

Présentation

Il est peu d'exemples dans toute la littérature mondiale d'une relation d'intertextualité aussi forte que celle qui a uni l'œuvre de Walter Benjamin et celle de Marcel Proust. Benjamin n'a pas seulement été l'un des premiers lecteurs allemands de Proust, comme Rilke, Hofmannsthal, Curtius, Auerbach. Il l'a aussi traduit, analysé, et réécrit. C'est dire qu'il lui a consacré toutes les facettes de son talent. Traduction : celle d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (*Im Schatten der jungen Mädchen*) paraît en 1926, celle de *Du côté de Germantes* (*Guermantès*) en 1930, cosignées avec Franz Hessel. Il a traduit seul *Sodome et Gomorrhe*, dont le manuscrit a hélas disparu. Ce travail est accompagné d'une sorte de commentaire, qui devait initialement s'intituler « En traduisant Marcel Proust » (en français dans le texte) et qui est devenu en 1929, pour les lecteurs de la *Literarische Welt*, grand journal « intellectuel de gauche » de la République de Weimar, « Zum Bilde Prousts », que nous traduisons dans ce volume sous le titre « Pour

l'image de Proust ». « Bild » : il s'agit de la place de l'image dans l'œuvre de Proust aussi bien que de l'image que Proust a donnée de lui-même. Benjamin ne fait pas la distinction canonique entre vie et œuvre, et lui-même lit à Moscou des extraits de sa traduction à la jeune révolutionnaire lettonne Asja Lacis, dans l'espoir de la séduire. Le travail de traduction et de commentaire seront interrompus par des circonstances à la fois intérieures et extérieures : Benjamin craignait, il l'a dit à plusieurs reprises, de subir un phénomène de « contamination, d'empoisonnement¹ ». Par ailleurs il ne sera plus question, à partir de 1933 en Allemagne, de traduire un auteur « demi-juif » et « veule névropathe² ». Le traducteur reprendra le dossier Proust à la fin des années trente, dans le cadre de sa réflexion sur les passages parisiens et sur Baudelaire. Proust est souvent mentionné dans les notes sur l'auteur des *Fleurs du mal*, Benjamin expliquant qu'on ne peut comprendre Baudelaire sans inclure la lecture proustienne. Par ailleurs, la série de textes consacrés à son *Enfance berlinoise vers 1900* est une réécriture minimaliste, fragmentée, et assumée ou même revendiquée, de l'immense *Recherche du temps perdu*. La fascination proustienne mènera le traducteur jusqu'à l'établissement d'Albert Le Cuziat (qu'il prend pour le modèle d'Albertine), expédition qu'il racontera dans un article intitulé « Journal parisien » et dans un

court texte envoyé à Gershom Scholem, que l'on pourra lire dans ce volume. Une sorte de zèle monomaniacal le poussera à interroger sur Proust tous ses interlocuteurs parisiens : André Gide, Adrienne Monnier, Félix Bertaux, Léon Pierre-Quint. On peut également constater la très grande proximité de la célèbre thèse sur « l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » avec les idées et la pratique de la grand-mère du Narrateur. Celle-ci n'offre pas à l'enfant des photos des lieux désirés, mais des dessins ou des gravures, artefacts plus proches de l'original.

La relation de Benjamin à Proust est donc plus complexe, plus ramifiée que celle qu'il entretient par ailleurs avec les trois autres grandes figures de son Panthéon : Goethe, Baudelaire, Kafka. Comment expliquer cette fascination ? On peut avancer trois raisons majeures : une conception très proche, mystique, du langage ; une même perception de l'œuvre d'art, et enfin une dimension « juive » de la *Recherche* que Benjamin aide à lire.

I. Théories du langage, Proust et la mystique des noms

Benjamin est avant tout un philosophe du langage, voire un mystique du langage³. Même sa rencontre avec

