Anne Henry

Anamnèses

Commencements du discours proustien

« Ce qu'il y a dans l'art de plus clair et de plus important... c'est son origine. Et les grandes œuvres du monde entier, tout en parlant de choses les plus diverses, nous content en fait leur propre naissance ».

(Boris PASTERNAK, un schellingien, dans Sauf Conduit, 1920).

Gageons: si Byzance a le temps de se raconter sa propre histoire avant que se fissure le septième sceau, les scribes transcriront: le xxe siècle en son commencement fut une époque totalement maniériste. Ses artistes n'ont retrouvé la brutalité du contact avec le monde qu'au prix d'un long détour, le réel qu'ils prenaient consciemment en vue était purement théorique — d'où la précision de leur trait, leur assurance formelle. Magritte lisait Malebranche; Beckett, Geulincx; Céline pratiquait le Monde comme volonté, Proust le Système de l'idéalisme transcendantal et l'on abrège. Interprétera-t-on L'homme sans qualités comme gentille saga viennoise? Ce fut l'ère prospère des systèmes accommodés en autobiographies fictives. Borgès la termina par un éclat de rire. Mais, curieusement, les lecteurs désirant que fût enfoui plus profondément le sens campèrent en barbares auprès de ces mausolées idéels, les prenant pour collines. Peut-être faut-il au peuple l'innocence des racines et, puisque de Proust il est ici question, à une France rurale la couvade sentimentale sous l'édredon provincial quelque part du côté de chez Swann, de Combray l'explication sécurisante du poteau départemental, Illiers.

Et pourtant l'expert feuilletant A la recherche du temps perdu irrésistiblement reconnaît et pêle-mêle nomme : la partition de Vinteuil est écrite par Schopenhauer, Elstir peint en regardant le Discours sur les arts du dessin de Schelling, Dostoievski est expliqué à la Prisonnière à la lumière de l'Einfühlung, Odette doit sa fascination érotique à la Vénus des Offices (l'amour au visage triste), commentée par Pater, la Berma applique à Racine le principe schellingien, « c'est seulement par la perfection de la forme que la forme peut être anéantie », Bergotte revivifie la théorie du style d'A. W. Schlegel, les statues de Balbec, sculptées d'après l'Art religieux du XIIIe siècle en France de Mâle, sont affectées de l'inertie dont les menacent toutes les esthétiques du XIXe siècle, la marquise de Villeparisis est victime du préjugé réaliste dénoncé en 1807 par Schelling devant le roi de Bavière, les clans évoluent dans la Recherche comme les sous-groupes dans la sociologie de Tarde, le marquis de Norpois illustrant la théorie des media de ce dernier récite les chroniques de F. Charmes, le narrateur rêve comme dans Maury ou Hervey de Saint Denys, il est affecté de cette maladie d'enfance du langage, la mythifica-

tion du nom propre telle que la diagnostique le cousin de Proust, Bréal, élève de Max Müller, il se récite De l'habitude de Ravaisson, le premier schellingien français, en entrant dans ses chambres d'hôtel, il est soumis comme tout le monde à l'intermittence des passions parce que Schopenhauer a opposé le sentiment et la discontinuité de sa représentation, il ne sait pas qu'il sera artiste parce que la téléologie de l'art en décide ainsi dans Schelling, les arbres lui font des signes désespérés parce que Boehme, l'ancêtre des romantiques allemands, a fait voir dans la nature une archéologie engloutie, l'empreinte indélébile en lui de la province est due au rayonnement de Barrès plus qu'aux prestiges de l'Eure et Loir, la réminiscence n'est autre que la manifestation du Génie, l'enthousiasme soufflé par l'esprit de la Nature, comme on le conçoit à la fin du xixe siècle, car toute création doit s'effectuer sans puis avec conscience, sans parler du petit pan de mur jaune, du vernis des maîtres, des romans comme des cathédrales et autres topoi des esthétiques allemandes... Comme dans tous les maniérismes, un désir éperdu de réalité inspire une foi anxieuse dans les théories, propose leur rassemblement, engage leur synthèse dans le sensible.

L'aveuglement semi-volontaire du public repose ainsi sur les présupposés mêmes qui commandent le projet de l'auteur : une confiance absolue dans l'activité despotique de la perception dont on oublie qu'elle est part de quelque système. La représentation du monde jugée « naturelle », de 1870 aux années 30 (et un peu après pour les retardataires), réduit le sujet à un appareil perceptif qui alimente une mémoire, cette dernière se déversant dans un inconscient. A la recherche du temps perdu a pu être interprété comme l'histoire étroite d'un individu parce que sa problématique et sa terminologie ont longtemps coïncidé avec des croyances jamais mises à distance. Encore aujourd'hui, pouvoir de la sensation, anamnèse, ces vieilles notions au passé chargé de spéculations, gardent pour l'ingénu peu rompu aux sophismes empiristes un visage lisse et neuf. N'en était pas si éloigné le pari de l'auteur, escomptant de la figuration non l'odieuse ressemblance mais pêche plus fructueuse, les filets de l'idéal ayant chance de se mieux remplir dans l'indétermination du concret. Si chez lui la théorie suscite la phénoménalité des anecdotes, c'est qu'une double suspicion se glisse, une défiance qui vise le langage abstrait autant que l'imagination sensible. Seule lui apparaît juste — et c'est l'opinion qui prévaut en son temps — une démarche métaphysique qui s'enracine dans la psychologie dont le Bildungsroman avec ses sédimentations chronologiques, sa récurrence expérimentale, reproduit le mouvement analytique. La littérature sera le lieu des vérifications. Pour briller l'idée doit s'enfouir de nouveau dans le mythe. Les rares confidences que Proust a laissées découvrent moins une oscillation anxieuse que le cercle où se meut sa préoccupation : « suis-je philosophe, suis-je romancier? », « dois-je entreprendre une étude philosophique, puis-je faire un roman? 1 » A l'orée de sa carrière déjà il suppliait son père de le laisser entreprendre des études de philosophie et de littérature — disciplines pour lui convergentes — plus pressé d'enregistrer un savoir que de manifester les obsessions lyriques que lui prête une critique naïve, nostalgie précoce du passé, sollicitation impérieuse du sensible; elles ne sont autres en effet que la traduction de problèmes théoriques qui exigent d'être situés.

^{1.} Carnet de 1908.

On ne posera point devinette d'antiquaire : rendre visible le socle épistémologique qui supporte l'œuvre de Proust, dessiner explicitement son ambition créatrice, un tel mouvement peut seul inaugurer une lecture poétique correcte dans une perspective qui prenne en compte l'imaginaire idéel aussi bien que l'imaginaire sensible. Car la structuration de la *Recherche* qui a récemment fait l'objet d'études formelles relève en fait du premier qui commande l'expansion contrôlée du second. Ce peut être aussi restituer la part originale que prend le créateur dans la problématique philosophique de son époque. Héritier conscient d'une métaphysique romantique, Proust bute contre ses apories, renforce ses solutions en incarnant concrètement chacune de ses contradictions; ne se fiant qu'aux maîtres, il n'emprunte ses voies à aucun de ses contemporains — Bergson ou Freud comme on l'en a à tort soupçonné. Œuvrant sur un fond conceptuel identique (où entre pour une bonne part Schopenhauer), il tente quant à lui l'expérience passionnante : l'ordalie figurative doit témoigner si le système est viable.

Réduire son livre à sa seule anecdote, à ce sens phénomène qu'évoquait Panofsky, serait donc l'aplatir. Un déploiement idéologique qui laisse éclater son origine aujourd'hui que l'on jette regard plus aigu sur ce qui se disait dans l'intervalle de Kant et de Hegel ne saurait être contourné. Bref c'est toute l'iconologie proustienne qui est à rectifier. Jamais Proust n'a pensé écrire un roman pur, encore moins, conduit par quelque authenticité inductive, s'élever d'une intuition isolée à l'affirmation passionnée d'articles esthétiques. « Mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction ² », sermonnait-il l'enthousiaste balbutiant, effusif, le vilain mot d'introspection. D'où le caractère de sa production perpétuellement tournée vers le discours général, de son écriture dissertante qui organise dialectiquement images et situations scéniques pour en distiller une abstraction dont en fait elle procède.

