

Distribution Agreement

In presenting this thesis or dissertation as a partial fulfillment of the requirements for an advanced degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis or dissertation in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known, including display on the world wide web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis or dissertation. I retain ownership rights to the copyright of the thesis or dissertation. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis or dissertation.

Signature:

Gehane Y. Shehata

Date

PROUST ET FLAUBERT: DES FICTIONS DE SOI ET DES MYTHES DE L'AUTRE

By

Gehane Shehata
Doctor of Philosophy

Department of French and Italian

Geoffrey Bennington, Ph.D.
Advisor

Philippe Bonnefis, Ph.D.
Advisor

Kevin Corrigan, Ph.D.
Committee Member

Claire Nouvet, Ph.D.
Committee Member

Accepted:

Lisa A. Tedesco, Ph.D.
Dean of the James T. Laney School of Graduate studies

Date

PROUST ET FLAUBERT: DES FICTIONS DE SOI ET DES MYTHES DE L'AUTRE

By

Gehane Y. Shehata
M.A. French, The University of Toledo, 2003

Advisor: Professor Geoffrey Bennington, Ph.D

Advisor: Professor Philippe Bonnefis, Ph.D.

An Abstract of
A dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in French
2012

Abstract

PROUST ET FLAUBERT: DES FICTIONS DE SOI ET DES MYTHES DE L'AUTRE

By Gehane Shehata

This study aims to examine the proximity between the works of Proust and Flaubert. While there would be many different ways to approach such a question, the present analysis will focus on notions of self and otherness, prominent in the works of both authors.

Flaubert's view of subjectivity – later identified by critics as *bovarysme*, or the power of illusion in the construction of the self – clearly distinguishes his world, whereas Proust stands as the thinker of modern subjectivity, the first author to think and include the effect of time in the conception of the subject. The first chapter shows that the view of each author entails not only a distinct quality of perception of the self, but also a world where the position and the gaze of the other differ greatly. The second chapter furthermore considers the standpoint of each author towards otherness through his depiction of the human face. While the two authors do indeed encounter the human face in almost opposite ways, they both eventually testify to a problematic nature of the relation to the other, a relation mainly characterized by assimilation to the self or erasure.

Notions of otherness and self inevitably lead our thought to the question of writing and reading, always situated between a self and others. The writing styles of Flaubert and Proust thus become the ultimate concern of our study; the characteristics of each style, the way in which it encounters us, and the *Other* that writes itself through each text become the focus of the last chapter.

PROUST ET FLAUBERT: DES FICTIONS DE SOI ET DES MYTHES DE L'AUTRE

By

Gehane Y. Shehata
M.A. French, The University of Toledo, 2003

Advisor: Professor Geoffrey Bennington, Ph.D

Advisor: Professor Philippe Bonnefis, Ph.D.

A dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in French
2012

Acknowledgements

It is an absent member of my committee, Professor Candace Lang, whom I wish to mention first today. The always cheerful and generous gift of her advice, her support, and her time – even during the difficult months of her illness – greatly helped me. While she can't see today's achievement and sign it, I am grateful for all her efforts and for the fine human being she was, and I would like to offer this work as a tribute to her memory.

My sincere thanks also go to all the members of my Committee for their time, help, and support, and most specifically to my Advisors. Thank you to Professor Geoffrey Bennington without whom I would not be standing where I am today and whose gracious teaching, advice, encouragement, and mentorship led me and supported me throughout the way. Thank you to Professor Philippe Bonnefis who gave me so generously of his time, advice and encouragement; his rare gift of seeing and bringing the best out of his students has been an invaluable help to me. Thank you also to Professor Claire Nouvet and Professor Kevin Corrigan for their scholarly input, insights, and help.

Last but not least, I would like to thank my family for their patient and loving support.

Table of Contents

Introduction	1
Chapitre 1: Images de soi, soi comme image	7
Chapitre 2: Du visage	63
Chapitre 3: Ecrire l'Autre	133
Conclusion	181
Bibliographie	185

Introduction

Toute lecture est aussi, instinctivement, une mise en rapport de plusieurs textes, leur interrogation, et l'exigence presque de les valider l'un par l'autre. C'est de cette loi peut-être que relève la réflexion que nous proposons dans ce qui suit. Où et comment situer Flaubert par rapport à Proust, ou vice-versa. Que Flaubert ne soit en effet jamais très loin lorsque que nous lisons Proust est une impression probablement connue de maints lecteurs, alors que les raisons qui justifieraient un tel sentiment demeurent moins évidentes. A première vue, on pourrait prendre appui sur certaines scènes qui se font écho – celle de l'apparition de Louise Roque dans *L'Education* et de Gilberte dans *La Recherche* par exemple - ou encore sur le personnage de Swann, personnage de l'échec et de l'inaction qui ne peut en effet cacher pour longtemps son héritage flaubertien. De tels aspects semblent cependant inadéquats à rendre compte de la totalité de cette proximité pressentie et qui demande sa justification ou son déni.

Cette impression se trouve par ailleurs « défiée » par l'absence de Flaubert du texte de *La Recherche*, alors que s'y établit presque un dialogue avec bien d'autres écrivains. Peu d'auteurs auront en effet introduit ou fait appel, tel que Proust, à autant de figures d'écrivains - procédé qui n'a peut-être d'équivalent ou de plus proche que celui de Montaigne, auquel il nous fait en premier lieu penser. Ces scènes de lecture où Proust cite Racine, Balzac, Baudelaire, Chateaubriand ou Dostoïevski, pour ne mentionner que ceux-là, introduisent dans le texte comme une frontière délimitant un espace particulier, une sorte

d'enclave où l'intertexte créé suscite une attention plus particulière et témoigne de l'influence ou du moins de l'intérêt particulier de Proust envers ceux qu'il cite. A ce dialogue ouvert, Flaubert n'est donc pas sollicité.

Par contre d'autres textes, hors de *La Recherche*, attestent l'intérêt évident de Proust pour Flaubert. *Mondanité et Mélomanie de Bouvard et Pécuchet* - qui fait partie des premiers textes qu'il publie - ainsi que son célèbre pastiche *L'affaire Lemoine par G. Flaubert* témoignent tous deux combien la voix et le style de Flaubert lui sont présents bien avant la rédaction de son chef-d'œuvre. C'est finalement un Proust dont la renommée est établie qui se fera, avec son article *Autour du style de Flaubert*, un des premiers et des plus fins défenseurs de Flaubert, lors de la célèbre polémique suscitée autour de son style.

Le paradoxe de cet intérêt pour Flaubert que double une absence - pour le moins incomprise - du chef-d'œuvre a suscité l'étude de certains chercheurs, peu nombreux à notre connaissance. Nous avons notamment à l'esprit Mireille Naturel¹ qui, se basant sur l'étude génétique des manuscrits et des avant-textes de *La Recherche*, entreprend de prouver la présence souvent voilée de Flaubert dans le texte proustien et démontre l'origine ou la parenté flaubertienne de plus d'un motif, caractère, ou situation chez Proust. Son étude lui permet de soutenir que pour Proust, Flaubert "ressemble à un double, un double qu'on recopie parfois - ainsi les fragments des Lettres à Caroline dans le carnet 1 - avec lequel on s'identifie, de qui on parle quand on ne peut ou ne veut pas parler de soi..."²

Nous sommes d'instinct peu porté à souscrire à cette qualité de "double", à moins de dire que Baudelaire, Racine ou Dostoïevski le furent dans un sens aussi ; nuance peut-être donc de sens. Quoi qu'il en soit, la proximité des deux auteurs va pour nous bien au-delà de

¹ Mireille Naturel : *Proust et Flaubert - Un secret d'écriture*. Amsterdam : Rodopi, 2007.

² *Ibid.* p.10.

simples motifs ou de scènes similaires, elle tient à tout un autre ordre de choses, notamment à la résonance qui se fait entre les deux œuvres autour de certains concepts ; résonance qui évidemment ne suppose pas forcément la similarité.

Si l'étude de notre question peut s'engager sur plusieurs terrains et être élaborée dans plusieurs perspectives, nous proposons cependant de la mener autour de deux thèmes : l'identité et l'altérité. Sujets vastes et complexes évidemment, qui nous sont cependant dictés non seulement par notre intérêt personnel, mais également par les deux œuvres qui maintiennent, chacune dans ses propres termes, un intérêt constant pour la question de la subjectivité ou du rapport à soi, ainsi que pour celle du rapport à autrui. Nous nous tiendrons donc à considérer nos questions dans le cadre que les deux œuvres forgent pour nous et les perspectives par lesquelles elles dessinent un champ de réflexion.

On ne peut oublier en l'instance qu'une modernité se pense et se construit autour et à partir de l'œuvre de Flaubert et de Proust, et que cette modernité a impliqué une nouvelle approche de soi. Une conception claire et inédite de l'identité et du rapport à soi se dégage en effet chez chacun des deux auteurs et constitue presque l'ultime, ou au moins une de leurs principales signatures en littérature. Toute l'œuvre de Flaubert gravite autour de ce que Jules de Gaultier a surnommé *le bovarysme* en référence à l'héroïne flaubertienne qui exemplifie la puissance de l'illusion et son rôle dans la formation de l'identité. Flaubert, en cela pareil à toute sa génération n'aura pas échappé aux remous et aux déceptions de l'après-révolution, qui avaient certainement conditionné et créé une qualité d'individus, dont son héroïne représente peut-être le cas le plus crucial. Nous nous arrêterons donc d'abord à la considération de cette notion de *bovarysme*, ainsi qu'à ses significations, au monde qu'elle implique, en essayant de la penser dans son éventuelle résonance avec ce

que la psychanalyse nous apprend sur le rapport de l'être à lui-même. Proust de son côté tient lieu, comme on le sait, de penseur de la subjectivité moderne : il est le premier à introduire le facteur Temps dans la formation de l'individu et bouleverse les assises de la subjectivité dite "classique", qui de tout temps dans le roman avait disjoint temporalité et subjectivité. Après Proust, nous ne pouvons plus penser un individu hors de sa capacité d'évolution et de changement dans le temps, et surtout hors de sa fragmentation.

Quant à la question de l'altérité, nous avons choisi de la considérer en premier lieu dans la représentation du visage que donnait chacun des deux auteurs. Cette conjonction du visage et de l'altérité, que nous faisons tous d'instinct, connaît cependant une sorte de « sacre », de reconnaissance par la philosophie, avec et par la pensée de Levinas, même si le visage garde parfois en cette dernière une valeur plutôt symbolique. Pour celui qui s'est voulu ermite à Croisset, le rapport à autrui n'était certainement pas sans aspérités, et la rage de Flaubert ainsi que sa presque « haine » du bourgeois ne sont inconnues de personne; l'œuvre comme la correspondance n'y auront pas, comme on le sait, échappé. Nous tenterons pour notre part de lire chez Flaubert ce qui se dit encore du rapport et de la relation éthiques, non seulement ouvertement par des déclarations ou des opinions émises, mais par ce que le texte flaubertien à son insu trahit, dans la manière dont il rencontre l'autre, et plus particulièrement son visage.

Peut-être parce retrouvé dans la mémoire, le visage fait preuve chez Proust d'une présence tenace, et tout lecteur pour peu attentionné qu'il soit réalise combien il vient et revient à ce qui nous lie au visage d'autrui, à ce qui nous y rapporte incessamment et nous y attache, que ce soit l'amour, la haine, le snobisme, et même l'indifférence. Cependant, la réflexion sur le rapport éthique se poursuit longuement, occasionnée de surcroît dirait-on

par la présence du visage ; elle ressemble d'ailleurs à plus d'un endroit à quelque chose de l'ordre de l'accusation.

Entre soi et une altérité, finalement, c'est aussi la question de l'écriture qui s'ouvre, en ce rapport qui la lie à la lecture, et à notre propre lecture. Proust et Flaubert furent parmi les écrivains à avoir le plus réfléchi à la question de l'art et de la littérature. "Le style pour l'écrivain", dit Proust, "aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun" (IV. 474). Nous sommes donc en fin de parcours porté à réfléchir sur l'écriture flaubertienne et proustienne, sur la manière dont elle se tient devant nous, sur le monde qu'elle révèle et l'Autre qui, en elle, à son insu, se dit.

Chapitre 1

Images de soi, soi comme image

*Nous travaillons à tout moment à donner sa forme
à notre vie, mais en copiant malgré nous comme un
dessin les traits de la personne que nous sommes et
non de celle qu'il nous serait agréable d'être.*

Marcel Proust.

On aura longuement pensé les rapports de Proust et de Flaubert à la peinture. En cette fin de siècle où les écrivains se font critiques d'art (Gautier, Zola) et pratiquent quelquefois eux-mêmes la peinture (Fromentin, Hugo), l'échange entre littérature et peinture, entre le mot et l'image, se fait indéniablement plus étroit, plus intime. Notre intention ici n'est cependant pas d'élaborer ou de reprendre certaines thèses concernant Proust ou Flaubert en la matière. Celle par exemple d'un Flaubert revendiquant le caractère spécifique de l'objet littéraire non apparenté à la peinture,³ et à laquelle on peut rattacher son refus catégorique de faire illustrer ses œuvres ; thèse qui n'empêche évidemment pas son opposée, celle d'un Flaubert définissant la tâche de l'écrivain comme n'étant autre que ce *donner à voir* bien connu, qui fait si clairement appel à la peinture dont son œuvre est parsemée. Nous ne chercherons pas non plus à considérer le caractère dit impressionniste de l'écriture flaubertienne ou proustienne,⁴ ni celui dit surréaliste du Flaubert de *La Tentation*

³ Thèse - aujourd'hui sans doute dépassée - soutenue par Raymonde Debray Genette : "Flaubert est un des rares écrivains qui ait essayé de résister (aux procédés de la peinture) en théorie et en pratique, et il est bien dommage de faire un sort abusif à la description de Rouen, « comme un tableau », exception notable dans son œuvre. Il a toujours, au contraire, cherché des procédés d'écriture autonomes, qui neutralisent réalisme et plasticité". *Métamorphoses du récit*. Paris, Seuil, 1979. p.226.

