenait sur son tableau que c'était un bateau mais on sentait s'ébaucher en lui les visions mêlées du rocher, du nuage ou du reflet. Vous voyez un fleuve qui est légèrement échancré sur sa gauche avec [illisible] un golfe. Le golfe est fermé par de hautes collines qui semblent rondes et pleines, et tout près de là il y a une petite plaque d'argent fondu qui après semble un lac. Mais vous savez que la colline vous cache toute une rivière qui serpent là où vous croyez qu'il n'y a qu'une colline pleine, vous savez que la petite plaque d'argent qui vous semble un bec fermé est en réalité la seule partie que vous pouvez voir du cours de cette rivière [illisible] cache par ses détours et les collines et et que l'éclair [illisible] est la fin de la petite rivière là où elle se jette dans le fleuve. Mais X ne s'occupait pas de cela; il peignait l'échancrure puis des collines rondes, puis une petite plaque d'argent. Mais il peignait l'échancrure, dans le

---

[1]Il s'agit bien de la théorie intellectualiste de la perception qu'Elstir, comme Proust, condamne.

[2]Le mot "Elstir" est écrit au dessus d'un "X" barré, nous verrons dans ce qui suit que Proust n'a pas remplacé tous les "X" par le nom propre du peintre. (Voir la fin de cette citation du manuscrit cahier 28, page suivante).

> plein des collines, dans la petite plaque d'argent, cette virtualité de rivière, cette idée en puissance dans son cours, cet élan compris dans chaque partie où sa forme qui nous avait permis avec nos connaissances (dont il ne tient pas compte) de les reconstituer de même que quand il peignait le rocher-nuage-reflet--il y peignait la virtualité de bateau qui nous avait permis d'affirmer que c'était un bateau. Et comme c'est en effet ce qui se passe en vous quand vous voyez un bateau au loin ou une embouchure dans un pays accidenté, une impression que vous avez éprouvé ou refoulée, on s'écriait devant la vérité de sa peinture précisément à cause de l'illusion repénétrée.[1]

Le tour de force du peintre est de savoir reproduire "cette matière encore indéterminée", de savoir rendre le rocher-nuage-reflet, la virtualité du bateau. Le tableau d'Elstir, Le Port de Carquethuit, décrit par Marcel dans La Recherche[2], traduit cette aptitude du peintre. Les explications théoriques de Marcel ont été cependant atténuées par rapport à celles du manuscrits, mais le résultat obtenu par Elstir reste celui que préconisait le manuscrit. L'illusion optique qui confond la mer et la terre dans ce miroitement, cet éblouissement de soleil et d'eau, est est rendue fidèlement par le peintre. Elstir reproduit la substance, la matière, terre-mer, de la même façon que le rocher-nuage-reflet-bateau. Pourtant, dans la description du Port de Carquehuit, Marcel explique comment le peintre s'y est pris. L'effet rendu par Elstir est obtenu par

---

[1]Ce passage correspond aux pages 9 et 11 du cahier. La Bibliothéque Nationale ayant imprimé d'autres numéros de pages sur les pages elles-mêmes du cahier, le passage cité correspond donc aux pages 15 et 17 des numéros imprimés par la Bibliothèque Nationale.

[2]I, 836, 837.

ce que Marcel appelle une "métaphore", qu'il a d'ailleurs définie juste avant la description du tableau et qui caractérise le "style" du peintre Elstir:

> [le charme des marines d'Elstir] , consistait on une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que, si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion. (I, 835)

En effet, dans Le Port de Carquethuit, la terre est représentée par des termes marins, la mer, par des termes urbains. La métaphore d'Elstir exprime à la fois la similitude et l'extension des deux termes, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une métaphore qui révèle la similitude entre la terre et la mer sans pour cela limiter chacun des deux termes[1], au contraire. Dans son Etude sur la Métaphore, Hedwig Konrad, Présentant la théorie de l'Allemand Bühler sur la métaphore, déclare:

> Bühler estime que la métaphore est une sorte de juxtaposition et appartient à la même catégorie de faits linguistiques que les noms composés et les juxtapositions conjonctives ("Undverbindungen"). Il définit ainsi les noms composés: "ein Kompositum liegt überall dort vor, wo eine Fügung zweier Symbolwerte zu einem komplexen Symbolwert stattfindet" (un nom composé est la jonction de deux symboles pour en former un symbole complexe) (p. 31).

---

[1]Pour plus de détails en ce qui concerne la similitude et l'extension dans la métaphore, voir l'article de Max Black: "Metaphor", Proceedings of the Aristotelian Society (London: Harrison & Sons, 55, 1954-55) pp. 273-294, ainsi que le livre d'Hedwig Konrad: Etude sur la Métaphore (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1958).

Cette conception de la métaphore est celle d'Elstir, à la différence que pour Elstir, il n'y a pas juxtaposition des deux termes de la métaphore mais plutôt superposition, à la façon de la superposition de deux plans translucides. Cette superposition permet de saisir par transparence, tantôt l'un des termes (la mer), tantôt l'autre (la terre), ou encore de les confondre en une masse plus opaque (mer-terre). La complexité de l'impression est préservée, le spectateur ne peut décider s'il est en présence de la terre, de la mer, ou des deux et envisage simultanement les trois possibilités. L'intelligence logique et ses limitations sont exorcisées. En reproduisant la mer, la terre, la terre-mer, Elstir reproduit même ce mouvement de l'un à l'autre des termes, cette incertitude du spectateur. Dans le portrait: Miss Sacripant, effectué par Elstir à ses débuts, on trouve déjà cette aptitude du peintre quoique moins affinée. Ce portrait représente une jeune actrice travestie en homme:

> Le long des lignes du visage, le sexe avait l'air d'être sur le point d'avouer qu'il était celui d'une fille un peu garçonnière, s'évanouissait, et plus loin se retrouvait, suggérant plutôt l'idée d'un jeune efféminé, vicieux et songeur, puis fuyait encore, restait insaisissable (I, 869).

Le peintre Elstir utilise la métaphore comme un anti-concept. Il reproduit la phase préconceptuelle de la théorie intellectualiste de la perception. L'essence de la chose, sa vraie réalité, ne peut être livrée par le concept, le mot que l'on a substitué à cette chose; pour préciser la réalité de cette chose et l'impression qu'elle nous a faite, il faut avoir recours à une autre chose ou à plusieurs

autres choses. Le concept de bateau, par exemple, ne suffisait pas à exprimer l'impression produite sur nous par le point lumineux sur la mer, les concepts de rocher, de voile, de nuage devaient intervenir pour rendre la réalité du bateau. A la page 13 du cahier manuscrit 28[1], on peut encore lire à propos de ce qui deviendra la description du Port de Carquethuit:

> églises, châteaux forts dans une ville entre lesquels des bateaux feront [illisible] élever au ras de la mer leurs cloches, leurs dômes d'albâtre blanchis par le soleil, cité des eaux plus fraiche et fragile que toute cette ville flottante de bateaux qui rentrent et ne forment qu'un pont couvert de matelots d'une estocade à l'autre; ainsi les choses comme dans la vision même n'étaient pas enfermées dans les notions que l'intelligence a d'elles mais [...] mises ensembles par la perspective, une seule divisée en deux par un reflet qui la sépare, l'une imitant l'essence de l'autre, l'eau devient terre ferme ou plein ciel.

Et à la page 17 du même manuscrit (Numéro 31 [ajouté par la B. N.]), sous le titre: "Reprendre la visite à Elstir", Proust écrit:

> ses peintures étaient donc des sortes de métaphores qui imitaient une chose avec des qualités dont le plaisir qu'elles faisaient appartenait plutôt au plaisir que donne une autre chose, mais de ces métaphores qui expriment l'essence de l'impression qu'une chose nous dit, essence qui reste impénétrable pour nous tant que le génie ne nous l'a pas dévoilée.

Dans la description d'un autre tableau d'Elstir, Les Creuniers, Marcel remarque que la sensation de chaleur de la journée est rendu par la soif de fraicheur que communiquent

---

[1]Il s'agit de la page 13 du cahier lui-même, le numéro de page ajouté par la Bibliothèque Nationale est le numéro 23.

au spectateur les personnages du tableau (I, 901).

Dans une conférence faite à Michigan State University le 11 Mai 1973, intitulée: "The Function of Similarity in Metaphorical Statements", Paul Ricoeur concluait que la métaphore produit une nouvelle connaissance. L'imagination ne sert pas à créer des images mais à percevoir des similarités à un niveau préconceptuel. La portée iconographique de la métaphore consiste à saisir des similarités d'une façon préconceptuelle, le style métaphorique a une fonction heuristique, il révèle de nouveaux aspects de la réalité. Il révèle la vraie réalité, préciserait Elstir (et Proust). La langue métaphorique, poétique, dirait Proust, s'est substituée au langage parlé et écrit, insuffisant à rendre la vraie réalité. C'est dans la peinture impressioniste que Proust a trouvé la meilleure illustration de cette langue particulière. Peut-être est-ce parce que l'artiste impressionniste s'attache à rendre la fusion entre les objets, leurs reflets les uns dans les autres, l'hésitation et le tremblement de leur formes sous l'étincelant vernis du soleil, de la vapeur, de la fumée ou de l'écume. Il sait rendre la substance des choses avant la déformation et la limitation du concept. "La langue est une forme et non une substance" disait Saussure[1], l'artiste proustien se doit alors de créer une langue-substance. Dans Contre Sainte-Beuve, le narrateur déclare à propos du style de Flaubert:

---

[1]Rapporté par Peter Wunderli dans son article intitulé "Saussure et les Anagrammes", Travaux de Linguistique et de Littérature (Centre de Philologie et de Littératures Romanes de l'Université de Strasbourg, Strasbourg: 1972), p. 46.

> Toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance aux vastes surfaces s'un miroitement monotone. Aucune impureté n'est restée. Les surfaces sont devenues refléchissantes. Toutes les choses s'y peignent, mais par reflet, sans en altérer la substance homogène. Tout ce qui était différent a été converti et absorbé (p. 207).

Mais cette langue-substance prend tout à coup une dimension inattendue: elle devient "connaissance". Que se passe-t-il alors?

Il est clair que pour Proust le langage conceptuel ne recouvre pas la totalité de l'expression de la réalité extérieure et intérieure. Les choses, par les impressions qu'elles causent, échappent aux manifestations de l'intelligence logique. Les concepts fournis par l'intelligence logique sont incapables de recouvrir la complexité des données de l'intuition. Les choses se délivrent alors de leur nom, comme chez Sartre, elles deviennent "les innommables". Mais chez Proust, on ne retrouve pas l'angoisse existentielle, sartrienne. Au contraire, il y a espoir et stimulation: l'artiste <u>se doit</u> d'inventer un nouveau langage[1], un langage "poétique" qui, curieusement, prend une importance extrême, dépassant sa première assignation. Le langage poétique est la concrétisation de la vision intuitive, de la vision

---

[1]On se rappelle qu'Elstir a donné d'autres noms aux choses, Vinteuil lui aussi a inventé un nouveau langage: "Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau! La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses" (I, 351).

poétique. Tous les artistes de La Recherche, et Proust lui-même, sont des "poètes". Dans l'atelier d'Elstir, Marcel se rappelle s'être senti parfaitement heureux et il ajoute :

> car par toutes les études qui étaient autour de moi, je sentais la possibilité de m'élever à une connaissance poétique, féconde en joies, de maintes formes que je n'avais pas isolées jusque-là du spectacle total de la réalité (I, 834).

"Les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est poétiquement, dit-il encore, c'était de ceux-là qu'était faite l'oeuvre d'Elstir" (I, 835). Dans son article sur Gustave Moreau, dans Les Nouveaux Mélanges, Proust qualifie l'artiste de "poète" (pp. 388-93_. Ce que Proust et Marcel entendent par poésie est en effet une extension particulière de ce mot. Ils prêtent à toutes les formes d'art les caractéristiques de la poésie, ou plutôt d'une certaine forme de poésie, celle qui est, à la fois vision et expression. La "poésie", pour Marcel comme pour Proust, c'est, quelle que soit la forme d'art utilisée, non seulement la possibilité d'exprimer ce qui jusqu'alors était inexprimable, mais encore l'intuition de rapports nouveaux posés entre les choses, rapports produisant alors des significations nouvelles permettant de faire voir le monde différemment. La poésie apparaît comme une possibilité de connaissance. Le talent de l'artiste consiste en son aptitude à voir les rapports, non remarqués jusqu'alors, entre les choses, et à les livrer au profane qui s'enrichit ainsi d'une vérité. Chaque morceau de musique du compositeur Vinteuil livrait ainsi de nouvelles vérités au narrateur Marcel qui, après avoir dechiffré les

rapports signalés par le musicien passait alors à un nouveau morceau.[1] De la même façon, Marcel a peu à peu, épuisé exhaustivement les nouveaux rapports trouvés par l'écrivain Bergotte:

> Dans les livres de Bergotte, que je relisais souvent, ses phrases étaient aussi claires devant mes yeux que mes propres idées, les meubles dans ma chambre et les voitures dans la rue. Toutes choses s'y voyaient aisément, sinon telles qu'on les avait toujours vues, du moins telles qu'on avait l'habitude de les voir maintenant. Or un nouvel écrivain avait commencé a` publier des oeuvres où les rapports entre les choses étaient si différents de ceux qui les liaient pour moi que je ne comprenais presque rien de ce qu'il écrivait [...] Dès lors j'admirai moins Bergotte dont la limpidité me parut de l'insuffisance [...] Celui qui avait remplacé pour moi Bergotte me laissait non par l'incohérence mais par la nouveauté, parfaitement cohérente, de rapports que je n'avais pas l'habitude de suivre. Le point, toujours le même, où je me sentais retomber, indiaquait l'identité de chaque tour de force à faire. Du reste, quand une fois sur mille je pouvais suivre l'écrivain jusqu'au bout de sa phrase, ce que je voyais était toujours d'une drôlerie, d'une vérité d'un charme, pareils à ceux que j'avais trouvés jadis dans la lecture de Bergotte, mais plus délicieux. Je songeais qu'il n'y avait pas tant d'années qu'un même renouvellement du monde, pareil à celui que j'attendais de son successeur, c'était Bergotte qui me l'avait apporté. Et 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; et qui me disait que dans vingt ans, quand je saurais accompagner sans fatigue le nouveau d'aujourd'hui, un autre ne surviendrait pas devant qui l'actuel filerait rejoindre Bergotte? (II, 326-28, C'est moi qui souligne).[2]

---

[1]Voir la citation (III, 372) citée à la page de cette étude.

[2]Ce passage se retrouve, quoiqu'écourté dans la Préface à Tendres Stocks de Paul Morand (CSB/PM/EA, 616).

Elstir possède également ce "génie artistique qui

> agit à la façon de ces températures extrêmement élevées qui ont le pouvoir de dissocier les cominaisons d'atomes et de grouper ceux-ci suivant un ordre absolument contraire, répondant à un autre type[...] De même, il arrive souvent qu'à partir d'un certain âge, loeil d'un grand chercheur trouve partout les éléments nécessaires à établir les rapports qui seuls l'intéressent (I, 861).

La concrétisation, par l'oeuvre d'art, des rapports originaux saisi par l'artiste, donne existence à une partie de la réalité. La réalité essentielle est, en effet, rapport. La vision artistique poétique aboutit à la connaissance de la réalité. Cette vision ne prend cependant de valeur que si elle a été concrétisée, la réalité entrevue par l'artiste se mettant alors, et seulement, à exister. L'artiste proustien livre en effet un instant de la vie dans toute sa réalité à la contemplation du spectateur ou du lecteur ou de l'auditeur.

L'artiste n'essaie pas d'immortaliser une minute passée, de la préserver de la fuite du temps afin de la retrouver quand bon lui semble, il cherche à la <u>réaliser</u> en concrétisant les rapports entre les choses qu'il a saisis intuitivement. Dans un tableau d'Elstir par exemple, les choses représentées <u>sont</u>, elles apparaissent dans leur réalité, c'est pourquoi, même si pour cela il a fallu arrêter le flot du temps, paradoxalement elles perdent leur immobilité:

> Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, <u>il avait tiré</u>, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en coutil blanc accoudé sur le pont d'un bateau. Le veston du jeune

> homme et la vague éclaboussante avaient pris une dignité nouvelle du fait qu'ils continuaient à être, encore que dépourvus de ce en quoi ils passaient pour consister, la vague ne pouvant plus mouiller, ni le veston habiller personne (I, 834, C'est moi qui souligne).

La vague, le veston ont changé leur réalité pragmatique et conceptuelle pour leur véritable réalité, ils ne sont plus ce qu'ils passent pour constituer, ils sont. Devant un autre tableau d'Elstir, Marcel s'écrie:

> [le peintre] avait su immortellement arrêter le mouvement des heures à cet instant lumineux où la dame avait eu chaud et avait cessé de danser, où l'arbre était cerné d'un pourtour d'ombre, où les voiles semblaient glisser sur un vernis d'or. Mais justement parce que l'instant pesait sur nous avec tant de force, cette toile si fixée donnait l'impression la plus fugitive, on sentait que la dame allait bientôt s'en retourner, les bateaux disparaître, l'ombre changer de place, la nuit venir, que le plaisir finit, que la vie passe et que les instants, montrés à la fois par tant de lumières qui y voisinent ensemble, ne se retrouvent pas (II, 421, c'est moi qui souligne).

Ce n'est pas vraiment l'écoulement du temps que l'artiste tente de retenir, il cherche à fixer la réalité d'un moment fuace qui, sans l'art ne serait pas appréhendable, la réalité de l'instant fugitif qu'ordinairement l'esprit n'a n'a pas le temps de saisir dans l'écoulement sans fin des sensations. On peut trouver dans les manuscrits de la BN (Cahier No. XXVIII, fos 33-34) un passage important dans lequel Proust explique comment l'artiste crée la vraie réalité:

> Comme la réalité artistique est un rapport, une loi réunissant des faits différents (par exemple des sensations différentes que la synthèse de l'impression pénètre) la réalité n'est posée que quand il y a eu style c'est-à-dire alliance de mots. C'est pourquoi il n'y a pas de sens à dire que le style aide

> à la durée des oeuvres d'art etc., l'oeuvre d'art ne commence à exister qu'au style. Jusqu'alors il n'y a qu'un écoulement sans fin de sensations séparées qui ne s'arrêtent pas de fuir. Il prend celles dont la synthèse fait un rapport, les bat ensemble sur l'enclume et sort du four un objet où les deux choses sont attachées. Peut-être l'objet sera fragile, peut-être il est sans valeur, peut-être sera-t-il bientôt hors du monde. Mais avant il n'y avait pas d'objet, rien. Pour prendre un exemple dans un style précisément sans valeur, dans la Préface de Sésame et les Lys je parle de certains gâteaux du dimanche, je parle de "leur odeur oisive et sucrée" [PM, 238]. J'aurais pu décrire la boutique, les persiennes fermées, la bonne odeur des gâteaux, leur bon goût, il n'y avait pas style, par conséquent aucun rapport tenant ensemble comme un fer à cheval [illisible] des sensations diverses pour les immobiliser, il n'y avait rien. En disant odeur oisive et sucrée j'établis au-dessus de cet écoulement un rapport qui les assemble, les tient ensemble, les immobilise. Il y a réalité il y a style. Pauvre style, pauvre impression, mais enfin pour quelques mois, style. De même par exemple quand décrivant un tableau de Turner représentant un [illisible], pour parler de l'importance de l'effet de lumière, je dis que le mouvement y apparaît aussi "<u>momentané</u>". Il y a réalité et style.[1]

Sans la synthèse intuitive (qui saisit les rapports entre les choses) et sans la concrétisation de la synthèse, la réalité n'est pour l'homme qu'un mouvement confus, incohérent, un chaos (I, 834). En effet, la réalité pour Proust, ne prend existence qu'une fois qu'il y a eu vision <u>et</u> style, c'est-à-dire synthèse de l'impression et concrétisation de celle-ci par une alliance de mots, ou de couleurs, ou de sons, de façon à fixer le rapport qui existe entre les choses, rapport que l'esprit de l'artiste a saisi intuitivement; dans la préface à <u>Tendres Stocks</u> de Paul Morand, Proust écrivait: "la beauté du style est le

---

[1]Ce passage, inédit jusqu'alors, a été reproduit par Jean Milly, dans son ouvrage: <u>Proust et le style</u> (Paris: Minard, 1970), pp. 89-90.

signe infaillible que la pensée s'élève, qu'elle a découvert et noué les rapports nécessaires entre des objets que leur contingence laissaient séparés" (CSB/PM/EA, 607).

Le rendu de la vision intuitive poétique, s'avère donc d'une importance presque supérieure à celle de la vision elle-même qui ne prend toute sa signification qu'une fois concrétisée. La vision de la réalité doit être en effet "réalisée" non seulement pour être appréhendée, mais surtout pour donner existence à cette réalité. La valeur métaphysique de la vision ne peut donc être reconnue que s'il y a les deux phases: vision et expression parfaite. Ainsi s'explique cette recherche fiévreuse de chaque artiste proustien de l'expression parfaite. Elle est nécessaire à la réalisation de quelque chose jusque là invisible, latent. La vision intuitive que l'artiste concrétise sous la forme d'une oeuvre d'art amène donc à la connaissance, ou plutôt à la naissance d'une réalité que seul cet artiste pouvait voir, "réaliser", livrer aux autres, participant ainsi à la progression humaine vers la connaissance. Il y a, à la fois "réalisation" de l'inconscient de l'artiste et de la vraie réalité du monde extérieur, c'est-à-dire, des rapports entre les choses qui ont été saisis grâce à la sensibilité particulière de l'artiste.

CHAPITRE IV

La Leçon de l'Art--Conclusion: la synthèse intuitive de la vision

La conception proustienne de l'art et de la réalité qui se dévoile peu à peu au cours de La Recherche trouve sa justification et son explication dans les théories de Ruskin et de Bergson.[1]

On sait déjà que c'est à Ruskin que Proust a emprunté la majeure partie des éléments qui forment sa conception de la beauté. Présente dans toute chose, la beauté provoque un intense sentiment de plaisir. Chez Ruskin, ce sentiment de plaisir est perçu soit par la faculté théorique, soit par l'imagination. Dans le cas de la faculté théorique, ce plaisir correspond à l'appréhension de la beauté qui existe déjà dans un objet, c'est-à-dire, qui en a déjà été extraite par un artiste par exemple. Dans le cas de l'imagination, ce plaisir correspond à la création et à l'appréhension

---

[1]Il ne s'agit pas ici de faire un parallèle exhaustif entre Ruskin et Proust ou Bergson et Proust, mais de relever les éléments ruskiniens ou bergsoniens qui peuvent expliquer une théorie que Proust n'a pas authentifiée entièrement la posant simplement en axiome.

Pour faciliter la compréhension de cet exposé, il sera conseillé de lire au préalable les résumés de la totalité des conceptions bergsoniennes et de la totalité de la théorie ruskinienne de l'imagination, reproduits dans l'appendice de cette étude.

de ce qui est beau dans un objet et qui n'a pas été décelé jusqu'alors. Les deux opérations nécessitent la conversion préalable des perceptions sensibles en images mentales. La faculté théorique s'exerce sur les idées mentales que les aspects beaux de l'objet ont provoquées chez l'observateur, l'imagination, sur les images mentales que tous les aspects de l'objet ont suscitée dans l'esprit de celui-ci.

L'imagination perçoit et crée une nouvelle forme de beauté qui est un rapport entre deux ou plusieurs choses, rapport qu'elle seule a pu appréhender. L'imagination est donc la faculté propre à l'artiste créateur, la théoria, au spectateur de la beauté déjà extraite. Pour des raisons de clarté, Ruskin différencie trois fonctions de l'imagination qui n'on cependant pas de chronologie. L'imagination pénétrante qui stimule, guide et contrôle les fonctions des deux autres imaginations, semble davantage la fusion des deux autres, qu'une fonction séparée. L'imagination associative crée de nouvelles idées à partir des images mentales (équivalents spirituels des sensations). D'une masse infinie elle choisit deux ou plusieurs idées mentales, elle opère la fusion entre ces éléments discordants et opposés pris séparément, mais dont la réunion aboutit à un tout complet et harmonieux: une idée juste. C'est un processus instantané s'accompagnant simultanément de la réalisation de la vision en une substance concrète, réalisation qui est l'oeuvre de l'imagination contemplative. La matière spéciale dans laquelle l'imagination a réconcilié et fondu les impressions sert

de noyau à l'oeuvre d'art, elle doit être reproduite avec sincérité sans qu'aunce partie ne soit mutilée ou exagérée au risque de faire perdre au tout, sa consistance, sa cohérence. Le travail de l'imagination contemplative consiste en l'élaboration d'une langue métaphorique en poésie, en une représentation symbolique en peinture. Le "fini" est le point de perfection de l'expression, il est vérifié par le sentiment de plaisir de l'artiste et du spectateur qui saisit alors une nouvelle forme de beauté[1]. L'imagination est à l'oeuvre d'un bout à l'autre du processus, elle appréhende intuitivement un tout dans une vision parfaite, elle pré-voit la création de l'oeuvre d'art au moment même où elle reçoit la vision. Fonction essentiellement humaine, l'imagination est une faculté de synthèse qui requiert la fusion harmonieuse de toutes les fonctions mentales en un acte unique qui livre les caractéristiques les plus secrètes et les plus mystérieuses de l'esprit. L'imagination saisit en fait la véritable nature des choses, les valeurs absolues: les rapports qui existent entre les choses. Les valeurs absolues étant d'un nombre infini dans l'univers, l'imagination ne peut en saisir qu'un certain nombre. Chaque imagination humaine livre donc un nombre limité de valeurs absolues selon ses capacités, l'intensité de sa vision. C'est ainsi que Ruskin explique la possibilité de l'oeuvre

---

[1]Grâce à la faculté théorique qui est l'organe humain de perception de la beauté.

d'art de traduire à la fois les caractéristiques de l'artiste et les valeurs absolues, car ces caractéristiques ne sont que des limitations: chaque artiste a, non pas tant une vision différente de celle des autres artistes, qu'une vision limitée de la même réalité, il en voit une partie.

L'artiste proustien, s'il a manifestement emprunté aux théories de Ruskin, n'expose jamais clairement ou chronologiquement sa théorie et ne fait de toute façon pas de distinction entre un organe d'appréciation et de perception de la beauté et un organe de perception et de création de celle-ci: il a fait fusionner les deux. Lorsque Marcel tente de saisir la beauté du Septuor de Vinteuil, il déclare que la trop grande rapidité des sensations de lumière, des rumeurs, des couleurs que Vinteuil livre dans sa vision empêchent sa propre <u>imagination</u> de les appréhender (III, 375). L'imagination proustienne appréhende donc la beauté déjà existante dans une oeuvre d'art. Chez Ruskin ce rôle est dévolu à la <u>théoria</u>. De plus, il a été remarqué que pour Marcel l'imagination semble être un élément déformateur et une source d'erreur dans la perception de la réalité (voir chapitre I). Il est pourtant évident que, de la même façon qu'il y a deux sortes d'intelligence--la dialectique logique à partir de concepts, et l'attention, le travail de l'esprit, sur des données re_ues des perceptions sensibles--il y a deux sortes d'imagination: celle qui déforme et

celle qui jouit de la beauté, de la réalité[1]. La première, comme l'intelligence logique, s'exerce sur des données sans rapport avec la réalité, elle peut provoquer du plaisir mais celui-ci ne peut pas être permanent. La second est une réaction de l'esprit, stimulé par les sensations venues de l'extérieur. Le chapitre IX de la sixième partie de Jean Santeuil, chapitre intitulé: "Impressions retrouvées", est entièrement dédié à l'exposé de la conception de l'imagination. Il apparaît, dans ce chapitre, que l'imagination est l'organe qui nous permet de saisir la vraie réalité, les essences. Cette perception de l'essence s'accompagne d'un intense sentiment de plaisir (JS, II, 233). Dans les dernières pages du deuxième tome de Jean Santeuil, Jean fait la différence entre deux sortes de créations de l'imagination: il y a d'abord les "folles idées" que nous construisons arbitrairement, "idées creuses qui [...] imitent la réalité en s'y substituant mais sans la dépasser" (JS, II, 338) et dont l'inauthenticité se dévoile par le fait qu'elles ne sont suivies d'aucun sentiment de plaisir permanent: "C'est une concurrence inutile à l'inépuisable et insatisfaisante réalité", dira Jean (JS, II, 338). Mais il y a aussi les idées pleines auxquelles arrive l'imagination et qui

---

[1]Elles se confondent peut-être même, car il s'avère souvent que les fausses promesses de l'imagination seront finalement tenues dans le temps: l'essence des Guermantes, que l'imagination promettait de livrer à Marcel dans une simple entrevue avec la duchesse, se révèlera à Marcel dans le temps.

s'accompagnent d'un intense sentiment de plaisir. Ce dont s'empare l'imagination de Jean à ce moment-là, c'est de la réalité (JS, II, 339). Il y a d'ailleurs dans La Recherche plusieurs exemples où il est spécifié que c'est l'imagination qui perçoit, la beauté, la réalité, et en jouit, comme cet exemple du Temps Retrouvé:

> Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle (III, 872)[1].