Si le narrateur de la Recherche n'était qu'un homme qui découvre tardivement une vocation d'écrivain et se résout à décrire son errance antérieure, si des réminiscences imprévues ne dénouaient qu'un secret d'égotiste incidence, l'œuvre n'aurait d'exemplaire que la magie d'une écriture ou son habileté dramatique. Ce que dénude un examen un peu plus strict est à la vérité tout autre : la dévalorisation systématique du quotidien compensée par le lent progrès vers l'idée de l'art qui chemine dans ces expériences particulières — disons le dédain du fini pour de hautes synthèses; la découverte que cet art, préoccupation constante du roman, malgré la solennelle institution poétique du Temps retrouvé n'a pas sa fin en soi, que sa spécificité générique doit être traversée, puisqu'il est seulement destiné à revaloriser le monde, à répondre à la question, qu'est-ce que la vie, à mettre fin à une insuffisance qui est manque de l'essence. Cette révélation privilégiée, involontaire (unwillkürlich), octroyée dans l'enthousiasme inspirateur du « génie », le narrateur n'en escompte rien de moins que la donation d'un statut ontologique. Si l'écriture est possible c'est qu'en lui l'Esprit s'est réconcilié avec les choses, avec la dispersion temporelle, l'hétérogénéité objective. Il est bien évident que l'aventure de cet écrivain que l'on ne voit jamais travailler, de ce héros qui n'a même pas de nom, doit symboliser à elle seule le passage téléologique de la nature dans l'existence

^{2.} Lettre à J. Rivière du 7-2-1914.

individuelle. Ce schéma, qu'est-ce d'autre qu'une métaphysique de l'art dûment stipulée? dans laquelle le devenir, le particulier, réhabilités retrouvent leur identité avec l'infini.

Cette odyssée de l'esprit brutalement illuminé par la faveur d'une Nature qui peut ainsi dans le sujet et par l'acte artistique accomplir la réconciliation du naturé et du naturant, Proust n'en a inventé ni la proposition ni le trajet. Les historiens de la pensée la connaissent bien : c'est la première philosophie de Schelling. Elle tient en un volume que la tradition et la traduction ont rassemblé ³ (la 6^e partie du Système de l'idéalisme transcendantal, 1800, la 14e Leçon d'Iéna, 1802, le Discours sur le rapport des arts du dessin et de la nature, 1807, le Discours sur Dante etc.). Elle est un peu boudée des vrais métaphysiciens conscients de son arbitraire, de son origine bigarrée, insoucieux de sa séduction sur les non spécialistes. Elle n'a jamais été mise en relation avec Proust, son influence sur toute l'esthétique européenne du xixe et du xxe siècle n'a pas encore été appréciée. Antérieure et inspiratrice de celle de Hegel et de Schopenhauer, elle détermine par sa forme même toute une production théorique, sa problématique directe ou dérivée, diffusée par les universités, gagnant ensuite les créateurs, impose à la spéculation des concepts qui se propagent pendant un siècle et demi. De Coleridge à Ruskin et Pater, de Baudelaire à Malraux en passant par Proust, Barrès, Valéry et le surréalisme, de Soloviev, Berdiaeff à la grande génération des poètes russes de 1920, de M. Carrière à Worringer, Volkelt, R. Vischer, Lipps et Kandinsky...

C'est de cet ancêtre qu'il faut partir pour établir la généalogie proustienne. Le succès de sa doctrine tient au statut exceptionnel qui est dévolu à la création artistique, à son affranchissement de l'idéal comme de l'imitation, à la garantie ontologique qui entoure chacune de ses prescriptions. Partout auparavant, depuis Platon, l'art le cède à la philosophie. Ici il représente l'activité suprême parce qu'il permet à l'esprit qui est liberté, pouvoir d'unification, conscience, de se percevoir comme identique à la nature, elle qui par sa diversité, son inconscience, sa soumission à la nécessité semble être à l'opposé. L'œuvre de l'art garantit seule cette identité : issue d'un acte de l'esprit elle se présente extérieurement, tableau, livre ou monument, comme un produit à l'image de ceux de la nature, objectif, concret, séparé — et le narrateur proustien peu initié paiera de sa déception devant les statues de Balbec la méconnaissance d'une telle loi. Ce produit de la réflexion du sujet est ainsi à la fois spirituel et matériel. Sa double caractéristique permet de comprendre analogiquement combien la nature n'est pas une vaine matérialité dépourvue de signification mais œuvre elle aussi d'une pensée suprême, que toute création naturelle et humaine est production spirituelle, que l'esprit n'existe que pris dans une forme individuelle, que l'essence s'effectue seulement dans l'existence. C'est que Schelling a adopté de Boehme le postulat de la dispersion nécessaire. Le fondement de tout est insuffisant et obscur, l'Être doit se pulvériser en étants et récupérer sa création au terme d'un processus dialectique. « La nature est l'unité par laquelle les choses ou les idées s'éloignent de l'identité comme de leur centre 4 »,

^{3.} En France: Ch Benard, Écrits philosophiques de Schelling, 1847, Joubert.
X. TILLIETTE, Textes esthétiques de Schelling, 1978, Klincksieck.

^{4.} In Recueil Benard, op. cit., 7e Leçon d'iéna, p. 111.

profère Schelling. L'art les y reconduit mais ce processus concerne l'Être, il n'est pas une initiative individuelle, la Nature utilise l'artiste comme médiateur.

Le produit artistique résulte ainsi d'une activité en partie inconsciente, voulue par cette nature qui opère sourdement, souterrainement, déclenchant chez l'artiste « l'enthousiasme », également appelé « poésie » dans le cercle d'Iéna, expression qui se retrouve constamment dans Jean Santeuil, le premier roman de Proust, et le narrateur de la Recherche reçoit passivement sa vision, exulte quand le génie le visite, obéissant à cette indication métaphysique. Dans un second temps qui sera lui aussi reproduit dans le Temps retrouvé, l'artiste concentre ses forces libres et conscientes pour organiser, exécuter. En ce moment du génie où s'élabore l'œuvre d'art coïncident dès lors liberté et inconscience, forces lucides et forces aveugles; et se concilient les contraires qui sont le fini et l'infini parce que l'esprit qui est infini se pose en face de soi-même dans le projet déterminé, donc se limite et que cette limitation achève de témoigner son caractère en s'incarnant dans un objet fini, tableau, statue ou poème qui contient l'infini et la liberté du sujet. Ainsi se constitue l'unité essentielle, ainsi s'identifie le réel (nature aveugle en l'homme comme dans le monde extérieur) avec l'idéal infini qui est l'esprit. Intuition heureuse, créatrice de beauté car le sentiment du beau n'est que l'expression d'une satisfaction, celle de voir saisi l'infini au sein du fini. L'être se révèle dans sa plénitude, la totalité des phénomènes du monde vient recevoir son explication dans l'œuvre d'art.

De telles propositions articulées dans le style solennel de 1800 avec sa carrure lyrique, son magnétisme d'origine théologique, établissent donc : — l'œuvre d'art ne se réduit pas à une vision, comme le croyait Kant, bien qu'elle procède d'un état poétique où la fluidité idéale du projet communiqué par l'esprit de la nature est présentée comme unité; elle n'existe que comme objectivation, c'est-à-dire comme action. Malgré quelques irisations platoniciennes purement lexicales, dues au prestige lointain de Winckelmann, les épigones de Schelling comme Séailles, le maître de Proust, vont maintenir un antiplatonisme résolu qui se retrouvera chez le disciple : admirer Vinteuil ou Elstir n'est pas s'approcher de l'Identité mais de la notion esthétique. Tout reste à faire, l'amateur n'est pas l'anneau éloigné dans la chaîne magique du Ion, Swann ou Charlus ne franchiront jamais la barre. — Cette œuvre est l'affaire d'un sujet, définition ambiguë productrice de schismes à venir. Tout est porté par l'individu. Le monde recommence avec chaque création (proposition souvent reprise par Proust). L'effort de l'esprit artistique doit indéfiniment, inlassablement prendre appui sur la matière pour se réconcilier avec elle. — Cette objectivation d'autre part doit être infiniment exposée, sinon l'œuvre retombe dans la choséité, ce qui réserve un rôle important au contemplateur, public ou critiques et dissocie de la culture l'acte de production artistique, dichotomie qui sera exploitée jusqu'à la contradiction dans le roman proustien où tout est destiné à exalter l'art mais où les amateurs sont des imbéciles. — Enfin, l'histoire de l'art se distingue de l'histoire politique. Objectivation de l'esprit, elle relève de sa seule juridiction. Fondée sur l'entreprise individuelle, elle ne peut conter que la discontinuité de son effort.

