

¹⁴ Deleuze uses the term “chaosmos” (borrowed from Joyce’s *Finnegans Wake!* on two occasions in *The Fold* to designate a world in which rather than converging in or arising from harmony: “In a same chaotic world divergent series are endlessly tracing bifurcating paths.” See G. DELEUZE, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. T. CONLEY, London, Athlone, 1993, 81. See also F. GUATTARI, *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*, trans. J. PEFANIS, Indianapolis and Bloomington, Indiana University Press, 1995.

¹⁵ “Giordano Bruno will bring the system of monads to the level of this universal complication: the Soul of the world that complicates everything. Hence Neo-Platonic emanations give way to a large zone of immanence, even if the rights of a transcendent God or an even higher Unity are formally respected. Explication-implication-complication form the triad of the fold, following the variations of the relation of the One-Multiple. But if we ask why the name “monad” has been associated with Leibniz, it is because of the two ways that Leibniz was going to stabilize the concept. On the one hand, the mathematics of inflection allowed him to posit the enveloping series of multiples as a convergent infinite series. On the other hand, the metaphysics

of inclusion allowed him to posit enveloping unity as an irreducible individual unity. In effect, as long as series remained finite or undefined, individuals risked being relative, called upon to melt into a universal spirit or a soul of the world that could complicate all series. But if the world is an infinite series, it then constitutes the logical comprehension of a notion or of a concept that can now only be individual. It is therefore enveloped by an infinity of individuated souls of which each retains its irreducible point of view. It is the accord of singular points of view, or harmony, that will replace universal complication and ward off the dangers of pantheism or immanence: whence Leibniz’s insistence upon denouncing the hypothesis, or rather the hypostasis, of a Universal Spirit that would tum complication into an abstract operation in which individuals would be swallowed up.” See G. DELEUZE, *The Fold*, op. cit., 24.

¹⁶ G. DELEUZE, *Proust and Signs*, op. cit., 164.

¹⁷ G. DELEUZE, *The Fold*, op. cit., 137.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ G. DELEUZE & F. GUATTARI, *What is Philosophy?* trans. H. TOMLINSON and G. BURCHELL, New York, Columbia University Press, 1994, 2.

Proust confiné

Jérôme Bastianelli

Au printemps 2020, à l’occasion du (premier) confinement, Marcel Proust a souvent été cité dans les journaux. On a ainsi rappelé que son père, le docteur Adrien Proust, fut l’un des spécialistes de la lutte contre les épidémies, et, partant, l’un des défenseurs des mesures de quarantaine imposées aux équipages des navires arrivant à Marseille en provenance de pays où sévissait le choléra. Et l’on a également présenté l’écrivain comme le modèle du reclus volontaire, de l’artiste qui s’impose un retrait du monde pour se consacrer uniquement à son œuvre. Pour autant, les raisons qui incitèrent Proust à renoncer à toute vie sociale, ou presque, sont un peu plus complexes. Sa correspondance, et bien sûr son œuvre, en offrent différents reflets.

Proust, héros du confinement ? Durant les singulières périodes que l’épidémie nous fait traverser en 2020, le nom de l’écrivain est, en tout cas, souvent cité. Puisque, soudainement, une bonne partie de la population se retrouvait avec du temps libre qu’il fallait bien occuper, la lecture du million et demi de mots que comprend *À la recherche du temps perdu* devenait le symbole de ces défis intellectuels dont la réalisation était tout d’un coup rendue possible. Afin d’occuper pleinement son temps, il fallait partir à la recherche de celui que Proust croyait avoir perdu.