Comme la vision intuitive ruskinienne, la vision poétique proustienne consiste toujours en une appréhension d'un rapport original entre les choses. Elle exige la même sincérité, la même prudence, le même manque d'alternative pour rendre le tout harmonieux et total, le fondu de la vision. La création de l'oeuvre d'art est également prévue au moment même où l'artiste reçoit la vision: la Sonate de Vinteuil par exemple est rapprochée par Marcel des séries de romans ou de compositions d'un Balzac ou d'un Wagner, qui se caractérisent par leur unité, unité qui s'ignorait, qui se découvre ultérieurement, une fois l'oeuvre complètement achevée, et qui atteste de la présence d'une direction invisible que l'artiste aura suivie inconsciemment:

> Unité ultérieure, non factice, sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains médiocres qui, à grand renfort de titres et de sous-titres, se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein. Non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un

---

[1]On trouve d'autres allusions au rôle de l'imagination dans La Recherche: II, 783-84, III, 900-01, dans NM, p. 398.

> moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre; unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'exécution (III, 161).

Comme chez Ruskin, la vision intuitive, poétique, mène à l'appréhension de la vérité, de la vraie réalité: des rapports entre les choses. La vision qui est synthèse, a aussi deux portées. Elle nécessite la fusion harmonieuse de toutes les fonctions de l'esprit et du terrain mental en un acte unique par lequel l'artiste se livre tel qu'il est réellement, elle est également le moyen de connaître une réalité invisible et latente jusqu'alors.

Pourtant, Proust se sépare de Ruskin quand il s'agit d'expliquer l'origine, aussi bien que la nature de cette vérité découverte. Pour Ruskin, l'oeuvre d'art parfaite synthétise harmonieusement les impressions du monde réel avec les suggestions du royaume de la vérité spirituelle, car, en fait, l'artiste ruskinien écrit, tel un scribe, sous la dictée de Dieu. Sa vision est d'origine divine, les associations d'idées mentales que forme son imagination sont tout simplement une sorte de réactions pré-établies, une réponse du divin qu'il porte en lui, aux lois divines cachées dans l'univers. L'artiste possède en lui la divine ingéniosité qui improvise toute construction, tout rapport à saisir, sa personnalité, on le sait, n'est en fait qu'une limitation. La réalité que l'artiste ruskinien atteint, est une réalité à mi-chemin entre le monde des faits naturels dans lequel elle a cependant ses racines (par la sensation

transformée en idée mentale), et le monde des valeurs transcendantes qu'elle suggère d'une manière vivante. En effet, pour Ruskin l'imagination observant les idées acquises à partir des perceptions sensibles, les rapprochant, les groupant, les reliant à d'autres images du terrain mental existant[1], aboutit à une vision intérieure dans la valeur morale ultime des choses, montrant leur signification dans l'univers et leur rapport avec l'homme, être moral. L'artiste, en tant qu'être moral, habité par les lois divines, ému par la présence de son dieu dans l'univers, dans les objets, s'attache à retrouver cette présence. L'imagination, dans sa fonction synthétique de combinaison des idées, subite l'influence des lois divines. Cette influence ne pouvant être discernable que par une âme pure, la fonction de l'art, telle que la conçoit Ruskin, et le perfectionnement de l'artiste, comme du spectateur, en vue du bonheur complet dans la contemplation de la gloire divine. De là, ce sentiment de plaisir. L'art livre la réalité de la vision que l'esprit, conditionné par Dieu, a de la nature. Il révèle de façon plus précise la beauté divine déjà apparente dans la nature, mais souvent invisible.

Proust se débarasse de la présence divine dans l'univers

---

[1]"Imagine all that any of these men had seen or heard in the whole course of their lives, laid up accurately in their memories [...] and over all this unindexed and immeasurable mass of treasure, the imagination brooding and wandering, but dream-gifted, so as to summon at any moment exactly such groups of ideas as shall justly fit each other." (Ruskin, Modern Painters, VI, 41, reproduit par M. Goetz, p. 93).

et remplace cette réalité à mi-chemin entre l'univers et Dieu par la vraie réalité extérieure, c'est-à-dire la réalité que masquent généralement les écrans déformants de l'intelligence, des préjugés, et de la perception courante. Ruskin contemple la gloire divine retrouvée, la présence de Dieu, l'artiste proustien perçoit la réalité du monde extérieur. Partis de la même idée de l'importance de la beauté--importance qui se traduit par le sentiment de plaisir qui accompagne toujours la perception de cette beauté--employant des méthodes ressemblantes, l'artiste proustien et l'artiste ruskinien ont, en fait, des conceptions différentes: pour Ruskin, la beauté qui se manifeste à l'homme, est une sorte d'appel de Dieu à la créature, pour l'artiste proustien, c'est un flash de la vraie réalité. Il est cependant curieux de remarquer que Proust utilise parfois le vocabulaire ruskinien pour symboliser une conception pourtant différente: on retrouve dans NM par exemple des assertions fort semblables à celles de Ruskin, comme cette déclaration: "Chez Rembrandt, [...] nous verrons les objets n'être rien par eux-mêmes, orbitres creux dont la lumière est l'expression changeante, le reflet prêté de la beauté, le regard divin" (CSB/PM/EA, 380). Dans un article sur Gustave Moreau, Proust parle de l'élément divin que l'artiste découvre en lui et qu'il se doit de dégager (Ibid., 671). Des lois divines que l'artiste de Ruskin doit retrouver se transforment, chez Proust, en lois de l'âme universelle. Dans son article "La poésie ou les lois mystérieuses", Proust écrivait: "Le poète [...] éprouve avec allégresse la beauté

de toutes choses dès qu'il l'a sentie dans les lois mystérieuses qu'il porte en lui, et [...] bientôt nous la fera trouver charmante" (Ibid., 418). Et Proust précise plus loin: "L'esprit du poète est plein de manifestations des lois mystérieuses [...] elles aspirent à sortir de lui. [...] A ce moment-là, il a changé son âme contre l'âme universelle" (Ibid., 419-20). Nous verrons que pour Proust, ce ne sont pas les lois divines qu'il faut retrouver mais les lois de la nature. Proust se séparant des explications d'origine divine de Ruskin, qui ne le satisfaisaient pas, s'est dirigé vers une explication quasi-rationnelle de la vision intuitive. Cette transformation des conceptions ruskienne peut s'expliquer par l'influence que Proust a subie de Bergson, (ou par la direction personnelle des conceptions proustiennes s'apparentant à un certain moment à celles de Bergson), malgré les transformations que le romancier a également apportées aux conceptions du philosophe.

En effet, il existe pour Bergson une vision intuitive artistique <u>qui n'est pas d'origine divine</u>. Bien qu'involontaire, elle se manifeste à la suite d'une attention désintéressée du sujet pour l'objet. Le sujet doit s'oublier lui-même, oublier ses préjugés, ses concepts, ses désires, qu'il reporte sur l'objet, il doit <u>recevoir</u> l'objet et non rechercher en lui ce qu'il en convoite. Les êtres privilégiés qui bénéficient d'une telle vision, les artistes, saisissent donc la vraie réalité débarrassée des écrans déformants de la perception ordinaire pragmatique. Bergson montre cependant

l'existence d'une autre vision intuitive et de la supériorité de celle-ci sur la vision intuitive de l'artiste: il s'agit de la vision intuitive métaphysique. Partie d'une même attention désintéressée de l'objet, la vision métaphysique amène l'homme au coeur de l'objet, dans la substance spirituelle qui traverse toute matière, alors que la vision artistique ne fait qu'élargir en surface les vues que l'on a de l'objet. Cette vision métaphysique fait retrouver l'essence des choses ainsi que l'essence de l'artiste lui-même, son véritable moi conservé dans les mystères de l'inconscient. Un moi fondamental--accumulation de toutes les manifestations de notre esprit--s'oppose en effet à un moi superficiel. Ce moi superficiel étant la projection du moi fondamental dans les catégories figées de l'espace. La réalité mouvante, ineffable, inexprimable, indivisible, qualitative, unique de la durée--et du moi fondamental, celui-ci étant un tronçon de la durée--, s'oppose donc aux projections figées, limitées et quantitatives du temps spatialise et du moi superficiel social conçu pour des raisons pratiques. Par la vision métaphysique, le philosophe n'est plus istué à l'extérieur dans le monde de l'action et de l'espace, mais projeté dans la durée, dans le moi fondamental, dans ce courant spirituel qui constitue l'esprit humain et dont les prolongements habitent toute chose. Mais pour Bergson, le retour à ce moi fondamental qualitatif, à l'essence des choses (moi et essence s'avérant être des tronçons d'un même courant, on le sait,) s'obtient, non pas par la vision intuitive artistique mais par la vision intuitive

métaphysique. Or celle-ci ne s'explique que par un saut d'origine mystique dans l'élan vital. Comme Ruskin, Bergson se dirige vers l'extase mystique car l'élan vital s'avère être d'origine divine.

Proust, s'il a emprunté à Bergson, semble avoir simplifié la théorie en donnant à la vision intuitive artistique les pouvoirs de l'intuition métaphysique. Il réunit en une même conception l'explication rationnelle et non mystique de l'origine de la vision artistique, et la possibilité qu'offre l'intuition métaphysique de transporter l'artiste au coeur de l'objet, dans l'essence des choses. Malgré une terminologie semblable (deux sortes de moi, essence qualitative, etc.,) les théories bergsoniennes et proustiennes sont donc différentes. En fait, Proust a assimilé la théorie complexe et mystique de Bergson à une théorie personnelle simplifiée et rationnelle. Il a emprunté à Bergson (ou il a abouti à une même conception) l'idée de la possibilité de la connaissance, en la séparant cependant du caractère mystique que Bergson lui donnait.

En effet, à l'instar de Bergson, Proust dénonce les cadres figés que l'intelligence, l'imagination déformante, l'intérêt, les préjugés, substituent à la réalité. Il présente lui aussi, une vision intuitive née comme chez Bergson, d'une attention désintéressée que le sujet prête à l'objet, le sujet s'oubliant lui-même (voir chapitres I, II, III). Cette vision permet de retrouver l'essence des choses et l'essence de l'artiste; la vraie réalité, "Réalité

qui est celle que nous ne sentons pas pendant que nous vivons le moment, car nous les rapportons à un but égoïste" dit Jean Santeuil dans le passage dans lequel il opposait l'imagination déformante à l'imagination qui perçoit la réalité (JS, II, 339-40). Dans son article intitulé John Ruskin, Proust accusant l'amour de déformer la réalité de la nature écrit: "l'amour [...] nous ferme [...] au sentiment poétique de la nature, parce qu'il nous met dans des dispositions égoïstes [...] où le sentiment poétique se produit difficilement" (CSB/EA/PM, 139, C'est moi qui souligne).

D'autre part, on retrouve chez Bergson, comme on l'a remarqué chez l'artiste proustien, la nécessité d'inventer un nouveau langage imagé, métaphorique, qui devra adopter la fluidité de la durée, de la vraie réalité (langage destiné à divulguer les découvertes du philosophe) car:

> le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. Pour lutter à armes égales, celles-ci devraient s'exprimer par des mots précis; mais ces mots, à peine formés, se retourneraient contre la sensation qui leur donna naissance, et inventés pour témoigner que la sensation est instable, ils lui imposeraient leur propre stabilité (Oeuvres, 87).

L'artiste proustien ressent la même nécessité d'inventer un nouveau langage[1], va cependant livrer sa vision artistique

---

[1]On a d'ailleurs remarqué le même souci chez Ruskin dont l'imagination contemplative se doit d'inventer un langage métaphorique en poésie, une représentation symbolique en peinture (voir supra, p. 112).

en se servant des procédés que le philosophe bergsonien utilise pour livrer sa vision métaphysique. On a relevé, en effet, chez Proust la même méfiance que chez Bergson à l'égard de l'intelligence et du mot trop précis qui écrase ou recouvre l'impression fugitive. Ils se sont tous les deux appliqués à préserver l'ineffabilité, le mouvant, le fondu, de la vie intérieure, la possibilité par le rendu de la vision, et lui seul, d'amener l'inconscient à dévoiler sa véritable nature, à se débarrasser des cadres figés du langage et de l'intelligence logique. La vision intuitive chez Proust comme chez Bergson, c'est le contact direct avec l'atmosphère intérieure, à l'abri alors des déformations des instruments de connaissance et des moyens de communication usuels.[1] La musique de Vinteuil par exemple, c'est l'état intérieur sans traduction conceptuelle et figeante:

> Ces charmes d'une tristesse intime, c'était eux qu'elle essayait d'imiter, de recréer, et jusqu'à leur essence qui est pourtant d'être incommunicables et de sembler frivoles à tout autre qu'à celui qui les éprouve, la petite phrase l'avait captée, rendue visible (I, 349).

Le Septuor de Vinteuil sera la miraculeuse concrétisation du sentiment de plaisir intense qui s'empare de Marcel face à la beauté (voir infra, p. 130).

On remarque donc qu'il y a emprunt--ou ressemblance--uniquement en ce qui concerne les moyens rationnels d'atteindre ou de rendre la vision. D'ailleurs, lorsque Bergson sépare,

---

[1]La critique s'est attachée à montrer ce parallèle entre Proust et Bergson (voir la bibliographie).

par exemple, radicalement le courant spirituel qu'est la durée intérieure de la matière, Proust n'hésite pas à réconcilier matière et spirituel. En prenant, par exemple, les conceptions que Bergson et Proust ont du cerveau, il apparaît que chez Bergson le cerveau, qui est matière, ne peut être le siège de la mémoire[1], courant spirituel: il est pur mécanisme, il n'est que le filtre qui sélectionne les souvenirs utiles à l'action présente et maintient dans l'inconscient le reste du courant spirituel. Chez Proust, si le cerveau joue le même rôle de filtre, les souvenirs se gravent cependant purement et simplement en lui et s'y conservent. Le moi total de Marcel est une superposition d'états mentaux conservés dans le cerveau[2]. On voit que Proust tient à expliquer d'une manière rationnelle la persistance des souvenirs alors que Bergson a recours à l'existence d'un courant d'origine supra-terrestre, divin.

La tendance proustienne à se débarrasser de la manifestation divine dans l'intuition caractérise donc à

---

[1]La mémoire est conscience, c'est notre durée intérieure, cette longue chaîne de tous nos états de sonscience, elle est tronçon du courant spirituel universel: l'élan vital.

[2]"Les jours anciens recouvrent peu à peu ceux qui les ont précédés, et sont eux-mêmes ensevelis sous ceux qui les suivent. Mais chaque jour ancien est resté déposé en nous comme dans une bibliothèque immense où il y a, des plus vieux livres, un exemplaire que sans doute personne n'ira jamais demander" (III, 544). Voir l'excellent article de Gérard Genette: "Proust palimpseste" (Figures, Paris: Editions du Seuil, 1966).

la fois l'adaptation des théories ruskiniennes, ainsi que les points de divergence qui existent entre la théorie de Bergson et celle de Proust: Bergson et Ruskin se débarrassent des limitations kantiennes en plaçant la connaissance intuitive hors de la réalité extérieure (spatialisée, en ce qui concerne Bergson) qu'ils reconnaissent inaccessible, l'artiste proustien applique alors à sa recherche de la réalité extérieure les procédés préconisés pour atteindre un domaine supra-terrestre. Une attention désintéressée du monde extérieur le conduit en effet à une vision de la réalité que les préjugés, l'intelligence, les expectatives, masquaient de leur écran déformant. L'esprit désintéressé de l'artiste reçoit l'impact de la réalité sous la forme d'impressions. C'est sous la forme d'une synthèse[1] immédiate que l'esprit reçoit cet impact du monde extérieur, car il y a organisation spontanée des impulsions, prises de direction personnelle à la nature de l'individu-récepteur, réaction de cet individu en tant que tout. D'où l'importance qu'accorde Elstir aux illusions d'optique car elles sont des manifestations de l'être authentique de l'artiste, à l'abri des préjugés de l'intelligence logique.[2]

---

[1]Synthèse de l'impression.

[2]"Et les nuages, et le vent [de Balbec], les jours où il s'en ajoutait au soleil, parachevaient sinon l'erreur du jugement, du moins l'illusion du premier regard, la suggestion qu'il éveille dans l'imagination" (II, 783-84, C'est moi qui souligne).

L'authenticité de la réalité qui s'est impressionnée dans l'esprit de l'artiste se manifeste par un fort sentiment de plaisir qui correspond à la contemplation, par l'artiste, de la vérité; de la réalité, qu'il a saisie, contemplation dont la perception pragmatique prive ordinairement l'homme. La synthèse intuitive dont l'esprit est resté gravé doit à présent être concrétisée afin de rendre réels, à la fois, l'inconscient qu'elle a impressionné et la partie de la vraie réalité qu'elle a fait entrevoir. La personnalité de l'artiste ne déforme pas la réalité, elle permet, au contraire, de saisir des rapports originaux entre les choses, rapports authentiques mais limités à une partie de la réalité, selon les capacités de l'artiste. Chaque artiste ajoute de nouveaux rapports à ceux qui ont été saisis antérieurement (voir supra, pp. 105-107). L'artiste proustien écrit sous la dictée, non de Dieu, mais de la réalité de la nature qui s'est manifestée à lui sous la forme de rapports entre les choses qu'il a saisis intuitivement; il doit traduire, non pas les lois divines, mais celles qui régissent la nature et dont une vision pragmatique nous prive généralement. Le caractère et la complexité de sa vision doivent être communiqués avec le même souci de vérité et d'intégrité que comportait l'expression de la vision ruskinienne car, s'il ne s'agit pas de révéler la présence divine, il s'agit de montrer aux autres, et à soi-même, ce qu'est en fait le monde extérieur, il s'agit de le rendre "réel". Cette portée métaphysique du "style"

explique la nécessité de l'expression parfaite du tout harmonieux de la vision ou tous les éléments se complètent et se fondent, ou rien ne peut être retranché sans détruire la consistance et la valeur de l'ensemble[1]. La transcription parfaite de la vision nécessite l'élaboration d'un nouveau langage à l'abri des projections figeantes du concept. Ce langage de l'ineffable, du mouvant, du particulier, est une véritable transsubstantiation de l'impact laissé par la réalité sur l'inconscient de l'artiste. La naissance de la réalité s'accompagne, comme la vision d'un intense sentiment de plaisir.

L'importance que Marcel a, depuis toujours, accordée à l'Art, sans trop en comprendre la raison, se justifie donc: l'Art et lui seul peut non seulement livrer la réalité du monde extérieur, mais lui donner existence.

Cette prise de conscience va cependant s'accompagner chez Marcel d'une grande angoisse; s'il découvre la véritable signification de l'oeuvre d'art, il s'aperçoit avec désespoir qu'il n'est pas un artiste. Il n'a pas le privilège de posséder la vision poétique, ou plutôt il l'a perdue.

---

[1]Voir <u>supra</u> pp. 85-90 , en particulier la lettre à la Comtesse de Noailles (<u>supra</u>, p. 86).

CHAPITRE V

Le Temps "Perdu"

La leçon de l'art ne met pas un point final à la recherche de Marcel sur la véritable nature de la réalité. S'il a découvert que l'Art est le seul moyen d'atteindre la réalité, il s'aperçoit avec désespoir qu'il n'est pas un de ces êtres priviligiés qui reçoivent d'une façon intuitive la vision de la réalité, il ne possède plus la vision poétique. Il avait en effet le don de voir la nature poétiquement, mais, par paresse, il n'a pas su exploiter sa vision, la concrétiser. Cette oeuvre qu'il cherche sans succès à faire pour se sauver de la réalité quotidienne décevante, cette oeuvre qu'il croyait être le travail de l'intelligence logique à partir d'idés abstraites (voir chapitre II), cette oeuvre qui donne existence à la vraie réalité, il est passé à côté d'elle sans la voir. Le sentiment de plaisir qu'il ressentait à Combray, devant un reflet de soleil sur un toit ou sur une pierre, devant les aubépines ou les clochers de Martinville,[1] ce sentiment était une sollicitation de la nature extérieure. C'était l'impact de celle-ci sur l'inconscient du jeune garçon, sur

---

[1]C'est surtout les paysages ensoleillés qui lui causent ce plaisir.

son esprit encore désintéressé et vierge de cadres déformants. Ainsi s'explique l'impératif ressenti alors de retrouver l'origine de ce sentiment de plaisir: il s'agissait de concrétiser l'impression laissée sur l'inconscient par la réalité extérieure: de faire oeuvre d'art. A l'exception de l'expérience des clochers de Martinville, la paresse, le manque de volonté ont toujours rendu Marcel sourd à la sollicitation impérative de la réalité: "J'avais eu de la vacilité jeune, confesse Marcel, [...] mais j'avais vécu dans la paresse, dans la maladie, les soins, les manies [...]" (III, 1041). Lorsque, transporté du plaisir que lui causait un reflet rose sur un toit, par exemple, il ne pouvait que s'écrier: "Zut, Zut, Zut!", il sentait cependant que son devoir eût été de ne pas s'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans son ravissement (I, 155). Mais jamais il n'avait eu ce courage. C'est, particulièrement, l'audition de la musique de Vinteuil, transcription parfaite de la vision intuitive de l'artiste, qui lui permet peu à peu de prendre conscience de la portée de ses impressions bienheureuses ressenties à Combray: en écoutant la sonate de Vinteuil, "j'étais ramené, dit Marcel, par le flot sonore vers les jours de Combray [...] des promenades du côté de Guermantes--où j'avais moi-même désiré d'être un artiste." (III, 158) A propos du Septuor de Vinteuil, il remarque encore: "Ainsi rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelque fois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville" (III, 158).

C'est qu'en effet, bien que Proust se soit dispensé d'exposer avec précision la véritable portée de l'expérience,[1] il est clair que l'épisode des clochers de Martinville est la description de la création d'une oeuvre d'art telle que la conçoivent les artistes comme Elstir, Bergson, Vinteuil, la Berma. Le processus de création mis en oeuvre intuitivement par Marcel durant l'expérience des clochers présente les mêmes caractéristiques que les processus créateurs qui ont été relevés chez les autres artistes de La Recherche. Il y a d'abord le fort sentiment de plaisir qui accompagne l'impact soudain de la réalité sur l'inconscient, il y a ensuite l'attention et le travail de l'esprit sur cet impact qui aboutissent alors à la création d'une idée, d'une réalité jusqu'alors virtuelle, latente:

> Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, [...] (I, 180-181).

C'est l'oeuvre d'art, ici l'oeuvre littéraire, qui donne naissance à la réalité:

> 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, [...] je composai [...] pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant [...] (I, 181, c'est moi qui souligne).

---

[1]Roger Laporte, dans son article: "Naissance de la littérature" (NRF, Juillet 1957, pp. 81-91,), voit également l'épisode des clochers comme la première expérience de création artistique de Marcel. Les arguments apportés et les conséquences tirées par R. Laporte diffèrent cependant de ceux qu'on trouvera dans cette étude.

La transcription de la vision s'accompagne alors d'un sentiment de plaisir du même ordre que celui qui accompagnait la vision, encore que plus intense.

Durant les promenades que fait Marcel après la mort d'Albertine, il lui arrive de recevoir de la nature qui l'entoure, des arbres ensoleillés plus précisément, le message de se mettre au travail. En effet, le narrateur semble assimiler inconsciemment son oeuvre littéraire à la nature, c'est toujours dans ses promenades que le prend la nostalgie de l'oeuvre à créer, comme s'il y avait association d'idées, sorte de message que lui enverrait la nature et qu'il recevrait sans trop en discerner l'origine.

Pourtant la vision poétique de Marcel, qu'il a, une seule fois et sans savoir ce qu'il faisait, amenée à la concrétisation finale, disparaît peu à peu. Il l'aura complètement perdue dans Le Temps Retrouvé avant la révélation finale. En effet, dans Le Temps Retrouvé, le narrateur vieilli constate avec désespoir que la beauté de la nature--la beauté d'une ligne d'arbres ensoleillés--le laisse indifférent:

> Le soleil éclairait jusqu'à la moitié de leur tronc une ligne d'arbres qui suivait la voie du chemin de fer. "Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon coeur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre. Si j'ai jamais pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. Peut-être dans la nouvelle partie de ma vie, si desséchée, qui s'ouvre, les hommes pourraient-ils m'inspirer ce que ne me dit plus la nature. Mais les années où j'aurais peut-être été capable de la chanter ne reviendront jamais" (III, 855).

Le sentiment de plaisir qui accompagne l'impact de la réalité ne se manifeste plus en lui: Marcel a perdu sa vision poétique:

> Si j'avais vraiment une âme d'artiste, quel plaisir n'éprouverais-je pas devant ce rideau d'arbres éclairé par le soleil couchant, devant ces petites fleurs du talus qui se haussent presque jusqu'au marchepied du wagon, dont je pourrais compter les pétales, et dont je me garderais bien de décrire la couleur comme feraient tant de bons lettrés, car peut-on espérer transmettre au lecteur un plaisir qu'on n'a pas ressenti (III, 855)?

Il s'avise de la véritable nature des impressions bienheureuses de Combray au moment où il a perdu son don: la faculté de synthèse intuitive de son esprit ou plus particulièrement de son imagination. Lors d'une promenade avec Gilberte aux alentours de Combray, le narrateur vieilli remarquant amèrement que ces lieux, qui autrefois lui causaient un sentiment de plaisir intense le laissent à présent indifférent: "Ma faculté de sentir et <u>d'imaginer</u> avait dû diminuer" (III, 692), explique Marcel (c'est moi qui souligne). Ainsi, soit Marcel ne connaît pas la véritable portée de sa vision intuitive, poétique, lorsqu'il la possède[1], --il ne répond donc pas aux sollicitations impératives de cette vision qui demande à être concrétisée, il s'abandonne aux plaisirs insipides de la vie, à la paresse--soit Marcel a perdu cette vision quand il en comprend la signification.

---

[1]Nous avons vu dans le chapitre I, qu'il la méconnait parce qu'il ne voit pas ses rapports avec la création artistique: il imagine l'oeuvre d'art comme une création de l'intelligence logique s'exercant sur des abstractions.

Proust ne situe pas exactement le moment où Marcel passe d'un état à l'autre. Durant tout le roman, à l'exception de l'épisode des clochers de Martinville, Marcel est privé de cette faculté: soit il ignore qu'il peut l'exercer, soit il l'a perdue. Il l'a déjà perdue, lorsque, dans Les Jeunes Filles en Fleurs, il assiste à l'interprétation de la sonate de Vinteuil, car remarquant la similitude entre la sonate et la vie qu'on ne possède jamais entièrement l'une comme l'autre, il ajoute amèrement: "Mais moins décevants que la vie, ces grands chefs-d'oeuvre ne commencent pas par nous donner ce qu'ils ont de meilleur" (I, 531).

Etre privé de cette vision poétique, c'est être exilé hors de la vraie réalité. Marcel se retrouve donc dans une sorte d'enfer ou plutôt de néant[1]. Malgré ses efforts pour atteindre la vérité du monde extérieur, il se heurte à l'hermétisme d'une réalité qui se dérobe constamment, il se heurte aux cadres déformants de l'intelligence, de l'habitude, de l'imagination déformante, des croyances, de l'amour propre, des passions[2]. La vie de Marcel, privé

---

[1]Selon l'expression même de Proust et de Marcel.