Cette métaphysique de l'art qui majore l'action et l'existence mais qui est ahistorique en même temps exerce une influence déterminante sur la philosophie française, fermée résolument, Kant aidant, à la pensée hégélienne en cette fin de siècle. De Barrès à France, de Lachelier à Fouillée, et toute la génération de Proust suit le mouvement, on agrée aux brocards de Schopenhauer dont la vogue est immense depuis 1880 : « l'histoire est condamnée à ramper sur le terrain de l'expérience », « Hegel, auteur de la plus grossière, de la plus gigantesque mystification qui fût jamais ⁵ »; « dans l'espèce humaine, la réalité appartient aux individus seuls et à leur vie, les peuples et leur existence sont de simples abstractions ⁶ ». En renonçant pour son roman à un cadre temporel plus ou moins explicatif, Proust est fidèle à l'idéal de son époque, convaincu de la nullité ontologique du politique. La sociologie de Tarde vient pendant la réclusion de 1914-18 lui apporter l'autorité d'une explication totale et un cadre qui lui permet de « déduire des mœurs » qu'il est inutile d'observer.

La découverte de Schelling n'est pas une initiative de Proust. L'enthousiasme de Cousin qui rencontre en 1818 Schelling à Munich et en fait rapidement son ami, le préférant à Hegel (« Schelling a trouvé le vrai système... ⁷ ») suscite d'excellentes traductions. Et Ravaisson son héritier spirituel dont l'influence s'étend à toute la génération des philosophes qui a formé Proust, par son action personnelle plus que par sa production limitée, verra toujours dans l'art une métaphysique figurée, dans la nature une conscience obscurcie, une volonté endormie et dans la phénoménalité l'action cachée du naturant qui organise le naturé. Mais c'est l'époque où la fascination pour Schopenhauer interfère, ce qui explique que Proust bien qu'il ait eu accès aux textes originels ne conserve pas la doctrine de Schelling dans sa pureté.

Dès 1819 tout s'est compliqué 8. Malgré ses orgueilleuses protestations, Schopenhauer qui emprunte à Schelling le concept de force, d'éternel retour, et son antihistoricisme, a brouillé un peu les choses par son anti-intellectualisme violent. Si Schelling était surtout attentif au caractère du produit artistique comme infini inconscient qui reflète dans sa transparence l'inconscient naturel (dont fait partie l'inconscient de l'artiste) aussi bien que l'infini spirituel ou au combat que requiert une si difficile conciliation, Schopenhauer, dans son désir de retourner aux indications kantiennes de la Critique du jugement définit la captation de l'essence en termes négatifs; et voulant désintellectualiser à toute force l'acte d'autoposition de l'esprit, cet acte libre dans lequel Schelling voyait le principe de la pensée aussi bien que de l'art, il le remplace par une suspension de la détermination intéressée — tentation qui se retrouve chez Proust. La visée de la transparence par l'esprit infini qui se pose en face de soi-même devient chez Schopenhauer pure plongée dans le Vouloir infini, contemplation de l'essence de soi aussi bien que du monde, oubli de la séparation. Un tel déplacement fait que le combat entre le fini et l'infini, appui de la démonstration schellingienne s'amollit. Il se dissout plus encore dans les manipulations successives de ses commentateurs. Toute une tradition allemande (Moriz Carrière, E. von Hartmann) tente d'harmoniser de l'extérieur ces deux systèmes, de mettre au compte d'une organisation vitale providentielle le miracle logique de l'acte artistique. Les théoriciens conservent dans leurs descriptions effusives

^{5.} Le monde comme volonté et comme représentation. t. 2, p. 59. Trad. Burdeau, 1888, Alcan.

^{6.} Ibid. t. III, p. 253.

^{7.} Cité in BARTHELEMY SAINT-HILAIRE, V. Cousin, 1895, Hachette t. I. p. 54.

^{8.} Date de publication du Monde comme volonté et comme représentation.

le schéma général d'une philosophie de l'identité mais l'opposition essentielle s'évanouit, le vitalisme finit par concevoir l'œuvre d'art comme un mouvement quasi-biologique qui se prépare hors de la conscience bien qu'il demeure le seul geste signifiant de l'univers. De cela il sera plus loin reparlé.

L'initiation proustienne se fait par Séailles, son professeur d'esthétique à la Sorbonne. Le génie dans l'art (1887) dont certaines formules vont être reprises quasi à la lettre par le romancier, porte en France cette philosophie de l'art, un peu affadie par tant de réverbérations, Séailles s'étant d'ailleurs surtout inspiré de M. Carrière. Son traité très complet, assertorique comme on ne l'est plus, avait pour mérite d'énumérer tous les points agités dans les esthétiques de la tradition romantique : l'organicité du produit de l'art qui doit refléter l'unité de la vision première (« il faut qu'un tableau soit peint d'un seul coup de pinceau 9 », avait dit Ravaisson visitant un atelier et la revendication de Proust passant par la lecture de l'Essai sur le style de Pater, « mon œuvre est bâtie comme une cathédrale », dérive tout droit d'une telle prescription); le refus de l'imitation comme de l'idéal; la nécessité pour la critique d'être structurale, de rayonner à partir du point central d'une œuvre, de saisir sa convergence, corrélat de son organicité — toutes rubriques que Proust exploite plus tard.

Séailles illustrait toutes ces propositions dans un livre autrefois très célèbre, Léonard de Vinci rédigé à la demande du fils de Ravaisson, conservateur comme son père et éditeur des manuscrits laissés en France par le peintre. C'est un ouvrage oublié aujourd'hui, recouvert par d'autres monographies. Une de ses phrases a pourtant été à notre avis le point de départ des réflexions célèbres de Valéry : « l'unité qui n'est pas dans l'œuvre de Léonard est dans sa méthode 10 ». Et cette méthode, c'était la lecture schellingienne (panachée d'un peu de Leibniz, ce qui n'était jamais que retourner aux sources) qu'opérait l'esthéticien sur les carnets du peintre. L'artiste est celui qui se place devant l'univers pour en saisir le sens, il ne commence pas par substituer à ce qu'il voit un monde idéal, imaginaire, ou à le reconstruire à son gré, il ne cherche pas non plus à en imiter l'apparence mais il est devant les choses comme Léonard devant son mur couvert de taches, attendant de celles-ci qu'elles lui offrent ce qui répond à une idée qu'il ne connaît pas encore. Il faut solliciter le monde pour qu'il révèle dans la même intuition et son « âme », aurait dit Léonard, et celle du sujet qui le regarde — ce qui est proprement faire l'expérience de l'Identité. Le créateur loin de se détourner de l'univers, l'observe donc attentivement, l'inspiration ne pouvant advenir qu'au terme d'une interrogation contemplative. La suggestion qu'il en reçoit, écrivait Séailles, « descend dans ces profondeurs de l'esprit où le travail inconscient continue le travail réfléchi et prépare des trouvailles soudaines qui surprennent la conscience de l'artiste » 11. Assurément étendre à la totalité du champ artistique la rumination propre à la peinture figurative, c'était lui imposer l'attitude philosophique de réflexion sur le monde, attitude qu'à la suite de Kant la philosophie de l'art romantique attribue à tous les arts sans distinction.

Ce préjugé, l'art commence par un regard interrogatif, devait impressionner

^{9.} Cité in Séailles, p. 209.