Brecht, avec la philosophie marxiste (Karl Korsch, le jeune Lukács) ne l'ont pas amené à renier la théorie de sa jeunesse. Il existe de très fortes similitudes entre ces premiers essais, datés des années 1914-1917, et le stade ultime de sa réflexion. Le texte fondateur est « Sur le langage en général et sur le langage humain », manuscrit rédigé en 1916 à Munich et non destiné à la publication. C'est l'un des plus denses, des plus hermétiques. Il fut bien sûr rédigé avant qu'il n'ait lu la moindre ligne de Proust, dont le succès attendra la fin de la guerre. Benjamin demandera encore en 1933 à Scholem de lui renvoyer son exemplaire manuscrit de l'essai, car il en a besoin pour rédiger le texte « Sur la capacité mimétique », preuve s'il en est de la continuité de sa démarche. Le texte de jeunesse à lui seul indique la volonté de rupture avec tout ce qui fera se constituer la linguistique comme science de l'acte de parole, de l'acte de communication. « Über die Sprache überhaupt », le langage pour Benjamin n'est pas l'apanage de l'homme : « L'existence du langage s'étend non seulement à tous les domaines de manifestation de la spiritualité humaine, lesquels, en un certain sens, font toujours place au langage, mais s'étend purement et simplement à tout. Il n'est pas d'événement ou de chose, que ce soit dans la nature animée ou inanimée, qui d'une certaine façon n'ait pas part au langage, car il importe à tout ce qui est de communiquer

son contenu spirituel⁴. » Le langage n'est donc jamais seulement communication entre des individus parlants, il est communication d'une « essence spirituelle » qui se communique « dans le langage » et non « par lui ». Rien n'est plus éloigné de la pensée du philosophe que le schéma d'une communication qui unirait un « émetteur » et un « récepteur », une « source » et une « cible ». Benjamin utilise le terme de « magie » pour désigner l'immédiateté de toute communication spirituelle dans le langage. Le point central, à la fois de sa théorie du langage et de ce qui sera sa pratique d'écriture est l'hypostase, contre le mot, du Nom. « L'essence linguistique de l'homme consiste en ce qu'il nomme les choses⁵. » Benjamin réfute « la conception bourgeoise du langage » qui consiste à dire : « le moyen de la communication est le mot, son objet est la chose, son destinataire est l'homme⁶ ». Il lui oppose une conception provenant en droite ligne de Hamann, de Humboldt et de la Kabbale : « L'autre conception ne connaît ni moyen, ni objet, ni destinataire de la communication. Elle dit : dans le nom l'essence spirituelle de l'homme se communique à Dieu. [...] Le nom est ce par quoi rien ne communique plus, et en quoi le langage se communique lui-même et de façon absolue⁷. » Benjamin identifie ainsi l'essence de l'être humain à la capacité de nomination, acte langagier pur qui fait de lui le maître de la nature. Le Nom

et lui seul représente le pur langage, parole à soi-même qui est du même coup destinée à l'autre : « de tous les êtres l'homme est le seul qui donne lui-même un nom à son semblable, de même qu'il est le seul auquel Dieu n'ait pas donné de nom⁸. » Le nom propre c'est donc la communauté de l'homme avec le verbe divin. La fin du texte prend une coloration encore plus métaphysique en établissant le lien entre l'apparition du langage et le péché originel : « Le péché originel est l'heure natale du verbe humain⁹. » Cette déclaration apodictique est liée au rejet du contenu communicationnel du langage et de la notion d'arbitraire du signe. C'est l'instrumentalisation du langage qui explique donc la dispersion des langues après Babel. Quant à la nature, c'est depuis le péché originel qu'elle est muette, alors qu'elle se plaindrait si elle avait accès au langage, et qu'elle se plaindrait du langage. Ce qui s'affirme comme essentiel dans le texte de jeunesse, et à quoi Benjamin restera fidèle toute sa vie, c'est la conviction que le langage n'est pas essentiellement communication, au sens instrumental du terme, et que la nomination correspond à une présence divine réelle. Et c'est à propos du rôle dévolu par Benjamin à la nomination, et particulièrement au nom propre, que l'on peut évoquer « l'affinité élective » avec la pensée et l'œuvre de Proust. Ne peut-on penser, avec Roland Barthes¹⁰, que le véritable héros de la *Recherche* est le