[2]Nous ne nous appesantirons pas sur cet aspect de La Recherche qui a été largement étudié par la critique. Nous renverrons le lecteur, entre autres ouvrages, à celui d'Henri Bonnet: Le Progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust, ouvrage qui présente, sous la forme d'une sorte de catalogue détaillé, l'ensemble des déclarations de Marcel et de Proust sur l'habitude, les croyances, etc. Nous nous contenterons d'une simple allusion à ces conceptions, sans les démonstrations qu elles n'exigent plus, dans la mesure où elles ont un rapport avec notre sujet. Nous ajouterons cependant les découvertes personnelles auxquelles nous amène la direction nouvelle qui a été adoptée dans cette étude.

de la vision poétique, correspond, à de rares exceptions, à une succession d'épreuves et de déceptions. Le narrateur arrivera peu à peu à la constatations finale de "l'impuissance que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective" (III, 877).

En effet, si on retrouve tout au long de La Recherche le constant désir de Marcel de s'emparer de la vraie réalité dans la minute présente--aussi bien de la sienne que de celle de l'extérieur--on assiste invariablement à un échec. C'est à Combray que l'enfant Marcel avait conçu l'idée d'une fusion possible entre l'être humain et le monde extérieur. Il rêvait de s'intégrer au monde, de se laisser entraîner dans son mouvement. Il s'imaginait pouvoir atteindre cette fusion une fois libéré des interdits familiaux qui le confinaient dans le monde de tous les jours:[1]

> Que de fois j'ai vu, j'ai désiré imiter quand je serais libre de vivre à ma guise, un rameurs, qui, ayant laché l'aviron, s'était couché à plat sur le dos, la tête en bas, au fond de sa barque, et la laissant flotter à la dérive, ne pouvant voir que le ciel qui filait lentement au-dessus de lui, portait sur son visage l'avant-goût du bonheur et de la paix (I, 170):

De la même façon, à Combray, lorsque son esprit a été mis en éveil par la beauté des aubépines, il tâche de s'unir au rythme des fleurs (I, 138).[2]

---

[1]Voir chapitre I.

[2]Voir chapitre I. Nous avons appris depuis qu'il aurait dû alors, non pas diriger son attention sur les fleurs, mais en lui-même.

Le Marcel amant d'Albertine, a pris conscience de l'impossibilité de réaliser les aspirations de l'enfant de Combray. Dans les premières pages de La Prisonnière, le lecteur assiste, en effet, à une scène concluante où Marcel profite du sommeil d'Albertine pour s'unir au rythme de la jeune femme:

> Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, que je ne me heurterais pas à des écueils de soncscience recouverts maintenant par la pleine mer du sommeil profond, délibérément je sautais sans bruit sur le lit, je me couchais au long d'elle, je prenais sa taille d'un de mes bras, je posais mes lèvres sur sa joue et sur son coeur, puis, sur toutes les parties de son corps, ma seule main restée libre et qui était soulevée aussi, comme les perles, par la respiration de la dormeuse; moi-même, j'étais déplacé légèrement par son mouvement régulier; je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine (III, 72).

Mais cette pulsation commune, Marcel ne l'atteint que par artifice. Si la respiration de la jeune femme atteste de l'existence de celle-ci, Albertine est endormie: elle livre à Marcel, non pas sa réalité, mais les constructions erronées de celui-ci:

> Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était au dehors; elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps. En le tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle (III, 70).

Marcel s'illusionne en pensant posséder la véritable Albertine, son plaisir durera tant que celle-ci ne s'éveillera pas, tant qu'elle n'opposera pas, par ses réactions, de démenti aux illusions de Marcel. Il n'est uni qu'à une Albertine

imaginaire,[1] un néant. Il se leurre d'ailleurs volontairement, se gardant bien d'éveiller la jeune fille; de plus, la scène se poursuit par un acte sexuel auquel la jeune fille ne participe pas (III, 72). Cet épisode prend d'autant plus de signification que Marcel identifie symboliquement Albertine à la mer (III, 69-73). Alongé auprès d'elle, il s'imagine être couché sur la plage, la respiration d'Albertine devenant le murmure du flux et du reflux (III, 73). C'est donc un échec de la tentative de fusion homme-monde, de perception directe, que Proust présente sous une forme symbolique.

Cette perception directe que recherche Marcel, il croit l'atteindre également à Rivebelle durant un moment d'ivresse.[2] Les minutes présentes prennent pour Marcel un charme et une qualité jamais rencontrés jusqu'alors. Le narrateur doit reconnaître cependant bien vite la portée limitée de ce bonheur. Marcel s'aperçoit, en effet, qu'enfermé dans la félicité de la minute présente, il ne voit plus qu'elle (I, 815): il est enfermé dans le présent (I, 815). L'ivresse n'est donc qu'une exaltation temporaire sans valeur. De plus, elle s'accompagne d'une perte de conscience de Marcel, d'un oubli du devoir impératif--aussi fort que l'instinct des insectes--qu'a tout homme doué d'accomplir sa tâche

---

[1]On voit bien ici que l'imagination qui s'exerce sur des données sans rapport avec la réalité extérieure peut provoquer du plaisir mais que celui-ci ne peut être permanent parce qu'il y a inauthenticité (voir supra, p. 116).

[2]I, 809-816. On retrouve également une analyse de l'ivresse dans Les Plaisirs et les Jours ("Un dîner en ville").

de retrouver la réalité que lui seul peut appréhender.

> comme je ne voyais plus que dans un lointain sans réalité ma grand'mère, ma vie à venir, mes livres à composer, comme j'adhérais tout entier à l'odeur de la femme qui était à la table voisine, à la politesse des maîtres d'hôtel, au contour de la valse qu'on jouait, que j'étais collé à la sensation présente, n'ayant pas plus d'extension qu'elle ni d'autre but que de ne pas en être séparé, je serais mort contre elle, je me serais laissé massacrer sans offrir de défense, sans bouger, abeille engourdie par la fumée du tabac, qui n'a plus le souci de préserver la provision de ses efforts accumulés et l'espoir de sa ruche (I, 815-816).

Ce n'est pas le contact avec la réalité du monde extérieur qui lui procure ce sentiment de plaisir, mais une exaltation inauthentique le conduisant à l'idéalisme pur:

> [...] parents, travail, plaisirs, jeunes filles de Balbec, ne pesait pas plus qu'un flocon d'écume dans un grand vent qui ne le laisse pas se poser, n'existait plus que relativement à cette puissance intérieure: l'ivresse réalise pour quelques heures l'idéalisme subjectif, le phénoménisme pur; tout n'est plus qu'apparences et n'existe plus qu'en fonction de notre sublime nous-même. Ce n'est pas, du reste, qu'un amour véritable, si nous en avaons un, ne puisse subsister dans un semblable état. Mais nous sentons si bien, comme dans un milieu nouveau, que des pressions inconnues ont changé les dimensions de ce sentiment que nous ne pouvons pas le considérer pareillement. Ce même amour, nous le retrouvons bien, mais déplacé, ne pesant plus sur nous, satisfait de la sensation que lui accorde le présent et qui nous suffit, car de ce qui n'est pas actuel nous ne nous soucions pas. Malheureusement le coefficient qui change ainsi les valeurs ne les change que dans cette heure d'ivresse. Les personnes qui n'avaient plus d'importance et sur lesquelles nous soufflions comme sur des bulles de savon reprendront le lendemain leur densité; il faudra essayer de nouveau de se remettre aux travaux qui ne signifiaient plus rien.

L'idéalisme pur est inauthentique, la réalité prenant existence grâce à un travail de l'esprit s'exerçant sur les <u>impressions reçues du monde extérieur</u>. L'idéalisme pur ne mène à rien d'autre qu'à des créations inauthentiques,

puisqu'il néglige les données du monde extérieur, données nécessaires à toute perception réelle.

L'appréhension directe de la réalité s'avère impossible. D'ailleurs à chaque confrontation avec un être, ou une chose, Marcel s'aperçoit avec désespoir qu'il n'a saisi qu'un aspect de la personne ou de la chose. Il ne sera d'ailleurs même plus capable de retrouver cet aspect à la prochaine confrontation: l'apparition d'un être est toujours une création nouvelle, "différente de celle qui l'a immédiatement précédée, sinon de toutes" (I, 917). C'est qu'à chaque fois, soit la position physique de l'objet ou du sujet a changé, soit la disposition mentale de l'être observé ou de l'observateur est également différente, soit encore les deux phénomènes--position physique et disposition mentale différentes--se produisent ensembles. En fait, La Recherche est composée, pour la majeure partie, d'analyses minutieuses et profondes par lesquelles Proust met en lumière cette succession d'aspects différents sous laquelle apparaît le monde extérieur,[1] ainsi que la fragmentation, l'atomisation d'un moi fuyant et ineffable. Tous les critiques de Proust s'entendent pour reconnaître cette optique proustienne d'un monde composé de milles facettes, d'un moi fragmenté, véritable défilé d'une armée composite d'hommes différents (III, 489), donnant l'impression d'une substitution de

---

[1]"A many-faceted world", dira Germaine Brée dans son ouvrage: The World of Proust

personnes (III, 27). Chaque ouvrage critique part, en fait, de cette affirmation qui n'est plus à vérifier. Les organes de perception directe de l'observateur sont faussés par la présence d'éléments déformants limitatifs. L'exposé de la vision artistique a déjà mis en lumière le rôle néfaste de l'intelligence logique et de l'imagination déformante qui substituent à la réalité des concepts figés et limités ou des créations imaginaires inauthentiques.

L'insuffisance d'un langage conceptuel contribue également à l'incommunicabilité des consciences, la vie intérieure dans ses particularités individuelles ne pouvant être, par définition, livrée par un langage commun, social. La connaissance de l'"autre" est donc impossible, même si elle était désirée de part et d'autre. D'ailleurs, l'autre se dérobe constamment, particulièrement la femme aimée qui est toujours, pour Marcel, un être fourbe et menteur.[1]

La réalité de l'autre est également masquée par la sensibilité de l'observateur. L'amour et le désir donnent à l'être aimé des qualités qu'il n'a pas. Proust a donné, de cette cristallisation de l'amour des analyses détaillées et fouillées dans les épisodes relatifs à l'amour que porte

---

[1]Ce n'est, à la riguer, que par les réactions émotionnelles, comme les rougissements par exemple, les gestes non prémédités, que se livre l'autre: "les manifestations physiques sont plus réelles que celles que l'on profère par la parole" (I, 866) (on retrouve la même idée: II, 66; I, 909; I, 928;) Marcel en est arrivé à n'attacher d'importance "qu'aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité" (III, 88).

Swann à Odette, Marcel à Gilberte et à Albertine, Saint-Loup à Rachel, etc., Monsieur de Charlus à Morel--l'amour homosexuel montrant avec encore plus de précision peut-être, ce curieux phéhomène de la cristallisation de l'amour, de la substitution de la personne aimée par une création du sujet:

> Mes rencontres avec M. de Charlus, par exemple, ne m'avaient-elles pas, même avant que sa germanophilie me donnât la même leçon, permis, mieux encore que mon amour pour Mme de Guermantes ou pour Albertine, que l'amour de Saint-Loup pour Rachel, de me convaincre combien la matière est indifférente et que tout peut y être mis par la pensée; vérité que le phénomène si mal compris, si inutilement blâmé, de l'inversion sexuelle grandit plus encore que celui, déjà si instructif, de l'amour. Celui-ci nous montre la beauté fuyant la femme que nous n'aimons plus et venant résider dans le visage que les autres trouveraient le plus laid, qui à nous-même aurait pu, pourra un jour déplaire, mais il est encore plus frappant de la voir, obtenant tous les hommages d'un grand seigneur qui déliasse aussitôt une belle princesse, émigrer sous la casquette d'un contrôleur d'omnibus (III, 910).

En ce qui concerne plus précisément Marcel, Albertine est pour lui comme une pierre autour de laquelle il a neigé, "le centre générateur d'une immense construction qui passait par le plan [du coeur de Marcel] " (III, 438). D'ailleurs, les maîtresses que Marcel a aimées n'ont jamais coïncidé avec un amour pour elles (II, 126), Marcel tirant de lui-même le caractère spécial de l'être qu'il aimait (I, 846). Son amour pour Albertine est plus un amour en lui qu'un amour pour elle: c'est un état mental (III, 557).

L'importance de l'être aimé varie d'ailleurs selon la possibilité que l'on a de s'emparer de lui, cet être aimé n'est désirable que lorsqu'il se refuse:

> Tout être aimé, même, dans une certaine mesure, tout être est pour nous comme Janus, nous présentant le front qui nous plaît si cet être nous quitte, le front morne si nous le savons à notre perpétuelle disposition (III, 181).

C est d'ailleurs toujours la soif de connaissance de la réalité qui s'est invariablement dérobée à lui, qui explique cette disposition de Marcel: "Lattirance qu'on éprouve pour les êtres, dit-il, tient à la vie inconnue qu'ils portent en eux et qu'on aspire à posséder" (III, 171). La réalité que l'on se forge de l'être aimé varie donc en fonction des fluctuations de nos relations avec celui-ci: Albertine est belle, sensée et indispensable au bonheur de Marcel quand elle le fuit, elle est laide, inintelligente et s'oppose à la réalisation de projets agréables quand elle est à sa disposition.

De plus, ces fluctuations sont elles-mêmes soumises aux variations inconscientes de ce que Proust et Marcel appellent les croyances. La croyance est une conviction que quelque chose d'heureux ou de malheureux va se passer ou se passe. Indépendante des faits, du moins pendant un certain laps de temps, elle conditionne notre esprit qui se refuse à voir la réalité. Dans le cas de l'amour par exemple, elle fait varier l'attirance ou l'indifférence que l'on a pour un être et cela, indépendamment des actions réelles de celui-ci. Cette variation entraînant alors des modifications dans la conception que l'on se fait de la réalité de l'autre, cette réalité varie donc indépendamment des actions de l'être aimé. Dans <u>Les Jeunes Filles en</u>

Fleurs, Marcel qui brûle depuis longtemps d'être présenté à Albertine, montre comment la réalité d'Albertine est affectée par la croyance inconsciente qu'il avait de lui être présenté:

> J'ai dit qu'Albertine ne m'était pas apparue, ce jour-là, la même que les précédents, et que, chaque fois, elle devait me sembler différente. Mais je sentis à ce moment que certaines modifications dans l'aspect, l'importance, la grandeur d'un être peuvent tenir aussi à la variabilité de certains états interposés entre cet être et nous. L'un de ceux qui jouent à cet égard le rôle le plus considérable est la croyance (ce soir-là, la croyance, puis l'évanouissement de la croyance, que j'allais connaître Albertine, l'avait, à quelques secondes d'intervalle, rendue presque insignifiante, puis infinment précieuse, à mes yeux; quelques années plus tard, la croyance, puis la disparition de la croyance, qu'Albertine m'était fidèle, amena des changements analogues) (I, 857).

La croyance empêche le fait extérieur d'arriver à la conscience claire puisqu'il est déformé avant même de toucher la conscience. Il ne peut donc satisfaire le sujet d'une façon définitive. La confrontation suivante avec l'être aimé, en subissant le conditionnement d'une nouvelle croyance, livrera une création différente de celui-ci. Lorsque, dans le même volume, Marcel essaie de penser à Albertine, c'est une succession sans fin d'Albertines toutes différentes les unes des autres qui lui apparaît (I, 947). Marcel arrive à la conclusion que chacune de ces Albertine correspond à la projection de la croyance qui conditionnait l'atmosphère mentale du jeune homme ce jour-là; et ajoute:

> Car c'est toujours à cela qu'il fallait revenir, à ces croyances qui la plupart du temps remplissent notre âme à notre insu, mais qui ont pourtant plus d'importance pour notre bonheur que tel être que nous voyons, car c'est à travers elles que nous le voyons, ce sont elles qui assignent sa grandeur passagère à

> l'être regardé [...] Je devrais donner toujours son nom à la croyance qui, tel jour où je voyais Albertine, rénait sur mon âme, en faisait l'atmosphère, l'aspect des êtres, comme celui des mers, dépendant de ces nuées à peine visibles qui changent la couleur de chaque chose par leur concentration, leur mobilité, leur dissémination, leur fuite (I, 947-48).

On remarque dans ce passage que la croyance opère des transformations, ou même des substitutions, non seulement sur l être desiré mais aussi, et comme par conséquence, sur l ensemble de la réalité extérieure qui devient alors décor de l'amour. C'est que les oscillations des croyances affectant les dispositions de l'être amoureux pour l'être aimé, font varier, comme si elles étaient l'origine d'une chaîne de secousses sismiques, la vision que l'être amoureux a de la réalité. Les croyances conditionnent en effet notre état d'âme indépendamment des faits extérieurs, notre atmosphère mentale affecte alors notre vision du monde. Le monde extérieur se teinte de la couleur de nos états d'âme, qui sont eux-mêmes conditionnés inconsciement par les croyances. L'amour et le désir influencent notre vision du monde. Lorsque Marcel par exemple, a enfin la possibilité d'admirer le site qui a servi de modèle au tableau d'Elstir <u>Les Creuniers</u>, il ne peut ressentir le plaisir attendu et justifié car il est la proie d'une tristesse et d'un désespoir infinis occasionnés par une réflexion méchante d'Albertine (I, 924).

Il n'est plus à prouver que Proust a longuement montré les transformations que l'amour et le désir font subir au monde extérieur, dans <u>La Recherche du Temps Perdu</u>. Il faut pourtant insister sur l'importance de cette conception dans le contexte de la recherche de la réalité que Proust fait

poursuivre à son narrateur Marcel car, en fait, pour Proust c'est purement et simplement, de la vision poétique de la réalité que nous dépossède l'amour. Dans son article intitulé "John Ruskin", Proust écrit, en effet: "l'amour dépoétise la nature [...] il nous ferme [...] au sentiment poétique de la nature, parce qu'il nous met dans des dispositions égoïstes[1] [...] où le sentiment poétique se produit difficilement" (CSB/PM/EA, 139)[2]. La tendresse et l'affection jouent une rôle identique à celui de l'amour et du désir. Lorsque dans Le Côté de Guermantes, Marcel prend conscience, pour un bref instant, de la réalité de sa grand'mère vieillie[3], c'est qu'il a pu débarrasser son oeil de ce que substituent à la réalité, non seulement son intelligence, mais aussi sa tendresse: c'est la vraie réalité de l'être aimé que nous saisissons quand

> quelque cruelle ruse du hasard empêche notre intelligente et pieuse tendresse d'accourir à temps pour cacher à nos regards ce qu'ils ne doivent jamais contempler, elle est devancée par eux qui, arrivés les premiers sur place et laissés à eux-mêmes, fonctionnent mécaniquement à la façon de pellicules, et nous montrent, au lieu de l'être aimé qui n'existe plus depuis longtemps mais dont elle n'avait jamais voulu que la mort nous fût révélée, l'être nouveau que cent fois par jour elle revêtait d'une chère et menteuse ressemblance. (II, 141).

---

[1]Les regards que nous portons sur le monde ne sont pas désintéressés, nous voyons le monde davantage pour nous-mêmes que pour lui. Nous projetons notre vision personnelle sur le monde au lieu de nous faire récepteur à ses ondes.

[2]Voir supra, p. 125.

[3]Voir supra, pp. 63-65.

Marcel expliquait précédamment:

> Nous ne voyons jamais les êtres chéris que dans le système animé, le mouvement perpétuel de notre incessante tendresse, laquelle, avant de laisser les images que nous présente leur visage arriver jusqu'à nous, les prend dans son tourbillon, les rejette sur l'idée que nous nous faisons d'eux depuis toujours, les fait adhérer à elle, coïncider avec elle (II, 140).

De la même façon, mais cette fois pour nous préserver de la souffrance ou de l'inconfort que provoque toute nouveauté, l'habitude pose sur les choses l'âme qui nous est familière (II, 764). Elle supprime jusqu'à la conscience de nos perceptions (III, 420). Endormant notre sensibilité elle nous coupe du réel (III, 592-3). En amortissant le moindre choc des impressions (II, 1035), elle substitue par ses fac-similés tout ce qui est nouveau pour nous, c'est-à-dire ce que nous pourrions vraiment connaître (III, 528). L'habitude recouvre la réalité de notre moi et du monde extérieur d'une couche de plus en plus opaque qui se fige peu à peu pour se substituer à elle, à la façon des traits de notre visage qui "ne sont guère que des gestes devenus par l'habitude définitifs" (I, 909). Comme le manque de volonté, elle apparaît comme une marque de faiblesse, elle est une réaction inconsciente de l'être qui cherche à se protéger de la souffrance,[1] ou se laisse aller par simple

---

[1]Doublement condamnable donc, nous le verrons plus tard. L'effet analgésique de l'habitude est minutieusement démontré par Marcel dans les célèbres épisodes relatifs à la chambre de Balbec (I, 8 et I, 666; et I, 671-72)

paresse. Elle est l'obstacle majeur à la vision poétique de la réalité; elle nous cache entièrement l'univers car elle en intercepte les signaux: "et, dans une nuit profonde sous leur étiquette inchangée, [elle] substitue aux poisons les plus dangereux, les plus enivrants de la vie, quelque chose d'anodin qui ne procure pas de délices." (III, 544)[1] C'est pourquoi, c'est toujours grâce a un changement d'existence, ou d'habitude que la réalité se manifestera à Marcel: "Il en est du sommeil comme de la perception du monde extérieur, dit Marcel. Il suffit d'une modification dans nos habitudes pour le rendre poétique" (II, 85, c'est moi qui souligne).

Privé de vision poétique, proie des substitutions de l'imagination déformante, de l'intelligence, de sa sensibilité, des croyances inconscientes qui l'empêchent de coïncider avec la réalité, prête de l'habitude, Marcel n'a de l'univers que des visions informes, fragmentées (III, 573-4). Recherchant un contact intime avec le monde extérieur il ne saisit que des créations qui ne coïncident jamais entre elles, chaque nouvelle confrontation avec l'objet substituant une création diférente aux précédentes. Les brefs moments d'exhaltation que la vie offre en dehors de l'art ne sont dus qu'à une excitation nerveuse provoquée par l'alcool ou le désir. Leur brièveté, leur insuffisance montrent bien qu'ils sont sans rapport avec le sentiment

---

[1]Dans les manuscrits du Cahier 2, conservés à la B. N., on peut lire: "Ce que nous faisons, en faisant oeuvre d'art, c'est remonter à la vie, c'est briser de toutes nos forces la glace de l'habitude et du raisonnement qui se prend immédiatement sur la réalité et fait que nous ne la voyons jamais, c'est retrouver la mer libre" (pp. 16-17 reproduit dans CSB/EA/PM, p. 304).

de plaisir intense qu'occasionnait la beauté. Des contingences masquent donc toujours la véritable réalité. Il y a impossibilité dans le présent d'un contact absolu de la réalité et de l'esprit (III, 975). Dans ses pires moments de désespoir, Marcel en arrive même à douter des possibilités de l'art: écoutant la sonate de Vinteuil, il s'interroge avec angoisse:

> j'étais ramené par le flot sonore vers les jours de Combray [...] des promenades du côté de Guermantes [...] où j'avais moi-même désiré d'être un artiste. En abandonnant, en fait, cette ambition, avais-je renoncé à quelque chose de réel? La vie pouvait-elle me consoler de l'art? y avait-il dans l'art une réalité plus profonde où notre personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie (III, 158)?

Pourtant il va lui arriver de ressentir à différentes reprises la possibilité d'un contact avec la réalité. La prise de conscience de cette possibilité se fait cependant progressivement dans son esprit: les différentes phases de la découverte restent noyées dans l'ensemble de la vie de Marcel qui ne comprendra véritablement leur portée que plus tard. La première découverte a lieu lors du célèbre épisode de la madeleine[1]. Alors que par hasard et contre son

---

[1]La réminiscence de la madeleine, comme les réminiscences du Temps Retrouvé, est une reminiscence qui aboutit, mais il y a tout au long du roman des épisodes de réminiscences avortées ou non exploitées par ignorance ou par paresse (voir l'excellent ouvrage de H. Kopman, Rencontres With the Inanimate in Proust's Recherche (Paris: Mouton, 1971) qui présente un relevé de toutes les rencontres proustiennes avec la nature, c'est-à-dire de tous les moments de vision poétique de la nature ainsi que la plus grande partie des réminiscences). L'épisode principal de réminiscences avortées est celui des trois arbres de Balbec (I, 717-8), qui représente sans doute une réminiscence manquée des clochers de Martinville. Le plaisir révélateur est ressenti, mais

son habitude,[1] Marcel goûtait à un morceau de madeleine trempé dans une cuillerée de thé, "un plaisir délicieux [l]'avai[t] envahi, isolé, sans la notion de sa cause" (I, 45). Comme dans les impressions esthétiques, le plaisir ressenti est un gage d'authenticité, l'intelligence ne peut jamais expliquer et encore moins provoquer cette coïncidence, cette vibration à l'unisson entre l'être et le stimulus extérieur: "quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique mais l'évidence de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient" (I, 45), se demande Marcel. Marcel a pourtant toutes les raisons d'être malheureux: l'accablement que provoque une morne journée, la perspective d'un triste lendemain, et pourtant "toutes les vicissitudes de la vie lui sont indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire" (I, 45), il a cessé de se sentir "médiocre, contingent, mortel" (I, 45). Dans cet épisode, Marcel n'expliquera pas la raison de ce sentiment de plaisir car il ne connaît pas encore, pourtant, cette expérience de la

---

Marcel n'a pas la possibilité d'éclaircir sa provenance (I, 717). Ce genre d'échec permet d'ailleurs des réflexions désabusées--et significatives--du narrateur vieilli: lorsque par exemple, le narrateur vieilli raconte que la présence de son ami Saint-Loup l'avait empêchée d'élucider le sentiment de plaisir qu'il avait éprouvé d'avoir retrouvé la réalité de Combray ou de Rivebelle grâce à un subit changement atmosphérique, il poursuit: "J'éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j'étais resté seul, et m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire (II, 397).

[1]L'habitude n'a pas la possibilité de jouer son rôle néfaste.

madeleine lui dévoilera l'existence dans la profondeur de son être de la réalité perdue dans toute sa complexité et sa vérité:

> Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'applquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là); et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé (I, 47-48).

La réminiscence de la madeleine, ce n'est pas seulement la prise de conscience de la possibilité de retrouver le passé, c'est aussi la découverte, encore vague, que la vraie réalité naît inconsciemment dans notre esprit. C'est également la découverte du moyen de réaliser ce qui a pris inconsciemment naissance dans notre esprit:

> D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l'appréhender? Je bois une second gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi (I, 45).

Marcel comprend qu'il lui faut déplacer son attention, de l'objet extérieur, à la réaction qu'il provoque en lui. Il détourne l'attention de son esprit sur l'esprit lui-même. L'objet extérieur n'a d'importance qu'en qualité de stimulus, c'est la sensation qui est importante: "Je demande à mon esprit un effort de plus, de ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit" (I, 46). Mais cette sensation est-elle-même stimulus qui vient solliciter l'empreinte virtuelle, l'image mentale, le souvenir visuel, d'une sensation passée qui s'était gravée inconsciemment en Marcel:

> Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi [...]
> Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancient que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi (I, 46)[1].

Il y arrivera, mais Marcel comprendra beaucoup plus tard, que ce n'est pas un simple souvenir de Combray qui lui est revenu mais la vraie réalité de Combray à laquelle le rapport d'une sensation passée et d'une sensation présente a donné naissance.