À un deuxième niveau, le nom de Proust a accompagné notre confinement, mais avec un autre prénom cette fois : celui d’Adrien, le père de l’écrivain. Spécialiste des épidémies, celui-ci a écrit un ouvrage sur les vertus de la quarantaine : il y évoquait, déjà, l’opposition entre ceux qui avaient une vision très protectrice où la santé était placée avant toute autre considération, et ceux qui souhaitaient que le commerce reprenne au plus vite. Certaines pages de son *Traité d’hygiène internationale* (1873) résonnent comme si elles avaient été écrites aujourd’hui :

« On a vu des observateurs du plus grand mérite s’élever d’une manière générale contre la doctrine de la contagion et les conséquences pratiques que l’on prétendait en tirer. La suppression des quarantaines, l’abolition de toutes les entraves qui peuvent gêner le commerce, et la libre circulation des voyageurs et des marchandises : tels sont les résultats les plus

immédiats de cette opinion nouvelle. On comprend dès lors la faveur dont elle a naturellement joui chez les peuples mercantiles, et l’on n’a guère été surpris, dans la conférence sanitaire de Constantinople, de voir le représentant de l’Angleterre s’élever au nom de l’humanité contre des mesures destinées à restreindre la liberté des échanges et gêner les transactions commerciales¹. »

On le voit, dans le débat santé publique *versus* croissance économique, le Professeur Adrien Proust prenait clairement partie en faveur de la première, ce qui lui valut, près de 150 ans plus tard, de connaître un petit regain de popularité dans les journaux.

Quittant maintenant Adrien pour Marcel, on peut distinguer trois raisons pour lesquelles l’auteur de la *Recherche* est entré en écho avec la délicate période que nous avons vécue. Après la mort de ses parents (Adrien décède en 1903, Jeanne, la mère, en 1905), Proust tombe dans une sorte de dépression qui le conduit quelques semaines dans une clinique. À partir de 1908, il commence à rédiger les premiers extraits de ce qui deviendra son œuvre majeure, et se confîne, en quelque sorte, dans un nouvel appartement, au 102 boulevard Haussmann, qu’il occupera jusqu’en 1919. Certes, il ne s’agira pas d’un « confinement » total : il passera plusieurs étés à Cabourg jusqu’en 1914, et acceptera de rares invitations à dîner. Mais sinon, il passera l’essentiel de son temps chez lui, écrivant allongé sur son lit, avec sa gouvernante Céleste Albaret comme seule

compagne – elle lui sera d’ailleurs fort utile pour mettre en ordre ses manuscrits.

La première raison qui explique ce « confinement », la plus évidente même, c’est bien sûr la maladie. Depuis l’âge de dix ans, Proust souffre d’un asthme sévère qui l’a empêché de revoir les paysages de campagne qu’il aimait tant, à Illiers par exemple. Il a pu néanmoins accomplir son service militaire à Orléans, en 1889, et effectuer quelques voyages, à Saint Moritz, à Evian, à Dinard, mais la maladie s’est faite de plus en plus contraignante, ce qui explique en grande partie la réclusion qu’il s’impose. On en trouve de multiples traces dans sa correspondance, et notamment dans cette lettre adressée en 1913 à son amie Geneviève Straus :

« Je peux de mon lit être visité par le ruisseau et les oiseaux de La Symphonie pastorale dont le pauvre Beethoven ne jouissait pas plus directement que moi puisqu’il était sourd. Il se consolait en tâchant de reproduire le chant des oiseaux qu’il n’entendait plus. À la distance du génie à l’absence de talent, ce sont aussi des symphonies pastorales que je fais à ma manière, en peignant ce que je ne peux plus voir² ! »

Plus poignante encore, cette lettre de 1922, qu’il écrit, quelques semaines avant sa mort, à son éditeur Gaston Gallimard, alors qu’il complète encore les prochains volumes de son œuvre à paraître :

« D’autres que moi, et je m’en réjouis, ont la jouissance de l’univers. Je n’ai plus ni le mouvement, ni la parole, ni la pensée, ni le simple bien-être de ne plus souffrir. Aussi, expulsé pour ainsi dire de moi-même, je me réfugie dans les tomes que je palpe à défaut de les lire et j’ai à leur égard les précautions de la guêpe fousseuse. Recroquevillé comme elle et privé de tout, je ne m’occupe plus que leur fournir à travers le monde des esprits l’expansion qui m’est refusée³. »

Et lorsque, provisoirement, sa santé évolue positivement, lorsque par exemple le climat de bord de mer lui est bénéfique, Proust ne peut en profiter pleinement car il regrette que sa mère ne soit plus à ses côtés pour le voir en meilleure forme, ainsi qu’il l’explique dans

cette lettre envoyée de Cabourg à son amie Mme de Caraman-Chimay, en août 1907 :