Nom ? Il est d'ailleurs l'objet de la quête proustienne : mettre le vrai Nom sur les choses, les événements, les êtres. La troisième partie de *Du côté de chez Swann* s'intitule « Noms de pays : le Nom ». Dans une esquisse de la grande rêverie sur la toponymie, sur les signifiants Bayeux, Lamballe, Coutances, Balbec, on peut lire cette phrase qui a dû beaucoup plaire à Benjamin : « Les noms parce qu'ils sont l'asile des rêves sont les aimants du désir¹¹. » Comment mieux dire que la nomination est pour Proust l'essence même de l'acte de création ? *La Recherche* tentera de vérifier, en une quête infiniment déçue, ce qu'il y a en vérité sous les noms des êtres et des lieux. Peut-être rien, à moins que ce ne soit tout autre chose que ce que le Narrateur aura rêvé, désiré : Guermites, la Berma, Albertine, Venise, Florence... Roland Barthes, dans son article célèbre « Proust et les noms¹² » insiste sur le « caractère cratyléen du nom (et du signe) chez Proust », « il y a une propédeutique des noms qui conduit, par des chemins souvent longs, variés, détournés, à l'essence des choses ». Ce caractère cratyléen du nom, qu'on pourrait aussi, par référence à une autre tradition, qualifier de kabbalistique, est ce qui rapproche immédiatement l'écriture de Proust de celle de son traducteur. On sait que Scholem, l'ami de toute une vie, qui l'a toujours soigneusement tenu au courant de l'état de ses travaux, a été l'initiateur des recherches

modernes sur la Kabbale. Quant à Marcel Proust, il faut remarquer que le célèbre « Carnet de 1908 », matrice de tout le roman, mentionne en une de ses pages le Zohar¹³, ce traité fondateur rédigé par Moïse de Léon, que l'auteur des *Plaisirs et les jours* a lu dans la traduction fort inexacte de Jean de Pauly.

II. Benjamin traducteur de Proust

Le célèbre essai sur « La Tâche du traducteur », rédigé par Benjamin en 1921, publié en 1923, sert de préface à la traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire et s'articule directement sur l'essai de 1916. La traduction est pensée dans le cadre de cette conception mystique du langage. Il n'est pas possible de commenter ici ce texte très difficile¹⁴, qui représente une date décisive dans l'histoire de la traduction. La première phrase est célèbre : « En aucun cas, en face d'une œuvre d'art ou d'une forme d'art la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la connaissance de celles-ci¹⁵. » Toute la réflexion traductologique d'Antoine Berman et de Henri Meschonnic s'articule ici. Proust, comme on sait, est entré lui aussi en littérature par la porte de la traduction, celle des œuvres de Ruskin. Le fait que

Jupien, dans *Le Temps retrouvé*, fasse allusion devant le Narrateur à l'existence de cette traduction de *Sésame et les lys* signée « Marcel Proust » complique d'ailleurs la question de la place de l'autobiographie dans le corpus proustien. On sait que la pratique de Proust serait plutôt, pour reprendre la terminologie bien connue, celle d'un « cibliste ». Mais il annonce la théorie benjaminienne par sa pratique d'un commentaire qui prend souvent beaucoup plus de place dans la page que le texte original de Ruskin, pratique que l'on pourrait assimiler à celle du Targoum, ou traduction-commentaire de la Bible en araméen, traduction fort éloignée de la littéralité¹⁶. Faisons quelques remarques sur la version Benjamin-Hessel de la *Recherche*. Clairement, Benjamin espère tirer de ce travail un grand prestige. C'est en effet le titre de « traducteur de Proust » qu'il mettra en avant lorsqu'il sollicitera l'autorisation d'accès à l'Enfer de la Bibliothèque nationale, et le roman l'accompagne dans sa quête d'Asja Lacis. Il écrit le 5 novembre 1925 de Riga à son ami Thankmar von Münchhausen : « Vous connaissez sans doute Riga, ainsi que sa mélancolie, qui ne peut qu'êtreindre fort brutalement, en novembre, celui qui, il y a peu, arpentait des rues romaines. Ici, il ne reste plus que le travail et je me suis précipité sur la traduction de *Sodome et Gomorrhe*, qui s'est révélée poser suffisamment de difficultés pour occuper quelqu'un du