La vision de Combray, ce n'est pas un simple retour du

---

[1]Cette idée sera montrée et expliquée dans les réminiscences du Temps Retrouvé. Les réminiscences présentent deux aspects: si elles montrent la supériorité du souvenir involontaire sur le souvenir volontaire, elles montrent surtout que l'association fortuite d'une sensation passée et d'une sensation présente donne enfin naissance à l'instant qu'elle rescussite, car il n'avait pu être perçu dans le présent et dans l'action. Le souvenir involontaire n'est donc pas seulement supérieur au souvenir volontaire, mais également au moment vécu consciemment, dans les contingences.

passé, c'est l'appréhension par Marcel de la vraie réalité, c'est ce qui explique ce sentiment de plaisir du jeune homme. Ce sentiment sera, par la suite, identifié à celui que lui avaient procuré les clochers de Martinville, les impressions bienheureuses (III, 374; III, 866; III, 878). Le court moment de plaisir éprouvé "à l'instant même où la gorgée de thé mêlé des miettes du gâteau touch[e] [son] palais" (I, 45), c'était une prise de conscience brève, intermittente de cette réalité. Le processus mis au point par Marcel aboutit alors à la prise de conscience totale et permanente de la réalité (le vrai Combray) qui est née en lui. L'épisode de la madeleine orient Marcel, quoique d'une façon encore voilée, à prendre conscience du fait que la vraie réalité naît fortuitement en nous sans que nous en soyons conscients et qu'il est possible de réaliser la marque laissée en nous, de la concrétiser, de l'amener à la conscience claire. L'existence d'un moyen d'atteindre la vraie réalité ne se manifeste cependant à Marcel que sous la forme, encore incompréhensible pour lui, d'un plaisir intense identifiable à celui des impressions bienheureuses. L'épisode de la madeleine reste cependant la révélation de la possibilité d'atteindre la réalité, c'est aussi l'intervention, pour la première fois, de la dimension du temps.

Une deuxième possibilité de contact avec la réalité va être offerte à Marcel. Cette possibilité se révèlera particulièrement dans l'épisode des "Intermittences du Coeur." Ensemble de l'épisode est réparti dans deux tomes

différents de La Recherche. Dans Les Jeunes Filles en Fleurs, Marcel décrit les terribles souffrances qu'il a connues lors de son arrivée à Balbec où, en compagnie de sa grand-mère, il effectuait un voyage pour la première fois. L'angoisse et la souffrance du jeune garçon avaient été rapidement calmées par la sollicitude et la tendresse de la grand-mère (I, 667). Or, dans Sodome et Gomorrhe, on assiste à un second voyage de Marcel à Balbec, voyage effectué seul, la grand-mère étant morte un an auparavant. Le soir de son arrivée, Marcel est terrassé par une crise cardiaque reproduisant pathétiquement la même souffrance éprouvée lors du premier voyage. Le besoin d'être soulagé par la présence de l'être qui dans une situation semblable avait supprimé sa souffrance fait renaître alors, pour Marcel, la réalité vivante de sa grand-mère, ce n'est d'ailleurs que pour lui en faire ressentir la perte. En effet, Marcel qui n'a jamais éprouvé de véritable chagrin de la mort de sa grand-mère, reçoit alors, à cause de son désir impossible à satisfaire de voir celle-ci, la révélation de sa mort. Il ressent alors, et après un an d'indifférence, le chagrin que lui cause cette disparition. Le moi de Marcel qui avait assisté à la mort de sa grand-mère n'avait pas ressenti cette mort, parce que c'était un moi qui ne connaissait plus la grand-mère, c'était un moi léger, occupé au plaisir: un moi qui n'avait pas besoin d'elle qui ne souffrait pas à ce moment-là. C'est donc avec indifférence qu'il voit mourir un être qui ne représente rien pour lui: la grand-mère

est comme une notion dans son esprit. Mais la souffrance de la crise cardiaque en faisant renaître le moi de Marcel qui a besoin de la grand-mère fait renaître également la réalité de celle-ci. Ce n'est qu'après avoir retrouvé la véritable réalité de sa grand-mère que Marcel peut souffrir de sa mort parce qu'il sait enfin qui il a perdu. D'autre part, seul le moi qui a besoin d'elle peut ressentir la perte qu'il a subie. Ce moi ayant perdu l'existence, il n'y avait plus de possibilité de coïncidence entre celui-ci et l'idée de la mort de la grand-mère.[1] C'est qu'aux troubles de la mémoire, dit Marcel, "sont liées les intermittences du coeur" (II, 756). Il y a eu en effet, substitution de moi(s) et disparition complète, pendant une certaine période d'un aspect de Marcel, d'un de ses moi(s).

Cependant, cette expérience apprend à Marcel que la succession de moi(s) différents qui forment sa personnalité est conservée en lui et qu'il a suffi d'une sensation semblable à celle du passé pour venir solliciter et rendre la vie à un moi qu'il croyait anéanti. C'est, en effet, au moment où Marcel reproduit le geste de se déchausser que son moi passé revient. Le contact du bouton de bottine reproduisant la sensation éprouvée plusieurs années auparavant dans cette même chambre, dans des circonstances semblables

---

[1]Le même phénomène est largement expliqué lorsqu'Albertine abandonne Marcel. La souffrance du jeune homme semble ne jamais finir car tous ses moi(s) vont, tour à tour, prendre conscience de la perte qu'ils ont subie (III, 430).

fait revivre le moi d'alors. Contrairement à l'épisode de la madeleine, c'est le passé vécu qui revient. Il n'y a pas dans le cas des intermittences du coeur, naissance du moment réel, véritable comme durant l'expérience de la madeleine. C'est d'ailleurs pour cela que la réminiscence de la madeleine s accompagnait d'un intense sentiment de plaisir, l'expérience des intermittences, d'une sensation de souffrance. Cette sensation de souffrance va cependant s'avérer être d'une grand importance.

La souffrance que la réalisation de la mort de la grand-mère provoque en Marcel, est ressentie comme la concrétisation sensible d'une marque qu'il porterait en lui. Marcel sent en effet, comme il sentirait une blessure, l'empreinte faite sur lui par la révélation de la mort. La forte sensation de douleur est ressentie comme si on lui portait un coup. Comme dans les impressions bienheureuses, Marcel ressent l'impact de la réalité extérieure:

> Cette impression si douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais, non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour, mais que si, ce peu de vérité, je pouvais jamais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée, qui n'avait été ni tracée par mon intelligence, ni atténuée par ma pusillanimité, mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait, comme la foudre, creusée en moi, selon un graphique surnaturel, inhumain, comme un double et mystérieux sillon (II, 759).

Comme dans l'Art, c'est le fait de ressentir qui assure l'authenticité de l'impact. La réaction sensible indique que le stimulus n'est pas création arbitraire de l'intelligence. Ces révélations de la portée de la souffrance sont

confirmées d'ailleurs par d'autres expériences de Marcel. Marcel remarquera, par exemple, que la sensation de douleur corrige immédiatement les croyances erronnées. Lorsqu'Albertine quitte d'elle-même Marcel qui songeait depuis quelque temps à se séparer d'elle, le jeune homme a la douloureuse révélation de l'attachement qu'il lui porte toujours, alors qu'il croyait ne plus l'aimer:

> J'avais cru que je n'aimais plus Albertine, j'avais cru ne rien laisser de côté, en exact analyste; j'avais cru bien connaître le fond de mon coeur. Mais notre intelligence, si lucide soit-elle, ne peut apercevoir les éléments qui le composent et qui restent insoupçonnés tant que, de l'état volatil où ils subsistent la plupart du temps, un phénomène capable de les isoler ne leur a pas fait subir un commencement de solidification. Je m'étais trompé en croyant voir clair dans mon coeur. Mais cette connaissance, que ne m'auraient pas donnée les plus fines perceptions de l'esprit, venait de m'être apportée, dure, éclatante, étrange, comme un sel cristallisé, par la brusque réaction de la douleur (III, 420).

L'authenticité de la souffrance vient du fait que l'impact n'est pas création de l'intelligence ou des autres éléments déformants:

> le chagrin [...] n'est nullement une conclusion pessimiste librement tirée d'un ensemble de circonstances funestes, mais la reviviscence intermittente et involontaire d'une impression spécifique, venue du dehors et que nous n'avons pas choisie (III, 430).

Par la souffrance, il y a transformation de l'inconscient en une plaque sensible, douloureuse, que les stimulus extérieurs font vibrer. La réaction de douleur à l'impact de la réalité extérieure est "sensation" directe de la réalité La douleur, dit Marcel, a le pouvoir de l'art de mettre les choses en rapport intime avec nous (III, 910).

Marcel constate les implications de ce phénomène dans toutes ses relations malheureuses avec les autres, en

particulier par les impressions de deouleur que lui cause l'amour. Il y a en Marcel comme un double d'Albertine et de ses actions qui déclenche les vibrations de la plaque sensible, douloureuse:

> Car c'est en moi que se passaient les actions possibles d'Albertine. De tous les êtres que nous connaissons, nous possédons un double. Mais, habituellement situé à l'horizon de notre imagination, de notre mémoire, il nous reste relativement extérieur, et ce qu'il a fait ou pu faire ne comporte pas plus pour nous d'élément douloureux qu'un objet placé à quelque distance et qui ne nous procure que les sensations indolores de la vie. Ce qui affecte ces êtres-là, nous le percevons d'une façon contemplative, nous pouvons le déplorer en termes appropriés qui donnent aux autres l'idée de notre bon coeur, nous ne le ressentons pas. Mais depuis ma blessure de Balbec, c'était dans mon coeur, à une grande profondeur, difficile à extraire, qu'était le double d'Albertine (III, 252-53).

Par les souffrances qu'il nous inflige l'amour a en effet le pouvoir de nous rendre la réalité sensible. Depuis qu'il est amoureux d'Albertine, Marcel a une connaissance "interne, immédiate, spasmodique, douloureuse", des êtres et des lieux qui se sont introduits dans son coeur à la suite de la jeune femme (III, 385). "L'amour, dit Marcel, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au coeur" (III, 385). Pour Marcel, comme pour Proust, la souffrance mène à la connaissance d'une certaine réalité. Elle est réaction sensible, sous forme de synthèse, de l'esprit en tant que tout au stimulus extérieur. La prise de conscience de cet impact amène à la connaissance réelle du terrain mental.[1]

---

[1]Nous verrons dans le chapitre suivant que l'analyse de la souffrance amène également à la connaissance de lois générales.

Comme le sentiment de plaisir qui accompagnait la vision poétique de la réalité, la souffrance doit donc être soigneusement analysée par l'esprit.

Malgré le sentiment de Marcel de traverser la vie sans être capable d'en saisir la réalité, le monde quotidien s'avère ne pas être le néant d'impressions véritables que Marcel l'accuse d'être. Il existe une possibilité de saisir certaines réalités. L'expérience de la madeleine a bien amené toute la réalité de Combray née en Marcel ainsi que la sensation d'un intense sentiment de plaisir, l'épisode des "Intermittences du Coeur," s'il a dévoilé la funeste disparition de ce que nous avons été à un certain moment de notre vie, a révélé la persistance de ces moi(s) disparus dans les ténèbres de notre inconscient. Il a montré également les possibilités de la souffrance qui transforme les données extérieures en éléments sensibles. Il est cependant clair que les résultats obtenus fortuitement dans une expérience comme celle de la madeleine ne sont pas les mêmes que ceux de l'épisode des intermittences: c'est une sensation de plaisir intense qui accompagne la reminiscence, c'est une sensation de douleur que déclenche la prise de conscience de la mort de la grand-mère. Or cette sensation de plaisir sera reconnue comme étant la même que celle des épisodes d'impressions bienheureuses--en particulier des clochers de Martinville. Cette sensation de douleur s avèrera profitable à l'étude du coeur humain. Il faudra

cependant attendre la révélation finale du Temps Retrouvé pour que les découvertes de Marcel prennent toute leur valeur et passent du pressentiment à la certitude, pour que toutes les pièces du puzzle s'ajustent.

CHAPITRE VI

La Réalité Retrouvée
(De la synthèse intuitive à la synthèse littéraire)

Marcel a remarqué que le plaisir intense qu'il a éprouvé durant la réminiscence de la madeleine et les épisodes d'impressions bienheureuses, est ressenti également en présence des oeuvres d'art. C'est, en particulier, quand Marcel s'abime dans l'audition d'oeuvres de Vinteuil que le sentiment de plaisir qu'il éprouve est identifié à celui de la réminiscence et aux impressions bienheureuses. On sait également que certaines phrases du Septuor de Vinteuil <u>reproduisent</u> même ce sentiment de plaisir:

> Ainsi rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec ou plus simplement, au début de cet ouvrage, en buvant une certaine tasse de thé (III, 374).

La phrase de Vinteuil semble avoir synthétisé cette impression de félicité ressentie à plusieurs reprises (III, 866), elle s'en est emparée. L'art était donc bien la solution. Il arrive même qu'en écoutant le Septuor, intuitivement Marcel rassemble dans son esprit, les éléments dont il dispose, sans le savoir, pour faire lui-même oeuvre d'art: les impressions bienheureuses, les réminiscences et sa propre vie:

> Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, [que reproduit le Septuor] cet appel vers une joie supra-

> terrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi? Cette question me paraissait d'autant plus importante que cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser--comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible--ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces pour la construction d'une vie véritable: l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec [...] l'étrange appel que je ne cesserais plus jamais d'entendre comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même, et que si ma vie me semblait si vaine, du moins n'avait-elle pas tout accompli (III, 261-63).[1]

Or ce pressentiment d'une possibilité de salut pour Marcel se trouvera justifié par les révélations qui suivent les réminiscences du Temps Retrouvé.

Après avoir vécu plusieurs années éloigné du monde, c est cependant un Marcel vieilli et désespéré qui se rend à la matinée mondaine qui a lieu à l'hôtel des Guermantes. Son désespoir est dû à la triste conclusion à laquelle qu'il est arrivée qu'il ne sera jamais un artiste, qu'il est à jamais condamné au néant de la vie. Durant son retour à Paris, un arrêt de son train dans un petit bois, lui avait fait comprendre immédiatement qu'il avait perdu sa vision poétique. Face à une rangée d'arbres éclairés par le soleil, il n'avait pas pu, en effet, en ressentir la beauté (voir supra, p. 131).

---

[1]Dans ce passage, l'expérience de la madeleine est omise, elle est cependant associée aux clochers de Martinville et au Septuor de Vinteuil dans les autres exemples (voir supra, p. 151). D'ailleurs, l'épisode des arbres de Balbec est une réminiscence avortée, il y a eu sensation du plaisir intense, il n'y a pas eu éclaircissement de la cause du plaisir (voir supra, p. p. 148).

D'ailleurs, la lecture d'un passage du Journal des Goncourt, lui ayant révélé la vanité et le mensonge de ce genre de littérature, Marcel en est arrivé à douter même de la valeur de l'art, de l'existence de l'idéal auquel il avait cru (III, 855). Or, une série de phénomènes semblables à celui de la réminiscence de la madeleine va lui rendre son espoir.

En arrivant dans la cour de l'hôtel des Guermantes, il bute sur des pavés mal équarris. Reposant son pied sur un pavé un peu moins élevé que les autres, il est envahi par la même impression de félicité que la vue des clochers de Martinville, la saveur de la madeleine, savaient provoqué en lui. Décidé à élucider le mystère, il tente de faire parvenir jusqu'à lui la vision que la sensation a sollicitée. Et presque immédiatement il la reconnaît: c'était Venise que la similitude du contact des pavés de la cour de l'hôtel des Guermantes avec le contact des dalles inégales du baptistère avait fait renaître (III, 867). Entrant dans l'hôtel des Guermantes, il est conduit dans un petit salon d'attente. Le choc d'une cuillère contre une assiette, reproduit en Marcel la même sensation qu'avait fait naître le choc d'un marteau sur les roues du train dans le petit bois. Le même sentiment de félicité l'envahit, il s'aperçoit avec stupeur que ce qui lui paraît si agréable, c'est la même rangée d'arbres qu'il avait trouvée ennuyeuse lors de l'arrêt du train (III, 868). Une troisième réminiscence va alors se produire: le contact d'une serviette empesée avec laquelle il s essuie la bouche, fait renaître la réalité de Balbec

Bien que Marcel s'attache à relever immédiatement la suprématie du souvenir involontaire sur le souvenir volontaire, ce n est pas tant le retour du passé qui est important dans ces trois réminiscences, que la naissance du moment, la naissance de la réalité. Si on considère que ces trois expériences ne servent qu'à montrer la possibilité de retrouver le passé vécu qu'on croyait perdu, on se heurte immédiatement à une contradiction: ces trois "réminiscences" ne sont pas du même ordre, la première et la troisième ramènent la réalité de Venise et de Balbec, la second livre la beauté de la ligne des arbres. Il ne s'agit absolument pas du simple retour d'un moment du passé vécu car celui-ci avait apporté l'ennui, l'impossibilité de ressentir la beauté:

> C'était, je me le rappelle, à un arrêt du train en pleine campagne. Le soleil éclairait jusqu'à la moitié de leur tronc une ligne d'arbres qui suivait la voie du chemin de fer. "Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon coeur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre. Si j'ai jamais pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. Si j'avais vraiement une âme d'artiste, quel plaisir n'éprouverais-je pas devant ce rideau d'arbres éclairé par le soleil couchant, devant ces petites fleurs du talus qui se haussent presque jusqu'au marchepied du wagon, dont je pourrais compter les pétales, et dont je me garderais bien de décrire la couleur comme feraient tant de bons lettrés, car peut-on espérer transmettre au lecteur un plaisir qu'on n'a pas ressenti (III, 855).

Le moment, auquel la réminiscence donne vie, apporte la félicité et permet à Marcel de ressentir la beauté de la ligne des arbres ensoleillés:

> Le même genre de félicité que m'avaient donné les dalles inégales m'envahit; les sensations étaient de grande chaleur encore, mais toutes différentes: mêlée d'une odeur de fumée, apaisée par la fraîche odeur d'un cadre forêstier; et je reconnus que ce qui me paraissait si agréable était la même rangée d'arbres que j'avais trouvée ennuyeuse à observer et à décrire (III, 868).

En fait, les trois réminiscences livrent la nature de la vraie réalité, celle que les contingences du moment, l'habitude, l'intelligence, avaient voilée. La réminiscence ce n est pas le retour du passé vécu, c'est la naissance de la vérité, de la réalité qui n'avait pas été appréhendée alors, c'est la réalité de Venise, c'est la réalité de la ligne des arbres, sa beauté, c'est la réalité de Balbec. Durant la réminiscence de Balbec par exemple, Marcel ne revit pas, mais <u>vit</u>, la réalité d'un instant:

> Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, [des couleurs de la mer qu'il croit avoir devant les yeux] mais de <u>tout un instant de ma vie</u> qui les soulevait, qui avait été sans doute aspiration vers elles, dont quelque sentiment de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec, et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, <u>pur et désincarné</u>, me gonflait d'allégresse (III, 869, c'est moi qui souligne).

On retrouve dans les épisodes de la préface du <u>Contre Sainte-Beuve</u>, trois des quatre grandes expériences de réminiscence de <u>La Recherche</u>: le goût d'une biscotte ramollie dans du thé ramène la réalité du jardin du grand-père, le contact de pavés inégaux ramène Venise, le choc d'une cuillère sur une assiette livre la beauté d'une journée de voyage en train (<u>CSB</u>, pp. 57-59). Les commentaires du narrateur sont significatifs, lorsque la vision de Venise revient, il remarque, par exemple:

> Je sentais un bonheur qui m'envahissait, et que j'allais être enrichi de cette pure substance de nous-mêmes qu'est une impression passée, de la vie pure conservée pure (et que nous ne pouvons connaître 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) et qui ne demandait qu'à être délivrée, qu'à venir accroître mes trésors de poésie et de vie (CSB, pp. 57-8, c'est moi qui souligne).

La résurrection de la réalité qui n'avait pas su être appréhendée est qualifiée de "résurrection poétique" (CSB, p. 59), une journée qui n'a pu être ressentie réellement revit, par la réminiscence, "dans sa poésie" (CSB, p. 59).

La réminiscence c'est pour Marcel et pour Proust, la naissance de la réalité poétique, la réalité essentielle, la vraie réalité, celle que la vision poétique livrait au temps où l'on était poète, sous la forme d'une impression qu il aurait fallu analyser:

> Cependant, je m'avisai au bout d'un moment, après avoir pensé à ces résurrections de la mémoire, que, d'une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences mais qui cachaient non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose, comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d'écouter, de transcrire. Je me souvins avec plaisir, parce que cela me montrait que j'étais déjà le même alors et que cela recouvrait un trait fondamental de ma nature, avec tristesse aussi en pensant que depuis lors je n'avais jamais progressé, que déjà à Combray je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans

> doute ce déchiffrage était difficile, mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agît 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 (III, 878-79, c'est moi qui souligne).

L imagination est alors réhabilitée, elle redevient l'imagination de Ruskin qui a le pouvoir de saisir la beauté, la réalité, les essences:

> Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation--bruit de la fourchette et du marteau, même titre de livre, etc.--à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact du linge, etc. avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence (III, 872).

Le plaisir que la réalité aurait dû provoquer ne pouvait être appréhendée que par l'imagination, celle-ci étant l'organe qui saisit les essences et en jouit.[1] Organe de l'essentiel, elle ne peut saisir la réalité mêlée de contingences que

---

[1]C'est la fonction qui lui est attribuée dans une note marginale inachevée (cette note se trouvait en regard du passage que Pierre Clarac et André Ferré ont reproduit à la page 871 du tome 3 (III, 1134)).

lui offre dans le présent une vision pragmatique, mais elle pourra jouir de l'essence commune à deux sensations situées à deux moments différents du temps[1]. Avec la réminiscence, les promesses de l'imagination sont enfin tenues. Jusqu'à présent, l'imagination qui se heurtait aux contingences du présent, se rabattait sur les abstractions qu'elle échafaudait à partir de l'image qu'elle se créait de l'objet,[2] sur les "idées creuses" de Jean Santeuil. Ces abstractions étaient des constructions erronées qui ne

---

[1]Dans le chapitre 9 de la 6ème partie de Jean Santeuil, chapitre consacré à l'exposé de la conception de Jean sur l'imagination, il est expliqué que c'est l'imagination qui nous donne ce plaisir profond que Jean--comme Marcel--a ressenti plusieurs fois au cours de son existence, (dans les mêmes circonstances que Marcel). Elle est "l'organe qui sert l'éternel" (JS II, 233), elle saisit, en effet l'essence variée et individuelle de l'instant. Pourtant, le présent comme le passé desséché de nos souvenirs volontaires ne peuvent la mettre en communication avec notre vraie vie. Il lui faut un objet éternel sur lequel elle s'exercera. Une sensation à la fois présente et passée est éternelle parce qu'elle est située hors du temps, elle peut donc être appréhendée par l'imagination, d'où ce sentiment de plaisir. Et Jean poursuit: "C'est pourquoi vivons, connaissons toutes les heures, soyons tristes dans des chambres, ne nous désolons même pas trop d'avoir vécu dans des voitures élégantes et dans des salons. Nous ne savons pas quel jour où nous chercherons la beauté dans une montagne ou dans un ciel, nous la trouverons dans le bruit d'une roue de caoutchouc ou dans l'odeur d'une étoffe, dans ces choses qui ont flotté sur notre vie où le hasard les ramène flooter encore, mais mieux armée cette fois-ci pour en jouir, détruisant leur image passée de leur réalité présente, nous arrachant à l'exclavage du présent, nous inondant du sentiment d'une vie permanente" (JS, II, 233-34).

[2]C'est ce qui a été remarqué dans le chapitre I de cette étude.

provoquainet de plaisir que pendant un bref moment, la confrontation avec l'objet qui les avait fait naître dénonçait leur inauthenticité. A présent, grâce au subterfuge de la réminiscence, l'imagination peut saisir le réel, l'essentiel en présence de l'objet, elle échappe donc aux constructions abstraites inauthentiques:

> Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée (III, 872-73).

"Réels": c est-à-dire, présents <u>et</u> authentiques, présents, pour que le plaisir qu'ils provoquent puisse être ressenti en leur présence, ce qui justifie l'authenticité "sans être actuels": c est-à-dire, sans être chargés de toutes les contingences que la perception pragmatique présente implique; "idéaux": c est-à-dire, essentiels; "sans être abstraits": sans être une construction sans authenticité de l'imagination ou de l'intelligence, semblable à des abstractions.

Marcel montre d'ailleurs dans le premier tome de <u>La Recherche</u> comment la réalité rêvée par l'imagination ne peut être reconnue et appréciée même au moment où le présent nous la livre, le concret du vécu ne peut rendre le carctère intangible de ce qui avait été imaginé (I, 737-38), comme chez Ruskin la réalité est une image mentale. Elle est parfois pressentie dans l'expérience directe (II, 1115), le plus souvent, elle n est pas vérifiée. Le véritable rôle de l imagination, pour Proust comme pour Marcel, ne consiste pas à inventer quelque chose--d'agréable certes,

mais d'arbitraire et d'inauthentique, mais--d'inventer quelque chose d'agréable et d'authentique. Comme pour Ruskin, elle invente les rapports nécessaires entre les choses, ou plutôt elle les retrouve[1]. Durant la réminiscence, les deux termes du rapport s'avèrent être une sensation passée et une sensation présente. Leur superposition livre ce qu elles ont en commun. Ainsi, de deux éléments que les contingences laissaient séparés, naît une idée juste, une essence. Dans l expérience de réminiscence, le rapport s obtient fortuitement, c est le hasard qui provoque l association des deux termes du rapport, la naissance d'une essence, ce qui permet alors à l'imagination de s'exercer, de jouir de cet essentiel qui lui est livré. Dans les expériences de vision poétique, c'est l'imagination de l artiste qui est à l'oeuvre tout le temps, c'est elle qui saisit les rapports, ils ne lui sont pas fournis grâce à un système extérieur de superposition. Elle les voit elle-même intuitivement dans l'observation directe, elle en jouit spontanément. C est en cela que consiste le privilège de l artiste dont la vision est débarassée des contingences

---

[1]Il est intéressant de relever la définition de Ruskin du mot "inventer", définition reproduite par J. Milsand dans son ouvrage: L'Esthétique Anglaise. Etude sur M. John Ruskin (Paris: Germer Baillère, 1864) qui est l ouvrage par lequel Proust a fait connaissance avec Ruskin: "Inventer [...] c est littéralement invenire dans le sens du mot latin, ou, en d autres termes, découvrir ce qui est" (p. 143). "L'artiste n'invente pas, il découvre" a écrit Proust dans un fragment qualifié de "capitalissime" (Reproduit dans Les Nouvelles Littéraires, 25 juillet 1936, p. 3).

et qui saisit immédiatement les essences, les rapports. C est le véritable moi de l artiste qui possède cette vision poétique, le moi créateur, le moi oeuvrant, l'âme, comme l appellent encore Proust et Marcel (voir supra, p. 73). La réminiscence rend la vie à ce moi total, profond, essentiel, que la vie quotidienne pragmatique avait enseveli:

> Mai qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, 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 (III, 873, c'est moi qui souligne).

L artiste, le poète, saisit spontanément les rapports qui existent entre les choses comme il recevrait une vision. Il les saisit intuitivement sous la forme d'une synthèse: d une impression. Il y a synthèse dans le sens qu il y a extraction, isolation spontanée de qualités partielles de l'objet qui se découvre similaire à des qualités déjà rencontrées dans un autre objet. L'essence commune aux deux objets est donc libérée dans une réaction spontanée et involontaire de l'esprit,[1] ce processus est reproduit fortuitement par la réminiscence. Le rapport saisi, autant dans la vision poétique que grâce à la réminiscence, doit être concrétisé de façon à être conservé puisqu'il est vérité,

---

[1]On sait également que cette synthèse livre également la véritable nature du terrain mental.

réalité:

> Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément [...] rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur 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, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style; même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. [..] Le rapport peut être peu intéressant, les objets médiocres, le style mauvais, mais tant qu'il n'y a pas eu cela, il n'y a rien (III, 889-90, c'est moi qui souligne).

Le passage du Cahier d ébauches No XXVIII (fos 33-34 recto)[1]

prend à présent toute sa signification:

> Comme la réalité artistique est un rapport, une loi réunissant des faits différents (par exemple des sensations différentes que la synthèse de l'impression pénètre) la réalité n'est posée que quand il y a eu style c'est-à-dire alliance de mots. C'est pourquoi il n'y a pas de sens à dire que le style aide à la durée des oeuvres d'art etc., l'oeuvre d'art ne commence à exister qu'au style. Jusqu'alors il n'y a qu un écoulement sans fin de sensations séparées qui ne s arrêtent pas de fuir. Il prend celles dont la synthèse fait un rapport, les bat ensemble sur l'enclume et sort du four un objet où les deux choses sont attachées. Peut-être l'objet sera fragile, peut-être il est sans valeur, peut-être sera-t-il bientôt hors du monde. Mais avant il n y avait pas d'objet, rien. Pour prendre un exemple dans un style précisément sans valeur, dans la Préface de Sésame et les Lys je parle de certains gâteaux du dimanche, je parle "leur odeur oisive et sucrée" [PM, 238]. J'aurais pu décrire la boutique, les persiennes fermées, la bonne odeur des gâteaux, leur bon goût, il n y avait pas style, par conséquent aucun rapport tenant ensemble comme un fer à cheval illisible des sensations diverses pour les immobilser, il n'y avait rien. En disant odeur oisive et sucrée j'établis au-dessus de cet écoulement un rapport qui les assemble, les

---

[1]Reproduit par Jean Milly, pp. 89-90.