« Depuis que je suis à Cabourg, je peux me lever et sortir tous les jours, ce qui ne m’était pas arrivé depuis six ans. Et j’ai si peur que l’enchantement ne cesse si je me déplace que je retarde chaque jour le départ pour la Bretagne, pensant que maman n’aurait pas voulu me voir bouger d’un endroit où je vis, relativement, d’une façon supportable. Mais aussi cela me fait un chagrin que maman ne m’ait pas vu ainsi. Cela me fend le cœur de me réveiller ayant un peu dormi et qu’elle ne le sache pas, de rentrer d’une promenade sans avoir les crises jusque-là inévitables qui la désolaient. Cette souffrance morale n’est pas la seule qui rend mon séjour cruel. J’étais plus heureux calme dans mon lit, que fievreux de caféine sur les routes, ne voyant rien, ne pouvant aimer ce que je vois de plus beau⁴. »

Enfin, lorsque, par enthousiasme ou oubli de soi, il accepte une invitation ou va au théâtre en dépit de sa santé chancelante, il en paye le prix, ainsi qu’il l’explique à son ami le peintre Jacques-Emile Blanche, dans cette lettre d’octobre 1918 :

« Les coups terribles de souffrance que me donne la nature chaque fois que j’enfreins les règles de vie restreinte et presque végétative qu’elle me prescrit sont si cruels et si prolongés que cela rend plus facile l’observance d’une règle même austère et fait trouver une douceur négative dans le repos forcé⁵. »

On le voit, la première raison qui enferme Proust, c’est la maladie. On retrouve d’ailleurs cette caractéristique chez l’une des héroïnes du roman, la tante Léonie chez laquelle le Narrateur, enfant, va passer ses vacances, à Combray. Proust écrit en effet, à son sujet :

« Depuis la mort de son mari, ma tante n’avait plus voulu quitter, d’abord Combray, puis à Combray sa maison, puis sa chambre, puis son lit et ne “descendait” plus, toujours couchée dans un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d’idée fixe et de dévotion. [...] Son lit longeait la fenêtre, elle avait la rue sous les yeux et y lisait du matin au soir,

pour se désennuyer, à la façon des princes persans, la chronique quotidienne mais immémoriale de Combray, qu’elle commençait ensuite avec Françoise⁶. »

La deuxième raison qui explique le long confinement de Proust n’est plus physique, mais intellectuelle. Après des années de tâtonnements et de semi-réussites, dans l’écriture de nouvelles (*Les Plaisirs et les Jours*, 1896) ou dans la traduction d’œuvres du critique d’art John Ruskin (*La Bible d’Amiens*, 1904 ; *Sésame et les Lys*, 1906), Proust a probablement compris que le texte qu’il se met à écrire est l’œuvre de sa vie. Or, il a vu autour de lui des gens mourir subitement sans avoir achevé ce qu’ils comptaient faire, et devant l’étendue du projet qu’il porte en lui, il croit devoir jouer une course contre la montre avec la mort – on sait qu’il la gagnera *in extremis* en décédant quelques heures seulement après avoir achevé son manuscrit, ou en tous les cas une première version complète de celui-ci. Dès 1906-1907, dans un texte publié à titre posthume, *Contre Sainte-Beuve*, Proust écrivait :

« Je suis arrivé à un moment où l’on peut craindre que les choses qu’on désirait le plus dire, on ne puisse plus tout d’un coup les dire. On ne se considère plus que comme le dépositaire, qui peut disparaître d’un moment à l’autre, de secrets intellectuels qui disparaîtront avec lui. Et on voudrait faire échec à la force d’inertie de la paresse antérieure, en obéissant à un beau commandement du Christ dans saint Jean : “Travaillez pendant que vous avez encore la lumière”⁷. »