⁴ A ce sujet, parmi maints critiques, Pierre Danger écrit : "Sans être intimement lié, comme le sera Zola, à des peintres de son époque et sans s'intéresser particulièrement aux idées qu'ils défendent, Flaubert devance pourtant, en quelque sorte instinctivement, les premiers impressionnistes, tant il est proche d'eux par sa conception de l'art et le regard qu'il pose sur les choses". *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*. Paris: Armand Colin, 1973. Voir également Kazuyoshi Yoshikawa : *Proust et l'art pictural*. Paris : Honoré Champion, 2010.

de Saint Antoine.⁵ Notre intérêt dans ce qui suit se bornera de la peinture à l'image, à une image unique, lisible certes en bien d'autres œuvres, mais dont l'insistance chez Proust comme chez Flaubert ne peut passer inaperçue et constitue un point d'intersection des deux œuvres et quelque chose peut-être de cette parenté qui les englobe.

La puissance de toute image, en particulier celle du rêve, de l'illusion ou du désir, l'œuvre de Flaubert suivie en cela par celle de Proust entreprendra de l'interroger et d'explorer les profondeurs. Mais à l'ombre de cette interrogation, quelquefois presque à son insu, se profile une image qui combine et le rêve et l'illusion et le désir, et c'est l'image de soi à laquelle l'une et l'autre œuvre font une large place.

Nous n'entendons cependant pas image de soi dans le sens que lui accorde Sartre par exemple dans sa réflexion sur Flaubert. Cherchant le rapport de l'écrivain à son œuvre,⁶ Sartre pour lequel le chef-d'œuvre et le chef-d'œuvre unique de Flaubert restera comme on le sait *Mme Bovary*, avance que l'emploi de *elle* dans ce chef-d'œuvre vaut pour un *il*, ce dernier étant lui-même un substitut du *je*. Autrement dit, Flaubert se projette lui-même et à son insu en son héroïne, avec ce côté androgyne, féminin, auquel il a tenté de rester aveugle et qui, contrebalançant selon Sartre le côté mâle et grossier de Flaubert, fait son charme principal. Quelle que soit la part d'assentiment qu'on veuille lui accorder en ce qui concerne Flaubert et son côté féminin, la thèse sartrienne demeure évidemment dans sa généralité

⁵ "La splendeur, le coloris, l'étrangeté de ces visions étaient d'abord ce qui l'avait séduit dans le tableau de Brueghel ... Flaubert a le génie de l'invention visuelle, comme Victor Hugo a le génie de l'invention verbale ... *La Tentation de saint Antoine*, c'est le délire visuel de Flaubert. Nous avons déjà, à propos de *Salammbô*, dit que Flaubert méritait d'être regardé, bien plus sûrement que Baudelaire, comme un des ancêtres du surréalisme". « Notice » à *La Tentation de saint Antoine*. - *Œuvres Complètes de Gustave Flaubert*. Paris : Club de l'Honnête Homme, 1972. Tome 4, p.24-25.

⁶ Jean-Paul Sartre. *Notes sur Mme Bovary* : notes établies en vue de la rédaction du 4^{ème} volume de *L'Idiot de la famille*, que la cécité de Sartre rendra impossible. Document reproduit dans *Flaubert, Revue de L'Arc*, no. 79 (consacré à Flaubert). Paris: Editions Inculce, 2009. p109-122.

valable pour tout auteur, et l'on ne sait aujourd'hui que trop qu'un *je* ne garantit pas plus la proximité d'un auteur de son écrit que ne l'en éloigne un *il*, et qu'écrire c'est toujours, quel que soit le travestissement, projeter quelque chose de soi.

Il est cependant un autre aspect de l'image de soi qui se dégage de l'œuvre de Flaubert comme de celle de Proust, et que nous nous proposons d'explorer dans les pages qui suivent. Non plus celui d'un auteur se projetant en ses héros, mais plutôt un intérêt particulier et un regard quasi permanent vers l'image de soi dont font preuve la plupart des personnages flaubertiens ou proustiens, attention qui par son ampleur et son insistance mérite d'être approchée de plus près.

Un soi illusoire : le bovarysme

Grand théâtre où multiples aspects et maints scénarios de l'illusion se jouent, l'œuvre de Flaubert, où qu'elle regarde, au plus loin qu'elle aille, entreprend comme on le sait de dévoiler le leurre, le mirage, la chimère. Lieu commun aujourd'hui que de signaler cette psychologie particulière qui s'en dégage, définie sous le nom bien connu de *bovarysme*. Bien qu'on en parle toujours en référence à Flaubert et à son héroïne, il s'avère que ce néologisme se prête à diverses interprétations et que chacun y met une nuance différente de sens, de sorte qu'il puisse à chaque fois correspondre à une lecture personnelle de l'œuvre. Il a souvent pour synonyme une sorte de mélancolie, d'insatisfaction ou de rêve impossible; ainsi à titre d'exemple, Larousse nous en donne cette définition : "Comportement d'une femme que l'insatisfaction entraîne à des rêveries ambitieuses ayant un rôle compensatoire". Aussi n'est-il pas sans intérêt de rappeler le bovarysme dans son acception

initiale, tel que défini par Jules de Gaultier dans son étude sur Flaubert,⁷ comme étant “la faculté déparée à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est”. Nous savons aujourd’hui que Jules de Gaultier n’est pas le créateur du néologisme,⁸ c’est à lui cependant que nous devons sa transformation en notion, ayant toute sa dimension psychologique et philosophique ; sa première étude, sera suivie d’une seconde,⁹ quelques dix ans plus tard, où il développera encore son concept, et l’étendra au-delà de l’œuvre de Flaubert.

Faculté de se concevoir autre qu’on n’est, ainsi se définit donc pour Gaultier cette sorte de maladie de la personnalité dont souffre le personnage flaubertien en général, et dont les symptômes atteignent en Emma Bovary leur apogée, aboutissant à une destruction totale et flagrante. C’est dans cette vision si particulière et si unique que réside pour lui le génie de Flaubert, premier à voir et à comprendre un mal souvent inaperçu. S’il fallait rapidement rappeler l’hypothèse avancée par Gaultier, Emma Bovary est un être qui vit un personnage autre que sa propre réalité, et dans toutes les circonstances de la vie ne pourra vivre que dans une illusion, qu’elle s’empressera d’écraser à l’instant où elle commencera à prendre une tournure de réalité. Paysanne robuste, charnelle et peu raffinée,¹⁰ elle ne se

⁷ Jules de Gaultier. *Le Bovarysme. La Psychologie dans l’œuvre de Flaubert*, suivi d’études réunies et coordonnées par Per Buvik. Paris : Editions du Sandre, 2008.

⁸ C’est Gustave Merlet qui le crée (avec l’orthographe *bovarisme*), pour dénoncer la laideur de ce qu’il a considéré comme le mauvais réalisme de Flaubert : “ Quant à celui qui tue l’éloquence et la poésie, sacrifie l’homme à la brute, se débarrasse de l’âme et du cœur, prétend nous plaire par le goût des choses dépravées, et calomnie la création et la société en affectant de n’y voir que la laideur physique et morale ; celui-là, je propose qu’on l’appelle désormais le *bovarisme*”. *Le roman physiologique. Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert, dont des extraits ont paru dans la *Revue européenne* du 15 Juin 1860 (Document reproduit par Didier Philippot dans *Gustave Flaubert*, Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2006).

⁹ Jules de Gaultier. *Le Bovarysme (1902) Essai sur le pouvoir d’imaginer*, suivi d’une étude de Per Buvik : *Le Principe bovaryque*. Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la Critique, 2006.

¹⁰ Ce portrait d’Emma Bovary par Gaultier, caractérisé par “sa sécheresse de cœur” et sa “complexion sensuelle” – et pouvant certes être l’objet de contestation – est encore plus sévère quoique dans la ligne de celui qu’avait fait d’elle Sainte-Beuve dans son célèbre article du *Moniteur Universel* du 4 Mai 1857, « *Madame Bovary* par M. G. Flaubert », mentionnant, à propos de sa maternité, “ses caprices de tendresse” et “ses entrailles de mère mal préparées”, le cœur étant “déjà trop envahi par les passions sèches et par les ambitions

conçoit que grande dame, faite pour une vie pareille à celles dont elle puise le modèle dans les romans. Son éducation dans un couvent au milieu de jeunes filles nobles ou bourgeoises, où elle n'apprend que des choses peu en rapport avec sa condition de paysanne, contribue à nourrir sa tendance naturelle à s'imaginer autre, et dans les romans qu'elle s'y procure, elle se fait de même une conception erronée de la vie et de l'amour. C'est pourquoi elle demeure insensible à l'amour de Charles Bovary qui, bien qu'authentique et profond, ne ressemble en rien à ce qu'elle avait imaginé à partir des romans.

Elle aime Léon, nourri de chimères comme elle, mais se refuse à lui car elle ne peut rien accepter de ce qui pourrait installer le rêve dans une sorte de réalité ; de même écrit Gaultier, "tous ses actes, commencés dans la réalité, ont un achèvement dans la fiction". Phrase - ne peut-on s'empêcher de rajouter entre parenthèses - dont la possible réversibilité est frappante, car il est aussi pertinent de dire que tous ses actes commencés dans la fiction ont un achèvement dans la réalité, et le mal d'Emma Bovary est bien à la mesure de cette perméabilité entre la réalité et la fiction. Une fois Léon parti, continue Gaultier, sa nature reprend le dessus, et elle accorde à Rodolphe ce qu'elle avait refusé à son premier amour. Mais encore une fois, pour que la réalité ressemble au rêve, elle lui demande de l'enlever "au galop de quatre chevaux", et c'est alors qu'il se retire, la laissant seule avec ses chimères. La violence du choc qu'elle subit lui apprend "la petitesse des passions que l'art exagérât" (*MB*. 294), mais elle résiste encore un peu, et faisant appel à toutes ses forces, retrouve encore une fois sa passion pour Léon. Quand elle découvre la petitesse de ce dernier et sa dissemblance par rapport à l'image qu'elle avait de lui dans ses rêves, elle essaie encore de s'agripper et lui écrivant en son absence, "elle percevait un autre homme, un fan-

stériles pour s'ouvrir aux bonnes affections naturelles". (Document reproduit par Didier Philippot dans *Gustave Flaubert*. Op.cit. p.139-150).

tôme fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les plus belles, de ses convoitises les plus fortes” (MB. 364). Mais c’est en vain, car elle a appris que cet être n’existait pas, qu’elle ne pouvait habiller de son fantôme aucun être vivant ; elle a également appris qu’elle-même n’était pas la grande amoureuse qu’elle avait cru être. Son être réel atrophié ne peut plus goûter aucune joie de vivre, et son conflit ne peut se résoudre que par la mort, elle seule pouvant mettre fin à la lutte entre les deux puissances qui se partageaient son être.

Emma Bovary n’est pas, selon Gaultier, unique dans l’œuvre de Flaubert, dont tous les personnages répondent, bien qu’à différents degrés, à ce même principe morbide. Frédéric Moreau en est une seconde version avec cette seule différence qu’en lui, l’être mou qu’il est n’aura recours à aucune force de désir, à aucune fermeté de volonté pour réaliser son rêve, alors qu’en Emma l’ardeur du caractère avait amplifié puis précipité le conflit. Comme Emma, Frédéric Moreau se méprend d’abord sur lui-même et se croyant grand artiste attend indéfiniment l’éclosion d’un talent qui ne viendra jamais, abandonnant ses études, ne faisant rien de sa vie, dilapidant sa fortune et les quelques réels talents dont la nature l’avait doté. Il nourrit de même un rêve d’amour, une image puisée dans son imagination ou dans les livres et la personnifie en Mme Arnoux qui ne lui est pas accessible, non seulement parce qu’elle est mariée, mais aussi parce que - selon Gaultier - elle ne répond ni à sa nature ni à ses sens.