matin au soir. C'est une œuvre dont l'on peut sans doute difficilement se faire une opinion exacte, sans en parler à fond avec d'autres. Bien entendu ce qui m'apparaît surtout en traduisant c'est l'infinie et fragile rigueur nécessaire dans le détail, ce qui me fait penser à de la porcelaine de Chine qu'il s'agirait d'emballer précautionneusement pour l'envoyer en Allemagne¹⁷. » Il n'est pas possible de distinguer ce qui, dans les deux volumes publiés, doit être attribué à Benjamin ou à Hessel, car les manuscrits et états antérieurs ont disparu. On peut évaluer cette traduction, dans le sens d'une « analytique » telle que la souhaitait Antoine Berman¹⁸. Il est clair que la version Benjamin-Hessel est supérieure à celle dont disposaient, à partir des années cinquante, les lecteurs uniquement germanophones. Eva Rechel-Mertens, une ancienne assistante du professeur Curtius, a traduit seule la totalité de la *Recherche*. Cette version est actuellement en cours de révision, et coexiste avec des tentatives plus récentes : celle par exemple du romancier Michael Kleberg, qui pose d'autres problèmes¹⁹ et ne semble pas offrir de gain significatif par rapport à la version Rechel-Mertens, qui n'est pas dépourvue de qualités. Elle est intégrale, elle existe. Il faut aussi lui reconnaître une grande fidélité à la syntaxe proustienne, ce qui n'est pas une mince affaire. Mais la romaniste commet quelques erreurs parfois lourdes de sens. Elle traduit ainsi,

curieusement, la première apparition du mot « métaphores » dans le texte « capitalissime²⁰ » sur la marine du port de Carquethuit peinte par Elstir par « Metamorphosen », là où Benjamin²¹ emploie correctement « Metapher ». Il y a surtout dans le texte de la romaniste des erreurs « systémiques ». Elle semble choquée par la crudité du texte proustien lorsque celui-ci se confronte à l'horreur de la mort et à l'intensité du désir sexuel. Dans la célèbre scène de la mort de la grand-mère : « Mais si ce n'était plus qu'une bête qui remuait là, ma grand-mère où était-elle²² ? » Benjamin sait se montrer littéral là où la traductrice utilise toutes les ressources grammaticales qui rétablissent une continuité de la personne humaine au moment même où Proust dit qu'elle se dissout. Dans un autre registre, Eva Rechel-Mertens fait preuve d'une pruderie mal placée. On sait que le Narrateur a quelques difficultés à « posséder » Albertine, toujours fuyante, toujours hors d'atteinte. « Quelle différence entre posséder une femme sur laquelle notre corps seul s'applique parce qu'elle n'est qu'un morceau de chair, et posséder la jeune fille qu'on apercevait sur la plage avec ses amies certains jours²³ ! » Benjamin traduit littéralement « morceau de chair », en allant peut-être même un peu loin dans la crudité, par l'expression « ein Stück Fleisch », alors que Rechel-Mertens a recours à une étrange périphrase : « ein Quantum Körperlichkeit²⁴ »

en rétro-translation : « un quantum de corporéité ». Tous les traducteurs, et les plus grands, ont leurs « angles morts ». Il n'en reste pas moins que l'on peut regretter que les circonstances historiques, l'exil puis la mort, n'aient pas permis à Benjamin et à son ami Hessel de finir leur travail. L'influence de Proust sur la littérature allemande d'après 1945, assez minime, se serait certainement révélée plus décisive.

III. « Pour l'image de Proust »

L'article, qui devait d'abord s'intituler en français « En traduisant Marcel Proust », a été publié en trois livraisons successives dans la *Literarische Welt* fin juin-début juillet 1929. Le premier texte important consacré à Proust en allemand date de février 1922, il s'agit d'une analyse que lui consacre Ernst Robert Curtius, qui paraît dans *Der neue Merkur*, et qui sera reprise en volume. On peut l'évoquer brièvement, pour opposer une méthode « universitaire » à celle de Benjamin. Curtius, à une époque où Proust n'est pas encore traduit, cite assez longuement en français des passages significatifs, puis les commente. Cela donne lieu à beaucoup de remarques intéressantes, qui dégagent les lignes de force des

futures interprétations : « Le Temps », « La Musique », « L'œuvre d'art », « Le style » : autant de têtes de chapitres que l'on retrouvera bien souvent dans la bibliographie des décennies suivantes. L'image que le professeur de Heidelberg donne de Proust est précise, exacte dans l'ensemble, mais l'analyse est souvent paraphrastique. Datant d'avant la parution du *Temps retrouvé* (1927), elle évoque encore « les » romans de Proust, « qui n'ont ni début ni fin ». À l'époque, l'idée de plusieurs textes infinis amène à sous-estimer, dans l'œuvre, l'emprise de la mort : « Aussi longtemps que nous suivons Proust, nous sommes pris dans le flux continu de l'esprit, qui ne connaît ni panne ni mort²⁵ » et à polémiquer contre « le relativisme moderne » : « Rien n'est plus étranger à cet art (celui de Proust) que les allures, les manières et les manies d'un modernisme artistique. Il est anti-révolutionnaire. L'art de Proust ne se laisse mêler à aucun 'courant' de l'esprit du temps²⁶. » Or, il est aujourd'hui admis que l'art de Proust a au contraire beaucoup à voir avec le cubisme, le freudisme (ce que Jacques Rivière avait déjà souligné) et même la théorie de la relativité, pour ne citer que trois autres moments de « l'esprit du temps ».