^{10.} Léonard de Vinci, 1892, Didier Perrin, p. 184.

^{11.} Ibid., p. 451.

durablement le romancier et commander toutes ses mises en scène. Aussi, dans La Recherche ce sont des objets menus, sans noblesse, des produits de la nature plutôt que des œuvres humaines ou des êtres animés qui s'imposent, accrochent l'attention. Certes un roman vit de rencontres mais ici la chose fait désormais concurrence à la personne et cette attitude picturale sert admirablement l'aménagement existentiel du livre : trois arbres sur l'horizon, un buisson d'aubépine, l'odeur qui flotte dans un courant d'air, l'empois d'une serviette, la saveur d'une gorgée de thé fourniront le modèle de ces objets qui attendent une réhabilitation. L'écriture poétique de Proust en reçoit sa détermination : c'est l'idée de Boehme, qui, transmise de Schelling à Schopenhauer, est portée par lui en plein xxe siècle, le désir des créatures aveugles d'être nommées et réunies à l'essence dont elles représentent une diversification condamnée inexorablement à la séparation. « Les êtres inorganiques, peut-on lire dans le Monde comme volonté, aspirent à rencontrer un individu étranger, doué d'intelligence, pour passer du monde de la volonté aveugle dans celui de la représentation; ils désirent en quelque sorte ce passage; et ils désirent obtenir — tout au moins indirectement — ce qu'il leur est impossible d'obtenir immédiatement » 12. Le « pur esprit » qui « s'accroît sous l'écorce des pierres » ¹³ supplie de devenir quelque jour statue. Proust aimait donc le merveilleux des Mille et une nuits pour des raisons métaphysiques : l'objet souffrant qui crie qu'on délivre de sa torpeur son âme empoisonnée...

Pareille conviction est à l'origine du caractère limitatif des expériences qu'il décrit, de sa volonté de s'en tenir à la configuration existante de l'univers, au lieu de lui créer un cosmos rival. C'est le regard d'un philosophe déguisé qui approvisionne le roman en situations. Substituée à la geste dramatique, la dynamique réflexive traverse la phénoménalité des choses pour revenir ensuite vers elle, puisque ce trajet inquisiteur n'est chargé que de confirmer sa solidité, de constater qu'il n'y a rien derrière qu'elle-même, c'est-à-dire un sujet qui ne se trouve au monde que pour le percevoir. « Au fond toute ma philosophie revient, comme toute philosophie vraie à justifier, à reconstruire ce qui est 14 », commente Proust de sa propre entreprise.

L'appartenance consciente à une telle école de pensée le situe dès ses premiers écrits importants. Homme d'un seul livre peut-être, il est en tout cas celui d'un système. S'il est fasciné par Barrès c'est que ce dernier a lu Hartmann, par Tolstoï c'est que le Russe tonitrue du Schopenhauer. Il a pratiqué le Monde comme volonté autant que l'œuvre de Schelling mais du premier retient ce qui précisément s'harmonise avec les écrits du second. Son obédience bifurque parfois parce que l'analyse que fait Schopenhauer de la musique le séduit si bien qu'il la reproduit toute sa vie ou que le combat de la volonté contre la représentation soutient toutes ses analyses sentimentales. Avant de songer à un roman qui fera la preuve du système, il exploite la supériorité de son savoir dans des articles de critique d'art et ce n'est pas un hasard s'il s'en prend aux conceptions poétiques de Mallarmé — sans le nommer, ce qui a laissé l'attaque inaperçue — mais l'intéressé s'étant reconnu avait vivement riposté de la même façon.

^{12.} Op. cit. t. I, p. 208. Cf. R.I.P.I., p. 44.

^{13.} Vers dorés, Nerval.

^{14.} Cahiers.

Sous couleur de critiquer les symbolistes, Proust contestait le centre de sa doctrine, le langage comme unique objet de la poésie, défendant pour sa part une conception qui assure la priorité à l'inspiration, sentiment qui fait atteindre l'essence, les mots ayant la pure fonction instrumentale d'assurer la diffusion de la vision première : « Si le fond de tout est un et obscur (toujours l'Ungrund-Urgrund)... la forme de tout est individuelle et claire » ¹⁵. En se fondant sur son existence ordinaire, mû par un mouvement qui le soumet à sa loi, déployant un pouvoir irréductible à l'intelligible, plongeant au plus épais des forces profondes, l'artiste devait opérer en créant lui aussi de la vie. L'art donne à voir l'existence, protestait Proust rejoignant les propositions romantiques anti-hégéliennes d'un Schopenhauer : « les arts ne parlent jamais que la langue naïve et enfantine de l'intuition » ou « le résultat de toute conception artistique est une nouvelle expression de la nature de la vie et de l'existence... ¹⁶ ».

Devant l'offensive, Mallarmé, dédaigneux de ces perspectives vitalistes, caricaturant la prétention qu'il pût y avoir mystère profond en la vie ou en la mort, revendiquait l'énigme pour le seul créateur, l'instinct pour le seul rythme. Il restituait ses prérogatives au langage. Au poète, comme maître des mots, la seule initiative qui comptât, « les abrupts hauts jeux d'aile ». « Qui les mène perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. » L'écrit, « envol tacite d'abstraction ¹⁷ » devait créer le sens et non fabriquer le miroir de l'informe. 1896, Mallarmé contre Proust, Hegel contre Schelling en France...

La préoccupation théorique unit les écrits les plus divers de Proust. Mais surtout advient l'initiative sans précédent. « Celui qui serait à même d'écrire l'histoire de sa propre vie depuis les couches les plus profondes écrirait en même temps une histoire brève et résumée du cosmos », avait prononcé Schelling dans les Weltalter. Comment imaginer plus noble sujet romanesque que l'incarnation de l'essence dans l'existence? C'est pour Proust la seule histoire possible, la seule que passionnément il ait crue. Alors convoquer toute sa culture pour la dire, n'employer que des matériaux sûrs, contraindre l'écriture au mouvement inverse des poètes aventuriers, la ployer à dire une vérité qui préexiste mais qu'il faudra humblement, perpétuellement définir.

Une question toutefois s'élève : pourquoi ce schéma esthétique devient-il chez lui réhabilitation d'un passé individuel, celle d'une existence qui attendait dans l'ombre le moment du génie? Comment la description métaphysique qui présente la séparation du monde et celle d'un infini du sujet peut-elle prendre la forme d'une amnésie? Au nom de quel principe la réminiscence doit-elle se charger d'opérer l'identité? L'histoire des idées non celle de la littérature peut répondre. La démonstration n'est pas une découverte proustienne puisqu'on retrouve son analogue dans une nouvelle de son condisciple F. Gregh. Elle fait partie des leçons de l'époque. Elle est due à la collusion de l'empirisme et de la conception dynamiste, anti-intellectualiste de Schopenhauer. Par leur seule mise en relation, un souvenir et une sensation, issus pour partie de même situation feraient naître avec l'idée

^{15.} Pléiade CBS, Contre l'obscurité p. 392.

^{16.} Le monde comme volonté, op. cit., t, III, p. 216.

^{17.} Mallarmé: Éd compl. Pléiade p. 396, Le mystère dans les lettres.

du sujet celle du monde et la conciliation des contraires, l'unité de l'expérience, le choc de la rencontre révélant l'Identité.