Il apparaît clairement ici, nous permettons-nous de rajouter en marge, que l’explication de Gaultier ne tient pas compte du caractère fondamental du désir chez Flaubert, celui d’être essentiellement impossible à assouvir : les vrais objets de désirs flaubertiens, on ne le saurait trop souligner, semblent souvent choisis entre tous pour leur caractère d’inaccessibilité. De plus, cet amour qui reproduit comme on le sait bien l’amour de

Flaubert pour Elisa Schlésinger, réitère l'impossibilité d'unir en une même femme l'amour et le désir par crainte obsessionnelle de l'inceste, sorte de névrose répandue selon Marthe Robert¹¹ parmi les jeunes bourgeois de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, et dont Freud avait relevé les symptômes en ces termes : "Là où ils aiment, ils ne désirent point, et là où ils désirent, ils ne peuvent pas aimer."¹² L'allusion à la mère devient explicite, voire visuelle, à la fin du roman quand Mme Arnoux, venue voir Frédéric, enlève son chapeau et découvre ses cheveux blancs : que "ce fut comme un heurt en pleine poitrine" laisse fortement supposer, comme le souligne Marthe Robert, que Frédéric réalise alors que derrière la femme s'était toujours cachée la mère. Allusion confirmée par une seconde, encore plus claire, lorsque Frédéric comprenant que Mme Arnoux était prête à se donner - et malgré toute la force de son désir - ne peut vaincre l'obstacle interposé entre elle et lui, dominé en cet instant par "quelque chose d'inexprimable, une répulsion et comme l'effroi d'un inceste" (ES. 546).

Quoiqu'il en soit, si nous reprenons la thèse de Gaultier, cet amour illusoire, rendant toute autre relation impossible, s'interpose entre lui et toutes ses autres inclinations, bloque son affection pour Louise Roque, brise sa relation avec Rosanette et rompt son mariage avec Mme Dambreuse. Dans la scène de sa dernière rencontre avec Mme Arnoux, mentionnée plus haut, soupçonnant que cette dernière était venue pour s'offrir, et bien qu'il soit "repris d'une convoitise plus forte que jamais, furieuse, enragée", il tourne le dos et se met à faire une cigarette, "à la fois par prudence et pour ne pas dégrader son idéal" (ES. 546) ; il aura préféré à l'amour, l'image et l'illusion de l'amour.

¹¹ Marthe Robert. « Kafka et Flaubert », entretien avec Marthe Robert paru dans *Flaubert, Revue de l'Arc* no.79. Op.cit. p.81-97.

¹² Sigmund Freud. *Contributions à la psychologie de la vie amoureuse. Œuvres Complètes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

Suivant toujours Gaultier, la chaîne des personnages *bovaryques* s'étend encore. Nous rappelons rapidement le bovarysme intellectuel du pharmacien Homais, épris d'un idéal de science et de savoir auxquels il ne peut accéder étant donné la médiocrité de son intelligence ; ce bovarysme doublé d'une vanité naturelle lui fait prendre ses exaltations pour des aptitudes, et son émerveillement devant la science lui tient lieu de conquête. Le peintre Pellerin le rejoint dans la même catégorie, esthéticien plutôt qu'artiste, dénué d'inspiration et qui prend son admiration pour les grands maîtres pour un don personnel. Regimbart, surnommé "le citoyen" est encore une fois celui où des deux forces qui se partagent un être, le réel et l'imaginaire, le réel a presque abdiqué et nous assistons à cette étonnante mascarade de l'imaginaire qui s'installe dans la vie, où il ne laisse plus de place au personnage réel.

En *Bouvard et Pécuchet* qui ont une valeur de symbole, continue Gaultier, Flaubert entrevoit toute l'humanité en proie au mal de la pensée et de l'imagination, au désir de savoir et à la soif de certitude, pour lesquels ni sa condition ni sa constitution ne la disposent. A l'instar de Mme Bovary dupe de l'exaltation romantique, la fausse conception qu'ont les hommes d'eux-mêmes, leur faisant constamment prendre leur enthousiasme pour de vraies aptitudes, est à la source de leurs perpétuels mécomptes. Ce bovarysme métaphysique s'élevant du fond de leur nature et qui a donné naissance "à toutes les théogonies, à tous les systèmes philosophiques et à toutes les sciences", c'est à lui que s'en prend Flaubert, dans le grotesque de *Bouvard et Pécuchet*, comme dans l'amère lamentation de *La Tentation de Saint Antoine*.

Pessimiste, cette philosophie – ou cette psychologie - de l'illusion ou de l'imagination comme source d'erreur, voire de duperie, qui sous-tend l'œuvre flauber-

tienne, superpose au pessimisme de Flaubert celui de Schopenhauer à l'ombre duquel Gaultier le lit. Dans ces existences victimes de leur propre aveuglement, oscillant continuellement de la souffrance à l'ennui, condamnées à une perpétuelle insatisfaction, on lit certainement l'influence schopenhauerienne qui informe la lecture de Gaultier – et que lui-même d'ailleurs reconnaît – ; existences de personnages qui sont pourtant, on ne peut l'oublier, de la création de Flaubert. On peut certes reprocher à la thèse du bovarysme d'être encore à ce stade polarisée entre les seuls deux postulats métaphysiques de vérité et d'illusion. C'est vers le dépassement de ces deux pôles que s'achemine Gaultier, pour lequel la notion de perpétuelle évolution est la pensée et l'œuvre d'une vie. Sans doute grâce à sa découverte de Nietzsche (qu'il est le premier à introduire en France en marge de l'université kantienne)¹³, Gaultier développe le principe bovaryque qui finit par se retourner en quelque sorte contre lui-même, et de disproportion entre vérité et illusion, il deviendra nécessité vitale, au détriment de Flaubert même qui n'en a conçu que l'aspect pathologique :

... avec Flaubert et à sa suite, on va s'attacher à montrer sous son seul aspect morbide, ainsi qu'il l'a considéré lui-même avec une nuance de pessimisme, ce singulier pouvoir de métamorphose. Mais on s'attachera aussi à montrer son universalité, et ce caractère général du phénomène contraindra l'esprit à reconnaître son utilité, sa nécessité, à préciser son rôle comme cause et moyen essentiel de l'évolution dans l'humanité".¹⁴

Rajoutons tout de suite en marge que c'est dans ce bovarysme comme nécessité vitale qu'on pourrait situer Proust, bien que le terme bovarysme comme tel ne semble pas lui avoir été familier, ni même connu de lui.

¹³ Les informations et commentaires « Les 'griffes de la Chimère' » donnés par Didier Philippot à la suite du texte de Jules de Gaultier nous ont été précieuses pour l'approfondissement de notre compréhension de la question.

¹⁴ Jules de Gaultier. *Le Bovarysme (1902) Essai sur le pouvoir d'imaginer*. Op.cit.

Flaubert et l'être comme image

Bien que le bovarysme comme principe psychologique ne représente pas à ce jour ce qui a particulièrement arrêté la critique flaubertienne, on peut toutefois dire que dernièrement, avec la réédition de l'œuvre de Jules de Gaultier, un renouveau d'intérêt se fait plus manifeste. Nous l'avons cependant évoqué parce qu'il s'insinue forcément dans toute réflexion sur la conscience que l'être a de lui-même, et constitue, à notre sens, une notion de référence dont on peut certes désapprouver certains détails, mais qui saisit néanmoins un aspect profond de la psychologie et de la philosophie flaubertiennes. Elle enrichit notre présente approche de la question – même si elle ne peut totalement y répondre - du pourquoi et du comment de cette distance jusque-là peu soupçonnée, qui sépare un être de la connaissance qu'il a de lui-même.

Longtemps avant les théories lacaniennes,¹⁵ les personnages de Flaubert nous apprennent en effet qu'un être se conçoit et s'éprouve comme image ou série d'images, et qu'une conscience de soi est aussi le rapport à une image, qui ouvre l'ère de l'aliénation et de la non-adhésion à soi. Que la construction d'un ego relève également de l'assimilation d'une image et de l'effort pour s'y conformer,¹⁶ nous permet peut-être de mieux comprendre la position du personnage flaubertien. Peu d'œuvres auront autant que celle de Flaubert -si ce n'est peut-être celle de Proust- mis en scène cette constitution de soi comme image, une image qu'on voit, qu'on croit être et dont on essaie de se rapprocher. Mais nulle n'aura peut-être plus profondément perçu la distance qui sépare toujours un être de la

¹⁵ Jacques Lacan. « Le stade du miroir », *Ecrits*. Paris : Seuil, 1966.

¹⁶ J. Laplanche et J.B. Pontalis. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris : P.U.F. p.187-190.

connaissance qu'il a de lui-même et son aveuglement quant à cet écart, espace devenu pathologique dans le monde de Flaubert, cependant voilé en chacun de nous.

Un personnage de Flaubert - avec sa vision particulière du monde faite d'une série de croyances, de désirs et de clichés, tous jetés pêle-mêle - ne se connaît et ne se reconnaît que protagoniste, agissant dans un univers qu'il est seul à voir. La connaissance qu'il a de lui-même ainsi que les lois qui le régissent et les licences qu'il se donne, sont dictées par ce seul critère pour lui valable, celui d'accéder au monde de ses croyances, de s'y conformer et d'en faire partie. Aussi s'accordera-t-il sans hésitation et sans scrupule tout ce qui est de nature à le rapprocher du rêve qu'il souhaite vivre ou de l'image qu'il souhaite devenir, et là résidera toujours son seul critère de rectitude, de probité et comme l'essence de sa loi morale. Quelques jours après son mariage, Emma Bovary, n'ayant pas trouvé le bonheur tel qu'elle l'avait imaginé, et pensant que "c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel comme on disait" (*MB*. 100), en accuse le lieu, le décor. Il aurait fallu aller dans ces pays "aux noms sonores", prendre des chaises de postes et monter par des routes escarpées dans les montagnes. Dans cette recette du bonheur qu'elle voit défiler, où l'on écoute le chant du postillon et le bruit des cascades et où le soir on construit des lendemains en regardant les étoiles, elle finit par se voir faisant partie du rêve et de son déroulement : "Que ne pouvait-elle s'accouder sur le balcon des chalets suisses ou enfermer sa tristesse dans un cottage écossais, avec un mari vêtu d'un habit de velours noir, à longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes" (*MB*. 100). L'emploi des temps chez Flaubert, comme on le sait, n'est nullement fortuit, et le passage de l'imparfait au présent nous communique ici toute la force de cette illusion qui quitte

presque, pour ainsi dire, le domaine du souhait et s'installe dans l'immédiateté et presque « la vérité » d'un présent.

Si le personnage flaubertien se trompe si massivement sur son propre compte, c'est peut-être qu'il ne cherche qu'en lui-même l'authentification de ce qu'il est. Acteur et spectateur dans un monde qu'il est seul à concevoir et à connaître, il semble que jamais le regard de l'autre ne pénètre l'univers de ses croyances, et de ce fait nul autre que lui-même ne peut lui servir de juge. Délié de la contrainte sociale dans son sens large, où on agit vis-à-vis d'autrui et sous - voire pour - le regard d'autrui, le personnage flaubertien n'agit que vis-à-vis de lui-même et ne se mesure que lui-même. C'est ainsi qu'à la mort de sa mère, Emma Bovary pleure tellement les premiers jours que son père, alarmé par l'expression d'un tel chagrin, va la voir dans son couvent. Mais au cœur de cette tristesse dont il est difficile de démêler l'authentique et le fictif, Emma regarde ce spectacle d'elle-même, se demandant sans doute si elle ressemblait aux nobles êtres, et elle " fut intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les cœurs médiocres" (*MB*. 98). Acteur et juge, c'est Emma qui se décerne à elle-même ce statut, ce certificat de non-médiocrité. Il en sera de même au cours de sa première relation avec Léon. Quand, lui cachant son affection tout en souhaitant qu'un hasard la lui apprît, elle croit l'avoir découragé, elle se reconforte et s'applaudit de retrouver l'image de sa vertu au miroir : "Elle songeait qu'elle l'avait repoussé trop loin, qu'il n'était plus temps, que tout était perdu. Puis l'orgueil, la joie de se dire : 'Je suis vertueuse', et de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées, la consolait un peu du sacrifice qu'elle croyait faire" (*MB*. 173). Comme toujours, l'auto-jugement d'Emma Bovary, le seul qui compte.

Plus tard, elle cèdera à Rodolphe et sera encore seule à lire son propre visage. Certes, Charles lui avait trouvé “bonne mine” au dîner, mais sa perspicacité n’ira pas, comme elle n’est jamais allée, plus loin. Alors qu’un visage est par définition ce qui est tourné vers autrui, lui offrant des signes qu’il lui revient de déchiffrer, Emma est seule à examiner, à comprendre et à traduire ces signes qu’un miroir au passage lui renvoie: “Mais, en s’apercevant dans la glace, elle s’étonna de son visage. Jamais elle n’avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d’une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait” (*MB*. 229). Son visage “transfiguré” lui confirme qu’elle est sur la bonne voie, qu’elle atteint cette forme sublime de l’amour dont elle avait tant rêvé, qui seule compte, et pour laquelle tous les moyens sont louables, peut-être d’autant plus louables qu’ils supposent de difficulté, d’irrégularités, de sacrifices : “... et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d’amoureuse dont elle avait tant rêvé” (*MB*. 230). Jamais adultère ne fut l’objet d’un tel jugement, de même que résonne de manière unique la jubilation du “J’ai un amant ! un amant !”. Plus éloquente que bien des mots, cette scène de murmure nous transmet sans erreur possible la loi première d’Emma Bovary – qui est au fond celle de tous les personnages flaubertiens - celle de rejoindre l’image souhaitée de soi. Quand il arrivera à Mme Bovary de mentir ou de tricher pour se couvrir, nous comprenons alors que c’est bien plus pour s’accorder de continuer à vivre son rêve et à poursuivre son image que par un quelconque souci des convenances ou de son entourage, car son unique et suprême loi ne sera jamais autre que d’adhérer à l’image d’elle-même qu’elle ne connaît qu’à travers un rêve.