L'article de Walter Benjamin, quant à lui, se présente de manière assez déconcertante, comme on pourra le constater dans ce volume. L'accumulation



Notes pour un essai sur Proust

À rajouter à la présentation par Proust des Bibescos, sa langue secrète, la minutie de sa correspondance.

Proust approchait la haute société avec la tension et la curiosité d'un détective. Elle représentait pour lui un clan de criminels, une organisation de conspirateurs, à laquelle aucune autre ne pouvait être comparée. C'était pour lui la camorra des consommateurs.

Elle exclut de son monde tout ce qui participe à la production, exige à tout le moins que cette participation se dissimule derrière une conduite pudique et gracieuse, comme les professionnels achevés de la consommation l'affichent. L'étude du snobisme devait pour Proust prendre une signification incomparable, parce que cette attitude ne signifie rien d'autre que la considération conséquente, organisée, endurcie de l'existant à partir du point de vue, chimiquement pur, du consommateur. Et puisque de cette féerie satanique même le souvenir le plus lointain, ainsi que le plus primitif, des forces de

production de la nature devait être exclu, ainsi, dans l'amour aussi les relations perverses lui étaient plus utiles que les normales. À un certain moment de l'œuvre, alors qu'il se prépare à évoquer de façon particulièrement minutieuse le monde de Sodome et Gomorrhe, il explique qu'il reviendra plus tard sur la nécessité profonde qui l'a contraint à se saisir justement de ce thème. Programme qu'il n'accomplira bien entendu jamais. Car s'expliquer précisément à cet endroit, cela aurait signifié pour lui sortir l'œuvre elle-même de ses gonds. Sodome et Gomorrhe sont en fait les tenons avec lesquels la porte qui ouvre sur l'enfer de l'existant comme jouissance absolue, pur grondement, est renforcée dans son cadre. Pour sûr un enfer : car tel est le dernier résultat de l'analyse sans concessions du plaisir que son œuvre réalise : le plaisir absolu, chimiquement pur, de l'existant, est un alliage incroyablement volatile de souffrance, de douleur, d'humiliation et de maladie. Son arôme est la déception.

Proust ne se lassa pas de l'entraînement sportif qu'exigeait l'accès à ces cercles de criminels mondains. En fait, il s'exerçait sans cesse, et sans devoir beaucoup forcer sa nature, pour la rendre aussi souple, inventive et impénétrable que l'exigeait sa tâche. Plus tard, la mystification, le raffinement protocolaire devinrent à un tel point son élément, que ses lettres prirent

parfois la forme de systèmes entiers de parenthèses, pas uniquement grammaticales : lettres qui, d'une façon infiniment spirituelle et adroite, trahissent cependant une certaine ressemblance avec le vieux schéma : « Très chère Madame ! Je viens de me rendre compte que j'ai oublié ma canne chez vous hier, et je vous prie de bien vouloir la confier au porteur de ce mot. P.-S. Excusez, s'il vous plaît, l'impolitesse du dérangement. Je viens de la retrouver. » Que de subtilités dans les complications : il apparaît, tard dans la nuit, chez la duchesse de Clermont-Tonnerre. Mais, pour qu'il puisse y rester, il faut qu'on aille chercher chez lui son médicament. Et le voilà qui envoie le valet de chambre ; il lui décrit longuement le quartier, la maison et conclut : « Vous ne pouvez la manquer : la seule fenêtre encore éclairée du boulevard Haussmann. » Il ne manque que le numéro. Si l'on essaie d'obtenir dans une ville étrangère l'adresse d'un bordel et si l'on obtient alors les renseignements les plus détaillés, à l'exception de la rue et du numéro de la maison, alors on comprendra ce qui est en jeu ici. [Ajout ultérieur :] et à quel point cela est lié avec son amour du cérémonial, son adulation pour Saint-Simon, et aussi, en définitive, sa francité. On doit à la duchesse de Cl[ermont-Tonnerre] cette remarque pénétrante qu'aucun étranger n'apparaît dans l'œuvre de Proust. [Fin de l'ajout] Il faut que quelqu'un ait drôlement

bourlingué avant de pouvoir comprendre à quel point il est difficile d'acquérir une telle expérience, alors qu'en apparence cela devrait être communicable en peu de mots. Peut-être, mais voilà, ces mots appartiennent à un lexique figé, secret, celui d'une caste et d'un ordre, et ils sont incompréhensibles pour le non-initié.