Cette nouvelle présentation aboutit à substituer à l'imagination la mémoire. Le XIX^e siècle a scruté éperdument la sensation, le souvenir, les images du rêve, comptant y trouver le secret de l'esprit. Et s'il est question de mémoire, non de projet imaginaire comme en 1800 pour cette opération, c'est que la résolution du travail créateur est conçue dans la dépendance d'un imaginaire tout entier constitué de concaténations secrètes (qu'il faut distinguer de l'association tainienne), de modifications. Les deux facultés sont distinctement nommées, la mémoire donnée comme agent de l'imagination mais la différence est purement nominale comme le prouve une page de Jean Santeuil, composée quand Proust a 25 ans : « En cet instant où une sensation s'est présentée dans le présent comme étant celle du passé, du rapprochement jaillit comme une sensation située hors de la prise des sens et dans le champ de l'imagination qui maintenant ayant devant soi un objet éternel peut le connaître » 18. Le branle de la création poétique est bien donné par la saisie d'une essence — mais il s'est produit un amalgame dogmatique non prévu dans Le système de l'idéalisme transcendantal — et l'on sait combien Schelling pestait contre ce psychologisme qui envahissait le siècle, bien qu'il en fût partiellement responsable, lui qui cherchait toujours des justifications supplémentaires à la métaphysique dans les sciences naturelles. La philosophie de l'art ne distingue plus désormais la Phantasie, faculté mineure d'association, purement plastique, de l'Einbildung, l'imagination noble et active qui édifie et dont Schelling disait qu'elle saisit par une vive intuition le lien qui unit les contraires (c'est-à-dire l'essence et le divers; elle était donc l'instrument idéal de l'Identité). L'imagination devient l'organisation des sensations, c'est-à-dire des images, et comme les images sont alors conçues comme reproduction du passé, cette faculté se métamorphose en une sorte de mémoire organisatrice. D'autre part, comme on attribue de plus en plus d'importance à la Nature, c'est-à-dire à l'Inconscient (originairement objectivation de la parole divine, prisonnière de sa fixation), ces arrangements de l'imagination, confondus avec ceux de la mémoire prennent une forme de plus en plus latente, insoupçonnée du sujet. L'imagination se réduit à un aménagement inconscient du déjà perçu. Ces perceptions, explique-t-on, se sont dématérialisées, fluidifiées, au contact de l'esprit sous l'effet d'un métabolisme naturel.

Le traité de Moriz Carrière (1859) représente à cet égard des analyses caractéristiques ¹⁹. Une fois passés dans l'âme, dit-il, choses et événements extérieurs deviennent vivants et spirituels comme elle, se groupent, s'ordonnent à l'insu du sujet. Ravaisson n'en juge pas autrement dans son *Rapport sur la philosophie en France* ²⁰, dont la phrase finale, devenue image pédagogique, lance la vogue du mythe d'Amphion (cf. Apollinaire, Valéry, etc.). Que le poète effleure sa lyre et les pierres rebelles s'assemblent d'elles-mêmes pour former les remparts de Thèbes, sans que l'effort actif y contribue. Et Séailles ne manque pas lui non plus d'évoquer longuement le processus.

^{18.} Jean Santeuil, Pléiade p. 400.

^{19.} Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst, 1859, Brockaus, notamment t. I, 376-390.

^{20. 1889,} Hachette.

La fulguration de l'anamnèse figure désormais l'enthousiasme, la vision du génie. Le miracle logique qu'était l'opération artistique devient un produit de la vie dans lequel l'infini de l'esprit qui caractérisait pour Schelling le premier terme de la conciliation devient un infini déposé dans l'image par une sorte d'opération chimique inconsciente.

D'où le rôle du temps dont l'écoulement est indispensable pour permettre à l'imaginaire de se constituer. L'identification du corps et de l'esprit, de la nature et de la pensée requiert la distance du passé. Dans la répétition d'expériences analogues s'affirme d'autre part la certitude de l'ipséité qui fait défaut, croit-on, à toute contemplation qui n'advient qu'une fois. C'est ce qu'a enseigné à Proust V. Egger. La connaissance de soi est une reconnaissance : « un état passé et oublié qui revient à la conscience, s'il est reconnu est par là même affirmé mien; on ne se souvient que de soi-même 21 ». Dans la vision du présent au contraire l'esprit s'absorbe dans l'étendue, ne se distingue plus de l'extériorité. « Mes états m'apparaissent miens dans la mesure où leur situation dans la durée, leur temporalité m'apparaît. » « Après la reconnaissance le moi explicite est associé à l'idée positive de la succession ou de la durée. » 22 La dimension temporelle permet donc seule la saisie consciente de la vie comme produit de l'Identité, la réconciliation schellingienne à l'époque de Proust passe obligatoirement par la réminiscence devant une sensation analogue. « La reconnaissance, affirmation directe du passé, affirmation indirecte du moi, se trouve faire l'antithèse de la perception extérieure, affirmation directe du non-moi, affirmation indirecte de l'étendue 23. »

Si la réminiscence proustienne — à laquelle le terme de « reconnaissance » choisi par Egger convient mieux — peut supporter l'édifice d'un livre. c'est qu'elle concentre en elle la cohérence, la force d'un système. Certes par un curieux renversement de l'ordre schellingien, dans lequel l'Identité advenait comme conciliation logique d'une division originaire tout aussi abstraite, la division est à présent justifiée par l'Identité; le processus de l'historial a été retourné. Conservé dans les arcanes de la mémoire, le recueil des images est chargé de donner consistance au sujet et au monde qui ne seront perçus comme distincts qu'après cette opération (et le tourment du narrateur avant le *Temps retrouvé* sera bien le fractionnement de soi-même dû à l'engagement dans chaque expérience autant que l'impossible accord avec un univers menteur et dispersé). L'anamnèse rassemble le sujet et le monde, fait accepter leur essence commune qui est le changement, l'hétérogène; et puis, « si un autre me ressemble, c'est donc que j'étais quelqu'un », cette formule d'amphithéâtre se glisse déjà dans *Jean Santeuil* ²⁴.

Le résultat de cette inversion est toutefois le même à ceci près que le sujet si théorique dans Le Système de l'idéalisme transcendantal prend un contenu, s'historicise, assume une existence concrète par cette fatale dégradation de l'historial en histoire. L'Identité s'élabore spontanément dans le sujet et à son insu

^{21.} In La parole intérieure, essai de psychologie descriptive 1881, Germer Baillère p. 110.

^{22.} Ibid., III.

^{23.} Ibid., 113.

^{24.} Op. cit., p. 471.

grâce à l'action téléologique de l'imaginaire entendu désormais comme la faculté des images et qui deviendra dans la *Recherche* « la mémoire désintéressée », « involontaire ». Proust a toujours voulu dire la vie, même s'il lui a donné le nom de temps et il a toujours cru évoquer l'imagination quand il parlait de la mémoire involontaire...

L'armature initiale du roman (on sait que l'ouverture du Côté de chez Swann et la poétique du Temps retrouvé ont été rédigées simultanément dès le début) reflète fidèlement et dans l'ordre sous leur déguisement littéraire les articulations d'exposés demeurés jusqu'alors dans l'abstraction des traités : la manifestation téléologique que constitue l'acte du génie, la révélation qui s'accomplit grâce à lui de l'Identité (temps pur, sujet pur, essence qualitative du monde), révélation qui devra se compléter nécessairement dans l'œuvre d'art, modalités de ce dévoilement telles que les a aménagées le xixe siècle, appendice méthodologique où doivent être comprises considérations sur le style, discussion de la thèse idéaliste et de la thèse réaliste, toutes deux repoussées au nom de ce qui précède. Quelle que soit la généreuse abondance de la narration proustienne, ces points apparaissent nettement grâce à une mise en scène minimale qui leur assure les pleins feux.

Quant à l'artifice de la division, la « poésie » effleurant par deux fois la conscience du narrateur, il est requis par l'économie du livre. Proust se désolait de le voir interprété comme procédé rhétorique qu'il est malgré tout : on n'ose songer à un gigantesque flashback qui suivrait le *Temps retrouvé*... L'épisode de la madeleine, première manifestation non reconnue de l'enthousiasme permet donc d'anticiper sur la révélation suprême, une telle initiative renforçant le caractère radical de la démonstration, lui conférant une petite tournure cartésienne qui n'a rien d'involontaire. L'anamnèse, même imparfaite, libère une identité non reconnue la première fois c'est-à-dire autorise la récitation du devenir et de l'hétérogène définitivement réhabilités un peu plus tard. Le roman vient proprement habiter au creux du système, justifié, protégé par lui.