> tient ensemble, les immobilise. Il y a réalité il y a style. Pauvre style, pauvre impression, mais enfin pour quelques mois, style. De même par exemple quand décrivant un tableau de Turner représentant un illisible , pour parler de l'importance de l effet de lumière, je dis que le mouvement y apparaît aussi "momentané". Il y a réalité et style.[1]

Pour Marcel, concrétiser le rapport qu'il a conçu intuitivement sous forme d'impressions ou qui a été formé fortuitement grâce à la réminiscence, c'est faire un oeuvre d art. C'est faire une oeuvre d'art authentique puisque celle-ci est basée sur quelque chose "dont l'impression a été faite en nous par la réalité même" (III, 880):

> De quelque idée laissée en nous par la vie qu'il s agisse, sa figure matérielle, tracé de l impression qu elle nous a faite, est encore le gage de sa vérité nécessaire. Les idées formées par l'intelligence pure n ont qu une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre. Non que ces idées que nous formons ne puissent être justes logiquement, mais nous ne savons pas si elles sont vraies. Seule l impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie (III, 880).

Marcel s'aperçoit alors que ce livre qu'il doit faire est déjà inscrit en lui, il ne lui reste alors qu'à concrétiser ses impressions, à les traduire:

> je m apercevais que ce livre essentiel, le seul livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer[2], puisqu'il

---

[1]Nous avons déjà mentionné et cité ce passage (supra, pp. 108-9), l importance que prend alors son contenu justifie sa répétition.

[2]On retrouve ici le sens que Ruskin prêtait au mot inventer.

> existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur (III, 890). C'est moi qui souligne.

Il faut essayer de retrouver ce qui se passait en lui au moment où une chose lui a fait une certaine impression s accompagnant d'un sentiment intense[1], il faut écarter les opacités que, lorsque nous vivons détournés de nous-mêmes, la passion, l'intelligence, l'haitude, l'amour-propre, ont amassées au-dessus de nos impressions véritables pour nous les cacher entièrement, il faut écarter "les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie" (III, 896):

> La grandeur de l'art véritable, [...] c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie. La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui resent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés". Notre vie, et aussi la vie des autres; car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun (III, 895).

---

[1]Il ne faudra plus à présent se contenter des "zut, zut, zut" par lesquels Marcel traduisait les sentiments intenses que lui causaient les beautés de la nature, du soleil en particuler (voir supra).

Et Marcel se sent pousser, comme par un instinct, à livrer la vision du monde qu'il a reçue dans la synthèse spontanée d une impression ou dans la sythèse fortuite d'une réminiscnece. Il doit livrer ce qui n'a jamais été appréhendé avant lui: les rapports que seules sa personnalité, sa sensibilité particulière, permettent à son imagination de saisir. Il lui faut concrétiser et divulguer les rapports dont il a eu l'intuiton, participer à l'acheminement humain vers la connaissance.

Mais ces synthèses intuitives ou fortuites sont d'un nombre restreint, elles sont "trop rares pour que l'oeuvre d art puisse être composée seulement avec elles" (III, 898). Il se rappelle alors les "impressions" douloureuses que la souffrance provoquait en lui et il comprend qu'il pourra exercer son esprit sur ces impressions véritables (voir supra) atteignant ainsi des vérités:

> Il n'est pas certain que, pour créer une oeuvre littéraire, limagination et la sensibilité ne soient pas des qualités interchangeables et que la seconde ne puisse pas sans grand inconvénient être substituée à la première, comme des gens dont l'estomac est incapable de digérer chargent de cette fonction leur intestin. Un homme né sensible et qui n'aurait pas d'imagination pourrait malgré cela écrire des romans admirables. La souffrance que les autres lui causeraient, ses efforts pour la prévenir, les conflits qu'elle et la second personne cruelle créeraient, tout cela, interprété par l'intelligence, pourrait fair la matière d'un livre non seulement aussi beau que s'il était imaginé, inventé, mais encore aussi extérieur à la rêverie de l'auteur s'il avait été livré à lui-même et heureux, aussi surprentant pour lui-même, aussi accidentel qu'un caprice fortuit de l imagination (III, 900-01).[1]

---

[1]On peut remarquer, au passage, la confirmation de ce que nous affirmions sur la conception de Proust de l imagination (voir supra) ainsi que sur la définition du mot inventer (c est moi qui souligne).

Les réactions douloureuses forment un terrain authentique et inconnu que Marcel pourra analyser.

Marcel va donc travailler à partir de ces doubles sensibles que la souffrance a gravés en lui. Il va les concrétiser, les faire sortir de la pénombre.[1] Il dirige ainsi le travail de son intelligence sur lui-même. Il sait que la souffrance mène à la connaissance spirituelle. A chaque nouveau chagrin, elle élève, en effet, "au-dessus d elle, comme un pavillon, la permanence visible d'une image" (III, 906). C'est des souffrances qu'occasionnent les mensonges de l être aime, que: "(si l'âge est passé d être poète)[2]

> on peut seulement extraire un peu de vérité. Les chagrins sont des serviteurs obscurs, détestés, contre lesquels on lutte, sous l'empire de qui on tombe de plus en plus, des serviteurs atroces, impossibles à remplacer et qui par des voies souterraines nous mènent à la vérité et à la mort. Heureux ceux qui ont rencontré la première avant la seconde, et pour qui, si proches qu'elles doivent être l'une de l'autre, l'heure de la vérité a sonné avant l'heure de la mort (III, 910):

D'où l'effritement du corps au profit de la connaissance spirituelle que traduisent pathétiquement les visages ravagés

---

[1]L'amour, notre principal pourvoyeur de souffrances est réhabilité: s'il nous privait de la réalité livrée par la vision poétique il nous permet d'atteindre des vérités extra-temporelles: les lois psychologiques. "L amour qui nous fait découvrir tant de vérités psychologiques profondes nous ferme au contraire au sentiment poétique de la nature", disait Proust dans son article: "John Ruskin" (CSB/EA/PM, p. 139). Précédemment, il avait parlé des "magnifiques revanches de l'amour "qui nous dépoétise pourtant la nature."

[2]C'est moi qui souligne.

du vieux Rembrandt et du vieux Beethoven (III, 906).

L'analyse de l'impression douloureuse amène à la connaissance de l'être essentiel, à la naissance d'idées qui s'accompagnent alors d'un intense sentiment de plaisir:

> Chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée par nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire et le dernier degré, divinité (idée) dont la contemplation nous donne aussitôt de la joie au lieu de la peine que nous avions. Tout l'art de vivre, c'est de ne nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités (III, 899).

Marcel précise encore:

> Les idées sont des succédanés[1] des chagrins; au moment où ceux-ci se changent en idées, ils perdent une partie de leur action nocive sur notre coeur, et même, au premier instant, la transformation elle-même dégage subitement de la joie. Succédanés dans l'ordre du temps seulement, d'ailleurs, car il semble que l'élément premier ce soit l'Idée, et le chagrin, seulement le mode selon lequel certaines Idées entrent d'abord en nous. Mais il y a plusieurs familles dans le groupe des Idées, certaines sont tout de suite des joies (III, 906).

La joie éprouvée est la même que celle qui a été ressentie durant les moments d'impressions bienheureuses et de réminiscences. Elle est ressentie par le vrai moi, le moi essentiel, total.[2]

En analysant ses impressions douloureuses, Marcel découvre les idées, les lois psychologiques communes à tous

---

[1]"Succédanées" du sens latin de succéder.

[2]Le moi que l'épisode des "Intermittences du Coeur" avait fait revivre, n'était qu'un des moi(s) de Marcel, le vrai moi semble être la somme de tous les différents moi(s) débarrassés des contingences. Le moi qui revit dans les "Intermittences" est <u>un</u> moi passé, non pas le moi essentiel, c'est pourquoi il n'y a pas sensation de félicité.

les êtres (III, 907). Il a d'ailleurs déjà remarqué dans d'autres circonstances que les individus ne sont que des manifestations d une tendance plus générale. Des êtres différents lui ont fait éprouver, en effet, les mêmes sentiments. Il n'arrivait pas, à Balbec, à préciser à quelle jeune fille allait son amour (I, 915; I, 944-45). Il a oublié successivement Gilberte, Madame de Guermantes, Albertine, seul son amour, dédié cependant à des êtres différents a été durable (III, 902). N'avait-il pas remarqué d'ailleurs, que la Phèdre de Racine était une sorte de prophétie des épisodes amoureux de sa propre existence (III, 460)? Il en a conclu que rien ne peut durer qu'en devenant général (III, 905). C'était d'ailleur son acharnement sur l'individuel qui avait causé la plupart de ses déceptions, "l'individu baign[ant] dans quelque chose de plus général que lui" (I, 909). Il l'avait pressenti face aux jeunes filles en fleurs sous les traits desquelles il distinguat déjà le type général auquel elles appartenaient, type général qui allait, peu à peu modeler leur corps, sans qu'elles en soient conscientes, les transformer de fleurs en graines:

> Je savais que, aussi profond, aussi inéluctable que le patriotisme juif ou l'atavisme chrétien chez ceux qui se croient le plus libérés de leur race, habitait sous la rose inflorescence d'Albertine, de Rosemonde, d'Andrée, inconnu à elles-mêmes, tenu en réserve pour les circonstances, un gros nez, une bouche proéminente, un embonpoint qui étonnerait mais était en réalité dans la coulisse, prêt à entrer en scène, imprévu, fatal, tout comme tel dreyfusisme, tel cléricalisme, tel héroïsme national et féodal, soudainement issus, à l'appel des circonstances, d une

> nature antérieure à l'individu lui-même, par laquelle il pense, vit, évolue, se fortifie ou meurt, sans qu il puisse la distinguer des mobiles particuliers qu il prend pour elle. Même mentalement, nous dépendons des lois naturelles beaucoup plus que nous ne croyons, et notre esprit possède d'avance comme certain cryptogame, comme tell graminée, les particularités que noys croyons choisir. Mais nous ne saisissons que les idées secondes sans percevoir la cause première (race juive, famille française, etc.) qui les produisait nécessairement et que nous manifestons au moment voulu. Et peut-être, alors que les unes nous paraissent le résultat d'une délibération, les autres d'une imprudence dans notre hygiène, tenons-nous de notre famille, commes les papillonacées la forme de leur graine, aussi bien les idées dont nous vivons que la maladie dont nous mourrons (I, 891-92).

Il avait également vu "revenir" dans Saint-Loup, les vices et le courage des Guermantes,[1] car "les cellules morales qui composent un être sont plus durables que lui" (III, 943). Les lois psychologiques ont, comme les lois physiques, une certaine généralité (I, 226-27). Si les conditions nécessaires sont les mêmes, une même réaction va être obtenue de deux êtres différents, sans que d'ailleurs ceux-ci en soient conscients: les êtres manifestent involontairement par leurs gestes, leurs propos, leurs sentiments, des lois qu'ils ne perçoivent pas eux-mêmes (III, 900):

> dans toute la durée du temps de grandes lames de fond soulèvent, des profondeurs des âges, les mêmes colères,

---

[1]Les exemples, illustrant ce "pouvoir génésique" (III, 108), sont nombreux: Bloch se substitue peu à peu à son père, Gilberte à sa mère, Melle de Saint-Loup également, etc., le duc de Guermantes faisant les honneurs de sa maison à Marcel, a les mêmes politesses que son ancêtre avait à l'égard de Saint-Simon (I, 418). Marcel lui-même devient, par certains côtés, semblable à ses parents (III, 108). L'exemple le plus émouvant est celui de la substitution progressive de la mère de Marcel en la grand-mère de celui-ci.

> les mêmes tristesses, les mêmes bravoures, les mêmes manies à travers les générations superposées, chaque section prise à plusieurs d'une même série offrant la répétition, comme des ombres sur des écrans successifs, d'un tableau aussi identique (III, 944).

Les individus semblent passer dans la lumière de certains défauts "comme sous des solstices variés, préexistants, généraux, inévitables" (III, 870). Ainsi les êtres n'existent pas réellement, c'est pourquoi on ne peut les saisir, les exprimer, seules les idées existent:

> ce n'est pas aux êtres que nous devons nous attacher, que ce ne sont pas les êtres qui existent réellement et sont, par conséquent, susceptibles d'expression, mais les idées (III, 908).

Il faut donc dégager les idées, les lois, préexistantes, générales, inévitables, à partir d'actions ou d'êtres particuliers. Or, Marcel a déjà remarqué en lui une sorte d'aptitude à déceler les rapports entre des êtres différents. L appréhension de ces rapports s'accompagne d'ailleurs d'un fort sentiment de plaisir:

> Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie.[1] Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas. Comme un gémètre qui, dépouillant les choses de leurs qualités sensibles, ne voit que leur substratum linéaire, ce que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire, mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leurs ridicules; ou plutôt c'était un objet qui avait toujours été plus particulièrement le but de ma recherche parce qu'il me donnait un plaisir

---

[1] Il s'agit du vrai moi.

> spécifique, le point qui était commun à un être et à un autre. Ce n'était que quand je l'apercevais que mon esprit--juque-là sommeillant, même derrière l activité apparente de ma conversation, dont l'animation masquait pour les autres un total engourdissement spirituel--se mettait tout à coup joyeusement en chasse, mais ce qu'il poursuivait alors--par exemple l'identité du salon Verdurin dans divers lieux et divers temps--était situé à mi-profondeur, au delà de l'apparence elle-même, dans une zone un peu plus en retrait. Aussile charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui [...] J'avais beau diner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais (III, 718-19).

L'intense sentiment de plaisir se manifeste lorsque Marcel a saisi une loi générale, commune à deux ou plusieurs êtres.

Marcel est à présent certain que, si son oeuvre d'art ne peut pas être constituée uniquement par les impressions qui livrent l'essence des choses (impressions bienheureuses et réminiscences) parce qu'elles sont trop rares, celles-ci pourront être enchâssées des vérités relatives aux passions, aux caractères, aux moeurs, que Marcel a découvertes en lui. C'est alors la révélation finale:

> [La perception de ces vérités] me causait de la joie; pourtant il me semblait me rappeler que plus d'une d'entre elles, je l'avais découverte dans la souffrance, d'autres dans de bien médiocres plaisirs. Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'oeuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'oeuvre littéraire, c'était ma vie passée; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi, sans que je devinasse plus leur déstination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir, sans que ma vie me parût devoir entrer jamais en contacte avec ces livres que j'aurais voulu écrire

> et pour lesquels, quand je me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet. Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre: Une vocation. Elle ne l'aurait pas pu en ce sens que la littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie. Elle l'aurait pu en ce que cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où on ignore encore que l'embryon d'une plante se développe, lequel est pourtant le lieu de phénomènes chimiques et respiratoires secrets mais très actifs. Ainsi ma vie était-elle en rapport avec ce qu'amènerait sa maturation (III, 899).

La transformation des réserves de la graine c'est la transformation des réserves de sensations laissées par la vie en idées, en lois. Ces idées et ces lois consistent dans l'élément permanent qu'une perception pragmatique supprime:

> la vie, en mettant à plusieurs reprises ces personnes sur mon chemin, me les avait présentées dans des circonstances particulières qui, en les entourant de toutes parts, avaient rétréci la vue que j'avais eue d'elles, et m'avait empêché de connaître leur essence (III, 975).

Il suffit alors d'empêcher ce rétrécissement de la vision, de débarrasser des circonstances particulières, des contingences, les images mentales conservées en Marcel de ses différentes rencontres avec les êtres. C'est ce que permet la confrontation de tous les aspects sous lesquels nous sont parvenus les êtres--ou les différents aspects que nous avons saisis de notre être. Ces différents aspects seront confrontés selon un procédé de superposition qui livrera, de ces aspects superposés, l'image complète et essentielle de l'être ou des êtres. Car seul, le caractère de permanence sera retenu, les contingences étant supprimées. La superposition

de plans différents permet de saisir les éléments essentiels, en profondeur, à la façon des superpositions de plaques translucides dont l'oeil saisit les parties les plus opaques. Une telle expérience n'est possible que dans le temps et à travers l'oeuvre littéraire.[1] Chaque individu sera présenté dans le roman comme la superposition de tous les aspects différents qu il a présentés durant sa vie. D'ailleurs, retrouvant ses anciennes connaissances à la matinée qu'offre la princesse de Guermantes, Marcel a l'impression de les voir

---

[1]On comprend alors toute la signification des titres que Proust se proposait de donner à son roman, titres qu'il expose dans une lettre à Raynaldo Hahn, en 1912 approximativement:

> "Les stalactites du passé
> Devant quelques stalactites du passé
> Devant quelques stalctites des jours écoulés
> (parce que c'est l'écoulement de l'eau qui fabricotte les stalagmites)
> Reflets dans la patine
> Ce qu on voit dans les patines
> Les reflets du passé
> Les jours attardés. Les rayons séculaires (comme ceux des étiles)
> Le visiteur du passé
> Visite au passé qui s'attarde
> Le passé prorogé
> Le passé tardif
> L'espérance du passé
> ...Si cela ne vous plaît pas, je crois que Le voyageur du passé, Les reflets du temps ou Les miroirs du rêve sont le mieux (Lettres à Reynaldo Hahn, Lettre CXLV, p. 224).

L'ensemble de ces titres traduit à la fois les étagements divers des différents plans, les opacités et les reflets que l'on saisit à travers les superpositions de plans translucides, l'importance du passé qui constitue un des termes nécessaires à la perception de la réalité dans la réminiscence, ou une provision d'aspects différents--une réserve--dans la superposition. De là, cette espérance dans le passé. C'est un passé qui s'attarde, qui est prorogé, tardif, comme les rayons des étoiles que l'on perçoit encore quand elles sont éteintes, un passé qui existe toujours, qui n est pas perdu. La perception de la réalité est donc encore possible.

en profondeur, de saisir, comme dans une vue optique, l'étagement de leurs différents aspects qui se sont dévoilés dans le temps.

> Par tous ces côtés, une matinée comme celle où je me trouvais était quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé, mais m'offrait comme toutes les images successives, et que je n'avais jamais vues, qui séparaient le passé du présent, mieux encore, le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé (III, 925).

Les êtres sont donc la somme de leurs différents aspects, la réminiscence le lui avait d'ailleurs bien fait comprendre (III, 544). Face aux invités de la matinée de Guermantes, Marcel a la surprise de constater que tous les aspects contradictoires sous lesquels la vie et les êtres lui apparaissaient s harmonisent à présent en un tout comme s'ajusteraient les morceaux d un puzzle (III, 1030-31)[1]. Il comprend que la vie est la somme de tous les différents aspects sous lesquels elle nous est appararue dans le temps:

> tous ces plans différents suivant lesquels le Temps, depuis que je venais de le ressaisir dans cette fête, disposait ma vie, en me faisant songer que, dans un livre qui voudrait en raconter une, il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de

---

[1]La superposition permet également de percevoir la réalité de ce qui n'était alors appréhendable que par l intelligence: elle permet de transformer les concepts en idées. Retrouvant en M. d'Argencourt la superposition des différents d'Argencourt qu'il avait été, Marcel saisit la réalité de la vieillesse, et par extension, la réalité des concepts, des mots. Le concept est idée quand il est la somme de toutes ses significations (III, 932).

> psychologie dans l'espace[1] ajoutaient une beauté nouvelle à ces résurrections que ma mémoire opérait tant que je songeais seul dans la bibliothèque, puisque la mémoire, en introduisant le passé dans le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise (III, 1031).

La réalité que livrera la psycholgie dans l'espace, c'est-à-dire l'analyse de tous les aspects d'un être (et de ses prolongements dans d'autres êtres) qui se sont dévoilés dans le temps, s ajoutera à la réalité essentielle que la synthèse intuitive ou fortuite a libéré du temps. La synthèse fait échapper au temps, l'analyse baigne dans le temps:

> Puisque j'avais décidé qu e la matière de mon livre ne pouvait être uniquement constituée par les impressions véritablement pleines, celles qui sont en de hors du temps, parmi les vérités avec lesquelles je comptais les sertir, celles qui se rapportent au temps, au temps dans lequel baignent et changeant les hommes, les sociétés, les nations, tiendraient une place imporante (III, 932).

Il est clair qu'il y a tentative d'arriver, par l'analyse, à la synthèse. Marcel montre assez nettement l'existence de cette tentative lorsqu'il se plaint que sa méthode ne soit pas comprise par ses amis:

> Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n y comprit rien. Même ceux qui furent

---

[1]Dans une lettre à Antoine Bibesco, datée de 1904, Proust déclarait: "Il y a des romans qui préconisent ... une action brève avec peu de personnages. Ce n'est pas ma conception du roman. Il y a une gémétrie plane et une géométrie dans l espace. Eh bien, pour moi, le roman, ce n est pas seulement la psychologie plane, mais la psychologie dans l espace et dans le temps". (Lettres de Marcel Proust à Antoine Bibesco, p. 177).

Proust écrira également à Jacques Rivière en avril 1919: "Une des choses que je cherche en écrivant ... c'est de travailler sur plusieurs plans, de manière à éviter la psychologie plane. Les Cottard, etc. ne sont donc pas rappelés ici pour insérer de la variété dans l'étendu, mais pour donner (bien imparfaitement dans un tel fragment) un aperçu des substructions et des étagements divers". (Correspondance: Marcel Proust et Jacques Rivière, p. 36).

> favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au "microscope", quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails (III, 1041).[1]

D'ailleurs, lorsque Marcel aperçoit Melle de Saint-Loup, retrouvant dans ses traits l'atavisme des Guermantes, il a l'impression de voir perché sur l'éaule de la jeune fille, l'oiseau aux yeux perçants qui symbolise l'âme des Guermantes (III, 1032). La vue optique laisse bien entrevoir l'essence par transparence. L'analyse conduit à la synthèse. La synthèse littéraire est devenue, pour Marcel, le moyen volontaire d'atteindre des résultats comparables aux résultats obtenus par la synthèse intuitive ou fortuite. Le roman s'achève sur la vision de Marcel de la totalité de son moi qui s'étend de l'éveil de sa conscience au moment présent et sur la détermination du vieil homme qu'il est devenu d'accomplir son oeuvre d'art en décrivant les hommes.[2] La revanche de la vie, de l'aspect, du Temps, est accomplie. L'étude de l'homme va permettre à Marcel d'atteindre le permanent et de livrer les vérités appréhendées au lecteur.[3]

Il existera quand même, dans l'esprit de Marcel, une

---

[1]La même incompréhension de la part de ses premiers lecteurs et de ses amis en paritculier attristera Proust (CG, I, p. 297).

[2]Voir III, 1048.

[3]Ces vérités étant les lois psychologiques, le lecteur arrivera alors à une connaissance plus complète de lui-même (III, 1033).

hiérarchie entre les vérités extra-temporelles, les essences, saisies par la synthèse intuitive ou fortuite--en particulier la synthèse intuitive--et les lois, les idées, le général, saisis grâce à la superposition. La nostalgie de la vision poétique perdue subsistera, et les tristes réflexions que se faisait Marcel, face à la rangé d'arbres éclairés par le soleil, marque singulièrement et pathétiquement cette oeuvre, cette recherche fébrile de Marcel d'un moyen d'atteindre la réalité dont il a perdu la vision intuitive, poétique:

> Peut-être dans la nouvelle partie de ma vie, si desséchée, aui s'ouvre, les hommes pourraient-ils m inspirer ce que ne me dit plus la nature. Mais les années où j'aurais peut-être été capable de la chanter ne reviendront jamais (III, 855).

Et lorsque la mort viendra s'emparer, un à un, des différents moi(s) de Marcel, le dernier à disparaître, ce sera le poéte, celui qu'enthouismait un reflet de soleil sur un toit:

> [Des petits personnages intérieurs] qui composent notre individu, ce n sont pas les plus apparents qui nous sont le plus essentiels. En moi, quand la maladie aura fini de les jeter l'un après l'autre par terre, il en restera encore deux ou trois qui auront la vie plus dure que les autres, notamment un certain philosophe qui n'est heureux que quand il a découvert, entre deux oeuvres, entre deux sensations, une partie commune. Mais le dernier de tous, je me suis quelquefois demandé si ce ne serait pas le petit bonhomme[1] fort semblable à un autre que l'opticien de Combray avait placé derrière sa vitrine pour indiquer le temps qu'il faisait et qui, ôtant son capuchon dès qu'il y avait du soleil, le remettait s il allait pleuvoir. Ce petit bonhomme-là, je connais son égoïsme: je peux souffrir d'une crise d étouffements que la venue seule de la pluie

---

[1]Marcel vient précédemment de le qualifier de "petit personnage intérieur, salueur, chantant du soleil" (III, 12).

calmerait, lui ne s'en soucie pas, et aux premières gouttes si impatiemment attendues, perdant sa gaîté, il rabat son capuchon avec mauvaise humeur. En revanche, je crois bien qu'à mon agonie, quand tous mes autres "moi" seront morts, s'il vient à briller un rayon de soleil tandis que je pousserai mes derniers soupirs, le petit personnage barométrique se sentira bien aise, et ôtera son capuchon pour chanter: "Ah! enfin, il fait beau" (III, 12).

CONCLUSION

La Recherche du Temps Perdu marque une progressions continue du héros Marcel bien que la chronologie des différentes phases de ce cheminement ait été volontairement dissimulée par l'auteur.

La première phase de la recherche de Marcel consiste, nous l'avons vu, en l'apprentissage de la véritable nature de la réalité et de l'Art. La confrontation du jeune Marcel avec la réalité de l'interprète, La Berma, par exemple, ou avec la beauté de la nature à Combray, dans les reflets de soleil ou les lignes des clochers de Martinville, dénonce la conception erronée de Marcel sur la réalité essentielle, le domaine des essences n'est pas un monde d'abstractions régi par l'intelligence logique. Les constructions de l intelligence ne provoquent aucun plaisir durant la confrontation avec l objet sur lequel celle-ci s'était exercée, elle coupe au contraire le sujet de l'objet alors que l'impression qui réussit à surprendre le sujet désintéressé provoque en lui un fort sentiment de plaisir. La leçon dispensée par les oeuvres d'art et les artistes qui entourent Marcel parachève alors l'éducation de Marcel dans ce domaine.

L'inconscient de l'artiste reçoit l'impact de la vraie réalité sous la forme d'une impression. L'artiste se doit

alors d'intellectualiser cette impression, livrant ainsi, à la fois, une partie de la vraie réalité et sa propre essence, son véritable moi. Un fort sentiment de plaisir accompagne la vision de la réalité, une félicité encore supérieure suit la projection de la vision sous la forme d une oeuvre d'art. Le "rendu" de la vision permet non seulement de concrétiser la vision que l'artiste a eue de la réalité, mais de livrer le véritable moi de l'artiste qui ne peut s'exprimer que par l'oeuvre d'art. De plus, en livrant la vision de son moi profond, l'artiste donne existence à cette réalité invisible aux êtres qui étouffent leur moi réel en faveur de leur moi superficiel. L'oeuvre d'art permet, non seulement la connaissance de la réalité, mais la naissance de celle-ci sous la forme de rapports nécessaires entre les choses, rapports que l'esprit de l artiste saisit et livre au public moins doué que lui ou incapable de retrouver son vrai moi.