Les invectives proustiennes contre l'amitié sont en fait à comprendre ainsi, ce qui lui apparaît comme le prix de l'existant, comme l'essence du plaisir est quelque chose qui peut certes être communiqué, mais ne peut, au sens vital, être partagé. Cela renvoie entièrement à la solitude et représente ainsi le contraste fondamental avec les plaisirs et les joies qui viennent de la sphère productive. Ce qui revient de si capricieuse et irritante manière dans tant d'anecdotes, c'est l'union d'une incomparable intensité de la conversation avec une insurmontable distance par rapport au partenaire. Représentons-nous un instant la chance que cela serait de marcher à côté de l'écrivain⁵⁸, d'être son compagnon de promenade. Alors nous en ferions l'expérience : il n'y eut jamais personne qui fût capable, aussi bien que lui, de nous montrer les choses. Son doigt qui désigne est sans pareil. Mais il y a un autre geste courant dans la promenade amicale et la conversation : le contact. Nul n'est plus étranger à ce geste que Proust. Il ne peut pas non plus « toucher » son lecteur, il ne le pourrait pour rien au monde. Si l'on

admet pour une fois de classer les choses en fonction de ce critère, de distinguer entre celui qui désigne et celui qui touche, alors se trouverait d'un côté Proust et de l'autre Péguy. C'est au fond ce que Ramon Fernandez avait très bien compris (cela aussi en contraste extrême avec Péguy) : « *La profondeur ou plutôt l'immensité est toujours du côté de lui-même, non du côté d'autrui* ». » À côté de cette extase de la désignation, de l'enchantement des images, il n'y a pas de place, chez Proust, pour le bonheur physique, l'ivresse purement physique. De tous les grands auteurs épiques il est l'un des rares à ne pas savoir faire manger ses personnages ; Marcel Brion me fit cette remarque narquoise que la raison en était qu'il n'y a pas, en réalité, de gourmets pervers, et que Proust n'était pas capable, comme Huysmans, de trouver du plaisir à décrire de la mauvaise nourriture. Ce sont des remarques anecdotiques, et pourtant elles font tinter les clés des chambres les plus secrètes de l'œuvre.

Mais afin de conclure cette revue des critiques et interprètes de Proust avec Proust lui-même comme interprète et critique, il nous faut évoquer rapidement ce qui l'a occupé, en tant que chroniqueur, journaliste, critique, toujours génial, à côté de sa « grande œuvre ». C'est-à-dire surtout les *Pastiches et Mélanges* et le recueil posthume des *Chroniques*. À quel point les deux

fonctions — d'interprétation et de critique — avaient tendance à se confondre en lui, c'est ce que montre de la façon la plus étonnante la première des deux œuvres. Une quelconque affaire criminelle du début du siècle lui a fourni le motif pour une série de neuf chapitres, dans lesquels il la traite à la manière de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, des Goncourt, de Michelet, de Faguet, de Renan, et pour finir, de son cher Saint-Simon. Parler ici de l'excellence de l'observation — cela serait trop peu dire.

C'est la bénédiction du choc, un bouleversement si profond, si instantané par une incarnation langagière, que la critique en tant que réactive apparaît, avec une force créatrice, comme parodie. Facultés mimétique et critique ne peuvent plus, ici, être séparées. C'est ainsi, en tout cas, qu'on peut l'interpréter. Mais nous ne voulons pas omettre pour autant d'autres aspects, peut-être encore plus remarquables, de ce phénoménal exploit artistique.