C'est qu'on se voit toujours chez Flaubert, et ce regard de soi sur soi importe plus que tous les autres, plus que tous ceux des autres auxquels il rend l'être presque inaccessible. Ce besoin de se voir, de s'appréhender comme image, les deux autobiographies romancées de Flaubert, *Mémoires d'un fou* puis *Novembre*, sont là pour en témoigner. Il est évident qu'écrire son autobiographie représente aujourd'hui presque la norme, et nombre d'écrivains depuis Rousseau se seront essayé au genre. Ce qui distingue cependant celles de Flaubert, c'est de ne tendre ultimement ni à raconter l'histoire d'une vie ni à en tirer des explications ou des excuses, mais de tenter plutôt d'en capter les images, les multiples poses, les différentes physionomies d'un être. Bien que chacune conte à un moment une rencontre qui aura fortement marqué leur auteur – celle comme on le sait d'Elisa Schlésinger, puis celle de la jeune prostituée, mutation possible de la femme aimée dans *Novembre* – ces bribes d'histoire greffées sur une multitude d'images ne suffisent pas à ôter l'impression qu'on en garde, à savoir que l'enjeu principal n'est autre que de retrouver de plus près une image de soi. Les deux titres d'ailleurs planent sur les deux autobiographies comme deux images de soi, emblématiques de ce que chacune des deux œuvres entreprendra de détailler: le fou du collège, puis l'adolescent arrivé déjà à la saison où l'on compte ses morts. Mais ayant lu l'une et l'autre de ces deux autobiographies, nous serions en peine de placer leur auteur au sein d'une famille ou dans la précision d'une histoire, alors que nous sommes assaillis par ses innombrables clichés ou instantanés comme les nommerait Proust. Nous passons d'image en image, du visage heureux d'un enfant découvrant le monde: "Je courais sur les rochers, je prenais le sable de l'Océan que je laissais couler au vent entre mes doigts (...) comme j'ouvrais aussi de grands yeux sur la foule en habits de fête, joyeuse, tumultueuse, avec des cris..." (*MF*. 271), aux difficiles années de collège d'un

adolescent qui tranche sur la masse et ne peut s'y fondre: "Je me vois encore assis sur les bancs de la classe, absorbé dans mes rêves d'avenir, pensant à ce que l'imagination d'un enfant peut rêver de plus sublime, tandis que le pédagogue se moquait de mes vers latins, que mes camarades me regardaient en ricanant" (MF. 274).

Je me vois, formule flaubertienne par excellence, et qui revient encore, au cas où nous serions dans le doute :

Je me vois encore, errant, seul, dans les longs corridors blanchis de mon collège, à regarder les hiboux et les corneilles s'envoler des combles de la chapelle, ou bien, couché dans ces mornes dortoirs... j'écoutais longtemps le vent qui soufflait lugubrement dans les longs appartements vides ... j'entendais les pas de l'homme de ronde qui marchait lentement avec sa lanterne, et quand il venait près de moi, je faisais semblant d'être endormi ... (MF. 277).

Je me vois, geste réflexif qui tente de saisir plus d'une physionomie et d'une pose, mais laisse peu espérer la présence de témoins à ces scènes de quête ou d'auto-contemplation, où l'image de soi semble se faire à la fois plus claire et plus fuyante.

Novembre, qui va comme on le sait marquer la mort du *je* et la naissance du récit à la troisième personne, rajoute à cet entassement de clichés que l'auteur passe en revue une sorte d'interrogation, comme s'il essayait de déchiffrer ce qu'il voit, de pénétrer cet être qui se présente à lui dans un amoncellement d'images : "A quoi rêvais-je durant les longues soirées d'études, quand je restais, le coude appuyé sur mon pupitre, à regarder la mèche du quinquet s'allonger dans la flamme ... pendant que mes camarades faisaient courir leurs plumes sur le papier, et qu'on entendait, de temps à autre, le bruit d'un livre qu'on feuilletait ou qu'on refermait?" (MF. 406). L'interrogation de ces multiples physionomies que leur auteur tente d'appréhender est mise d'autant plus en relief par le récit de la fille de joie in-

tercalé au milieu du récit principal, et qui non seulement fait la transition du *je* au *il* qui dès lors suivra dans toute l'œuvre flaubertienne, mais semble surtout tenir lieu d'une sorte d'apprentissage, où dire *je* ne se limite plus à retrouver des images de soi mais transite de même vers un récit.

Plus tard Flaubert, prenant conscience de ce besoin qu'il avait de se regarder et de ce qu'un tel besoin pouvait avoir d'ironique par moments, le signale à Louise Colet: "L'ironie pourtant me semble dominer la vie. D'où vient que, quand je pleurais, j'ai été souvent me regarder dans la glace pour me voir?"¹⁷ Etonnement que nous partageons peu, nous qui constatons que se voir dans les larmes n'est qu'une modalité de plus, une occurrence supplémentaire d'une longue habitude de *se voir*. Il est certain que l'artiste en Flaubert, avocat de l'impassibilité artistique, dépassera avec ses œuvres de maturité le besoin de se dire, émanation ou ramification de celui de se voir; pourtant ses personnages garderont souvent le regard le plus inné et le plus viscéral de leur auteur - celui que nous livrent ses deux autobiographies - un regard de soi à soi.

Même le pauvre Charles si plat et si peu rêveur, au début de son amour pour Emma, sans trop se demander les raisons de son assiduité à fréquenter les Bertaux, se regarde et jouit de ce spectacle de lui-même y arrivant : "Ces jours-là il se levait de bonne heure, partait au galop, poussait sa bête, puis il descendait pour s'essuyer les pieds sur l'herbe, et passait ses gants noirs avant d'entrer. Il aimait à se voir arriver dans la cour, à sentir contre son épaule la barrière qui tournait, et le coq qui chantait sur le mur, les garçons qui venaient à sa rencontre" (*MB*. 76). Dans la simplicité de sa nature, Charles aimait à "se voir" pour mieux savourer peut-être ou doublement goûter ce bonheur inexplicable d'arriver aux

¹⁷ Lettre de Flaubert à Louise Colet, du 8-9 Mai 1852. Gustave Flaubert. *Œuvres Complètes. Correspondance*. Tome XIII.

Bertaux, et qui était pourtant sien. Et ce sera pareil dans le malheur, quand bien plus tard ayant raté l'opération du pied bot, assailli par des idées noires de mort et de procès, "il se voyait déshonoré, ruiné, perdu !" (*MB*. 252).

Quant à l'apothicaire Homais, sa vantardise et sa vanité pourraient suggérer au départ qu'il fait exception à la règle et que pour lui, le regard d'autrui est de grande conséquence. Mais même là, on a vite fait de s'apercevoir que l'importance de ce regard de l'autre n'est que bien secondaire, et qu'il prend son entourage à témoin plutôt qu'il ne l'institue en juge ; il ne lui demande pas d'acquiescer - car d'acquiescement il n'a nul besoin - mais uniquement de confirmer le grand homme, le savant que sans l'ombre d'un doute il se sait être. Aussi ce personnage, dont la présentation première est celle d'un homme dont " la figure n'exprimait rien que la satisfaction de soi-même" (*MB*. 138), se charge-t-il souvent de dire lui-même qui il est, de livrer cette image de lui-même qu'il connaît si bien. Dans une de ces constructions au style indirect libre, si célèbres chez Flaubert, où la ligne subtile entre les faits et les opinions tend parfois à se brouiller, nous apprenons pour qui il se tient, homme de pensée et d'art autant qu'homme de science:

Car ses convictions philosophiques n'empêchaient pas ses admirations artistiques, le penseur, chez lui, n'étouffait point l'homme sensible ; il savait établir des différences, faire la part de l'imagination et celle du fanatisme. De cette tragédie, par exemple, il blâmait les idées mais il admirait le style ; il maudissait la conception mais il applaudissait à tous les détails, et s'exaspérait contre les personnages, en s'enthousiasmant de leurs discours... (*MB*. 154).

Passage où nous glissons imperceptiblement de la voix d'Homais à celle de Flaubert, et qui souligne d'autant plus la disparité entre le personnage et l'image qu'il se fait de lui-

même. Plus loin, lors de ces fameuses Comices agricoles, devant le doute qu'émet l'aubergiste Mme Lefrançois quant à son aptitude à faire partie de la commission agricole, à la simple et légitime question "est-ce que la culture vous regarde, vous vous y entendez donc ?", il se lance dans une longue démonstration sur la parenté de la chimie et de l'agriculture, raisonnement dont la part de vérité ne justifie sûrement pas l'ardeur excessive du ton. Plus que la proximité de la chimie et de l'agriculture, sa véhémence trahit combien superflu, inutile, voire indésirable, est tout jugement d'autrui sur lui, l'homme de science dont le savoir et le discernement, entendons-le, sont presque indispensables : "Plût à Dieu que nos agriculteurs fussent des chimistes... Ainsi, moi j'ai dernièrement écrit un fort opuscule, un mémoire de plus de soixante et douze pages ... que j'ai envoyé à la Société agronomique de Rouen ; ce qui m'a même valu l'honneur d'être reçu parmi ses membres... Eh bien ! si mon ouvrage avait été livré à la publicité..." (MB. 200). On notera au passage le "fort opuscule", car pour Homais, son *opuscule* même ne peut être que *fort*.

Avec *L'Education sentimentale*, nous avons au départ l'impression de changer d'atmosphère et de philosophie, alors que se profilent ici et là des tentatives d'arrivisme un peu à la Balzac, dont Deslauriers rappelle les héros - notamment Rastignac - à son ami au début du roman, contribuant ainsi à maintenir pour un moment ce qui s'avèrera n'être qu'une erreur. Car, loin de guérir ceux qui se voudraient une place dans la société, cet arrivisme faussement balzacien - s'il l'était, il impliquerait un tant soi peu le souci du regard de l'autre dans la complexité du jeu social - avorte toujours, et l'on a vite fait de s'apercevoir que l'univers balzacien des conquêtes excessives fait place à celui de l'échec flaubertien, qui ne partage peut-être avec ce règne antérieur que sa démesure. C'est qu'incorrigible, le personnage flaubertien ne se soucie que de son propre regard et de la perception qu'il a de lui-

même, s'imaginant toujours un peu au fond de lui pouvoir atteindre ses buts par la seule portée de ses rêves et l'unique ardeur de ses désirs. Ne se connaissant jamais dans la réalité, il se regarde et se laisse bercer par l'image du rêve, à défaut et en dépit de pouvoir l'installer dans la réalité. Frédéric Moreau, ayant échoué une première fois à son examen, à peine se met-il à "travailler de toutes ses forces", que déjà il se perçoit dans une réussite fulgurante et une carrière plus que brillante :

Il se voyait dans une cour d'assises, par un soir d'hiver, à la fin des plaidoiries, quand les jurés sont pâles et que la foule haletante ... parlant depuis quatre heures déjà, résumant toutes ses preuves,... et sentant à chaque phrase ... le couperet de la guillotine suspendu derrière lui se relever ; puis à la tribune de la Chambre, orateur qui porte sur ses lèvres le salut de tout un peuple, noyant ses adversaires sous ses prosopopées, les écrasant d'une riposte, avec des foudres et des intonations musicales dans la voix, ironique, pathétique, emporté, sublime ; elle serait là, quelque part, au milieu des autres, cachant sous son voile ses pleurs d'enthousiasme ; ils se retrouveraient ensuite ; - et les découragements, les calomnies et les injures ne l'atteindraient pas, si elle disait : - « Ah ! cela est beau ! » en lui passant sur le front ses mains légères. (*ES. 151-152*)

Tableau de maître que le rêve ou le désir flaubertien, peinture qui marque même le temps et l'heure, par cette soirée d'hiver où la plaidoirie dépasse les "quatre heures" ; il ne lui manquera ni son ni voix, elle captera non seulement "le pathétique, l'emporté et le sublime" de la voix, mais jusqu'au souffle d'une "foule haletante". Tableau unique dont l'image de soi constitue le centre, alors que les forces de vie qui étaient action chez Balzac semblent s'y insinuer et se métamorphoser en désirs, pour prêter leur excès au rêve d'un être qui se voit, levant "le couperet de la guillotine suspendu derrière lui", portant à lui seul "le salut d'un peuple", et foulant presque à ses pieds, "écrasant", pulvérisant ses adversaires.

L'énergie de ce rêve, comme de tout rêve flaubertien, en dessine les contours et en accentue les détails pour un être qui, au demeurant, semble faire bien moindre cas de ces riens du quotidien, se laissant plus ou moins charrier par les événements de chaque jour dont la force l'emporte toujours, bien plus qu'elle ne s'offre à son regard, à son interprétation ou à son action. Encore que ce rêve fût un des rares à pousser son auteur dans une direction adéquate, car nous lisons quelques lignes plus loin que Frédéric, pour qui "ces images fulguraient, comme des phares, à l'horizon de sa vie", se mit enfin sérieusement au travail, et "jusqu'au mois d'août, il s'enferma et fut reçu à son dernier examen".