Nous avons remarqué que cette importante théorie--dont Proust a disséminé les éléments à travers La Recherche et ses autres oeuvres en les posant le plus souvent en axiome--trouve sa justification et son authentification dans les ouvrages de Ruskin et de Bergson. La théorie proustienne est cependant une adaptation d'éléments ruskiniens et bergsoniens. Bergson et Ruskin se débarrassent des limitations kantiennes en plaçant la connaissance intuitive hors de la réalité extérieure (de l'espace pour Bergson) reconnue inaccessible. Ils rejoignent, en fait, l'âge

théologique que définissait Auguste Comte: la véritable réalité est d origine divine. Proust se débarrasse à la fois des limitations kantiennes et dans limitations ruskiniennes et bergsoniennes: par la vision poétique, l'artiste saisit la vérité de la réalité extérieure. Il utilise alors, pour justifier cette vision poétique du monde extérieur, certains des arguments que Ruskin et Bergson avançaient pour authentifier leur vision d'origine divine. Nous avons pu relever alors que, pour l'artiste proustien, une attention désintéressé du monde extérieur livre au moi profond la vision de la vraie réalité que recouvraient les écrans déformants de l'intelligence logique, des expectatives, de l habitude, etc. Le moi profond de l'artiste est alors capable de recevoir l'impact de la vraie réalité sous la forme d une impression, d une synthèse intuitive où il y a, à la fois, réaction instantanée de l'individu en tant que tout, ainsi que saisie immédiate de rapports nécessaires entre les choses. Cela explique alors pourquoi l'oeuvre d'art, le rendu de la vision, livre à la fois le moi profond et la vraie réalité qui prend ainsi naissance. Proust, à la suite de Ruskin, donne à l'imagination ce pouvoir de saisir les rapports entre les choses et de goûter ainsi l essence de celles-ci. C'est l'imagination qui permet aussi d'éprouver le sentiment de félicité qui accompagne la perception de la réalité essentielle.[1]

---

[1]Nous avons vu que Proust s'est contenté de disséminer ses allusions à ce rôle de l imagination. C'est la théorie de Ruskin qui a permis les recoupements nécessaires pour reconstituer l ensemble de cette théorie proustienne.

La découverte de Marcel de la vraie nature de l'Art justifie alors l'importance qu'il lui avait depuis toujours accordée. Cependant, nous avons remarqué que la recherche de Marcel est assombrie par la triste constatation qu'il a perdu sa vision poétique, qu'il n'est plus un artiste. Les expériences d'impressions bienheureuses comme celle des clochers de Martinville étaient des expériences de vision poéitque, de synthèse intuitive que Marcel n'a pas su reconnaître. Proust a alors dirigé les recherches de Marcel vers une direction que ni Ruskin, ni Bergson, n'ont jamais prise. C'est cependant encore les allusions à l'imagination et à son pouvoir de saisir les essences qui nous ont permis de comprendre la progression de Marcel.

Privé de la vision poétique, Marcel traverse la vie avec le sentiment d'être incapable d'en saisir la réalité. Pourtant, de loin en loin, des expériences telle que celle de la madeleine lui permettent de ressentir la même félicité qu'avaient provoquée en lui les clochers de Martinville ou que suscitent encore en lui les oeuvres d'art. De plus, si Marcel a laissé s'évanouir son moi profond, il a la révélation, par l expérience des "Intermittences du coeur", que ses différents moi(s) passés sont conservés en lui et prêts à revivre s'ils sont sollicités dans un souvenir involontaire.

Marcel doit atteindre les révélations de la matinée des Guermantes pour comprendre que la réminiscence rend la vie à son moi total, profond, essentiel qu'il croyait mort, le moi qui pouvait voir la nature poétiquement. La réminiscence,

en superposant une sensation passée et une sensation présente, reproduit fortuitement la synthèse intuitive de l'impression qui établissait instantanément des rapports entres les choses. L'imagination, à l'oeuvre d'un bout à l'autre du processus dans le cas de la synthèse intuitive, se contente de goûter l'essence des choses que lui a livrée le rapprochement fortuit de deux sensations dans la réminiscence. La synthèse intuitive qui était le privilège de l'artiste peut donc être remplacée par la synthèse fortuite. L'oeuvre d'art est donc toujours possible pour Marcel.

La rareté et le caractère involontaire des réminiscences l'incitent pourtant à sertir les réalités qu'elles lui livrent avec des vérités psychologiques générales atteintes par l analyse de la sensation de souffrance et par l'observation des similitudes, des rapports qui existent entre les êtres.

Si, comme Henri Bonnet et Charles Blondel l'ont fait justement remarquer,[1] il ne faut pas confondre l'essentiel que la vision poétique et la réminiscence permettent de saisir avec le général des lois psychologiques, il y a cependant tentative évidente de la part de Marcel et de Proust de retrouver la synthèse par l'analyse, d'atteindre les essences en supprimant les contingences par la superposition de tous les éléments ou aspects d'un même être ou d'une même famille d êtres. Il y a alors séparation radicale de

---

[1]Henri Bonnet, Le Progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust, p. 12; Charles Blondel, La Psychographie de Marcel Proust (Paris: Vrin, 1932).

Proust avec Bergson et Ruskin. Pour Bergson et Ruskin, en effet, l'analyse préalable qui permet le saut intuitif dans l'essence des choses, ne peut être assimilée à l'intuition. La connaissance intuitive ne se ramène nullement à une synthèse des connaissances matérielles qu'elle a exigées, l'analyse dénombrant les éléments, non pas les parties. Bergson aurait pu, alors, accuser Proust d'abandonner l'ineffable, le qualificatif de la durée, pour rejoindre les catégories quantitatives et figées de l'espace, les lois, les généralités. Le savant systématise, catalogue disait également Ruskin, l'artiste traite de tout ce qui est intangible, invisible. Le savant arrive à une connaissance classifiée, vérifiable, à un résultat défini, l'artiste n'aboutit pas à la connaissance mais à une sympathie et une compréhension passionnée de la vérité. Si la perte de la vision poétique (intuitive), la rareté des expériences de synthèse fortuite incitent Marcel à accorder à l'analyse/synthèse les possibilités de l'intuition bergsonienne et ruskinienne, c'est que Proust, Bergson et Ruskin, malgré leurs ressemblances, ont une conception différente de la nature de la réalité qu'ils recherchent cependant d'une façon semblable--tant que Proust utilise l'intuition poétique et l'intuition fortuite. Pour Bergson et pour Ruskin, l'intuition est un saut d'origine mystique dans l'essence des choses, on comprend alors qu'il ne puisse pas y avoir assimilation de l'analyse/synthèse à l'intuition. Pour Proust, l'intuition de la réalité, n'est pas la vision du

divin mais l'appréhension de rapports nécessaires entre les choses. Elle aboutit, entres autres, à l'élimination des contingences. La synthèse par superposition peut suppléer la synthèse intuitive ou fortuite dans ce rôle.

La progression du jeune Marcel des clochers de Martinville au vieil homme qui se propose de retrouver les lois générales correspond à la progression de la recherche d'un moyen à utiliser pour donner existence à la réalité, à l'essentiel. Ce moyen est une synthèse: synthèse intuitive de la vision poétique, synthèse fortuite de la réminiscence, synthèse littéraire de la superposition quand le temps d'être poète est passé. La progression de la recherche de Marcel est un passage de l'une à l'autre: de la synthèse intuitive à la synthèse littéraire en passant par la synthèse fortuite. Là est le lien qui existe entre la félicité époruvée par Marcel devant les clochers de Martinville, devant les oeuvres d art, durant les réminiscences et au moment où il saisit une loi générale. L'essence livrée par la synthèse est ressentie par l imagination et se manifeste par un intense sentiment de plaisir.

La synthèse intuitive garde cependant une suprématie sur la synthèse littéraire que Marcel se propose de faire. En prétendant raconter la vie de Marcel et la progression de sa recherche, Proust a su reconstituer ou créer la progression qui menait à sa propre conception de la réalité et de l'Art, tout en faisant lui-même une oeuvre d'art. Il a su présenter les trois moyens dont il savait disposer

ou avoir disposé dans sa recherche de la réalité. Dans une lettre à Georges de Lauris en 1908, Proust déclarait en effet: "Vous ai-je parlé d'une pensée de Saint-Jean: 'Travaillez pendant que vous avez encore la lumière'. Comme je ne l'ai plus je me mets au travail" (A un ami, p. 156-57), la lumière étant l'inspiration--communication directe avec la réalité, disait Proust (CG, I, p. 64)--et le travail, à la façon de la recherche des lois psychologiques, le substitut pour retrouver la vraie réalité quand la vision poétique a été perdue. La Recherche livre bien le message de Proust à travers l'expérience esthétique de son personnage Marcel, elle livre la vision et l'expression du moi profond et essentiel de son auteur.

APPENDICE

APPENDICE

L'assise de toute la théorie de Bergson repose sur la durée. Pour Bergson, le temps pur, la durée, est hétérogénéité, c'est-à-dire, succesion de changements qualicatifs qui se fondent, se pénétrent et sont sans contours précis. La durée est croissance globale et indivisée, invention graduelle, tel un ballon élastique qui se dilaterait peu à peu et prendrait des formes inattendues à tout instant. Elle est extnesion, elle n'est pas l'espace infini et infiniment divisible auquel, pour des raisons pratiques l'homme l'a assimilé. L'homme a en effet, remplacé cette durée qualitative et mouvante par un temps homogène et divisible, une juxtaposition quantitative similaire à l'espace.

La différenciation entre durée et temps explique l'existence de deux sortes de moi. La durée est en effet, tout d'abord, durée intérieure.[1] Tout ce que nous avons senti, pensé, voulu, depuis l'éveil de notre conscience

---

[1]L'élan de la durée dépassera, nous le verrons, son assignation à la durée intérieure de laquelle part Bergson, pour devenir l'élan vital cosmique, courant qui traverse la matière de l'univers. La durée intérieure sera alors un tronçon de cet élan vital cosmique, la vie est en réalité pour Bergson, d'ordre psychologique, qu'il s'agisse de sa vie intérieure ou de la vie en général (L'Evolution créatrice, Oeuvres, p. 713).

persiste indéfiniment à l'état latent, comme une longue phrase unique qui, commencée dès la première manifestation de notre conscience, aboutit au présent. Notre conscience est mémoire. Elle est cette longue chaîne de la durée. Cette multiplicité mouvante et qualitative forme le "moi fondamental". Cependant, pour des raisons pratiques, elle est projetée dans l'espace, multiplicité quantitative ordonnée mais figeante, et devient le "moi superficiel". La durée homogène est preférée à la durée hétérogène à cause de sa précision et de sa clarté. "Comme le moi ainsi réfructé, et par là même subdivisé, se prête infiniment mieux aux exigences de la vie sociale en général et du langage en particulier, elle le préfère et perd de plus en plus de vue le moi fondamental"[1]. En effet, nos sensations, perceptions, idées, émotions, sont dans leur hétérogénéité confuses, mobiles, inexprimables parce qu'uniques, différentes de toute autre. Le langage ne saurait les saisir sans les immobiliser et les faire tomber dans le domaine commun. C'est cependant la solution qui est adoptée pour des raisons pratiques. Les faits de conscience qui se produisent dans un temps-qualité sont projetés dans un temps-quantité, mais perdent ainsi leur réalité. La durée fuyante de notre moi se fixe par sa projection dans l'espace homogène qui prétend la diviser, elle, l'indivisible. Ce mouvement n'est pas addition de positions différentes puisque chaque position est immobilité.

---

[1]Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience. Oeuvres.

Nos impressions sans cesse changeantes s'enroulent autour de l objet extérieur qui en est la cause, en adoptent les contours et l'immobilité. "Le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal qui emmagasinne ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. Pour lutter à armes égales, celles-ci devraient s'exprimer par des mots précis; mais ces mots à peine formés, se retourneraient contre la sensation qui leur donna naissance, et inventés pour témoigner que la sensation est instable, ils lui imposeraient leur propre stabilité" (Ibid, p. 87). Nous nous apercevons le plus souvent par réfraction à travers l'espace, nos états de conscience solidifiés en mots, notre moi fondamental recouvert d'une croûte d'états de conscience, de faits psychologiques juxtaposés et différenciés les uns des autres donc immobilisés.

S'il y a deux "moi" pour Bergson, il y a aussi deux perceptions. L'action présente nécessite l'utilisation d'une partie appropriée de cette longue chaîne qui est notre conscience-mémoire. C'est alors qu'intervient le cerveau qui est le "mécanisme qui extraira de cette conscience-mémoire ce qui est nécessaire pour l'action".[1] Le cerveau

---

[1]"L'Ame et le corps", conférence faite le 28 avril 1912, reproduite dans L'Energie spirituelle, Oeuvres, p. 858.

sert à actualiser les souvenirs, à filtrer ceux qui sont utiles pour l'action, il maintient dans le sous-sol de la conscience ceux qui ne serviraient à rien.[1] Le cerveau n'est pas comme le croient les matérialistes le conservatoire des souvenirs, car, matière, il ne saurait conserver cette conscience-mémoire-durée qui est de nature spirituelle. Il n'est qu'un outil pour cette durée qui est indépendante de la matière cervicale. La perception joue le même rôle sélectif que le cerveau: "Auxilliaire de l'action, elle isole dans l'ensemble de la réalité ce qui nous intéresse; elle nous montre moins les choses que le parti que nous pouvons en tirer. Par avance, elle les cloue, par avance, elle les étiquette, nous regardons à peine l'objet, il nous suffit de savoir à quelle catégorie il appartient."[2]

Cette virtualité d'action qui extrait de la matière les informations dont elle a besoin explique la dualité et la coexistence du déterminisme physique et de la liberté humaine. En effet, c'est la personne toute entière qui s'est livrée dans un seul fait de conscience puisque celui-ci a nécessité l'utilisation virtuelle de la longue phrase de la conscience-mémoire. Mais en ce qui concerne l'objet et la réalité extérieure, cette perception pragmatique est limitative. Elle ne permet pas de saisir la totalité de la réalité, en particulier son mouvement.

---

[1]Pendant le sommeil, le cerveau n'accomplissant plus son office, les états de conscience passés remontent d'une façon désordonnée et sans raison pratique à la conscience claire, c'est ce qui forme les rêves.

[2]"La perception du changement" conférence faite à

Heureusement, il existe une autre perception. Par un accident heureux, et de loin en loin, apparaissent des hommes dont les sens ou la conscience sont moins attachés à la vie et à l'action; quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle et non pour eux. Ces hommes, ce sont les artistes. "C'est donc bien une vision plus directe de la réalité que nous trouvons dans les différents arts" dit Bergson (Ibid, p. 1373).

Ce privilège qu'ont les artistes, Bergson se fait fort de le donner à quiconque détourne son attention du côté pratique de l'univers et de la retourner vers ce qui ne sert à rien pratiquement. Il fait de ce déplacement de l'attention, la philosophie même. La portée de celle-ci dépassera d'ailleurs la portée de l'art. En effet, si l'art nous fait découvrir dans les choses plus de qualités et de nuances que nous n'en voyons naturellement il dilate notre perception en surface plutôt qu'en profondeur. Il enrichit le présent mais ne nous le fait pas dépasser. La philosophie nous permet de ne pas isoler le présent du passé qu'il traîne avec lui.[1] Le philosophe va alors se tourner vers l'anti-social, vers ce qui ne sert à rien pratiquement, le non-statique, le mouvant, l'hétérogène à l'abri des projections figeantes dans l'espace: son moi fondamental où la durée du

---

l'Université d'Oxford le 26 mai 1911, reproduite dans La Pensée et le Mouvant, Oeuvres, p. 1373.

[1]Bergson oppose l'intuition de l'artiste à l'intuition du philosophe. L'intuition métaphysique, dépasse l'intuition artistique.

temps lui est donnée. Quelle va être alors la marche qu'il suivra?

Son effort sera constitué par deux phases différentes. Il faut d'abord que le penseur observe et analyse tous les faits individuels, toutes les complexités, les circonstances particulières que lui fournit son expérience, c'est-à-dire ce qu'il a eprouvé lui-même, ce qui lui est arrivé. Dispensé de l'obligation d'arriver à des resultats pratiques, le philosophe augmentera indéfiniment ses investigations, "un des objets de la métaphysique est d'opérer des différenciations et des intégrations qualitatives" (Ibid p. 1423). Cette observation minutieuse et sans raison pratique mettra le penseur en contact direct avec le réel. En effet, de cette longue camaraderie avec les manifestations superficielles de la réalité, naîtra la sympathie spirituelle ou intuition de ce que la réalité a de plus intérieur. Cette sympathie est la deuxième phase de l'opération. Dans son Introduction à la Métaphysique, publiée dans La Revue de Métaphysique et de Morale en 1903, Bergson définissait ainsi l'intuition: "Nous appelons intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable."[1] Le penseur n'est plus situé à l'extérieur, dans le monde de l'action et de l'espace, mais à l'intérieur

---

[1]Cité par Floris Delattre dans son ouvrage: Bergson et Ruskin, p. 15.

même de l'objet, dans la durée. L'intuition saisit une succession qui n'est pas juxtoposition, une croissance par le dedans, un prolongement ininterrompu.[1] Par ce saut dans la durée fait grâce à l'intuition, saut que Bergson n'explique pas entièrement à mon avis, le penseur se sépare de la matière. L'intuition métaphysique, c'est en effet la vision directe de l'esprit par l'esprit, "principalement, précise Bergson, la connaissance intime de l'esprit sur l'esprit, subsidiarement, la connaissance par l'esprit de ce qu'il y a d'essentiel dans la matière" (Ibid p. 1424).

Il ne faut pas alors confondre l'analyse et l'intuition. L'analyse s'applique à la matière, car l'intelligence est faite pour manipuler la matière[2], l'intuition est le mode de connaissance du spirituel, de la durée. Alors que l'intuition, plaçant le sujet dans l'objet même, livre la réalité absolue de l'objet, l'analyse la plus minutieuse tourne autour de lui, en multiplie les symboles, les aspects, mais n'en fait qu'une traduction toujours incomplète. La connaissance intuitive ne se ramène nullement à un résumé, une synthèse des connaissances matérielles qu'elle a exigée.

---

[1] La Pensée et la Mouvant, Oeuvres, p. 1273.

[2] On voit que Bergson ne va pas à l'encontre de la théorie de Kant, l'intelligence analytique ne peut sortir du domaine de la perception sensible tournée vers l'action ni des projections immobilisées dans l'espace. Bergson donne un autre champ d'action à la recherche humaine et un autre moyen de connaissance sans rejeter aucunement les découvertes kantiennes. Kant avait simplement assimilé une durée homogène à la durée hétérogène, de là les limitations de sa méthode.

"Elle s'en distingue comme l'impulsion motrice se distingue du chemin parcouru par le mobile" (Ibid p. 1432). Ce que l'analyse aura dénombré, ce ne seront que des élements et non des parties de l'objet, la recomposition est donc impossible. L'intuition s'appréhende sans recours au raisonnement, en dehors de toute expression.

Pourtant, le philosophe se doit de communiquer ses trouvailles aux autres. Les cadres figés du langage sont à proscrire, il faut alors inventer un langage. L'image même ne saurait remplacer l'intuition, à la riguer "beaucoup d'images empruntées à des ordres de choses très différents pourront par la convergence de leur action, diriger la conscience sur le point précis où il y a une certaine intuition à saisir" (Ibid p. 1399). Le penseur devra sans cesse refondre ses catégories pour aboutir à des concepts fluides, capables de suivre la réalité dans toutes ses sinuosités et en adopter le mouvement même. A quoi le penseur arrive-t-il alors? Il peut arriver à une connaissance toujours plus grande en alliant science, domaine de l'intelligence et de la matière; et métaphysique, domaine de l'intuition et de la durée. Qu'elle est, en fait, cette durée qu'il appréhende et qu'il a trouvé originellement en lui-même? C'est un progrés constant, un courant que rien ne peut interrompre, une succession où il n'y a pas de répétition, où tout instant est unique, imprévisible et traine avec lui tout le passé. C'est un élan vital lancé à travers la matière en gerbes divergentes, chaque gerbe, étant une

série de vagues se poussant les unes les autres dans la matière qui leur resiste, la vie tenant de la matière qu'elle traverse sa subdivision en êtres distincts. Car l'élan vital qui se détend est ralenti, parfois figé, arrêté, par la matière qui lui résiste. Il s'invertit alors en matière et dessine les formes par affrontement à cette matière. La forme, c'est ce qui entoure le creux que l'élan vital a laissé dans la matière, voilà pourquoi, il ne faut pas les prendre l'un pour l'ature. Bergson reprend souvent l'exemple de la main qui plonge dans un tas de limaille de fer. La limaille s'organise en une composition complexe de grains pour résiter de plus en plus à la main qui, elle, est un mouvement simple. De la même façon, pourrait-on expliquer les organismes complexes, l'oeil par exemple: avant l'oeil, il y avait la vision, sorte d'élan vital, d'acte simple, la matière s'est alors organisée complexement dans sa resistance à l'élan et a donné la mécanique compliquée de l'oeil. Cet élan cosmique, ce jaillissement, qui malgré certaines retombées se caractérise par sa vitalité et son energie créatrice, va peu à peu s'identifier à Dieu, dans l'esprit de Bergson.

En résumé, il apparait que le penseur bergsonien, partant de la même vision désintéressée que l'artiste a de la réalité, arrive à être transporté intuitivement par une sorte de sympathie dans la substance intérieure de l'objet, après une observation minutieuse et une analyse détaillée de cet objet. Cette substance intérieure s'avère être la durée,

l'élan vital, sorte de courant qui traverse toute matière, l'homme y compris. La vision que le philosophe a de la durée, élan d'origine psychologique, est différente des résultats obtenus par la science, celle-ci opérant sur les catégories figées du temps spacialise. Le philosophe se doit de communiquer son intuition aux autres, ce qui nécessite l'invention d'un nouveau langage. L'élan vital est d'origine divine.

Ruskin fait de l'imagination une faculté de l'esprit humain permettant de percevoir et de créer la beauté. Elle doit cependant être différenciée d'une autre faculté de l'esprit présentant quelques ressemblances: la faculté théorique qui apprécie et perçoit la beauté. L'exercice de chacune de ces facultés s'accompagne d'un fort sentiment de plaisir, la présence de la beauté déclenchant inévitablement une sensation de félicité.

La faculté théorique:

Ruskin, rendant au mot grec sa signification première, désigne par theoria la vision directe, contemplative et désinteressée du monde et de sa beauté. La faculté théorique de l'esprit est la faculté qui conduit à une telle vision. La theoria s'oppose tout d'abord à l'aesthetis qui, selon son sens étymologique grec de sensation, correspond à la perception sensible d'une certaine beauté. Cette perception est accompagnée d'un plaisir perçu par les sens. L'aesthetis présuppose cependant l'action conjuguée des sens et de l'esprit. En effet, par l'attention, l'esprit concentre

les impressions immédiates des sens sur les aspects agréables de l'objet observé, il reconnaît alors les qualités et les relations percues intuitivement dans un simple coup d'oeil donné par hasard. Ces qualités et relations sont recues ainsi d'une façon claire et distincte sous la forme d'une perception. Cette perception sensible de l'aesthetis, Ruskin l'appelle impression immédiate ou idée simple ou encore image sensible. Mais ces images ne suffisent absolument pas pour l'appréhension de vérités de la nature plus complexes ou moins tangibles, ou de réalités supérieures de l'esprit. Les plaisirs qui les accompagnent servent uniquement à nous faire rechercher les choses qui les produisent, donc nécessaires à notre être: l'aesthetis participe au maintien de notre existence animale. Elle n'est pas l'expérience de la vraie beauté; processus des sens, elle n'est le plus souvent qu'un plaisir des sens. Mais elle va aboutir à la fonction théorique. En effet, dans la beauté, nous percevons la présence de Dieu qui se manifeste par ce sentiment religieux et moral de plaisir, l'homme en tant qu'être moral à le pouvoir naturel de répondre spontanément à ce sentiment. C'est une réponse de l'être entier car il y a synthèse de la sensation et du sentiment moral, il y a alors forcément organisation d'impulsions, élimination de tendances dangereuses, prise de direction de la nature humaine en tant que tout. La seule finalité de cette perception est la joie, joie désintéressée qui inclut nécessairement la connaissance, c'est-à-dire, l'appréhension

implicite de la forme ou de la perfection intérieure de l'objet. C'est une connaissance instinctive, le sujet a le sentiment instinctif que l'objet est ce qu'il doit être, fonctionnant harmonieusement avec le but intrinsèque de son existence. Cette fonction présente un certain acte de volonté: la disposition du sujet à s'oublier lui-même, à se desintéresser de tout ce qui n'est pas l'objet, sans cela la fonction théorique ne se produit pas. Les impressions théoriques élémentaires sont rares, isolées, imparfaites. Elles demandent un opération synthétiques de tous les niveaux inférieures des fonctions mentales, ce qui n'est pas toujours possible. Elles requièrent une certaine disponibilité enfin elles peuvent échapper à la mémoire si elles ne sont pas amenées à un niveau de conscience plus clair. Elles sont également mèlées aux perceptions esthétiques. Cependant, elles peuvent conduire à la fonction théorique complète.

La faculté théorique travaille sur les idées simples reçues durant la phase précedente. Elle n'inclut aucune action des sens due à un stimulus extérieur, mais consiste en une action spéciquement mentale sur les images acquises précédemment. C'est un processus de comparisons, de jugements, de raisonnements sur les impressions que l'on cherche à remonter jusqu'à leurs sources. L'esprit prête attention à ce qui se passe en lui, s'arrête aux idées obtenues dans les perceptions sensibles ultérieures, les pèse, les compare à d'autres faite de conscience, de façon à retrouver leur

origine.

Le processus à suivre n'est pas celui d'un raisonnement abstrait, il s'agit plutôt d'une attention continue que l'esprit exerce sur les idées simples conservées dans la mémoire. C'est une attention sincère, désintéressée, de nos impressions de beauté, par laquelle les impressions superficielles, fausses, contingentes au moment ou à un état d'esprit momentané seront distinguées des impressions éternelles. Cette sélection faite par l'esprit se fait sans trop de difficulté et sans recours au raisonnement syllogique mais toujours par une contemplation sincère de la véritable nature de la chose et avec un effort pour la voir comme un tout plus large et plus satisfaisant. Toutes les idées importantes conservées dans la mémoire contribuent à la contemplation de la chose. Groupant, comparant, pesant, choisissant, l'esprit aboutit à une synthèse d'images. Quand les impressions particulières, séparées et interrompues, ont été regroupées et liées ensemble sans que cette composition ne soit due au hasard, un fort sentiment de sympathie pour l'objet s'impose au sujet ainsi que la perception immédiate du but et de la relation que présente l'objet avec le sujet. Dans des circonstances privilégiées, la concentration d'éléments relatifs peut conduire à une vision intuitive qui transporte le sujet au coeur de l'objet et lui livre l'essence particulière de celui-ci. Cette vision est accompagnée d'un fort sentiment de plaisir. A ce niveau, les sentiments ne sont plus des réactions instinctives: la

fonction théorique est une action de l'esprit, il y a un désir iressitible d'aller au-delà de l'expérience sensible. L'intuition finale ne peut être volontaire mais elle ne se manifeste que si elle rencontre une âme parfaitement disposée, donc préparée. Elle est la culmination des poursuites de la theoria, la vision de la beauté transcendentale elle-même. Ruskin identifie cette vision de la beauté à la contemplation par l'homme de la gloire de Dieu. Il reste d'ailleurs assez imprécis sur la nature de cette beauté, tantôt, il s'agit de la beauté de Dieu projetée sur les objets de la nature, tantôt, il s'agit de Dieu lui-même présent dans chaque objet.

La faculté théorique, attribu essentiellement humain, se trouve à des degres différents chez les hommes. Le degré de sensibilité d'un sujet, la nature de son intelligence, sa capacité de pénétration, la fermeté de sa volonté, sa stabilité, vont faire varier les degrés. Les meilleurs resultats seront obtenus quand ces différents éléments seront complètement développés et unis dans une harmonie parfaite. Cette faculté peut se manifester à tout âge. Elle se manifeste cependant, le plus fréquemment et le plus délicieusement durant la jeunesse, à l'aube de la vie mentale quand les réactions à la beauté de la nature semblent plus spontanées. Pourtant, à cause du manque de réflexion, les impressions théoriques simples de la jeunesse disparaissent. Nous les perdons avant d'être capables de les comparer méthodiquement. La faculté théorique atteint son plein

développement à l'âge adulte, il y a même une certaine émancipation de l'experience sensible vers une réalisation spirituelle plus profonde. L'opération parfaite est réservée pour l'éternité.