Proust n'avait pas seulement le vice de la flatterie au plus haut degré, on pourrait même dire : à un point théologique ; il avait aussi celui de la curiosité. Il y avait sur ses lèvres le reflet du sourire qui court comme un feu follet sur les lèvres des Vierges folles, là-haut, dans les niches de beaucoup de ces cathédrales qu'il aimait tant. C'est le sourire de la curiosité. Est-ce la curiosité qui a

fait de lui un si grand parodiste ? Alors, nous saurions en même temps ce qu'il faudrait penser de l'utilisation ici du mot « parodiste ». Pas grand-chose. Car s'il rend bien justice à sa malice vertigineuse, il manque ce que ces créations ont d'amer, de sauvage, d'acharné. C'est le mimétisme de la curiosité, qui fut le principe créateur de cette série, mais aussi un élément de sa création tout entière. On ne saurait prendre trop au sérieux chez Proust cette passion pour la flore — ou mieux, pour le végétal. C'est dans ce contexte qu'arrive le mimétisme, et qu'il est, comme beaucoup d'autres [aspects ?] de cette sphère existentielle, tout à fait caractéristique de la méthode Proust. Ses connaissances les plus précises, les plus évidentes reposent sur leurs objets comme des insectes sur des feuilles, des fleurs ou des branches, qui ne trahissent rien de leur existence, jusqu'à ce qu'un saut, un coup d'ailes, un bond ne révèlent à l'observateur effrayé qu'à cet endroit une vie imprévisible, autonome s'était introduite subrepticement dans un monde étranger. Le vrai lecteur de Proust est continuellement pris de petites frayeurs. Il retrouve en ces parodies, sous la forme d'un jeu avec les « styles », ce qu'il avait déjà rencontré sous une tout autre forme : celle du combat pour l'existence de cet esprit dans la feuillée de la société.

La parodie a une valeur cathartique. « 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 voix 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 involontaire⁵⁹. »

Voilà ce qui est écrit dans un essai « À propos du style de Flaubert », qui se trouve dans les *Chroniques*, avec d'autres critiques d'œuvres littéraires, des gloses sur les salons parisiens, des descriptions de paysages campagnards (gloses et descriptions qui sont en fait des études préliminaires pour les lieux de son œuvre future).

Certes, Proust aurait pu dans tous les cas compléter la performance synthétique de ses *Pastiches* par celle, analytique, qu'il a déployée à propos de Flaubert. Mais pour ce grand critique la forme de la critique, et aussi les objets de la littérature, ne venaient qu'en dernier lieu. Sinon nous n'en serions pas réduits à ses remarques sur Ruskin, Flaubert, Baudelaire, à ces quelques pages sur la comtesse de Noailles et à quelques autres encore. *Non multa sed multum*. C'est ainsi que — pour en rester encore un moment à l'essai sur Flaubert — nous n'avons découvert en aucune étude littéraire d'obédience matérialiste-

historique une remarque aussi profonde, aussi prometteuse pour la méthode, que celle qui caractérise la syntaxe de Flaubert comme « ces lourds matériaux que [sa] phrase soulève et laisse retomber avec le bruit intermittent d'un excavateur⁶⁰. »

D'ailleurs, c'est précisément ce travail qui donne, de façon délibérée, des renseignements déterminants sur la création proustienne elle-même, surtout en ce qui concerne le traitement des tempi. C'est ici qu'on apprend que l'endroit que Proust admire le plus dans toute *L'éducation sentimentale* est un vide, « un blanc ». Était-ce qu'il y reconnaissait l'espace de son œuvre future ? Proust n'était plus un inconnu lorsqu'il rédigea ce texte. Un an et demi plus tard tombe « À propos de Baudelaire », de toute la hauteur de la gloire et des profondeurs du lit d'agonie, tout à fait étonnant, et même merveilleux dans son acceptation maçonnique de la souffrance, ses *défaillances de la mémoire**, avec la prolixité de qui se repose, le *détachement** poussé à l'extrême par rapport au sujet, qui est le fait de celui qui ne veut que s'exprimer encore une fois, peu importe sur quoi. Et comme cet épuisement est imprégné de tout ce que Proust valide avait en lui de méchanceté, de ruse. Ici apparaît — par rapport à Baudelaire mort — une attitude qui a aussi caractérisé le commerce de Proust avec ses contemporains : une tendresse si exubérante,

divinatoire, que le contrecoup sarcastique apparaissait comme un réflexe incontrôlable de l'épuisement et ne pouvait — apparemment — guère être imputé moralement à l'écrivain lui-même. [Léon Pierre-] Quint : *Marcel Proust. Sa vie, son œuvre*, Paris, 1925, p. 113.