Jamais l'ombre d'un doute n'effleure le personnage flaubertien quant à ce qu'il est, ou plutôt l'ère du doute est aussi celle de la mort : mort d'une image, mort d'un soi. Ses chutes, ses déboires, ses misères ne lui ouvrent pas les yeux, ne l'arrêtent pas, mais lui font mordre de plus belle à son acte de foi, que tout s'évertue pourtant à démentir. Emma Bovary, abandonnée par Rodolphe n'en croit que plus fort au grand amour qu'elle tente de vivre avec Léon. Frédéric Moreau, amant de Rosanette, sur le point d'épouser Mme Dambreuse, ne doute jamais que Marie Arnoux soit son grand amour ; il faudra l'instant où celle-ci devient accessible, où elle s'offre presque, pour qu'il se défasse d'un amour qui ne ressemblait plus à l'image qu'il en avait gardée. Même Deslauriers, qui de son propre dire avait "péché par excès de rectitude", essayant déboire sur déboire, ne comprendra jamais et ne démorera pas de cette vision qu'il avait du monde et du rôle qu'il devait y jouer, lui qui "n'ayant jamais vu le monde qu'à travers la fièvre de ses convoitises, (il) se l'imaginait comme une création artificielle, fonctionnant en vertu de lois mathématiques. Un dîner en ville, la rencontre d'un homme en place, le sourire d'une jolie femme pouvaient, par une série d'actions se déduisant les unes des autres, avoir de gigantesques résultats" (*ES. 143*). Il aura pris tous

les rôles et mis à l'épreuve tous les scénarios, passant d'un échec à l'autre, sans jamais remettre en question ni la réalité de son être ni la vérité de ses croyances ou l'efficacité de ses convictions.

Tant d'acharnement dans la poursuite, tant d'aveuglement dans l'erreur ne sont certes pas sans suggérer le statut de l'hypnotisé ou du somnambule, dont Gabriel de Tarde rapproche l'homme social: "L'état social, comme l'état hypnotique, n'est qu'une forme du rêve, un rêve de commande et un rêve en action. N'avoir que des idées suggérées et les croire spontanées : telle est l'illusion propre au somnambule, et aussi bien à l'homme social."¹⁸ Ces idées suggérées que l'on croit authentiques et spontanées, c'est cela même que, dans le domaine du désir, René Girard a baptisé de désir médiatisé.¹⁹ Si l'œuvre de Flaubert sert à Girard comme modèle explicite de médiatisation extérieure du désir, elle n'est de même certainement pas loin de cette sociologie de l'image- si on peut se permettre une telle expression- dans laquelle Tarde conçoit la grande loi sociologique comme n'étant autre qu'un principe d'invention et d'imitation, où rares sont les novateurs, la grande majorité ne faisant qu'imiter. En effet, anticipant sur l'œuvre de Tarde, celle de Flaubert pourrait en constituer une sorte de grande démonstration, étant donné que le principe qui meut la plupart de ses personnages est celui de l'imitation, bien que le modèle fasse souvent partie de la fiction plutôt que de la réalité. Car ceux qu'imitent Emma Bovary, Frédéric Moreau, les Regimbart, Pellerin et autres, ne sont que des modèles ancrés dans leur imagination, objets de leurs croyances et de leur désir, au point qu'ils ne se distancient plus comme réalité de ce modèle illusoire pour lequel ils se prennent. Ils rejoignent d'ailleurs par là et

¹⁸ Gabriel de Tarde. *Les Lois de l'Imitation. Etude sociologique*. Paris : Editions Slatkine, 1979. (Réimpression de l'édition de 1895). p83.

¹⁹ René Girard. *Mensonge romantique et Vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.

confirment un point crucial de la philosophie tardienne, pour laquelle si l'invention et l'imitation constituent le principe fondamental auquel se réduit tout phénomène social, la croyance et le désir en forment la substance :

*Ce qui est inventé ou imité, ce qui est imité, c'est toujours une idée ou un vouloir, un jugement ou un dessein, où s'exprime une certaine dose de croyance et de désir, qui est en effet toute l'âme des mots d'une langue, des prières d'une religion, des administrations d'un Etat, des articles d'un code, des devoirs d'une morale, des travaux d'une industrie, des procédés d'un art.*²⁰

Inutile de rajouter combien la problématique du désir – que nous ne prétendons pas aborder ici - par-delà celle de la croyance ou de l'illusion, est pertinente à l'œuvre de Flaubert.

Il est évident que la question du snobisme constitue à son tour un second versant du principe d'imitation érigé en doctrine par Tarde, et que l'œuvre de Proust, après celle de Flaubert, vient illustrer.²¹ Les groupes et les sous-groupes défilant dans *La Recherche*, qu'ils soient salons, coteries ou classe sociales semblent confirmer la définition tardienne de la société, comme "collection d'êtres en tant qu'ils sont en train de s'imiter entre eux ou en tant que, sans s'imiter actuellement, ils se ressemblent et que leurs traits communs sont des copies anciennes d'un même modèle".²² Inutile de rajouter combien le snobisme proustien résonne avec les grandes lois illustrant la dynamique d'interaction de ces groupes et celle de l'imitation qui commence toujours par un sommet et se répand par la suite :

"L'invention peut partir des plus bas rangs du peuple ; mais pour se répandre, il faut une

²⁰ Gabriel de Tarde. *Les Lois de l'Imitation. Etude sociologique*. Op.cit. p.157.

²¹ La critique a souvent fait le rapprochement entre l'œuvre de Proust et celle de Tarde ; voir par exemple : Anne Henry, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique* (Paris : Klincksieck, 1983) et Jacques Dubois, *Pour Albertine, Proust et le sens du social* (Paris : Seuil, 1997).

²² Gabriel de Tarde. *Les Lois de l'Imitation. Etude sociologique*. Op.cit. p.73.

cime sociale en haut relief, sorte de château d'eau social d'où la cascade continue de l'imitation doit descendre."²³ Un des multiples intérêts de *La Recherche* – à laquelle on a pu reprocher entre autres sa légèreté ainsi que le confinement de son attention à une classe sociale minime, vouée à la disparition et dont de surcroît le peuple était absent²⁴ - est aussi d'explorer et de tenter de comprendre la logique et le fonctionnement de ce "château d'eau social".

Proust et les fragments du *moi*

Cette sociologie de l'image ne fonctionne cependant pas chez Proust tel que chez Flaubert. Bien qu'on puisse toujours parler d'un souci premier de l'image de soi chez l'un comme chez l'autre, tout pourtant au premier abord semble différent. Sans doute est-ce parce que le personnage lui-même a foncièrement changé : encore relativement solide, un et uni chez Flaubert – balzacien en ce sens – porté presque par la fatalité de ce qu'il est ou de ce qu'il croit être, c'est la solidité de cette unité qu'il va perdre avec Proust, pour lequel il n'est d'être que multiple, il n'est de *moi* que divisé. Toujours autre, le personnage proustien est celui que l'on perçoit en différents points dont il est impossible de former une ligne droite représentant, comme chez Balzac ou Flaubert, la pente obligée d'un caractère pour ainsi dire uni. Etre multiple que le temps change et métamorphose, il témoigne sans doute avant tout de la division et de la fragmentation de tout sujet. Si le personnage flaubertien

²³ Ibid. p.240.

²⁴ Dans *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, (Paris, Le Sagittaire, 1976, p.273), Pierre-Quint notait «l'indifférence d'une partie de la jeunesse pour un écrivain qui s'est désintéressé de la question sociale». De même, parmi les multiples attaques de Céline : "Proust, mi-revenant lui-même, s'est perdu avec une extraordinaire ténacité dans l'infinie, la diluante futilité des rites et démarches qui s'entortillent autour des gens du monde, gens du vide, fantômes de désirs, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d'improbables Cythères". L.F. Céline. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard (coll. Pléiade), 1962. T6, p.74.

relevait donc d'une psychologie de l'illusion, c'est en pensant plutôt le fragment qu'on se rapproche le plus du personnage proustien.

En effet, tous les personnages de *La Recherche* - ce roman qui restera jusqu'au bout, jusqu'à la fin du *Temps retrouvé* "le roman de l'apparition" selon Tadié²⁵ - forment chacun une série d'instantanés, qui apparaissent puis s'estompent, faisant place à d'autres qui viennent, non pas les compléter, mais souvent les contredire, voire les répudier, et défier ainsi toute pensée d'unité, toute tentative de totalisation. Les exemples en sont nombreux et bien connus : Mme Swann, dame en rose rencontrée par le narrateur chez son oncle, Miss Sacripant peinte par Elstir, Odette de Crécy dont Swann tombe amoureux, et pour finir Mme de Forcheville avant d'être presque anéantie par la sénilité. Elle prélude ou rejoint les multiples Swann, l'homme du monde reçu dans la plus haute société, le connaisseur au goût raffiné, le bourgeois amoureux d'Odette et celui qui l'épouse alors qu'il ne l'aimait plus, le père de Gilberte, puis le juif arrivé "à l'âge du prophète", devenu dreyfusiste et se faisant solidaire d'une race qu'il avait toujours mise de côté. Alors qu'on pourrait dresser ainsi la liste de tous les visages qu'offre chacun des personnages du roman, tenter de construire un tout cohérent d'un tel personnage serait bien entreprendre une entreprise vouée à l'échec, on ne peut au mieux que mettre les facettes, les instantanés, côte à côte ou superposer les couches d'une physionomie, sans jamais pouvoir additionner dans l'espoir de trouver un tout. Plutôt qu'une image, le personnage proustien fait plutôt l'effet d'un palimpseste,²⁶

²⁵ "Comme le surgissement de la figure humaine dans un tableau, l'apparition de ses personnages caractérise tout grand romancier, mais elle prend un relief particulier dans *La Recherche* ... Il y a des apparitions dans d'autres romans, mais celui-ci est, jusqu'à la fin, jusqu'à la matinée du *Temps retrouvé*, le roman de l'apparition". Jean-Yves Tadié. *Proust et le roman*. Paris : Gallimard, 1971 p.68.

²⁶ Gérard Genette fait le rapprochement de la vision et de l'écriture proustienne avec le palimpseste, "où se confondent et s'enchevêtrent plusieurs figures et plusieurs sens, toujours présents tous à la fois, et qui ne se laissent déchiffrer que tous ensemble, dans leur inextricable totalité". « Proust Palimpseste », *Figures I*, Paris : Seuil, 1966. p.67.

dont les différentes couches pourtant porteraient la marque et l'irréversible contamination des couches antérieures ou postérieures. Encore que de palimpseste, il faudrait bannir ici l'idée d'une image originale qu'on espérerait retrouver, et dont l'existence même quand on ne peut la dévoiler ne ferait pas de doute.

La multiplicité de visages que présente chacun des personnages de *La Recherche* a été évidemment très tôt et maintes fois relevée par la critique. Charles du Bos écrivait déjà en 1922 : "Un personnage de Marcel Proust est connu par nous de la connaissance la plus intime et la plus multiple parce qu'il nous le présente pour ainsi dire sur tous les plans."²⁷ Mais si l'on ne peut contester le procédé que Du Bos est un des premiers à saisir, par contre sa conclusion postulant une connaissance plus parfaite et plus complète du personnage nous semble difficile à adopter. Car loin d'être l'objet d'une connaissance "intime", le personnage proustien tend au contraire à éluder la compréhension. Alors que la multiplication du détail et la multiplicité du point de vue auraient, dans une entreprise balzacienne, complété la connaissance ou du moins contribué à l'approfondir, elle ne fait avec Proust qu'exacerber notre conscience de ce que nous ignorons, de ce qui d'un être est voué à demeurer insaisissable.²⁸ Loin d'éclaircir la physionomie, cette construction fragmentaire souligne l'impossibilité de toute synthèse en suggérant tout le monde des possibles que nous ignorons d'un être, voire qu'il ignore de lui-même.

Sans doute sommes-nous au plus proche de l'entreprise proustienne avec ce que Luc Fraisse a considéré comme "la construction cubiste" ou précubiste du personnage

²⁷ Charles Du Bos. *Approximations* (première série). Paris : Plon, 1922. p.103-104.

²⁸ "... dans le roman balzacien, les héros vivent de manière à se montrer dignes de la connaissance que nous avons d'eux, c'est-à-dire que nous les reconnaissons : dans le roman proustien, ils vivent simplement, et nous ne les reconnaissons jamais sans effort, parce qu'ils prennent toujours la fraîcheur d'un spectacle nouveau". Jean-Yves Tadié. *Proust et le roman*. *Op.cit.* p.72.

proustien.²⁹ Car bien que les angles varient et que se multiplient les points de vue, l'approche proustienne, comme la peinture cubiste, met en relief ce qui demeure caché autant que ce qui est évident, et exacerbe d'autant notre conscience de ce que nous ne voyons ou ne pouvons pas voir, et non seulement chacun d'autrui mais également de lui-même. C'est bien une psychologie de la fragmentation, de la faille que Proust crée en fait, psychologie où il devient impossible non seulement de rejoindre un être, mais où lui-même ne peut se joindre; faille analogue à celle qu'expose la peinture cubiste dont Jean Paulhan écrit qu'elle "descend dans les objets les plus familiers (...), cette déchirure qui nous sépare des choses et va dirait-on, jusqu'à séparer les choses d'elles-mêmes".³⁰ Si dépasser la psychologie classique dite "plane" en intégrant le facteur temps est l'apport bien connu de Proust qui écrit : "Comme il y a une géométrie dans l'espace, il y a une psychologie dans le temps, où les calculs d'une psychologie plane ne seraient plus exacts parce qu'on n'y tiendrait pas compte du Temps..." (IV. 137), ce dépassement ne représente pourtant pas le tout de son entreprise. Ce qu'elle a peut-être de plus profond, c'est l'obstination d'une déchirure que l'être, par-delà les différentes périodes de sa vie, en une même époque, et presque d'instant en instant, vit en permanence. Ainsi parle le narrateur d'Albertine et de lui-même:

Petite statuette dans la promenade vers l'île, calme figure grosse à gros grains près du piano, elle était ainsi tour à tour pluvieuse et rapide, provocante et diaphane, immobile et souriante, ange de la musique. Chacune était ainsi attachée à un moment, à la date duquel je me trouvais replacé quand je revoyais cette Albertine (...) Ce n'était pas Albertine seule qui n'était qu'une succession de moments, c'était aussi moi-même. (...) Je n'étais pas un seul

²⁹ Luc Fraisse. *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*. Paris : José Corti, 1988.