Au demeurant dans le *Temps retrouvé* se déroule l'explication traditionnelle : d'humbles fragments du concret provoquant trois sensations sans noblesse — car tous les aspects du monde sont égaux —, pavés disjoints, serviette trop raide, fourchette qui tinte, déclenchent une « félicité », le bonheur d'une délivrance qui se présente lisiblement comme libération téléologique (« la *vision* éblouissante et distincte me frôlait ²⁵ ») conforme à la description de Schelling : « la production esthétique commence et s'achève dans le sentiment d'une harmonie infinie. Ce sentiment... est en même temps une émotion; ce qui prouve que l'artiste attribue la solution complète de la contradiction, non à lui-même, mais à une faveur de la nature qui, après avoir soulevé si inexorablement en lui cette lutte intime, le délivre avec une égale générosité de la souffrance qu'elle entretient ²⁶ ». Cette harmonie dynamique, puisque l'être est devenir, révèle bien un naturant conçu comme une force intérieure : « je ne jouissais pas que de ces couleurs mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait, qui avait été sans doute aspiration vers elles ²⁷ », médite le narrateur dans la bibliothèque des Guermantes, replongé dans l'atmos-

^{25.} R.T.P. III 867.

^{26.} Recueil Bénard, op. cit., p. 376. Système de l'idéalisme transcendantal.

^{27.} R.T.P. III 869.

sphère de Balbec, de Venise. Car ce que rend coenesthésiquement la représentification d'un tel instant, c'est l'unité du monde dans le qualitatif dont l'essence se livre en même temps que celle du sujet. Avec ces couleurs ressuscite le mouvement perpétuel de la vie qui les relie, l'entente secrète entre l'esprit et l'univers, l'un accueillant l'autre en vertu de leur commune origine. Et au terme de la description, c'est bien l'identité (et l'opposition) qui est recueillie et ontologiquement établie comme l'atteste l'altitude du vocabulaire métaphysique : « l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée et notre vrai moi s'éveille 28 », la réalisation de l'essence dans l'existence s'accomplit enfin, les objets ont regagné dans une telle explicitation « ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence » pour le vrai sujet occulte qui « ne se nourrit que de l'essence des choses 29 ».

Le premier acte de l'esprit a été de délivrer de la séparation les qualités que l'intelligence a isolées, prétend Proust, de traverser à la fois grâce à la reconnaissance toutes ces impressions accumulées par une vie; si « le geste, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différente ³⁰ », ce qui les rend à la circulation c'est la vie reconnue comme créatrice d'une telle diversification. Le travail poétique pourra déchiffrer un déjà-là qui bénéficie de la priorité de sa présence. L'essence commune aux choses et au sujet sera le qualitatif des instants vécus — et non un naturant imprécis comme à l'époque romantique — les odeurs, les couleurs, les sons qui contiennent les choses mais qui sont qualités du sujet à présent référées à lui puisqu'elles n'existent qu'en lui, par leur réception dans les formes de sa sensibilité, par leur assimilation. Or le qualitatif se définit justement comme le différentiel : aussi la démonstration de l'identité est-elle destinée à assurer la place d'honneur à la diversification dans le sujet comme dans le monde.

La métaphore, c'est-à-dire sur le plan stylistique l'équivalence ontologique du qualitatif, se présente donc comme la voie royale d'une esthétique de l'Identité. Proust retrouve naturellement le chemin qui conduit de la proposition schellingienne, A = X qui peut être Y, définition de toute symbolique, à son intégration poétique par le xixe siècle. Ce n'est pas parce qu'il a réfléchi sur Baudelaire qu'il profère : « la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents... et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style... quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune... dans une métaphore ³¹ », mais parce qu'il refait ou reproduit une déduction analogue — à ceci près que Baudelaire l'avait empruntée à Hoffmann, lui ajoutant une petite touche occultiste à l'aide des « correspondances » rapportées de Swedenborg, ce qui n'écarte jamais beaucoup de J. Boehme. Toutefois cet article du symbolisme romantique, la métaphore, ne constitue nullement la clé de voûte indispensable de l'esthétique proustienne qui peut y retourner mais peut aussi se contenter d'affirmer le qualitatif des instants en le

^{28.} R.T.P. III 873.

^{29.} Ibid. 872.

^{20.} Ibid. 870.

^{31.} R.T.P. III 889.

nommant seulement. La démonstration théorique s'est suffisamment chargée d'établir pour le livre entier à titre rétroactif le principe de l'Identité sans qu'il soit nécessaire de l'illustrer systématiquement sur le plan pratique, celui de la phrase.

Certes tout le mouvement existentiel de la narration (dépréciation du présent, réhabilitation) accuse l'arbitraire du modèle dialectique originel. Confronté à la réalité, celui-ci laisse paraître sa gratuité dont le sauve la littérature, le prestige attendu d'elle étant la proposition d'un ordre plus que la rencontre avec le réel. L'apriorisme du Système de l'idéalisme transcendantal, cette philosophie issue d'une logique dramatisée par la théologie, n'a jamais si bien éclaté que dans la transposition proustienne qui tente de donner un contenu concret à chacune de ses articulations, bien que le déploiement copieux d'une écriture si séduisante ôte l'envie de confronter, de spéculer.

Il faut bien voir aussi que l'aménagement ultérieur du schellingisme exagère dans l'illustration son déséquilibre en faisant part inégale aux deux éléments de la réconciliation, le conscient et l'inconscient. Au nom d'un optimisme qui va chez Proust se retourner en son contraire, la justification vitaliste a démesurément étendu le domaine de l'inconscient, de l'involontaire. Presque tout de la vie est immédiatement englouti dans cet inconscient, tout ce qui est intéressant passe inaperçu, situé de l'autre côté, l'idée de l'art, la fabrication du concept... Sophisme que fort ingénument trahit une phrase du *Temps retrouvé*: « Mon imagination qui était mon seul organe pour jouir de la beauté ne pouvait s'appliquer à la réalité présente en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent ³² ». Il faut donc que le temps soit perdu pour être retrouvé; que le sujet ignore qui il est pour qu'il récupère sa carte d'identité et son bonheur — comme l'orphelin misérable des romans sentimentaux qui regagne à la fois parents, opulence et affection.

Le mérite théorique de Proust est de laisser clairement entendre que cet inconscient n'est plus seulement comme au temps du romantisme un naturé extérieur, et dans l'homme, l'organique, le corps objectif. Il désigne chez lui à la fois ce corps instrument de la différenciation des perceptions, cet organique qui fait que nous ne voyons jamais tout à fait la même couleur qu'un autre, ne sommes pas sensibles aux mêmes formes etc. et l'énorme magasin des souvenirs endormis où s'accomplit la transmutation chimique de l'hétérogène en homogène et réciproquement c'est-à-dire à la fois la nature et l'esprit. L'inconscient tout entier est enfermé dans l'homme, cet inconscient dont ses contemporains ont déjà oublié qu'il n'est que l'objectivation de la nature. L'indétermination de l'Ungrund-Urgrund se confond avec cette mémoire assoupie qui sous l'action téléologique libérera la pensée, le monde. Dans les champs inconnus gisent les éléments essentiels. Certes Schelling évoquait « l'insondable profondeur que le véritable artiste communique à son œuvre par une spontanéité involontaire quoique la réflexion la plus attentive y préside, et que ni lui ni personne n'y peut pénétrer entièrement 33 », ou bien que cet artiste est « contraint à exprimer même des choses qu'il ne perçoit pas complètement et dont le sens est infini 34 ». Il signifiait toutefois

^{32.} R.T.P. III 872.

^{33.} Recueil Bénard op. cit. p. 379 Système de l'idéalisme transcendantal.

^{34.} Ibid. 877.

seulement par là que la volonté consciente du créateur est toujours dépassée par sa production; comme l'expliquera Fouillée à la suite de Schopenhauer, la conscience n'est qu'un éclairage de ce que veut l'être tout entier, vouloir n'étant pas désirer la forme de l'objectivation que percevront les autres. En amalgamant dans sa démonstration non seulement la « poésie », le problème du style, mais aussi le monde et soi-même, Proust condamne à l'anamnèse tout le déchiffrage poétique, la création entière. Tout s'est purifié dans les arcanes de l'imagination-mémoire, le réel y est devenu idéal, les mots ne sont plus un problème; une fois le regard correctement établi, le qualificatif suscite le choix. D'où le sentiment du narrateur que le livre est prêt, qu'il n'y a plus qu'à le déchiffrer et à l'écrire : l'inconscient a tout fait, il a tout préparé, l'identité, l'opposition, le monde et l'esprit, le langage, la vision. « Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur 35 », énonce Proust donnant un sens absolu à la formule de Pater, « tout langage suppose une traduction qui va de l'intérieur à l'extérieur 36 ».