Ce Baudelaire fut sa dernière publication. L'année de sa rédaction, 1922, il mourut, peu après avoir achevé son roman, de son asthme nerveux. Les médecins, pendant toute sa vie, s'étaient trouvés impuissants face à ce mal. Mais pas l'écrivain, qui semble s'en être servi de manière très planifiée. Il était, pour commencer par le plus évident, un véritable metteur en scène de sa maladie. Pendant des mois il associe, par une ironie destructrice, l'image d'un adorateur qui lui avait envoyé des fleurs et leur insupportable parfum, il harcèle avec les tempi et les pauses de son mal ses relations comme le ferait un tsar avec ses boyards, et les amis attendaient et craignaient le moment où, subitement, bien après minuit, l'écrivain apparaîtrait dans un salon — *brisé de fatigue** et seulement pour cinq minutes, annonçait-il, pour ensuite rester jusqu'à l'aube, trop fatigué pour se lever, trop fatigué aussi pour interrompre sa causerie. L'épistolier est intarissable et ne cesse d'utiliser ce mal à d'impensables fins : « Le crépitement de ma respiration couvre le bruit de ma plume et celui d'un bain que l'on

fait couler à l'étage d'en dessous. » Mais cela n'est pas tout. Il n'est pas vrai non plus que la maladie l'a privé d'une existence mondaine. Non, cet asthme a pénétré son art, à moins que ce ne soit plutôt son art qui l'ait provoqué. Sa syntaxe reproduit rythmiquement toutes les variations de cette angoisse d'étouffement. C'est ainsi, précisément, que l'on peut interpréter ces traits de style que Leo Spitzer (*Stilstudien*, Bd 2, München 1928, 365-497), dans une intéressante étude consacrée à la langue de Proust, a défini comme des « éléments retardateurs ». Et sa réflexion ironique, philosophique, didactique, est toujours l'inspiration, grâce à laquelle le poids cauchemardesque du souvenir lui tombe de la poitrine. Mais, à plus grande échelle, la mort, qu'il rend présente continuellement en ses dernières années, et surtout dans le travail, est l'ultime, étouffante crise d'asthme. Une enquête stylistico-physiologique mènerait au cœur même de cette œuvre (ainsi, aucun de ceux qui connaîtraient la prénance avec laquelle les souvenirs sont conservés par l'odorat ne pourrait prendre pour un hasard l'hypersensibilité proustienne aux odeurs). Certes, la plupart des souvenirs que nous recherchons nous apparaissent sous la forme d'images mentales. Et même les formations en voie d'autonomie de la *mémoire involontaire** sont encore, pour une grande part, des images mentales isolées, présentes de manière énigmatique.

C'est pourquoi il faut s'appropriier, si l'on veut consciemment capter le mouvement langagier profond de cet écrivain, une couche particulièrement profonde de cette mémoire involontaire, couche dans laquelle les moments du souvenir n'apparaissent plus isolés, en tant qu'images, mais non imagés et informes, nous informant confusément et lourdement d'une totalité comme le poids de son filet renseigne le pêcheur sur sa prise. L'odorat : c'est le sens pondéral du passé pour le pêcheur sur l'océan du *Temps perdu*. Et ces phrases sont toute la musculature du corps intelligible, contiennent tout son indicible effort pour remonter cette prise. À quel point il y eut symbiose entre cette création particulière et cette souffrance particulière, c'est ce que prouve, du reste, le fait que chez lui on ne tombe jamais sur l'héroïque « Et pourtant ! » par lequel d'autres créateurs se rebellent contre leur mal. C'est pourquoi l'on peut dire, à l'inverse, qu'une complicité si profonde avec le monde, telle que la fut celle de Proust, aurait dû infailliblement aboutir à un vulgaire et paresseux contentement, s'il n'y avait eu une souffrance si profonde, si intime. Car il n'y a aucune souffrance de l'individu, si révoltante fût-elle, aucune injustice sociale si criante, que cette œuvre affronterait avec un « Et pourtant » ou un « Non ». Au contraire, une acceptation passionnée de l'existence, même et y compris sous sa forme la plus triste et bestiale, et, en

Table

Présentation	7
Sur Proust	
Pour l'image de Proust	39
Notes pour un essai sur Proust	63
Journal parisien	93
Soirée avec Monsieur Albert	127
Conversation avec André Gide	135
Notes manuscrites	149
Marcel Proust : « Sur la lecture »	153
Fragments proustiens dans « Sur quelques thèmes baudelairiens »	155
Notes	183