³⁰ Jean Paulhan, *La peinture cubiste*. Paris : Denoël-Gonthier, 1970. p.18.

homme, mais le défilé heure par heure d'une armée composite où il y avait selon le moment des passionnés, des indifférents, des jaloux – des jaloux dont pas un n'était jaloux de la même femme (...) La complexité de mon amour, de ma personne, multipliait, diversifiait mes souffrances. (IV. 70-71)

Une armée composite d'individus, tel est le fond de l'ego conçu par Proust, qui dit dans son propre registre le caractère indomptable de cette altérité de soi. Aussi ne nous semble-t-il pas excessif d'avancer qu'une des grandes questions de *La Recherche* - nous faisons écho en cela à la thèse de Joshua Landy³¹- et même ce qu'on pourrait appeler son angoisse, réside dans l'ultime problématique de l'existence d'un moi unique et continu au-delà et à travers son infinie fragmentation et ses multiples métamorphoses.³² C'est la réponse à cette interrogation qui constitue le fond de la quête du narrateur de *La Recherche*, et sans doute est-il légitime de soutenir que la mémoire involontaire représente l'élément fondamental – et le seul sans doute - qui témoigne d'une certaine unité du moi. Car ce que cette fameuse mémoire involontaire permet au fond de retrouver, c'est, au-delà du goût des madeleines et de l'aspect des rues d'antan, l'être qui dans le temps goûtait ces madeleines et regardait avec émerveillement les rues de Combray. Si les incidents de mémoire involontaire sont l'objet d'une telle félicité, c'est bien parce qu'ils nous livrent et prouvent par là la permanence d'une part de notre être, celle justement qui peut éprouver

“... dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent,

³¹ “If there is one question that most haunts Proust through the thousands of pages in his novel, it is whether the Self – that shadowy and fragmented, indeed doubly fragmented entity – can ever achieve any real degree of harmony”. Joshua Landy. *Philosophy as fiction: Self, Deception and Knowledge in Proust*. New York, Oxford University Press, 2004. p.101.

³² Landy est à notre connaissance un des rares critiques à aborder ainsi la question de la fragmentation du moi, dans sa double dimension “synchronique et diachronique” que nous avons eu l'occasion de souligner plus tôt à propos du narrateur et d'Albertine.

à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais ; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extratemporel..." (IV. 450-51).

Cet être qui "par une de ces identités entre le présent et le passé, (il) pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps" (IV. 450), cet être extratemporel, c'est paradoxalement celui qui a passé l'épreuve du temps, celui que le temps en dépit de tout son impact n'a pas détruit. Cependant, la confirmation de la permanence d'une partie de notre être, "l'être qui en moi..." , ne nous peut nous apprendre comment tous les différents *moi* que les années sédimentent s'agencent ensemble ; question dont l'analyse dépasse les limites de ces pages, mais que nous pourrions croiser à un stade ultérieur.

Nul doute cependant que la fragmentation et la multiplicité d'une telle conception ne nous retranchent d'office à la perspective dualiste - où l'être se meut entre les seuls deux pôles du réel et de l'imaginaire - que Gautier applique au départ à l'œuvre flaubertienne, et dont Flaubert lui-même a fait une de ses problématiques centrales : le leurre, la chimère. Proust a plutôt considéré l'illusion – y compris l'illusion sur soi – comme constitutive de notre réalité, et l'illusion sur soi représente, presque à titre légitime, un des *moi* de l'être, une de ses fractions. Il a sondé la capacité, non seulement de l'imagination comme il est bien connu mais également de l'intellect,³³ à nous offrir une réalité autre, une illusion dont nous ne sommes pas toujours si dupes, en vue de nous faire parfois avancer ou dépasser ce contre quoi nous risquerions sans cela de buter.

³³ "In fact, all of the novel's major motifs – time, love, art, interpretation, knowledge, personal identity – are but special cases or illustrations of a *general theory about minds and their relations with the world*, about the illusions they entertain, the types of fragmentation they experience, the subtle consistencies they manifest, and (above all) the range of faculties they deploy". Joshua Landy. *Philosophy as fiction: Self, Deception and Knowledge in Proust*. Op.cit. p.9.

Le regard de l'autre

Bien que le personnage proustien se sépare ainsi de son homologue flaubertien, il continue néanmoins comme lui à se concevoir et à s'éprouver comme image ; pourtant de Flaubert à Proust nous avons la forte quoiqu'indéfinissable impression de changer de miroir ou de lentilles. Pour Flaubert - et en dépit de quelques vantardises où se faisait jour surtout la bêtise des hommes - la question de l'image de soi était au fond intérieure, privée, et c'est peut-être pourquoi l'être se regardant et s'authentifiant lui-même ne faisait que se méprendre. Mais elle prend une autre allure et atteint une autre dimension avec Proust à cause de son passage par l'altérité. Dans ce monde de la mondanité que représente *La Recherche* et qui fut aussi le sien, Proust a saisi et mis en relief combien le regard de l'autre conditionnait l'approche et la connaissance que l'on pouvait avoir de soi-même ; inutile de rajouter que dans le snobisme se dit d'emblée tout l'impact qu'exerce le regard de l'autre et la dynamique nouvelle qu'il impose à la relation à soi.

En fait, plus que par ce qu'il est ou par ce qu'il vaut, un personnage de Proust semble surtout hanté par ce qu'il représente pour autrui ; il semble instituer pour ainsi dire le regard de l'autre comme miroir, ne connaissant et ne reconnaissant sa propre image que renvoyée par ce regard, comme s'il n'y avait accès qu'authentifiée par lui, comme si pour se convaincre de ce qu'il est, il fallait qu'un autre le reconnaisse comme tel. Aussi passe-t-il son temps non pas à se regarder, mais à manipuler cette image de lui-même qu'un autre percevra avant de la lui renvoyer. Le chemin du regard n'est plus le même, et la connaissance s'altère souvent de reconnaissance. On comprendra que prétendre trancher entre le réel, l'illusoire et le factice pour autrui devienne malaisé, voire par moments impossible.

Sans doute ne sommes-nous pas en ceci si loin de la pensée sartrienne, bien que la critique bien connue de Proust par Sartre³⁴ s'interpose, nous interdisant souvent de penser un quelconque rapprochement entre Sartre et celui qui lui était si opposé, et qu'il considérerait comme le représentant ultime de la bourgeoisie, des privilèges sociaux, et du mythe de l'intériorité. C'est évidemment le Sartre revenu des années de *La nausée* – où se laisse penser tel que dans *La Recherche* une possible rédemption par l'art – qui accuse Proust, comme il dénoncera plus tard dans *Les Mots* l'aliénation artistique et littéraire. Pour en rester au sujet qui nous intéresse, Proust n'a certes pas été jusqu'à revendiquer la dimension d'objectification et d'aliénation qu'impose selon Sartre le regard de l'autre.³⁵ Il a néanmoins conçu comme lui l'importance majeure que prenait ce regard et son rôle fondamental dans l'appréhension et le rapport à soi ; problématique que tous les personnages proustiens exposent, chacun à sa façon, et dont la mise en scène révèle, sans angoisse et sans accusation comme chez Flaubert, la part de fiction qui contribue peut-être aussi à la formation d'un soi. Chez Proust, nous pourrions presque dire que nous nous saisissons de notre image en la projetant à autrui, et que nous devenons dans et par le processus qui nous expose à l'autre.

³⁴ “[Husserl] a fait la place nette pour un nouveau traité des passions qui s’inspirerait de cette vérité si simple et si profondément méconnue par nos raffinés : si nous aimons une femme, c’est parce qu’elle est aimable. Nous voilà délivrés de Proust” J.P. Sartre. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947, p.32. De même : “ ... bourgeois, il (Proust) présente ce sentiment d’un bourgeois riche et oisif pour une femme entretenue comme le prototype de l’amour : c’est donc qu’il croit à l’existence de passions universelles [...]. Proust s’est choisi bourgeois, il s’est fait le complice de la propagande bourgeoise, puisque son œuvre contribue à répandre le mythe de la nature humaine”. J.P. Sartre. *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1948. p.20.

³⁵ “S’il y a un Autre, quel qu’il soit, où qu’il soit, quels que soient ses rapports avec moi, sans même qu’il agisse autrement sur moi que par le pur surgissement de son être, j’ai un dehors, j’ai une nature ; ma chute originelle c’est l’existence de l’autre ; et la honte est - comme la fierté - l’appréhension de moi-même comme nature, encore que cette nature même m’échappe et soit inconnaissable comme telle. Ce n’est pas, à proprement parler, que je me sente perdre ma liberté pour devenir une chose, mais elle est là-bas, hors de ma liberté vécue, comme un attribut donné de cet être que je suis pour l’autre. Je saisis le regard de l’autre au sein même de mon acte, comme solidification et aliénation de mes propres possibilités”. J.P. Sartre. *L’Être et le néant*. Paris : Gallimard, 1980. p.321.

On ne peut cependant que commencer par se demander si le narrateur même de *La Recherche* ne contredit pas d'office cette hypothèse de l'existence devant le regard d'autrui. Parti à la quête d'un soi qui n'est plus, à la recherche de la vérité d'une vie dont le sens, du simple fait de vivre, se dérobe, "... cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie"(IV. 474), il se retrouve devant une multitude d'images, un infini de "clichés" - de lui-même comme d'autrui - qu'avance une mémoire dont on a l'impression qu'on en a ouvert les vannes. Remontant les profondeurs de la mémoire, ce regard de l'être devenu presque aussi distant de lui-même qu'il l'est d'autrui, n'a pourtant rien de la réflexivité immédiate et permanente du regard flaubertien. L'introspection de ce narrateur qui dans l'immédiat de la vie ne se regarde pas, ne s'est jamais regardé, est bien celle d'un être devenu tellement autre qu'il peut s'examiner à distance pour connaître et appréhender celui qu'il était et qu'il n'est plus. Dans ce sens, le regard du narrateur sur lui-même rejoint au fond le regard typique de *La Recherche*, où tous les personnages ne se voient que dans le regard d'autrui, où depuis l'enfant de Combray, tout être ne se connaît que dans les yeux d'un autre.

A Combray déjà, et depuis la nuit de la célèbre scène du coucher, après l'angoisse apaisée et le désir satisfait, l'enfant apprend pour la première fois qu'il est dans ce que voient ses parents. Confusion d'un premier moment pourtant, puisque l'infraction jugée digne du plus grand des châtements, est récompensée, et de la plus sublime des récompenses : "Maman passa cette nuit-là dans ma chambre ; au moment où je venais de commettre une faute telle que je m'attendais à être obligé de quitter la maison, mes parents

m'accordaient plus que je n'eusse jamais obtenu d'eux comme récompense d'une belle action" (I. 37). Confusion dont on ne peut encore tirer de conclusion, jusqu'au moment où, en réponse à Françoise demandant la cause des larmes "de Monsieur", la mère répond que lui-même "énervé", ne le sait pas. On peut donc être en faute sans être tenu pour responsable, c'est le cas du nerveux, du malade et Dieu sait de qui encore ; et c'est la catégorie où l'enfant se trouve classé : "Ainsi, pour la première fois, ma tristesse n'était plus considérée comme une faute punissable mais comme un mal involontaire qu'on venait de reconnaître officiellement, comme un état nerveux dont je n'étais pas responsable ; j'avais le soulagement de n'avoir plus à mêler de scrupules à l'amertume de mes larmes, je pouvais pleurer sans péché" (I. 37).

Apaisement de ne pas ou de ne plus se sentir coupable, orgueil de ce retour des choses devant Françoise, le cas n'est pour autant vécu ni comme une aubaine ni comme une victoire, mais comme un autre mal et presque une autre souffrance : "J'aurais dû être heureux : je ne l'étais pas. Il me semblait que ma mère venait de me faire une première concession qui devait lui être douloureuse, que c'était une première abdication de sa part devant l'idéal qu'elle avait conçu pour moi, et que pour la première fois elle, si courageuse, s'avouait vaincue" (I. 38). Chagrin d'avoir causé de la peine à maman, certes, mais peut-être aussi de découvrir qu'on n'était pas l'être dont on pouvait tant demander, puisque maman, d'habitude si résolue et si sûre de ce qu'elle exigeait, avait – et pour la première fois – renoncé, "abdiqué". S'il n'est que dans l'ordre des choses qu'un enfant perçoive son image dans le regard de ses parents, la persistance de cette scène qui revient à la fin du *Temps Retrouvé* est révélatrice : "C'était de cette soirée, où ma mère avait abdiqué, que datait, avec la mort lente de ma grand-mère, le déclin de ma volonté, de ma santé" (IV. 621). Tant d'autres

clichés dans le cours d'une vie n'avaient pu ni remplacer ni effacer cette image de soi puisée dans la décision extravagante d'un père et les larmes d'une mère.