Partie donc de la contemplation d'impressions données par la beauté extérieure, la theoria aboutit à la contemplation de la beauté transcendentale. En effet, par son operation élémentaire, elle prend contact avec le monde sensible de la beauté en s'exercant sur les impressions dérivées des apparences des choses, par ses opérations supérieures, elle atteint une vision de beauté transcendentale et un bonheur pur dans la contemplation des perfections divines révélées dans les choses. La faculté théorique ne s'intéresse qu'au beau, pourtant son caractère moral fait qu'elle conduit aussi au bon sans que ce but soit prémédité, elle appréhende également le vrai car la vision intuitive finale livre les valeurs ultimes de l'existence. Ruskin ne confond donc absolument pas la beauté et la vérité, il s'insurge au contraire contre la déclaration de Keats: la vérité est beauté, la beauté est vérité. L'action de l'esprit sur des impressions données par la beauté extérieure peut mener à la vision finale de la vérité, il ne faut pas confondre la première phase du processus avec la dernière. "Truth is property of statements", "Beauty of objects" dit Ruskin qui ajoute que la beauté reste extérieure à l'esprit. La Beauté en appelle aux sens, la vérité à l'intellect, la Bonté à la volonté, et la première mène à la dernière, sans préméditation.

L'imagination:

L'imagination constitue le pouvoir de l'esprit humain de considérer et de combiner les idées qu'il a reçues du monde extérieur, ces cominaisons deviennent alors, à leur tour, des objets sur lesquels viennent s'exercer la faculté théorique d'autres esprits. Elle représente la somme des pouvoirs mentaux qui, à la vue de tout objet, sont mis en oeuvre pour prendre possession de cet objet, en contemplant la nature, en perçoivant les vertus particulières,l'éclairent d'un nouveau sens. Elle n'est donc pas contact avec la réalité physique puisqu'elle travaille, non pas à partir d'un objet, mais à partir des idées que le sujet a de cet objet, idées qui se trouvent dans l'esprit sous une forme visible. Elle ne peut cependant, travailler que sur des impressions perçues sincèrement. En observant les images mentales, l'imagination les fond avec des réactions émotionnelles, les relie à d'autres idées et les changent ainsi en idées qui lui sont propres. Produits de l'esprit, ces idées ne sont pourtant pas entièrement nouvelles puisqu'elles se réfèrent aux faits extérieurs.

La reproduction des images sensibles incombe également à l'imagination, mais ce n'est que la partie secondaire du travail de l'imagination. L'essence de l'act imaginatif est la transformation. L'imagination observe les idées acquises dans la perception sensible, elle essaie de les rapprocher, de les grouper, de les relier à l'atmosphère

spirituelle existante. Quand toutes les conditions nécessaires sont remplies, elle appréhende intuitivement la chose, voit ses relations avec d'autres choses et sa véritable signification. L'imagination est le pouvoir de transformer par intuition les impressions sensibles en un tout cohérent. Cependant, la vision imaginative n'est pas toujours claire et précise, le plaisir ne s'explique pas mais se ressent et il nous induit à poursuivre notre contemplation pour atteindre, éventuellement, une vision plus profonde.

L'imagination est avant tout une faculté synthétique. Elle constitue un processus fort complexe étant à la fois connaissance, affectivité, volonté: en effet, elle appréhende la vérité, elle s'accompagne d'émotion et elle est impulsion morale. En ce qui concerne l'appréhension de la vérité, Ruskin précise sa pensée en ayant recours à une comparaison entre la quête de la vérité que poursuit le savant et celle que poursuit l'artiste.

La partie de l'intellect qu'utilise le savant dans sa quête est l'intelligence, celle de l'artiste: l'imagination. L'intelligence est la dialectique logique qui travaille à partir de généralisations données alors que l'imagination ramène les impressions sensibles à des sentiments moraux, voit l harmonie dans les choses, les comprend comme un tout et reproduit la totalité de sa vision mentale sous une forme concrète. Le savant veut connaître la vérité essentielle, l'artiste veut connaître ou sentir la vérité de l'aspect, il s'intéresse au changement. Le savant travaille

sur les choses en ce qu'elles sont en elles-mêmes, l'artiste, sur les choses en tant qu'elles affectent les sens et l'âme humaine. Le savant part des phénomènes pour arriver aux faits, l'artiste part des faits pour arriver aux phénomènes. Le savant étudie la vérité au niveau empirique, les apparences sont pour lui les preuves de la forme interne des objets, les observations de l'artiste le mène à l'interieur de l'objet qu'il présente dans son oeuvre d'art. Le savant étudie les relations qui existent entre les choses, l'artiste, leurs relations avec l'homme. Le savant systhématise, catalogue, l'artiste traite de tout ce qui n'est pas mesurable, de tout ce qui est intangible, indivisible, inexplicable par la rationnalisation. Le savant arrive à une connaissance classifiée, vérifiable, à un resultat défini, l'artiste n'aboutit pas à la connaissance mais à une attention, une sympathie et une compréhension passionnée de la vérité jamais séparée du sentiment. L'acte imaginatif est involontaire, l'imagination saisit un tout, il n'y a donc pas d'alternatives. Pourtant, l'imagination travaillant sur les impressions et les idées déjà dans l'esprit, il est impératif que la volonté coopére pour acquérir ce riche terrain mental. L'imagination est témoin occulaire, par intuition, de la totalité de la verité. L'intuition sait par perception et sentiment, la pensée scientifique avance par raisonnements et reports. Rien ne peut intervenir entre Dieu et l'âme de l'artiste. Comme l'acte supérieur de l'imagination est un flash venant de l'intérieur, reçu involontairement a un certain moment,

il doit être saisi et cela dans la forme exacte dans laquelle il a été donné. La volonté doit aider l'imagination à conserver ce qu'elle a vu, à faire les modifications nécessaires pour l'expression de la vision intuitive. L'acte complet nécessite donc la concentration de la pensée, du sentiment et de la volonté.

Pour des raisons de clarté, Ruskin différencie trois différentes fonctions de l'imagination: l'imagination pénétrante, l'imagination associative, l'imagination contemplative. Il précise cependant que ces trois fonctions ne peuvent être séparées que pour rendre l'analyse plus facile, en fait, elles s'entrepénètrent et n'ont pas de chronologie.

L'imagination pénétrante plonge dans le coeur de la chose, elle révèle sa véritable essence. L'essence que l'imagination saisit n'est pas l'essence générique de la science mais l'essence individuelle. La vérité que l'imagination voit n'est pas la vérité scientifique qui est abstraite, mais l'intuition ou l'expérience de l'objet dans le concret et en tant qu'existant. Pourtant, les connaissances scientifiques ultérieures préparent l'esprit pour l'appréhension d'une vérité factuelle, mais la saisie finale de la chose elle-même est l'oeuvre de l'imagination pénétrante qui appréhende le fait central tel qu'il était ou aurait dû être. Elle ne reproduit pas la réalité concrète directement. Elle se distingue du réalisme car elle montre ce qu'un objet particulier est pour les yeux humains, le coeur humain, ce qu'il a à dire aux hommes et ce qu'il peut devenir pour

eux. En présentant la vérité d'aspect ou les choses telles qu'elles apparaissent à l'homme, l'imagination eveille le train entier de pensées qu'elle suggestionne. C'est la valeur, non le fait qui constitue l'essence que l'imagination pénètre et intuitionne. Elle permet une vision intérieure dans la valeur morale ultime des choses, elle montre leurs relations avec la loi morale ou leur signification dans l'univers. Elle est comme une prophétie qui pré-voit l'oeuvre d art comme un tout et la dirige jusqu'à la fin. Dans les expériences privilègiées, elle peut atteindre l'ultime, la plus profonde racine de l'être humain, celle qui le relie à l'invisible. L'imagination ne trompe pas, parce qu'elle confesse sa propre idéalité, à la façon du rêve--qui est aussi réel qu'un fait puisqu'il est également une vision de la réalité et qui n'est trompeur que si on ne le reconnaît pas en tant que rêve. L'imagination pénétrante est essentiellement synthétique et appréhende immédiatement la chose dans toutes ses relations nécessaires sans raisonnements syllogiques. Elle saisit intuitivement ce qui est essentiel et rejette implicitement tout accident. Il y a fusion harmonieuse de toutes les fonctions mentales en un acte unique de l'esprit en tant que tout. La qualité du travail de l'imagination peut toujours être testée par l'émotion, le sentiment de plaisir qui l'accompagne. L'imagination pénétrante est l'activité la plus importante de l'imagination, elle stimule, guide et contrôle les fonctions de l'imagination associative et de l'imagination contemplative.

L'imagination associative crée de nouvelles formes. Deux idées sont choisies d'une masse infinie; prises séparement, ces deux idées étaient fausses, ensembles, elles doivent être justes. L'idée juste qui naît de cette réconciliation, de cette fusion d'éléments essentiellement discordants en un tout complet et harmonieux, est formée à l'instant même où l'on saisit le rapport entre les deux éléments. C'est un processus instantané. Cette harmonisation des détails non satisfaisants et confus pris séparement, présuppose un travail préalable de l'imagination pénétrante sur chacun d'entre eux. Au début, Ruskin ne parle que de deux éléments à fondre ensemble, puis de plusieurs. Une fois unie aux autres, aucune partie ne peut être mutilée sans faire perdre au tout sa cohérence et sa consistance. L'imagination associative coopére étroitement avec l'imagination pénétrante, en fait, le processus imagination associative/pénétrante est unique mais vu sous des angles différents, il n'y a pas de chronologie.

Ruskin, sentant alors la nécessité de différencier la <u>theoria</u> de l'imagination pénétrante/association, montrent que si les deux facultés ne rejettent aucune des impressions extérieures, la <u>theoria</u> sort ce qui est beau de toute chose alors que l'imagination garde les imperfections que la <u>theoria</u> a abandonnées dans son tri, l'imagination reconcilie et fond alors ces éléments séparés, créant une nouvelle beauté sur laquelle la faculté théorique va pouvoir s'exercer. Ce tissu dans lequel l'imagination a réconcilié et fondu les

impressions, cette vision d'une nouvelle beauté, sert de noyeau à l'oeuvre d'art. L'artiste de génie ne suit pas de lois de construction préconçues. Il connaît les lois de la nature, elles ne la restreignent pas, elles sont sa nature propre. L'imagination pénétrante et l'imagination associative constituent les opérations essentielles de l'imagination. Ruskin insiste sur leur rôle unificateur: elles mènent à l'harmonie par la réconciliation d'éléments dissonants et opposés. Elles créent une réalité imaginaire différente du monde des faits naturels dans lequel cette réalité a cependant ses racines et différente du monde des valeurs transcendentales que cette réalité suggère d'une manière vivante.

L'imagination contemplative fixant l'esprit sur la vision de la chose, est un effort vers la réalisation de la vision en une substance concrète. La presque totalité du chapitre que Ruskin consacre à l'imagination contemplative étant dévolue à la construction de métaphores en poésie et de symboles en peinture, il semble que la symbolisation soit la fonction spécifique de cette imagination. Cette transposition en symboles est amenée par une contemplation prolongée de la vision et par l'intervention du terrain mental déjà existant.

L'acte imaginatif est donc un acte unique et complet, c'est la transmutation des idées reçues par de simples perceptions sensibles en un tout complet et cohérent. Les impressions originales perdent leur identité et leur relation

directe avec la réalité extérieure. Elles constituent la propre idéalité de l'imagination, existant par vertu de ses propres lois. En créant cette réalité, l'imagination ne se sépare jamais entièrement des objets phénoménaux. Elle ne travaille que sur des idées qui se rapportent à des faits materiels. Mais dans sa fonction de traitement et de combinaison des idées, elle subit l'influence des lois de la nature qui se manifestent dans la création de nouvelles formes. C'est une opération mentale distincte et essentiellement humaine. L'imagination est une faculté de synthèse.

Chaque imagination humaine voit la nature véritable des choses dans une vision particulière à cette imagination. Cette vision est une vision des valeurs absolues mais ces valeurs sont elles-mêmes infinies et l'imagination individuelle ne peut en saisit qu'un nombre limité selon ses capacités. De plus, chaque personne a un don particulier, c'est-à-dire, chaque imagination peut voir des aspects différents de ceux vus par une autre imagination ou encore ne pas voir avec la même intensité.

L'imagination conçoit l'oeuvre d'art comme un tout, elle contrôle la réalisation de ce qu'elle a conçu d'un bout à l'autre du processus. Elle conçoit, en effet, l'oeuvre d'art entière, son contenu, sa forme. Elle voit immédiatement la vraie nature de la chose représentée et tandis qu'elle reçoit la vérité, elle reçoit également les règles de composition. La conception d'une oeuvre d'art parfaite est un processus unifié durant lequel contenu et forme sont saisis

dans une vision intuitive d'un tout cohérent et consistant. L'oeuvre d'art parfaite synthétise harmonieusement les impressions du monde des faits réels avec les suggestions du royaume de la vérité spirituelle. C'est pourquoi l'artiste de génie ne doit être ni un réaliste ni un idéaliste pur mais un idéaliste-naturaliste. Il s'intéresse aux choses telles qu'elles sont, bonnes ou mauvaises, il ne se contente pas d'associer les plus belles formes mais les inférieures de la même façon pour en faire sortir le bon. Il se refère à l'existence terrestre où joie et souffrance sont inévitables mais suggère intuitivement des valeurs spirituelles qui peuvent satisfaire le coeur humain de façon permanente, par sa réconciliation d'éléments incompatibles.

Le génie conçoit sa vision avec la certitude d'une réalité vraie. Il voit sa vision avec la précision et la totalité avec lesquelles les esprits ordinaires voient les objets grâce à leur vue physique. Le génie reçoit sa vision par un instinct divin s'exerçant aussi inévitablement que l'abeille construit sa ruche. Il conçoit intuitivement, il connaît les lois de la nature puisqu'elles sont sa propre nature. Il représente sa vision sans l'altérer ou arranger des détails selon des lois extérieures mais en harmonie avec les directions de l'expérience parfaite qu'il porte en lui. Cet équilibre et cette totalité sont essentiellement l'oeuvre de l'imagination qui appréhende intuitivement un tout dans une vision parfaite. L'imagination du génie est à l'oeuvre jusqu'à ce que la vision soit communiquée,

exprimée.

Du nombre infini des choses qui nous entourent, l'imagination choisit un certain nombre qu'elle peut saisir et réconcilier et présente cette fusion au spectateur dans la meilleure forme calculée pour permettre à celui-ci de saisir également cette nouvelle forme et de ressentir du plaisir en l'appréhendant. Le "fini" est le point de perfection de l'expression; c'est l'aboutissement, l'utilisation, de tous les moyens techniques que la substance matérielle choisie pour rendre la vision peut mettre en oeuvre: ombres, couleurs, tons pour le peintre, rythme, mélodie, force et précision des mots pour le poète. Le fini n'est pas ornemental mais expression parfaite du tout harmonieux. Ruskin cite alors l'exemple de Turner:

> (In the sketching of a landscape, Turner has) the grasp of the whole, from the laying of the first line, which induces continual modifications of all that is done, out of respect to parts not done yet ... every addition takes its part, as the stones in an arch of a bridge; the last touche locks the arch (MP, VII, 224, reproduit par M. Goetz, p. 125).

Le génie possède la divine ingénuosité qui improvise toute construction, ce don est incommunicable et aucune volonté ou discipline ne pourra transmuter la vision intuitive en matière. L'artiste peut pourtant entraîner ses muscles à répondre au stimulus de l'esprit. Une fois que la vision est saisie avec fermeté, l'artiste devient scribe et écrit ce qu'il voit ou entend, l'oeuvre d'art exprimant cependant l'artiste lui-même puisqu'elle est la concrétisation de la vision de celui-ci, par celui-ci. Les lignes que le graveur

trace ne sont pas gravées mécaniquement, les sentiments, la sensibilité de l'artiste se manifestent dans l'opération. L'oeuvre d'art, née essentiellement de l'esprit humain, est une preuve du pouvoir et de la personnalité de l'artiste. Tout ce qu'il aime, tout ce qu'il voit, tout ce qu'il peut faire, son imagination, ses affections, sa persévérance, son impatience, sa maladresse, tout est là. L'entière humanité de l'artiste est au travail. Toute forme artistique étant déterminée par la conception intuitive et toute expression étant le résultat de la synthèse de l'imagination accompagnée d'émotions puissantes, l'homme se révèle tel qu'il est. Son pouvoir imaginatif et ses dispositions morales se reflètent dans l'oeuvre. L'art est l'expression d'un don et d'une âme (pure précisera Ruskin).

Le travail de l'artiste ne doit plus se voir. Pourtant l'exellence de la technique ne doit pas remplacer la vision, et vice versa. Par l'expression parfaite de la vision, l'imagination atteint donc son but ultime: une oeuvre d'art qui est en elle-même une chose belle. Ce n'est que rarement que Ruskin prétend que l'objet d'art n'a d'autre raison d'être, ou d'autre but, que d'être beau. Le pouvoir de suggestion que possède l'objet d'art semble le plus important. Il juge l'oeuvre d'art, plus par ce qu'elle représente, que par ce qu'elle est. Plus la portée du message de l'oeuvre aux spectateurs est grande, plus l'oeuvre est valable.

La beauté naturelle est sujette au flux du temps et des circonstances et disparaît souvent avant que l'homme n'est

pu en jouir entièrement. L'imagination arrête le flux des moments de la beauté qui passe et les fixe dans un moule artistique qui les gardera pour la contemplation de futurs spectateurs. Ce que nous voulons de l'art, c'est qu'il arrête ce qui fuit, éclaire ce qui est incompréhensible, incorpore les choses qui n'ont pas de mesure et immortalise les choses qui n'ont pas de durée. Mais, précise Ruskin,--et ce détail est capital--il ne s'agit pas de donner une permanence à la beauté extérieure de la nature, mais à la beauté de la vision que l'esprit a des faits extérieurs. L'art suggère de façon plus permanente et plus universelle que la nature. Il révèle de façon plus précise la beauté divine déjà apparente dans la nature. L'objet d'art dirige l'esprit du spectateur vers une apparence des choses plus satisfaisante, il révèle leur signification morale, y dévoile les perfections divines. La beauté de l'Art est toujours suggestive de la beauté divine. Pour le spectateur, l'Art est à la fois source de plaisir, véhicule de la vérité et stimulant qui incite à la conduite d'une bonne vie. L'art en appelle, en effet, à notre valeur morale car les mythes, les symboles, qui peuplent l'oeuvre d'art ne peuvent être lus que par l'âme, par un coeur pur. (On retrouve alors les assertions de Ruskin sur les fonctions de la faculté théorique.) Ni la vision de la beauté, ni l'atteinte de la vérité ne sont statiques: elles mènent à un développement plus complet, à une amélioration morale et à un enrichissement. C'est pourquoi l'art n'est pas réservé à une élite, tout

homme a une imagination qui doit être éveillée et guidée vers des fins plus élevées. Le spectateur, sensible aux appels de l'oeuvre d'art, fondra ses impressions de l'objet avec sa propre richesse mentale et atteindra, par une harmonieuse synthèse de toutes. Ses fonctions mentales, une vision imaginative personnelle. Le créateur vibrant d'admiration et d'enthousiasme au moment où il reçoit la vision, se doit d'en manifester labeauté sous une forme concrète pour la réliser et la communiquer. En tant qu'expression de la joie humaine devant l'oeuvre divine, cette beauté intrinsèque n'est que le moyen de reflèter des valeurs extrinsèques plus élevées.

En résumé, il apparaît que la theoria et l'imagination sont essentiellement des réactions de l'esprit humain en tant que tout, réactions aux sensations reçues du monde extérieur et transformées, par l'attention du sujet, en perceptions.

La faculté théorique consiste en un travail de comparaison, d'éclaircissement de raisonnement (non syllogique) de l'esprit sur les images mentales acquises dans les perceptions sincères et désintéressées d'objets beaux. Ce travail mène à une vision intuitive de l'essence de l'objet beau observé, essence qui s'avère être principalement pour Ruskin, la présence divine.

L'imagination est le pouvoir humain de considérer et de combiner les idées, les images mentales acquises non pas cette fois pour en percevoir la beauté mais pour créer une nouvelle forme belle, véritable, qui n'avait pas encore

été remarquée jusqu'alors. L'imagination est essentiellement une faculté de synthèse, elle reconcilie par intuition des éléments jusqu'alors dissonnants donnant naissance à une nouvelle vérité. Cette vérité ne prétend pas être la réalité extérieure que seuls les sens peuvent appréhender, elle est la révélation de la valeur morale des objets dans leur relations avec l'homme car l'homme, être moral, a le pouvoir de répondre spontanément à l'appel de la présence divine cachée dans les choses. La personnalité, les particularités, les capacités de chaque homme déclenchent une réponse différente selon l'individu et permettent l'appréhension d'un certain nombre des valeurs infinies de l'univers. Scribe écrivant sous la dictée de Dieu, l'homme transmet le message selon ses propres capacités. Cette appréhension de la vérité est cependant secondaire, seule la joie qui l'accompagne et qui s'accroit progressivement, est le but que l imagination vise, cette joie étant celle de la créature humaine contemplant la gloire de Dieu. Ruskin présente, en fait, un univers habité par la divinité, dans lequel l'homme, régi par les mêmes lois secrètes de cet univers, agit comme un réactif aux signaux que lui envoient son Dieu, signaux qui s'accompagnent d'un intense sentiment de plaisir. L'homme a en effet, le pouvoir de concrétiser, d'amener à la conscience claire une partie de ces lois secrètes qui, à la fois, l'habitent et se manifestent dans le reste de l'univers. La <u>theoria</u> comme l'imagination visent au bonheur de l'homme mais aussi à son perfectionnement, leur but

ultime, la contemplation de la gloire divine, ne pouvant être atteint que par une âme pure.

Devant l'exposé de ces deux théories, on ne peut qu'être frappé par certaines similitudes. Le problème posé par Kant de l'impossibilité pour la raison humaine d'atteindre la réalité du monde extérieur est résolu d'une façon semblable: l'idée de l'existence d'un domaine appréhendable seulement par l'intuition et se différenciant du domaine de la science et de l'intelligence. La conviction, que c'est par une attention désintéressée du monde extérieur que l'homme peut arriver au plongeon intuitif dans la vérité transcendentale, reste également la même chez les deux penseurs. La vision intuitive que préconisent Ruskin et Bergson correspond, en fait, à une vision ou à une contemplation finale de la gloire de Dieu par la créature humaine, à différence que Ruskin, part de l'idée de la présence divine dans l'univers, alors que Bergson aboutit à la preuve de l'existence de cette présence divine. En effet, pour Ruskin, Dieu est présent dans l'univers, il se manifeste à l'homme dans les intuitions que celui-ci a de sa présence--c'est ainsi d'ailleurs que Ruskin justifie la véracité des intuitions--l'homme se doit alors de retrouver son Dieu. Bergson, au contraire, part d'une manifestation intérieure: le changement, la durée intérieure qui est la conscience humaine. Il s'attache alors à remonter cette durée interieure, à en poursuivre les prolongements: elle va s'avérer être un tronçon du courant universel qui traverse toute matière. Ce courant spirituel sera alors identifié à Dieu.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES DE MARCEL PROUST

Proust, Marcel. A la recherche du temps perdu. 3 vols. Paris: Gallimard, Pléiade, 1954.

_____. Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux Mélanges. Paris: Gallimard, 1954.

_____. Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles. Paris: Gallimard, Pléiade, 1971.

_____. Jean Santeuil. 3 vols. Paris: Gallimard, 1952.

_____. Pastiches et Mélanges. 24ème édition. Paris: Gallimard, 1927.

_____. Les Plaisirs et les Jours. 25ème édition. Paris: Gallimard, 1924.

_____. Correspondance générale de Marcel Proust. Vol. I: Lettres à Robert de Montesquoiou, 1893-1921. Paris: Plon, 1930.

_____. Correspondance générale de Marcel Proust. Vol II: Lettres à la Comtesse de Noailles, 1901-1919. Paris: Plon, 1931.

_____. Correspondance générale de Marcel Proust. Vol. III: Lettres à M. et Mme Sydney Schiff, Paul Souday, J-E Blanche, Camille Vettard, J. Boulenger Louis Martin-Chauffier, E. R. Curtius, L. Gautier-Vignal. Paris: Plon, 1932.

_____. Correspondance générale de Marcel Proust. Vol. IV: Lettres à Pierre Lavallée, J.-L. Vaudoyer, R. de Flers, Marquise de Flers, G. de Cavaillet, Mme G. de Cavaillet, B. de Salignac-Fenelon, Mlle Simone de Cavaillet, R. Boylesye, E. Bourges, Henri Duvernois, Mme T.-J. Gueritte et Robert Dreyfus. Paris: Plon, 1933.

_____. Correspondance générale de Marcel Proust. Vol. V: Lettres à Walter Berry, comte et comtesse de Maugny, comte V. d'Oncien de la Batie, M. Pierre de Chevilly, Sir Philip Sassoon, Princesse Bibesco, Melle Louisa de Mornand, Mme Laure Hayman, Mme Scheikevitch. Paris: Plon, 1935.

_____. Correspondance générale de Marcel Proust. Vol. VI: Lettres à M. et Mme Emile Strauss. Paris: Plon, 1936.

_____. Lettres à une amie. Recueil de quarante et une lettres inédites adressées à Marie Nordlinger, 1899-1908. Manchester: Calame, 1942.

_____. A un ami. Correspondance inédite, 1903-1922. Correspondance avec Georges de Lauris. Paris: Amiot-Dumont, 1948.

_____. Lettres de Marcel Proust à Bibesco. Lausanne: Clairefontaine, 1949.

_____. Lettres à André Gide. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1949.

_____. Correspondance avec sa mère. Paris: Plon, 1953.

_____. Marcel Proust et Jacques Rivière. Correspondance 1914-1922. Paris: Plon, 1955.

_____. Lettres à Reynaldo Hahn. Paris: Gallimard, 1956.

_____. Lettres à la Nouvelle Revue Française. Cahiers Marcel Proust n° 6. Paris: Gallimard, 1932.

_____. Lettres retrouvées. Paris: Plon, 1966.

_____. Correspondance. Vol. I: 1880-1895. Paris: Plon, 1970.

_____. La Bible d'Amiens, tr. John Ruskin, Paris: Mercure de France, 1947.

_____. Sésame et les Lys. Des trésors des rois, des Jardins et des reines. Paris: Mercure de France, 1906.

REVUES D'ETUDES PROUSTIENNES

Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray. nos 1 à 23, publié avec le concours de la Direction Générale des Arts et Lettres, 1950-1973.

Proust Research Association Newsletter. University of Kansas, Lawrence, Kansas.

OUVRAGES CRITIQUES

Abraham, Pierre. Proust. Recherches sur la création intellectuelle. Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1971.

Albérès, R. M. L'Aventure intellectuelle du XXe siècle, 1900-1963 - Panorama des Littératures Européennes. Paris: Albin Michel, 1959.

Alley, John Newton. "English and American Criticism of Marcel Proust." Unpublished Ph.D. dissertation, University of North Carolina, 1962.

Arbour, Roméo. Henri Bergson et les lettres françaises. Paris: Corti, 1955.

Autret, Jean. L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'oeuvre de Marcel Proust. Genève: E. Droz, 1955.

Bally, Charles. Traité de stylistique française. Genève.

Bardèche, Maurice. Marcel Proust, romancier. 2 vols. Paris: Sept Couleurs, 1971.

Bardoux, Jacques. John Ruskin. Paris: Brodard, 1901.

Barthelemy, Madaule Madeleine. Bergson, adversaire de Kant. Paris: PUF, 1966.

_____. Bergson. Paris: Seuil, 1967.

Beauchamp, L. de. Le Côté de Vinteuil. Paris: Plon, 1966.

Beckett, Samuel. Proust. London: John Calder, 1955.

Bell, William S. Proust's Nocturnal Muse. New York: Columbia University Press, 1962.

Benoist-Mechin, Jacques. La Musique et l'immortalité dans l oeuvre de Marcel Proust. Paris: Kra, 1926.