Le sujet de l'œuvre est donc en arrière et à l'intérieur. Depuis son escarmouche avec Mallarmé, Proust n'en démord pas. Le monde était fait pour aboutir à un beau livre, selon le poète, le romancier continue d'affirmer qu'un livre doit renvoyer à soi-même et sa formule « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie la seule vie par conséquent vécue, c'est la littérature ³⁷ », signifie le contraire de ce que réclame Mallarmé.

En tant qu'écrivain exigeant, Proust connaît fort bien la torture de l'écriture et l'angoissante virginité du papier. S'il escamote quasiment cet élément, c'est que dans la tradition esthétique qu'il illustre, le style est conçu comme le produit involontaire des dispositions corporelles (traits héréditaires, particularités physiologiques, talents virtuels). La réfraction de la vision poétique initiale à travers un tempérament individuel la déforme légèrement, la colore de façon spécifique, enseignait A. W. Schlegel en une leçon célèbre qui était reproduite avec les écrits sur l'art de Schelling — ce qui n'était que justice, les deux confrères ayant beaucoup échangé de leurs idées en 1802 et le philosophe quoique moins instruit des choses de l'art ayant souvent compensé les déficiences théoriques de Schlegel. « Nous sommes aussi des individus, écrivait ce dernier, nous sommes nés tels et nous ne pouvons cesser de l'être. Il en résulte un caractère déterminé de nos dispositions, caractère en vertu duquel certaines manières d'agir sont les plus faciles et les plus convenables. Par leur répétition elles deviennent des habitudes et des inclinations déterminées, et celles-ci laissent plus ou moins leur empreinte dans les œuvres qui doivent émaner du plus profond de notre être, telles que sont celles des beaux arts. Nous ne voyons pas les choses absolument comme elles sont en soi, mais d'après leur rapport avec nous, et ce rapport est plus ou moins déterminé par notre personnalité tout entière 38 ».

Et Carrière, Hartmann, Séailles surtout n'avaient pas manqué de souligner le caractère inné du style, passage dans l'inconscient corporel. Séailles trouvait dans le *Traité de la peinture* de Léonard des remarques pragmatiques qui confirmaient

^{35.} R.T.P. III 890.

^{36.} Essay on style p. 33-4, Library edition.

^{37.} R.T.P. III 895.

^{38.} In recueil Bénard Sur le rapport des beaux arts avec la nature 1802, p. 401.

ces vues. L'artiste est porté à faire toutes les figures à sa propre ressemblance, observait le peintre, son idéal de beauté est corporellement prédisposé. Toute l'explication du style de Bergotte, appropriation artistique de l'âpreté ou de la suavité d'un accent familial héréditaire qui lui fait élire certaines expressions pour leur mélodie plus que pour leur signification, dérive de ces analyses.

Cette configuration esthétique, cette prédilection inconsciente pour certaines formes, elle apparaît a posteriori. Dans une lettre célèbre découverte par Moriz Carrière ³⁹ et recopiée par plusieurs traités ⁴⁰, Mozart sommé de s'expliquer sur la spécificité de sa musique — comment se faisait-il que Mozart écrivît du Mozart ou si l'on préfère comment peut-on être Persan? — racontait de bonne foi que tel air qu'il fredonnait d'aventure, répétait parce qu'il lui plaisait puis composait et orchestrait ensuite pour la même raison, lui ressemblait comme son propre nez, gros et crochu, ne pouvait être que le nez de Mozart. Tout le secret était dans ce passage du subjectif à l'objectif...

La formule clé des esthétiques de la fin du siècle, l'Einfühlung, qui soutient également toute la critique littéraire de Proust, résulte de l'amalgame de cette conviction avec la prescription du Discours sur les arts du dessin, l'artiste doit saisir symboliquement l'esprit de la Nature qui agit dans l'intérieur des êtres et s'exprime par leur forme extérieure. Certains aspects du monde lui paraissent plus proches pour des raisons obscures, et il les élit. Cette prédilection quasi-obsessionnelle d'un créateur pour certains motifs reflète son univers intérieur dont il ne connaît que l'externisation quand son œuvre l'a porté à la lumière. Ces motifs, devenus formes esthétiques, exercent à leur tour une fascination mystérieuse sur le lecteur ou le contemplateur. Les écrits de Proust les énumèrent souvent : femmes de Dostoievski ou d'Elstir, toutes semblables, passion des bijoux chez Moreau, du déguisement chez Rembrandt ou Watteau, phrases au col de cygne des Nocturnes de Chopin, cri de chouette de Chateaubriand...

« L'art est la jouissance de soi objectivée 41 », écrivait Lipps au début du xxe siècle. C'est, un peu avant, la parole du grand esthète anglais Pater qui a déterminé Proust à faire de l'Einfühlung l'explication suprême de l'œuvre combinée avec son étude structurale. Il faut toutefois se rappeler certain petit traité dont le titre rassemble les deux tentations de l'esthétique à l'époque : Abstraction et Einfühlung. Proust n'a pas lu cet écrit alors obscur de Worringer mais bien qu'il continue à défendre jusqu'à sa mort la cause de la « sympathie symbolique 42 », sur le terrain pratique il est bien tenté de passer imperceptiblement dans le camp opposé, celui de l'ornement qui se détourne de la nature. Que les poéticiens en décident.

En tout cas, de ce soi-même qui forme le « livre intérieur » à déchiffrer et qui s'est constitué dans l'ombre et dans la passivité, qui est le produit de la digestion d'images, qui est malgré tout historique puisque le temps seul détermine sa sédimentation, a été ôtée la force du sujet dont la « poésie » a déclenché le branle. Considéré comme inintéressant, son projet vers l'avant est écarté et la revendication du dynamisme par le romancier n'atteint pas sa description. Le sujet comme

^{39.} Aesthetik op. cit., t. I, 390.

^{40.} Hartmann, Séailles, etc...

^{41.} Th. LIPPS, Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, 1903.

^{42.} C'est la traduction proposée par V. Basch pour Einfühlung.

pouvoir intellectuel ne sera jamais pris en compte — et pour cette seule raison : même si l'idée générale se forme elle aussi dans l'obscurité, elle émerge d'ellemême sans qu'il soit besoin d'initiation spéciale : le narrateur a appris à reconnaître les snobs à leur discours idéaliste, les homosexuels à leur ostentation de virilité, les êtres de fuite à ce qu'il en tombe amoureux. Ce savoir est à écarter de la zone de l'ipséité. L'interdit schopenhauerien, qui jette le discrédit sur le rationnel, le conscient, l'utile, a achevé l'affaiblissement de la notion. Toute déviance vis-à-vis de ce qui est universellement reconnu est seule considérée du domaine propre de ce sujet. « Les idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l'humanité: chacun d'eux ne posséda réellement que ses bizarreries... Thalès aurait pu dire comme Socrate γνωθι σεαυτόν mais il ne se serait pas frotté la jambe dans la prison de la même manière avant de boire la ciguë ... Le livre qui décrirait un homme en toutes ses anomalies serait une œuvre d'art comme une estampe japonaise où on voit éternellement l'image d'une petite chenille aperçue une fois à une heure particulière du jour 43 », écrivait M. Schwob, autre disciple de Pater. « 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 44 », déclare Proust avec plus de subtilité. Mais d'une telle position résulte finalement un attachement irrésistible au temps perdu, à ce qui ne fut qu'une fois et qu'un instant. Et au lieu de l'Identité triomphante il semble qu'une nostalgie va être le moteur de la création, et que le passé est malgré tout regretté comme tel. Le fléchissement que Pater a fait subir à la tradition schellingienne se retrouve chez Proust, son lecteur attentif. L'acte du génie n'est plus le geste fier, prométhéen — mais autorisé par les dieux bienveillants — que célébrait Schelling; l'acte de la suprême puissance est devenu un refuge.