Il en est encore une autre, de moindre importance probablement, qui vient jalonner l'entassement des jours semblables du narrateur, celle de l'épisode où il est publié dans *Le Figaro* pour la première fois. Remarquablement décrite cette expérience sans doute connue de tout écrivain, celle de voir pour la première fois son nom au bas d'un article de journal ou sur la couverture d'un livre, instant et lieu bizarre où l'être forcément se dédouble entre un soi et un autre, un auteur et un lecteur, où la distance de l'individu à son nom, de l'être à son image semble se creuser : "Je voyais à cette même heure pour tant de gens, ma pensée ou même à défaut de ma pensée pour ceux qui ne pouvaient la comprendre, la répétition de mon nom et comme une évocation embellie de ma personne briller sur eux (...); et au moment même où j'essaie d'être un lecteur quelconque, je lis en auteur, mais pas en auteur seulement" (IV. 150). Il ne suffira pourtant pas au narrateur d'imaginer la réaction de telle ou telle de ses connaissances, il lui faudra aller en personne en quête de son image chez ses voisins et amis, les Guermantes, comme s'il ne devenait vraiment écrivain que dans la mesure où on le reconnaissait comme tel, où on le lui affirmait. Ironie et éloquence de la scène où le duc lui dispute sa reconnaissance, et prolonge inutilement la quête : "Vous avez écrit un article dans *Le Figaro* ? (...) Dans *Le Figaro*, vous êtes sûr ? Cela m'étonnerait bien. Car nous avons chacun notre Figaro, et s'il avait échappé à l'un d'entre nous l'autre l'aurait vu. N'est-ce pas Oriane, il n'y avait rien ?" (IV. 163). Contestation qui se terminera d'ailleurs par "quelques compliments mitigés" sur l'article, mais peu importe, là n'était pas l'essentiel. Rappelons dans un autre contexte, à l'occasion d'une visite qu'il fait à l'atelier d'Elstir, que le narrateur avoue lui-même combien importe pour lui le regard de l'autre : "... je découvris

et à ma grande honte, que c'est contrairement à ce que j'avais toujours cru et affirmé, j'étais très sensible à l'opinion des autres. Cette sorte d'amour-propre inavoué n'a pourtant aucun rapport avec la vanité ni avec l'orgueil" (II. 209). Sans entrer dans les nuances d'amour-propre ou d'orgueil qui expliqueraient la chose, retenons-en l'essentiel, cette sensibilité au regard d'autrui.

Du narrateur à son alter ego, Swann, nous sommes dès les premières pages les spectateurs d'un être jonglant presque avec sa propre image. Homme de deux mondes dont chacun est dans l'ignorance- volontaire ou pas - de l'autre, il passe du Swann des bourgeois au Swann des salons aristocratiques comme on change de chemise, laissant les bourgeois de sa classe dans un aveuglement total en ce qui le concerne. Réserve de sa part sans doute, souci de ne pas choquer ceux qui avaient leur idée bien arrêtée de la société et la considéraient comme "composée de castes fermées où chacun, dès sa naissance, se trouvait placé dans le rang qu'occupait ses parents, et d'où rien, à moins des hasards d'une carrière exceptionnelle ou d'un mariage inespéré, ne pouvait vous tirer pour vous faire pénétrer dans une caste supérieure" (I. 16). Mais au-delà d'une simple et compréhensible discrétion, Swann se plaît à propager de lui-même une image qu'il s'évertue à contrôler, évitant dans le milieu bourgeois les sujets de conversation sérieux, ceux qui semblaient en quelque sorte vous engager, ceux même où il se connaissait tel que l'art, s'étalant par contre sur des sujets de moindre ou de peu d'importance, des futilités, au point de plonger ses hôtes dans l'idée de son manque d'aptitudes :

... elle (la grand-tante) ne lui supposait en effet aucune compétence et n'avait pas haute idée même au point de vue intellectuel d'un homme qui dans la conversation évitait les sujets sérieux et montrait une précision fort prosaïque non seulement quand il nous donnait, en en-

trant dans les moindres détails, des recettes de cuisine, mais même quand les sœurs de ma grand-mère parlaient de sujets artistiques. Provoqué par elles à donner son avis, à exprimer son admiration pour un tableau, il gardait un silence presque désobligeant et se rattrapait en revanche s'il pouvait fournir sur le musée où il se trouvait, sur la date où il avait été peint, un renseignement matériel. (I. 16)

Comme si Swann, dans son effort pour confiner l'image qu'il offrait aux bourgeois de sa classe à celle d'un des leurs ou à celle d'un rentier qui leur ressemblait, avait dépassé les limites de sa propre entreprise et en était arrivé à celle du piètre des bourgeois – celui dont “le coefficient social”, comparé à ceux d'autres fils d'agents de change de niveau similaire à ses parents, leur eût été inférieur – alors qu'il réservait ses connaissances et son esprit à cette autre part de lui-même qui ne se faisait jour que dans les salons aristocratiques où il brillait, passant pour un connaisseur d'art et un esprit des plus raffinés, “un des membres les plus élégants du Jockey-Club ..., un des hommes les plus choyés de la haute société du faubourg Saint-Germain” (I. 15). Jouant en permanence à ce jeu où on maîtrise sa propre image, où on ne livre de soi-même que dans la mesure où on l'entend, Swann en arrive à ne jamais dire ni ce qu'il pense ni ce qu'il croit - et sans doute encore moins ce qu'il ressent - ne se prononçant jamais sur les choses, exprimant des avis dont le ton laissait entendre qu'ils étaient attribuables à quelqu'un d'autre, ou alors les plaisantant comme pour renier ce que dans le même souffle il proférait: “... je trouvais quelque chose de choquant dans cette attitude de Swann devant les choses (...) Pour quelle autre vie réservait-il de dire enfin sérieusement ce qu'il pensait des choses, de formuler des jugements qu'il pût ne pas mettre entre guillemets, et de ne plus se livrer avec une politesse à des occupations dont il professait en même temps qu'elles sont ridicules ?” (I. 97)

De l'être ou de l'image, on serait en peine de dire lequel prend le dessus, tant la lutte est permanente et la victoire passant d'un camp à l'autre. Car Swann, ayant également pour principe de ne jamais sacrifier son désir, ne balance pas à mettre à son service, à lui immoler s'il le faut, l'édifice de ses relations, tout le crédit que son image s'était construit, n'hésitant pas à écrire à une duchesse pour lui demander de le présenter à l'un des ces gens, dont la fille ou la femme ici ou là lui avait plu. Le grotesque de l'échange était flagrant, inconcevable, aussi ressemblait-il à "un affamé qui aurait troqué un diamant contre un morceau de pain" (I. 190). Et dans notre esprit elle restera liée à Swann, cette image unique du mendiant ou de l'affamé toujours prêt à échanger un diamant contre un morceau de pain, image de la faim qu'on ne saurait rassasier ou de la soif qu'on ne saurait étancher, image du manque là où s'étale l'abondance.

Homme du monde, épris de sa propre image qu'il modèle et retouche, il faudra le face-à-face avec la mort pour qu'il arrête ce jeu, et se défaisant alors de toute image il rejoint ses racines juives et se déclare dreyfusard. Complicité ou ironie du sort, son visage même, ravagé par la maladie, donne l'impression qu'à son tour il renonce au jeu, alors que "des segments entiers avaient disparu comme dans un bloc de glace qui fond et dont des pans entiers sont tombés" (III. 89). Et le délabrement de ce visage qui tombe en ruines a valeur d'allégorie, car le profil juif en devient plus saillant, plus prononcé, comme si ce visage rongé par la maladie et que nul ne contrôle plus, prenait lui aussi position et épousait la cause juive sur les débris de tout le reste:

... le nez de polichinelle de Swann longtemps résorbé dans un visage agréable, semblait maintenant énorme, tuméfié, cramoisi, plutôt celui d'un vieil Hébreu que d'un curieux Valois. D'ailleurs peut-être chez lui en ces derniers jours la race faisait-elle reparaître plus ac-

cusé le type physique qui la caractérise, en même temps que le sentiment d'une solidarité que Swann semblait avoir oubliée toute sa vie, et que greffées les unes sur les autres, la maladie mortelle, l'affaire Dreyfus, la propagande antisémite, avait réveillée. (III. 89)

Arrivé au terme prématuré de sa vie, Swann "comme une bête fatiguée qu'on harcèle, (il) exécrait ces persécutions et rentrait au bercail religieux de ses pères" (III. 868). Mais à ce bercail auquel il était resté étranger toute sa vie, on ne lui reconnaîtra pas ultimement de droit de retour, un peu comme on avait toujours oublié ou feint d'oublier son origine doublement blâmable de juif et de bourgeois. La protestation soulevée par le duc de Guermantes désapprouvant la position de Swann, réclame en quelque sorte les dûs ou les droits d'une image originelle, celle qui avait tout au long d'une vie circulé dans les salons aristocratiques : "Mais enfin, maintenant ça s'aggrave de l'affaire Dreyfus, Swann aurait dû comprendre qu'il devait, plus que tout autre, couper tout câble avec ces gens-là ; or tout au contraire, il tient des propos fâcheux" (II. 865). "Plus que tout autre", parce que Swann avait été adopté et choyé par le Faubourg en dépit d'une origine sur laquelle on avait généreusement fermé les yeux, et ces propos n'étaient si "fâcheux" que dans la mesure où on les lisait comme signes d'ingratitude vis-à-vis du traitement reçu, et surtout parce qu'ils étaient aux antipodes de ce que laissait espérer l'image du Swann du Jockey-Club.

Cependant, penser le visage de Swann comme l'allégorie de son ralliement à la cause juive ne devrait pas diminuer sa dimension de symbole ou de signe d'une sorte de châtiement. Dans *Le Temps Retrouvé*, rien de plus frappant que ces métamorphoses de visages que le narrateur rencontre après nombre d'années, s'imaginant au départ que le bal était masqué tant les convives "s'étaient fait chacun une tête" ; pourtant, rien de tel que cette

destruction du visage de Swann, qui en devient presque hideux. Quelle malédiction, quelle faute pèse sur Swann pour que son visage, son image à lui qui se donnait à voir et qu'il ne peut plus contrôler, s'offre ainsi en public ? Crime contre la judéité, d'avoir été trop peu juif, d'avoir passé outre cette solidarité qu'il "semblait avoir oubliée toute sa vie", lui préférant son image sociale ? Sans doute, mais l'autre inévitable aspect de la réponse, celui que suggère Bénhaïm,³⁶ s'impose autant : le crime de Swann n'est-il pas aussi d'être devenu -ou simplement d'être, d'avoir toujours été - trop juif ? Question de l'antisémitisme et de l'assimilation que soulève forcément le personnage de Swann. Un juif "assimilé", plus d'un personnage de la haute société semble peu y croire. Ainsi, non seulement le duc de Guermantes, au moment de l'affaire Dreyfus renie le mythe de l'assimilation: "... j'avais eu la faiblesse de croire qu'un juif peut être français, j'entends un juif honorable, homme du monde. Or Swann était cela dans toute la force du terme. Hé bien ! il me force à reconnaître que je me suis trompé, puisqu'il prend parti pour ce Dreyfus ... contre une société qui l'avait adopté, qui l'avait traité comme un des siens" (III. 77), mais de même, bien avant l'affaire, Mme de Gallardon semble résumer la position peu déclarée de cette noble classe : "Je sais qu'il (Swann) est converti, et même déjà ses parents et ses grands-parents. Mais on dit que les convertis restent plus attachés à leur religion que les autres, que c'est une frime. Est-ce vrai ?" (I. 329).

On n'est converti que pour pouvoir en devenir d'autant plus juif : Antoine Compagnon³⁷ relève cette sorte de raisonnement que seule autorise une logique antisémitique et

³⁶ André Bénhaïm. *Panim, Visages de Proust*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

³⁷ Antoine Compagnon. *Connaissez-vous Brunetière?* Paris : Seuil, 1997.

qui semble pourtant assez répandu chez plus d'un penseur de l'époque.³⁸ Arendt fait une lecture dans la même ligne de l'œuvre de Proust, où elle relève le paradoxe de l'assimilation vécue à l'époque : "Le tableau que nous offre Proust montre que, contrairement à l'opinion bien évidemment intéressée, exprimée par le judaïsme officiel, jamais l'origine juive ne joua un rôle décisif dans la vie privée et dans l'existence quotidienne que chez les juifs assimilés de cette époque".³⁹ Juliette Hassine qui revendique le marranisme de Swann – détail à notre avis de peu d'importance car la problématique véritable est celle de l'assimilation - souligne que sa conversion au dreyfusisme ne représente pour autant pas de "retrouvailles spirituelles" avec la communauté juive, mais bien au contraire, ce retour mettant d'autant plus en évidence le fossé qui sépare cette communauté de la société française, fait de Swann "le prophète de « la male heure »".⁴⁰ Quoiqu'il en soit, scandale d'une origine reniée et mythe d'une assimilation échouée, la volte-face de Swann tient inmanquablement du double forfait, l'un étant presque le revers de l'autre: trop et trop peu de solidarité, trop et trop peu de judéité.