Proust a aussi en tête l’exemple de John Ruskin qui, sous le titre *Our Fathers have told us*, prévoyait d’écrire un ensemble de dix livres sur l’histoire de l’art religieux européen et n’eut le temps, avant la mort, de n’en écrire qu’un seul (*La Bible d’Amiens*, précisément). Cet inachèvement du projet ruskinien trouve d’ailleurs un écho dans les dernières pages du *Temps retrouvé*. Le Narrateur note en effet qu’il est grand temps de commencer son œuvre en raison des dimensions prodigieuses qu’il lui prévoit :

« Dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n’ont eu le temps que d’être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l’ampleur même du plan de l’architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées⁸ ! »

À force de mettre au premier plan l’épisode – certes crucial – de la « petite madeleine », on perd parfois de vue que « le temps perdu », ce n’est pas seulement le passé qu’on oublie, mais aussi les distractions qui nous ont écarté de notre devoir. Proust le dit très clairement dans *Le Temps retrouvé*, lorsque le Narrateur prend enfin conscience de sa vocation :

« L’artiste qui renonce à une heure de travail pour une heure de causerie avec un ami sait qu’il sacrifie une réalité pour quelque chose qui n’existe pas⁹. »

Des centaines de pages plus tôt, il avait déjà dénoncé l’exemple de Swann, qui

« avait gaspillé dans les plaisirs frivoles les dons de son esprit et fait servir son érudition en matière d’art à conseiller les dames de la société dans leurs achats de tableaux et pour l’ameublement de leurs hôtels¹⁰. »

Ainsi, le « confinement » que Proust s’impose est aussi une discipline de l’esprit : l’artiste doit consacrer son temps à son œuvre comme à la plus exclusive des passions amoureuses.

La troisième raison qui explique le « confinement proustien » tient, elle, au message que son œuvre délivre. C’est sans doute la plus importante pour les lecteurs contemporains, auxquels on souhaite de ne jamais souffrir d’une maladie chronique les exposant à la première raison, et dont on peut craindre, hélas, que seule une petite proportion d’entre eux soit porteuse d’une œuvre majeure les forçant à obéir à la deuxième. L’un des principes que Proust expose dans *À la recherche du temps perdu*, c’est le pouvoir de l’imagination. À quoi bon sortir de chez soi si la réalité nous déçoit ? Proust l’explique clairement, par exemple dans *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* :

« Ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée s’imaginent

qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe¹¹. »

Ou encore, dans *Jean Santeuil*, le roman inachevé qu'il écrit à la fin des années 1890 :

« La pensée est une espèce de télescope qui nous permet de voir des spectacles éloignés et immenses¹². »

Autre exemple, extrait cette fois du *Temps retrouvé* :

« la déception du voyage, la déception de l'amour ne sont pas des déceptions différentes, mais l'aspect varié que prend, selon le fait auquel il s'applique, l'impuissance que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective¹³. »

De même que la fameuse « petite madeleine » fait ressurgir un pan entier de passé que l'on croyait à jamais disparu, le pouvoir de l'imagination permet, du moins à ceux qui savent l'exercer, ou s'y emploient, de voyager sans sortir de chez soi – et sans subir la déception que, selon l'écrivain, crée indubitablement la confrontation entre ce que l'on avait espéré voir et ce que l'on voit. Plus qu'une raison de se confiner, c'est là une consolation de devoir l'être, et une incitation à faire travailler notre imagination lorsque nous le sommes. À défaut, c'est également une invitation à se mettre à lire, puisque « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature¹⁴ ».

¹ A. PROUST, *Essai sur l'hygiène internationale : ses applications contre la peste, la fièvre jaune et le choléra asiatique*, Paris, G. Masson, 1873, 5.

² *Correspondance de Marcel Proust*, éd. P. KOLB, Paris, Plon, t. XII, 100.

³ *Ibidem*, tome XXI, 494.

⁴ Lettre partiellement reproduite dans *ibid.*, t. VII, 259.

⁵ *Ibid.*, tome XVII, 393.

⁶ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. TADIÉ, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1087-1989, vol. I, 48 et 51.

⁷ M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, éd. P. CLARAC et Y. SANDRE, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, 219.

⁸ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. IV, 610.

⁹ *Ibidem*, 454.

¹⁰ M. PROUST, *Un Amour de Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, op. cit., vol. I, 188.