Ayant éliminé l'imaginaire comme projet construit, Proust fait de la « poésie » une impression subie et de l'impression le résultat d'un défaut physiologique, d'une myopie, d'une brume, d'un point de vue exclusif qui doit de surcroît satisfaire à la lourde obligation de livrer l'essence qualitative du réel. De l'illusion d'optique naît le tableau, la personnalité du peintre n'est que la marge d'erreur qui lui fait prendre un fleuve pour un lac, qui fait omettre à un Turner des sabords aux vaisseaux de ligne : « Je peins ce que je vois, non ce que je sais ». La subjectivité se confond dès lors avec les limites extrêmes d'un déploiement du monde : ce qui est reconnu comme son domaine particulier est la coloration accidentelle que prend tel spectacle, non son actualisation qui ne peut advenir qu'à partir d'un sujet. A en croire le narrateur, Venise est absente « des prétendus instantanés pris par (sa) mémoire 45 », comme lui-même est absent de ces clichés mais l'inégalité des pavés contiendrait davantage que les visites aux monuments, davantage que leur compréhension qui, pouvant être partagée, ne serait plus le privilège d'un sujet (comme si partage et subjectivité étaient termes contradictoires). Car le déploiement n'est plus l'important ni le développement de l'être dans le sujet dont l'essence est désormais engloutie à l'aide d'une explication psychologique. Pourtant, pour que le Palais des Doges soit artistiquement perçu

^{43.} Préface aux Vies imaginaires, 1896, Mercure de France.

^{44.} R.T.P. III 880.

^{45.} R.T.P. III 869.

par deux individus dissemblables, il faut bien que cette perception déborde les conditions contingentes, lumière d'orage ou soleil éclatant, mal au pied ou chant du gondolier qui l'ont accompagnée, comme le prétend le romancier — peut-être parce qu'en lui l'artiste sait ce qu'il faut exclure?

Certes Proust préoccupé par l'efficacité de sa propre création romanesque se soucie surtout de dramatiser les oppositions. Sa virtuosité ne doit toutefois pas dissimuler qu'un tel déplacement constitue la décadence de l'empire spirituel fondé par les romantiques. La meilleure part, prétendent les Bergson, les Proust, sous prétexte de l'arracher à la souillure du scientifique et du social, c'est l'involontaire, l'irrationnel défini par opposition au rationnel, mais non d'après un principe positif, c'est un imaginaire exténué fait de souvenirs qui s'interpénètrent dans l'obscurité; et ils abandonnent aux barbares ces immenses territoires où jadis le moi affirmait sa puissance. Car jusqu'à Séailles le génie s'efforce aussi bien dans la science que dans l'art et Léonard en est le type mythique accompli qui incarne cette double attitude, dominant les problèmes de la science de son temps pour les subordonner à ceux de son art.

Faut-il pour autant glisser dans les gouffres vertigineux de l'Inconscient? Non, l'inconscient proustien est fait pour être réduit. Son statut est provisoire : l'écrivain en extrait un qualitatif plus plein qui assure la communauté d'essence du monde et du sujet. En expliquant à un journaliste que sa Recherche est « une suite de Romans de l'Inconscient », il témoignait de ce qu'il entendait par là, l'exploration d'une mémoire involontaire conçue finalement comme le complément d'une mémoire volontaire « qui est surtout une mémoire de l'intelligence et des yeux 46 ». Dans le roman même, conscient d'avoir exagéré ses affirmations, il corrige ce que sa véhémente protestation en faveur de l'irrationnel aurait pu apporter de confusion : « la réalité est contenue » sous les petites choses, « la grandeur dans le bruit lointain d'un aéroplane, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé de la saveur d'une madeleine 47 »; et il se défend d'indiquer que cette réalité « s'évanouisse en un pur relativisme 48 », tant il perçoit l'ambiguïté qu'entraîne la réduction « du criterium de vérité » à « l'impression 49 ». L'écriture et sa motivation seront donc arrachés à l'Inconscient et comme celui-ci est conçu par lui de façon toute classique, son exploration n'entraînera jamais dans des abîmes insondables. Les lémures nocturnes, les fantasmes obsessionnels avec leurs troubles lueurs sont sans intérêt dans la perspective de l'Identité. Aussi le rêve si souvent évoqué dans la Recherche y est-il toujours présenté comme l'antithèse de la vraie vie. Soumis comme la veille à la causalité, il ajoute à ses défauts un surcroît d'incertitude, il n'est jamais une évasion. Et où irait-on dans ce monde sans ailleurs? Il constitue comme l'ivresse, la contre-épreuve égarante, la tentation du Malin Génie. Car il faut au système proustien l'alliance lucide du sujet et du monde pour constituer le Réel, la vraie beauté ne pouvant être que le produit de l'effort créateur. L'apparente fantaisie onirique est aux antipodes de la liberté

^{46.} Interview de J. E. Bois, reproduit in CBS pp. 557-9.

^{47.} R.T.P. III 895.

^{48.} R.T.P. III 913.

^{49.} R.T.P. III 890.

qu'elle semble manifester. Et Proust l'utilise pour mettre en situation la question angoissée qui se pose à l'ouverture du roman : « Comment finit-on par retrouver son propre moi plutôt que tout autre? 50 ». Schopenhauer déjà objectait le sommeil pour démontrer la fragilité de la conscience individuelle, livrée à l'interruption, n'ayant que le corps pour garantir son individuation. Le sommeil ou la mort restituent à la Volonté ses pouvoirs. Proust conforte cette attitude auprès des positivistes comme A. Maury, le célèbre spécialiste du rêve qui concevait le sommeil comme un retour à une vie primaire, « latente, qui ne s'élève pas beaucoup au-dessus de la vie purement végétative et fonctionnelle... La vie intellectuelle n'y est encore que celle des animaux inférieurs 51 ». Le narrateur émergeant de sa somnolence et affirmant dans l'ouverture du Côté de chez Swann, « j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal 52 », ou comparant plus tard Albertine endormie à une plante 53 confirme par les propositions de la science l'affirmation célèbre de Schelling, « tout commence dans l'obscurité ». Le rêve figure donc l'Ungrund dont la menace étend de loin en loin son nuage. Et c'est le plein jour d'une matinée mondaine qui verra le narrateur recevoir son adoubement.

Pourtant les dieux sont morts. Le schéma théologique boehmien n'a plus de raison d'imposer sa dialectique. Proust s'avance à reculons dans une nuit qui s'épaissit, étreignant une idole, l'art, tandis que s'élève, en son discours qui tente de les apprivoiser, la rumeur des sciences humaines. Une clarté étrange se maintient au-dessus, issue de telle proposition de Schelling: « La nature est comme la naissance de toutes choses, la nuit éternelle, cette unité dans laquelle celles-ci sont renfermées en elles-mêmes, l'aphelium de l'univers, le lieu de l'éloignement de Dieu du véritable centre. La vie et l'histoire, dont le caractère est un développement progressif, n'est qu'une purification, un passage à l'état absolu. Celui-ci n'est visible que dans l'art, qui anticipe sur l'éternité, qui est le paradis de la vie et est véritablement au centre. ⁵⁴ »

« La nature est comme la naissance de toutes choses, la nuit éternelle, cette unité dans laquelle celles-ci sont renfermées en elles-mêmes, l'aphelium de l'univers, le lieu de l'éloignement de Dieu du véritable centre. La vie et l'histoire, dont le caractère est un développement progressif, n'est qu'une purification, un passage à l'état absolu. Celui-ci n'est visible que dans l'art, qui anticipe sur l'éternité, qui est le paradis de la vie et est véritablement au centre. ⁵⁴ »

^{50.} R.T.P. I 88.

^{51.} A. MAURY, Le sommeil et les rêves, 1861, Didier, p. 395.

^{52.} R.T.P. I 5.

^{53.} R.T.P. III 69.

^{54.} In recueil Bénard. : Discours sur Dante, p. 306.