Bergson, Henri. Oeuvres. Paris: Gallimard, Pléiade, 1959.

Bernal, Olga. Alain Robbe-Grillet, le roman de l'absence. Paris: Gallimard, 1964.

Bersani, Leo. The Fictions of Life and of Art. New York: Oxford University Press, 1955.

Bersier, Jean-Eugène and Rey, Jean-Dominique. Pour ou contre l'Impressionnisme. Nancy: Berger Levrault, 1969.

Black, Max. Models and Metaphors. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962.

Blanchot, Maurice. Le Livre à venir. 6e édition. Paris: Gallimard, 1959.

Blondel, Charles. La Psychographie de Marcel Proust. Paris: Vrin, 1932.

Bolle, Louis. Marcel Proust ou le complexe d'Argus. Paris: Bernard Grasset, 1964.

Bonnet, Henri. Le Progrès spirituel dans l'oeuvre de Proust. 2 vols. t. I: Le Monde, l'amour et l'amitié. Paris: Vrin, 1946; t. II: L'Eudémonisme de Proust. Paris: Vrin, 1949.

_____. Marcel Proust de 1907 à 1914; essai de biographie critique; comment a été conçu A la Recherche du temps perdu. Paris: Nizet, 1959.

_____. Alphonse Darlu, maître de philosophie de Marcel Proust. Paris: Nizet, 1961.

_____. De Malherbe à Sartre: essai sur les progrès de la conscience esthétique. Paris: Nizet, 1964.

Booth, Wayne C. Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Brée, Germaine. Du Temps Perdu au Temps Retrouvé. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

_____. The World of Marcel Proust. London: Chatto L. Windus, 1967.

Brincourt, André et Jean. Les Oeuvres et les lumières: à la recherche de l'esthétique à travers Bergson, Proust et Malraux. Paris: La Table Ronde, 1955.

Brown, Edward K. Rhythm in the Novel. Toronto: University of Toronto Press, 1950.

Brunetière, F. Le Roman naturaliste. Paris: Calman Lévy, 1888.

Bucknal, Barbara J. The Religion of Art in Proust. Urbana: University of Illinois Press, 1969.

Burgess, Anthony. The Novel Now: A Student's Guide to Contemporary Fiction. London: Faber, 1967.

Butor, Michel. Répertoire II. Etudes et conférences. Paris: Editions de Minuit, 1964.

Cattaui, Georges. Marcel Proust. Paris: Editions Universitaires, 1958.

_____. Proust perdu et retrouvé. Paris: Plon, 1963.

_____. and Philip Kolb. Entretiens sur Marcel Proust. Paris: Mouton et Co., 1966.

Cazeaux, Jacques. L'Ecriture de Proust ou l'art du vitrail. Paris: NRF, Gallimard, 1971.

Chantal, René de. Marcel Proust, critique littéraire. Montréal: L'Université de Montréal, 1967.

Chernowitz, Maurice. Proust and Painting. New York: International University Press, 1945.

Church, Margaret. Time and Reality; Studies in Contemporary Fiction. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1963.

Clark, Charles. "Elstir: The Role of the Painter in Proust's A la Recherche du temps perdu." Unpublished Ph.D dissertation, Yale University, 1952.

Cocking, J. M. Proust. New Haven: Yale University Press, 1956.

Cohen, Marcel. Grammaire et Style. Paris: Editions Sociales, 1954.

Cremieux, Benjamin. XXe siècle. Paris: NRF, Gallimard, 1924.

_____. Du Côté de chez M. Proust. Paris: Editions Lemaget, 1929.

Curtius, Ernst Robert. Marcel Proust. Paris: Editions de la Revue Nouvelle, 1928.

Cresson, André. Kant: sa vie, son oeuvre. Paris: PUF, 1955.

Dandieu, Arnaud. Marcel Proust, sa révélation psychologique. Paris: Firmin-Didot, 1930.

Daniel, Georges. Temps et mystification dans A la Recherche du temps perdu. Paris: Nizet, 1963.

Delattre, Floris. "Bergson et Proust, accords et dissonances," in Les Etudes bergsoniennes, t. I. Paris: Albin Michel, 1948.

_____. Ruskin et Bergson: de l'intuition esthétique à l'intuition métaphysique. Oxford: Clarendon Press, 1947.

Deleuze, Gilles. Marcel Proust et les signes. Paris: PUF, 1964.

Estève, C. L. Etudes philosophiques sur l'expression littéraire. Paris: Vrin, 1938.

Etiemble. Proust et la crise de l'intelligence. Alexandrie: Editions du Scarabée, 1945.

Fernandez, Ramon. Messages. New York: Harcourt, Brace and World, 1927.

_____. Proust. Paris: Nouvelle Revue Critique, 1943.

Ferré, André. Géographie de Marcel Proust. Paris: Sagittaire, 1939.

Feuillerat, Albert. Comment Marcel Proust a composé son roman. New Haven: Yale University Press, 1934.

Fiser, Eméric. La Théorie du symbole littéraire et Marcel Proust. Paris: J. Corti, 1941.

_____. Le Symbole littéraire. Paris: J. Corti, s. d.

Florival, Ghislaine. Le désir chez Proust, à la recherche du sens. Louvain: Nauwelaerts, 1971.

Fowlie, Wallace. A Reading of Proust. New York: Doubleday Anchor, 1964.

Fressin, A. La Perception chez Bergson et Merleau-Ponty. Paris: SEDES, 1967.

Fretet, Jean. L'Aliénation poétique: Rimbaud, Mallarmé, Proust. Paris: Chantenay, 1946.

Genette, Gérard. Figures: essais. Paris: Editions du Seuil, 1966.

Gachette, Paul. Lettres impressionnistes. Paris: Grasset, 1957.

Garelli, Jacques. La Gravitation poétique. Paris: Mercure de France, 1966.

Girard, René. Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris: Grasset, 1961.

Goetz, (Sr.) Mary D. A Study of Ruskin's Concept of the Imagination. Washington: Catholic University of America, 1947.

Graham, Victor E. The Imagery of Proust. Oxford: Basil Blackwell, 1966.

Green, F. C. The Mind of Proust. Cambridge: University Press, 1949.

Gutwirth, Marcel Marc. "The Revelation of Reality in Proust's Novel." Unpublished Ph.D. dissertation, Columbia University, 1950.

Hatzfeld, Helmut. Initiation à l'explication de textes français. Munchen: Max Hueber Verlay, 1957.

_____. Literature Through Art. New York: Oxford University Press, 1952.

_____. Trends and Styles in Twentieth Century French Literature. Washington: Catholic University of America Press, 1957.

Hindus, Milton. Proustian Vision. New York: Columbia University Press, 1954.

Huber, Marcelle Denise. Effets stylistiques de la construction asyndétique de quelques oeuvres du XVIIIe, XIXe, et XXe siècles. Zurich: Juris Druck, 1967.

Jackson, Elisabeth R. L'Evolution de la mémoire involontaire dans l'oeuvre de Proust. Paris: Nizet, 1966.

Jeanson, Francis. La Phénoménologie. Paris: Collection Notre Monde, 3e éd., Editions Téqui, 1951.

Johnson, J. Theodore, Jr. "The Painter and His Art in the Works of Marcel Proust." Unpublished Ph.D. dissertation, University of Wisconsin, 1964.

Kant, Emmanuel. La Raison pure. 7e éd. Edited by Florence Khodoss. Paris: PUF, 1967.

_____. Le Jugement esthétique. Edited by Florence Khodoss. Paris: PUF, 1955.

_____. Critique de la raison pure. Paris: PUF, 1950.

_____. Critique de la raison pratique. Paris: PUF, 1949.

Koehler, Erich. Proust. Gottingen: Vandenhoeck Ruprecht, 1967.

Kolb, Philip. La Correspondance de Marcel Proust: chronologie et commentaire critique. Urbana: University of Illinois Press, 1969.

Konrad, H. Etude sur la métaphore. Paris: Librairie Philosophique, J. Vrin, 1958.

Kopman, H. Rencontres with the inanimate in Proust's Recherche. Paris: Mouton, 1971.

Lalo, Charles. Introduction à l'esthétique. Paris: Armand Colin, 1912.

Lemaître, Henri. Proust et Ruskin. Toulouse: Privat-Didier, 1944.

Levey, Michael. Histoire de la peinture. 2 vols. Paris: Flammarion, 1962.

Leymarie, Jean. L'Impressionnisme. Paris: Sleira, 1959.

Louria, Yvette. La Convergence stylistique chez Proust. Genève: Droz, 1957.

Mauriac, Claude. Proust par lui-même. Paris: Editions du Seuil, 1966.

Maurois, André. A la Recherche de Marcel Proust, avec de nombreux inédits. 60e éd. Paris: Hachette, 1949.

March, Harold. The Two Worlds of Marcel Proust. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1948.

Martin-Deslias, N. Idéalisme de Marcel Proust. Paris: Nagel, 1952.

Mein, Margaret. Proust's Challenge to Time. Manchester: University Press, 1962.

Mendelson, Armand David. Le Verre et les objets en verre dans l'oeuvre de Marcel Proust. Paris: José Corti, 1968.

Meredith, James Creed. Kant's Critique of Aesthetic Judgment. Oxford: Clarendon Press, 1911.

Merleau-Ponty, Maurice. Les Sciences de l'homme et la phénoménologie. Paris: C. D. U., 1963.

_____. Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1966.

_____. Phénoménologie de la perception. 13e éd. Paris: NRF, Gallimard, 1945.

_____. Le Visible et l'invisible. Paris: NRF, Gallimard, 1964.

Milly, Jean. Les Pastiches de Proust. Edition critique et commentée. Paris: Colin, 1970.

_____. Proust et le style. Paris: Minard, 1970.

Milsand, John. L'Esthétique anglaise, étude sur M. John Ruskin. Paris: Germer Baillière, 1864.

Monnier, Jean-Pierre. L'Age ingrat du roman. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1967.

Monnin-Hornung, Juliette. Proust et la peinture. Genève: Droz, 1951.

Morpurgo-Tagliabue, Guido. L'Esthétique contemporaine. Milan: Marzorati, 1960.

Moser, Ruth. L'Impressionnisme français: peinture, littérature, musique. Genève: Droz, 1952.

Moss, Howard. The Magic Lantern of Marcel Proust. New York: MacMillan, 1962.

Mouton, Jean. Le Style de Marcel Proust. Paris: Editions Corrêa, 1948.

Muller, Marcel. Les Voix narratives dans "A la Recherche du temps perdu". Genève: Droz, 1965.

Painter, G. D. Marcel Proust. Paris: Mercure de France, 1966.

Peyre, Henri. The French Novel of Today (2e éd. Contemporary French Novel). Oxford: University Press, 1967.

Picon, Gaetan. Lecture de Proust. Paris: NRF, Gallimard, 1963.

Piroue, G. Proust et la musique du devenir. Paris: Denoel, 1960.

Pierre-Quint, Léon. Comment travaillait Proust. Paris: Cahiers Libres, 1928.

_____. Marcel Proust. Paris: Kra, 1925.

Pommier, Jean. La Mystique de Proust. Genève: Droz, 1968.

Poulet, Georges. Etudes sur le temps humain. Paris: Plon, 1950.

_____. L'Espace proustien. Paris: Gallimard, 1963.

_____. Les Métamorphoses du cercle. Paris: Plon, 1961.

Quennell, Peter. Marcel Proust. New York: Simon and Schuster, 1971.

Raphael, Pierre. Introduction à la correspondance de Marcel Proust. Paris: Sagittaire, 1938.

Remacle, Madeleine. L'Elément poétique dans la recherche du temps perdu. Bruxelles: Palais des Académies, 1954.

Renard, Jean-Claude. Notes sur la poésie. Paris: Editions du Seuil, 1970.

Rewald, John. Histoire de l'impressionnisme. Paris: Albin Michel, 1955.

Rogers, Brian G. Proust's Narrative Techniques. Genève: Droz, 1965.

Ruskin, John. Modern Painters. 5 vols. London: G. Allen, 1904.

Sarraute, Nathalie. L'Ere du soupçon. Paris: Gallimard, 1956.

Seitz, William C. Claude Monet, Seasons and Moments. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1960.

Shattuck, Roger. Proust's Binoculars. New York: Vintage Books, 1963.

Souday, Paul. Marcel Proust. Paris: Kra, 1927.

Souza, Sybil de. L'Influence de Ruskin sur Proust. Montpellier: Manufacture de la Charité.

_____. La Philosophie de Marcel Proust. Paris: Rieder, 1939.

Spitzer, Leo. Etudes de style. Paris: Gallimard, 1970.

Stambolian, George J. "The Inner Door: Types of Creative Encounter in A la Recherche du temps perdu." Unpublished Ph.D. dissertation, University of Wisconsin, 1968.

Tadié, Jean-Yves. Lectures de Proust. Paris: A. Colin, 1971.

_____. Proust et le roman. Paris: NRF, Gallimard, 1971.

Tison-Braun, Micheline. La Crise de l'Humanisme: le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne. t. II: 1914-1939. Paris: Nizet, 1967.

Truffaut, Louis. Introduction à Marcel Proust. Munchen: Max Hueber Verlag, 1967.

Uehling, Theodore E., Jr. The Notion of Form in Kant's Critique of Aesthetic Judgment. The Hague: Mouton, 1971.

Ullmann, Stephen. Style in the French Novel. Cambridge (USA): Blackwell, 1957.

Vallée, Claude. La Féerie de Marcel Proust. Paris: Fasquelle, 1958.

Venturi, Lionello. Les Archives de l'Impressionnisme. Paris: Durand-Ruel, 1939.

Vial, André. Proust, structures d'une conscience et naissance d'une esthétique. Paris: Julliard, 1963.

ARTICLES

Abbou, André. "Problèmes et méthodes d'une stylistique des images." Le Français Moderne, XXXVII (juil. 1969), 212-23.

Albarès, René. "Aux sources du nouveau roman: l'Impressionnisme anglais." La Revue de Paris, LXIX (mai 1962), 74-86.

Allet, John. "Proust and Art." Revue de Littérature Comparée, XXXVII (1963).

Autret, Jean. "Proust and Impressionism." South-Central Bulletin, XVII, n° 1 (Feb. 1957), 16, XVIII, n° 1 (Feb. 1958), 18.

Aschkenasy-Lelu, Paule. "Les sens mineurs chez Proust." BMP, n° 9 (1959), 44-68.

Bailey, Ninette. "Couleur picturale et couleur poétique dans Les Plaisirs et les Jours." BMP, n° 16 (1966), 411-22.

_____. "Symbolisme et composition dans l'oeuvre de Proust." French Studies, XX, n° 3 (July 1966), 253-66.

Berl, Emmanuel. "Les manuscrits de Proust entrent à la Nationale." Arts, n° 866 (25 avril-1er mai 1962), 1.

Bernard, Suzanne. "Rimbaud, Proust et les impressionnistes." Revue des Sciences Humaines, LXXVII (1955), 257-62.

Bersani, J. "George D. Painter, Marcel Proust." Revue d'Histoire Littéraire de la France (oct.-déc. 1969), 874-78.

Binet, Alfred. "Le problème de l'audition colorée." Revue des Deux Mondes (oct. 1892), 586-614.

Bisson, L. A. "Proust and Ruskin: Reconsidered in the Light of 'Lettres à une amie'." The Modern Language Review, XXXIX (1944), 28-37.

Blanchot, Maurice. "Proust." Nouvelle Revue Française, n° 20 (août 1954), 286-94.

_____. "Jean Santeuil." Nouvelle Revue Française, n° 21 sept. 1954), 479-487.

Bonnet, Henri. "Bergson et Proust." Bulletin de la Société Française de Philosophie, numéro spécial (1959), 39-43.

Brée, Germaine. "La conception proustienne de l'esprit'." Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, n° 12 (juin 1960), 199-210.

_____. "Les manuscrits de Marcel Proust." French Review, XXXVII, n° 2 (Dec. 1963), 182-7.

_____. "Le 'Moi' oeuvrant de Proust." Modern Language Review, LXI, n° 4 (Oct. 1966), 610-8.

Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray. "L'expérience poétique de Proust." Réunion du 30 août 1953, n° 4 (1954).

_____. "Proust et la peinture." Réunions des 10 mai et 31 août 1958, n° 9 (1959).

_____. "Proust et la peinture." Réunions des 9 mai et 30 août 1959, n° 10 (1960).

_____. "Les manuscrits de Marcel Proust à la Bibliothèque Nationale." n° 13 (1963).

_____. "Baudelaire et Proust (à propos de l'image)." Réunion du 31 août 1969, n° 20 (1970).

Bussom, T. W. "Marcel Proust and Painting." Romanic Review, XXXIV (Feb. 1943), 54-70.

Butor, Michel. "Les Moments de Proust." Monde Nouveau (déc. 1955).

_____. "Reconnaissance." Le Figaro Littéraire, n° 918 21 nov. 1963).

Cattaui, Georges. "Technique et Vision." BMP, n° 2 (1951-52).

_____. "L'Ceuvre de Proust: son architecture, son orchestration, sa symbolique." Critique, n° 130 (mars 1958), 195-213.

Clarac, Pierre. "Les 'croyances intellectuelles' de Marcel Proust." BMP, n° 8 (1958).

Décaudin, Michel. "Poésie impressionniste et poésie symboliste." Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, XII (1960), 132-42.

Dénes, Tibor. "Bergson et Proust." BMP, n° 11 (1961), 411-7.

Didier, Béatrice. "'Sénacour, c'est moi'. Sur un inédit de Proust." La Revue de Paris (1968), 109-13.

Elsen, Claude. "Proust et la peinture." La Gazette des Lettres, nouvelle série n° 19 (15 avril 1952), 48-50.

Etiemble. "Cinq états des Jeunes Filles en Fleurs." Valeurs, n° 6 (juil. 1946), 92-113; n° 7-8 (oct.-janv. 1947), 141-51.

Fabre-Luce de Gruson, Françoise. "Bergson et Proust." Entretiens sur Marcel Proust, édité par Cattaui et Kolb, Paris: Mouton, 1966, 234-46.

Ferré, André. "Marcel Proust et la linguistique." Vie et Langage, n° 157, (avril 1965), 182-91; n° 158 (mai 1965), 250-5.

Figaro Littéraire. "Les manuscrits de Proust à la Nationale" (28 avr. 1962), 2.

Fléri, Joseph W. "L'imagination créatrice chez Proust." BMP, n° 23 (1973), 1625-38.

Ghyka, Matila. "Vision analogique et composition symphonique chez Mallarmé et Marcel Proust." La France Libre (16 mars 1942), 386-90.

Gibbs, Beverly Jean. "Impressionism as a literary movement." Modern Language Journal, XXXVI (1952), 175-83.

Giorgi, Giorgetto. "Les objets chez Proust et les nouveaux romanciers." BMP, n° 16 (1966), 476-84.

_____. "Le sensible et l'intelligence chez Proust et Sénancour." Europe, Centenaire de Marcel Proust, XLVIII, n° 496-97 (août-sept. 1970), 205-15.

Graham, Victor E. "Water Imagery and Symbolism in Proust." The Romanic Review, L, n° 2 (Apr. 1959), 118-28.

_____. "Proust Alchemy." Modern Language Review, LX, n° 2 (Apr. 1965), 196-206.

Gray, Stanley E. "Phenomenology, Structuralism and Marcel Proust." L'Esprit Créateur, VIII, n° 1 (Spring 1968), 58-74.

Greenberg, Clement. "The Impressionists and Proust." The Nation, CLXIII, n° 9 (Aug. 1946), 246-7.

Hornsby, Jessie L. "Le 'Nouveau Roman' de Proust." L'Esprit Créateur, VII, n° 2 (Summer 1967), 67-80.

Howard-Johnston, Paulette. "Bonjour M. Elstir." Gazette des Beaux-Arts, 69 (1967), 247-50.

Howarth, Herbert. "Symposium on Literary Impressionism." Year book of Comparative Literature, XVII (1968), 40-46.

Huyghe, René "Affinités electives, Vermeer et Proust." L'Amour de l'Art, XVII (1936).

Huyghe, René. "Impressionism and the Thought of its Time." L'Amour de l'Art, I (Feb. 1939).

_____. "Vermeer: la vue de Delft." Réalités, n° 249 (oct. 1966).

Juin, Hubert. "L'incertitude de la réalité." Europe, centenaire de Proust, nos 496-7 (août-sept. 1970), 85-90.

Johnson, Pamela H. "Marcel Proust: Illusion and Reality," in Royal Society of Literature, New series, XXXII (1963).

Johnson, Theodore Jr. "Towards a Definition of Literary Impressionism." Paper presented at the meeting of the Midwest Modern Languages Association, Oct. 31, 1970.

_____. "Proust, Ruskin et la petite figure au portail des libraires de la Cathédrale de Rouen." BMP, n° 23 (1973), 1721-36.

Kolb, Philip. "Proust et Ruskin: nouvelles perspectives." Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, n° 12 (juin 1960), 259-73.

Kronegger, Marlies E. "Impressionist Tendencies in Lyrical Prose." Revue de Littérature Comparée, CLXXII (oct.-déc. 1969), 528-44.

Kopp, Richard L. "Proust's Elstir and the Meaning of Social Success." The Laurel Review, n° 2 (Fall 1970), 38-43.

Lamont, Rosette. "Le bonheur chez Proust." BMP, n° 16 (1966).

Laporte, Roger. "Naissance de la littérature." Nouvelle Revue Française, (juil. 1957), 81-91.

Lemaître, Henri. "De Jean Santeuil à La Recherche du Temps Perdu: la médiation ruskinienne." BMP, no 3 (1953), 58-71.

Louria, Yvette. "Recent Studies on Proust's Stylistic and Narrative Techniques." Romanic Review, n° 58 (April 1967), 120-6.

Lynes, Carlos, Jr. "Marcel Proust, His Vision and His Symbols." Sewanee Review (Summer 1955), 500-9.

MacCormac, Earl R. "Metaphor and Literature." The Journal of Aesthetic Education, VI, n° 3.

MacLendon, Will L. "Marcel Proust esthéticien dans ses préfaces de La Bible d'Amiens et de Sésame et les Lys." South-Central Bulletin, XV, n° 1 (fév. 1955).

Masson, André. "Des nouveaux rapports entre peinture et regardant." Mercure de France (sept.-déc. 1958).

Maurois, André. "L'essence de Marcel Proust." Hommage à Marcel Proust. Paris: Le Disque Vert, 1952.

_____. "Marcel Proust ou la vie profonde." Conferencia, 37ème année, nos 2, 3, 4, 5, 6 (1948).

Mein, Margaret. "Proust et le réel." BMP, n° 18 (1968).

_____. "Le général et le particulier dans l'oeuvre de Proust." BMP, n° 20 (1970).

_____. "Le thème de l'hérédité." Europe, centenaire de Proust, nos 496-7 (août-sept. 1970), 83-99.

Milly, Jean. "Proust et l'image." BMP, n° 20 (1970), 1031-43.

Mouligneau, Michel. "Du pluralisme à l'unité." Europe, centenaire de Proust, nos 486-7 (août-sept. 1970), 20-6.

Mouline, Lucette. "Proust ou l'écriture de l'absence." BMP, n° 21 (1971), 1147-56.

Muller, Marcel. "Les manuscrits de Marcel Proust, microfilm et le domaine public." Proust Research Association Newsletter, n° 3 (Fall 1969), 11-2.

Murray, Jack. "Proust's views on Perception as a Metaphoric Framework." French Review, XLII, n° 3 (Feb. 1969), 380-402.

Murray, Jessie. "Marcel Proust et John Ruskin." Mercure de France, VII (juil.-août 1926), 100-12.

_____. "The Influence of Ruskin on Marcel Proust." Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, II, partie VIII (mai 1932), 465-515.

Nantet, Jacques. "Les deux conceptions de l'objet chez Marcel Proust," in L'objet dans le roman, Paris: La Nef de Paris, 1958.

O'Brien, J. "Proust's Use of Syllepsis." PMLA, LXIX, n° 4 (sept. 1954), 741-52.

Ortega Y Gasset, José. "Time, Distance and Form in Proust." Hudson Review, XI, n° 4 (Winter 1958-59), 504-13.

Petovic, Milivoye. "Proust et Dostoïevski." BMP, n° 18 (1968).

Pluchart, Bernard. "Notes sur le tragique et l'amour proustien." BMP, n° 23 (1973), 1614-24.

Reddick, Bryan. "Proust: The Berma Passages." French Review (Oct.-May 1968-9),

Remacle, Madeleine. "Une page de Marcel Proust." Cahiers d'Analyse Textuelle, n° 11 (1969), 48-57.

Reutersvard Send, Oscar. "The Accented Brush Stroke of the Impressionists, The Debate Concerning Decomposition in Impressionism." Journal of Aesthetic Art Criticism, X, n° 3 (March 1952).

Reymont, Charles-Henry. "L'art et la vie." Europe, centenaire de Proust, n°s 486-7 (août-sept. 1970), 90-8.

Riva, Raymond T. "A Probable Model for Proust's Elstir." Modern Language Notes, LXXVIII, n° 3 (1963), 307-13.

Sandré, Yves. "Pour une esthétique." Europe, centenaire de Proust, n°s 486-7 (août-sept. 1970), 52-73.

Saussines, Renée de. "Si l'ardeur qui dure devient lumière." Adam, XXV, n° 260 (1957), 99-101.

Schneider, Pierre. "Unfinished Cathedrals." Vogue, CLVIII, n° 10 (déc. 1971).

Simon, Pierre-Henri. "Stylistique proustienne." Journal de Genève, 13-14 (juil. 1957), 4.

Suzuki, Michihiko. "Le 'je' proustien." BMP, n° 9 (1959), 69-82.

Tadié, Jean-Yves. "Invention d'un langage." La Nouvelle Revue Française, n° 81 (sept. 1959), 500-13.

Tukey, Ann. "Notes on Involuntary Memory in Proust." French Review, XLII, n° 3 (Feb. 1969), 395-402.

Ullmann, Stephen. "Transposition of Sensations in Proust's Imagery." French Studies, VIII (Jan. 1954), 28-41.

Venturi, Lionello. "The Aesthetic Idea of Impressionism." The Journal of Aesthetics and Art Criticism, n° 1 (Spring 1941), 35-45.

Vernière, Paul. "Proust et les deux mémoires." Revue d Histoire Littéraire de la France (sept.-déc. 1971), 936-49.

Vettard, Camille. "Proust et Einstein." La Nouvelle Revue Française, XIX (1er août 1922), 246-52.

Vial, Fernand. "Le symbolisme bergsonien du temps dans l'oeuvre de Proust." PMLA, LV (déc. 1940), 1191-1212.

Vigneron, Robert. "Structure de Swann: Balzac, Wagner et Proust." French Review, XIX (May 1946).

_____. "Structure de Swann: Combray ou le cercle parfait." Modern Philology, XLV, n° 2 (nov. 1948), 185-207.

_____. "Marcel Proust ou l'angoisse créatrice." BMP, n° 9 (1959), 55-75.

Vincenot, Claude. "Les procédés littéraires de Marcel Proust et la représentation du monde chez l'enfant." Revue des Sciences Humaines, XXXIII, n° 129 (janv.-mars 1968), 5-28.

Virtanen, Reino. "Proust's Metaphores from the Natural and the Exact Sciences." PMLA, LXIX, n° 5 (déc. 1954), 1038-59.

Wilson, Clothilde M. "Proust's Color Vision." French Review, XVI (March 1943), 411-15.

HOMMAGES A MARCEL PROUST

La Nouvelle Revue Française. Hommage à Proust. 1er janvier 1923.

Marcel Proust an English Tribute. 1923.

Le Rouge et le Noir: Hommage à Marcel Proust. Avril 1928.

Le Point: Univers de Proust. 1952.

Le Disque Vert: Hommage à Marcel Proust. (No hors série). Décembre 1952.

Adam. International Review. No 260 (1957).

L'Esprit Créateur. Marcel Proust. V (1965).

Yale French Studies. Marcel Proust. XXXIV (1965).

Adam. Nos 310-11-12 (1966).

Europe. Centenaire de Marcel Proust. Août-septembre 1970.

Revue d"histoire Littéraire de la France. Proust. Septembre-décembre 1971.

Europe. Proust II. Février-mars 1971.