¹¹ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, op. cit., 5

¹² M. PROUST, *Jean Santeuil*, éd. P. CLARAC et Y. SANDRE, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, 874.

¹³ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, op. cit., 456.

¹⁴ *Ibidem*, 474.

À la recherche d'une esthétique

Hélène Charcharé

Le titre général du roman de Proust ainsi que celui du dernier volume délimitent sa trame entre un état préliminaire d'innocence, d'insuffisance même, et un état final de maturité et de prise de conscience du héros. On suit de près les fruits de sa recherche dans tous les domaines possibles et pas seulement dans le domaine du temps : amour, mondanité, inversion, art. En ce qui concerne ce dernier, ainsi que l'esthétique d'ensemble de l'œuvre proustienne, il est évident qu'il n'y a pas une ligne directrice unique : il semble que la majorité des allusions artistiques de la *Recherche*, en particulier, reposent plutôt sur ce que l'esthétique n'est pas que sur les principes d'une théorie dominante, exposée seulement dans les dernières pages du *Temps retrouvé*. Toutefois, si on essayait de localiser les pivots de l'esthétique proustienne, on devrait mettre en relief tout d'abord ce que Socrate appelle θαυμάζειν (*thaumazein*, admirer) : « Car c'est tout à fait de quelqu'un qui aime à savoir, ce sentiment, s'étonner : il n'y a pas d'autre point de départ de la quête du savoir que celui-là² », à savoir ce sentiment initial d'admiration profonde qui surgit ἐξαίφνης (*exephnis*, soudainement) et attire toute l'attention du spectateur vers une œuvre d'art ou une activité artistique de tout premier ordre : c'est cette admiration, cette surprise initiale qui définit l'existence d'une beauté qui dépasse les limites du commun. C'est Swann qui introduit les linéaments primordiaux de ce θαυμάζειν (*thaumazein*) en le mettant en étroite relation avec la beauté : « Si alors Swann cherchait à lui apprendre en quoi consistait la beauté artistique, comment il fallait admirer les vers ou les tableaux, au bout d'un instant [Odette] cessait d'écouter³. » Quant au Narrateur, il le conçoit en tant que principe esthétique indispensable dès la représentation de la Berma :

« Et la différence qu'il y a entre une personne, une œuvre fortement individuelle et l'idée de beauté, existe aussi grande entre ce qu'elles nous font ressentir et les idées

d'amour, d'admiration. [...] 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 la Berma, je n'étais préoccupé que de cela, je tâchais d'ouvrir ma pensée le plus largement possible pour recevoir tout ce qu'il contenait : je comprenais maintenant que c'était justement cela, admirer⁴. »

Sans doute ce sentiment impérieux aurait-il été le détonateur de l'œuvre d'art que le Narrateur voulait écrire, c'est lui qui le poussait à s'identifier à un autre, à communiquer avec autrui à travers l'art :

« L'admiration est donc une passion communicative qui nous transporte vers autrui en nous sortant de nous-mêmes, et, dans l'art, nous inspire le désir d'être lui, en étant lui-même en même temps que nous⁵. »

Ainsi, après la collection de nombre d'instantanés admiratifs, l'écrivain en germe décode pas à pas les arcanes de l'esthétique et procède de l'amour de la beauté au point culminant de celle-ci, la reproduction du Beau. L'admiration nous initie à la beauté et on peut dorénavant la découvrir plus facilement autour de nous. Le dissentiment esthétique entre le début et la fin de la *Recherche* réside précisément en la perception et l'identification de la beauté. Dans les premiers volumes du roman, ainsi que dans les œuvres antérieures de Proust, l'auteur est sous l'emprise d'un réalisme esthétique qui élève au rang du Beau sublime l'imitation de la nature :

« Cette ressemblance qui insinuait dans la statue une douceur que je n'y avais pas cherchée, était souvent certifiée par quelque fille des champs, venue comme nous se mettre à couvert et dont la présence, pareille à celle de ces feuillages pariétaires qui ont poussé à côté des feuillages sculptés, semblait destinée à permettre, par une confrontation avec la nature, de juger de la vérité de l'œuvre d'art⁶. »