Il est également un second délit de Swann, sans doute encore plus grave ; délit qui – sans être envers la judéité cette fois mais envers l'art - contribue pourtant à expliquer la destruction de son image ou de son visage. Car il n'en a pour ainsi dire jamais fini avec l'image, dont la contrainte va bien au-delà de l'image de soi. Spécialiste de Ver Mer de Delft, il entame une étude sur le peintre, l'abandonne, la reprend pour ne jamais finalement la terminer. Détail à rajouter en marge, c'est devant *La vue de Delft* de Ver Mer⁴¹ que meurt

³⁸ "Pour le juif, le plus sûr moyen de sauver sa foi a été de la renier". Leroy-Beaulieu. *Israël chez les nations*. Paris : Calmann-Lévy, 1983. Cité par Antoine Compagnon dans *Connaissez-vous Brunetière*. Op.cit.

³⁹ Hannah Arendt. *Sur l'antisémitisme*. Trad. M. Pouteau. Paris: Calmann-Lévy, 1973.

⁴⁰ Juliette Hassine, *Esotérisme et écriture dans l'œuvre de Proust*. Paris : Minard, 1990. p.154.

⁴¹ Proust écrit à Jean-Louis Vaudoyer, en 1921 : "Depuis que j'ai vu au musée de La Haye *La Vue de Delft*, j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde". Marcel Proust. *Lettres. (1879 – 1922)*. Paris : Plon, 2004.

l'écrivain Bergotte, en comprenant ce qui avait manqué à son écriture. Velléitaire, ne donnant jamais sa pleine mesure, Swann mettra toujours sa vocation artistique au deuxième rang, alors que les plaisirs et les loisirs de la vie occuperont les premiers. Lui, qui "avait gaspillé dans les plaisirs frivoles les dons de son esprit et fait servir son érudition en matière d'art à conseiller les dames de la société dans leurs achats de tableaux et pour l'ameublement de leurs hôtels" (I. 188), ne pourra jamais atteindre les profondeurs de son sens et de sa perception artistiques, ne produira jamais rien, mais demeurera un "célibataire de l'art". Coupable donc, Swann, de l'unique erreur dont on ne peut l'absoudre – et dont Proust accuse par ailleurs Stendhal⁴² - celle d'avoir préféré la vie à l'art.

Une autre histoire de l'image de soi nous est contée quand nous passons de Swann à sa grande amie la duchesse de Guermantes, qui d'ailleurs lui ressemble, tous deux ayant "une même manière de juger les petites choses qui avait pour effet – à moins que ce ne soit pour cause – une grande analogie dans la façon de s'exprimer et jusque dans la prononciation" (I. 336). C'est en elle lit-on, que l'esprit Guermantes si rare et si particulier atteint sa plus grande finesse, quelque chose comme son épuration et son apogée. Grande novatrice, surprenant toujours là où on ne l'attendait pas, elle ne déconcertait pas moins son entourage que ne le faisaient les hommes politiques par des jugements bizarres et imprévus, "par des décrets inattendus sous lesquels on sentait des principes qui frappaient d'autant plus

Lettre no. 546, p.1006. Sélection et annotation revue par Françoise Leriche à partir de l'édition de la *Correspondance de Marcel Proust* établie par Philippe Kolb.

⁴² "Il (Beyle) plaçait la littérature non seulement au-dessous de la vie, dont elle est au contraire l'aboutissement, mais des plus fades distractions. J'avoue que, si elle était sincère, rien ne me scandaliserait autant que cette phrase de Stendhal : « (...) Dans le pays où je vais, dis-je à mes amis, je ne trouverai guère de maison comme celle-ci, et pour passer les longues heures du soir, je ferai une nouvelle de votre aimable duchesse Sanseverina ». *La Chartreuse de Parme* écrite faute de maisons où l'on cause agréablement et où l'on serve du zambajon, voilà qui est tout à l'opposé de ce poème ou même de cet alexandrin unique vers lequel tendent, selon Mallarmé, les diverses et vaines activités de la vie universelle". Marcel Proust : *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*. Paris : Complexe, 1987. p.100-101.

qu'on s'en était moins avisé" (II. 766). Principes dont on n'était d'ailleurs si peu avisé que parce qu'ils étaient à chaque fois inédits, inventés presque pour la circonstance. Personnage peu commun certes, esprit naturellement fin, mais qui veille néanmoins, et en toute connaissance de cause, à maintenir de lui-même l'image de l'être sans pareil et à entretenir le culte d'une pièce unique, d'un sommet auquel on ne peut accéder malgré tous les efforts pour lui ressembler. Car pour qu'on se raconte toujours "la dernière d'Oriane", il fallait qu'Oriane se distingue perpétuellement par un dire et un faire dont elle seule fût capable. Comme de ne pas aller à un bal auquel tout le Faubourg se rendait, avançant à l'occasion le seul commentaire et l'unique avis qu'on n'aurait pu imaginer: "Je ne vois pas qu'il y ait nécessité à aller chez le ministre de Grèce, que je ne connais pas, je ne suis pas grecque, pourquoi irais-je là-bas ? je n'ai rien à y faire" (II. 767) ; ou de décider de visiter les fjords de la Norvège en pleine saison mondaine pour la simple raison qu'ils l'intéressaient, ce qui avait pour conséquence d'éblouir son entourage : "L'idée qu'on pouvait volontairement renoncer à cent dîners ou déjeuners en ville, au double de « thés », au triple de soirées, au plus brillants lundis de l'Opéra et mardis des Français pour aller visiter les fjords de la Norvège ne parut pas aux Courvoisier plus explicable que *Vingt mille lieues sous les mers*, mais leur communiqua la même sensation d'indépendance et de charme" (II. 768).

Pièce unique, elle le deviendra singulièrement jusque dans sa vie conjugale, comme si la dévotion à sa propre image dépassant toutes ses aspirations et tous ses espoirs de réussite, avait forgé cette unique et bizarre attache l'unissant à un mari aux innombrables liaisons - que d'ailleurs elle couvrait - et qui voyait néanmoins en elle la femme parfaite qu'il n'aimait pas :

Lui seul ne l'avait jamais aimée ; en lui elle avait senti toujours un caractère de fer, indifférent aux caprices qu'elle avait, dédaigneux de sa beauté (...) D'autre part M.de Guermantes, poursuivant un même type de beauté féminine, mais le cherchant dans des maîtresses souvent renouvelées, n'avait (...) qu'une associée durable, identique, qui l'irritait souvent par son bavardage, mais dont il savait que tout le monde la tenait pour la plus belle, la plus vertueuse, la plus intelligente, la plus instruite de l'aristocratie, pour une femme que lui, M. de Guermantes était trop heureux d'avoir trouvée, qui couvrait tous ses désordres, recevait comme personne, et maintenait à leur salon son rang de premier salon du faubourg Saint-Germain. (II. 762-63)

Reconnue par tous unique en son genre, dépassant tout son entourage par l'esprit comme par la beauté, par la richesse comme par la naissance, Oriane de Guermantes en était et se maintenait au sommet de ce château d'eau social dont parle Tarde et dont procède toute imitation. Cependant, toute pièce unique qu'elle était, Mme de Guermantes, à plus d'un endroit, avait du mal à coller avec cette image qu'elle croyait être ou qu'elle tentait de projeter :

Les théories de la duchesse de Guermantes, laquelle à vrai dire à force d'être Guermantes devenait dans une certaine mesure quelque chose d'autre et de plus agréable, mettaient tellement au-dessus de tout l'intelligence et étaient en politique si socialistes qu'on se demandait où dans son hôtel se cachait le génie chargé d'assurer le maintien de la vie aristocratique, et qui, toujours invisible, mais évidemment tapis tantôt dans l'antichambre, tantôt dans le salon, tantôt dans le cabinet de toilette, rappelait aux domestiques de cette femme qui ne croyait pas aux titres de lui dire « Madame la duchesse »... (II. 732)

L'ironie du passage n'en dit qu'avec plus d'éloquence la distance qui sépare l'être de son image, la réalité de l'illusion, le naturel du factice. Distance qui, du fait de nous appa-

raître, n'en est pour autant ni figée ni immuable, mais toujours mobile, fluctuante, dans un être en perpétuel changement. Aussi, ne serons-nous qu'à moitié surpris d'apprendre plus tard que Mme de Guermantes - qui jadis faisait la loi, refusant de saluer certaines personnes dans des salons dont on sortait en hâte à sa venue ou qui regardait certaines autres de l'air de réprobation qu'aurait causé la vue sur un fauteuil "d'une tache de graisse ou d'une couche de poussière" (II. 503) - était devenue l'amie d'hommes politiques et d'actrices, dont cette même Rachel qu'elle avait un jour fort humiliée dans son salon. Ces nouvelles relations pour lesquelles le duc même la réprimandait, et qui allaient à l'encontre de tout un protocole, de tout ce qu'elle-même avait de longtemps défendu, ne faisaient qu'accentuer sa singularité, qu'accroître son brillant, sans pour autant empêcher qu'un jour son salon finisse par perdre son brillant :

Ses relations théâtrales et politiques, d'ailleurs mal sues, ne faisaient qu'augmenter sa rareté, donc son prestige. De sorte que, tandis que dans le monde politique et artistique on la tenait pour une créature mal définie, une sorte de défroquée du faubourg Saint-Germain qui fréquente les sous-secrétaires d'Etat et les étoiles, dans ce même faubourg Saint-Germain, si on donnait une belle soirée, on disait : « Est-ce même la peine d'inviter Oriane ? Elle ne viendra pas. Enfin pour la forme, mais il ne faut pas se faire d'illusions. (IV. 538)

Qui était et qui est donc Mme de Guermantes ? Difficile à dire. Le narrateur nous laisse avec des présomptions qu'il ne tranche pas, parce qu'elles sont – comme souvent pour les personnages proustiens - indécidables : ces nouvelles amitiés pouvaient signifier que nous nous étions trompés quand nous croyions Mme de Guermantes "hypocrite et menteuse dans ses condamnations de l'élégance", prétendant faire passer l'intelligence avant tout ; mais peut-être aussi que l'intelligence même de la duchesse n'avait jamais été

que médiocre, et sur le tard fatiguée du monde, toujours désireuse de réalisations, “par ignorance totale des véritables réalités intellectuelles” (IV. 571).

De l’autre côté, un salon où l’image de soi se solidifie, se distancie et devient presque masque: les Verdurin. Dévorés par la rage de n’être pas reçus, les Verdurin élèvent leur propre temple à l’encontre de ceux des “ennuyeux”, ces aristocrates auxquels la naissance ne garantissait nullement ni la connaissance ni le goût des arts qu’ils ne sauraient apprécier. Et c’était à elle, Mme Verdurin, que la nature avait fait cadeau de ces facultés nécessaires à l’appréciation de l’art ; elle se faisait donc patronne des arts et des artistes, découvrant et encourageant les talents cachés ou inconnus. Elle allait même jusqu’à persuader ses fidèles que nul autre salon ne valait le sien, qu’on n’avait les mêmes délectations artistiques et qu’on ne s’amusait autant dans nul autre.

Dans ce salon où on était “entre copains”, sans habit noir, Mme Verdurin simulait tellement la gaieté et le plaisir esthétique que toute sa personne en était la preuve vivante ; elle avait donc de constantes migraines parce que la musique du jeune pianiste lui causait trop d’émotions, et donnait ainsi à ses convives “ la preuve de la séduisante originalité de la « Patronne » et de sa sensibilité musicale” (I. 203). Plutôt que de rire à s’en “déchrocher la mâchoire”, elle avait fini par inventer une mimique pour simuler le rire, et suivie en cela par son mari, tous deux ressemblaient à “deux masques de théâtre qui figuraient différemment la gaieté” (I. 258). Toute la pensée du *masque* social serait appelée ici, lorsque ce masque semble passer de sa dimension morale ou allégorique à quelque chose de littéral, et de presque physique. Ce masque de l’amabilité et du rire qui tendait à tenir lieu de physionomie des Verdurin en devient évidemment plus étrange étant donné la part d’animosité, voire de méchanceté, dont ils faisaient preuve de temps en temps vis-à-vis de

l'un ou l'autre de leurs convives, et dont Swann notamment avait eu sa part. Solidification donc de l'image de soi qui devient masque et semble se détacher, donnant l'impression de circuler toute seule, presque indépendante de l'être qui l'a façonnée.

Le chapitre du masque serait sans doute long à explorer ici. Dans son travail, Michel Foucault posait la question de l'interdit et de son rapport à certains types de savoir sur soi, question allant comme il le rappelle dans le sens inverse à celui pris par Max Weber, qui pour sa part avait posé la question du renoncement à soi ou de l'ascétisme dont se payait le comportement authentique.⁴³ Les personnages de Proust nous mettent souvent face à cette problématique, non tant parce qu'ils s'y soumettent que parce qu'ils tentent de la contourner. Pour certains, pour un baron de Charlus par exemple, la question n'est pas celle du renoncement à soi ou au savoir sur soi face à l'interdit, mais plutôt celle de la conciliation de l'interdit et de soi, de la prohibition et du désir; conciliation dont l'unique procédé semble être le recours au masque, sorte de persona dans le sens que lui donne Jung,⁴⁴ personnage de représentation interposé entre l'individu et l'image sociale qu'il désire afficher.

Mais il arrive alors qu'un tel masque, dans sa tentative d'assurer un extérieur que tout l'être dément, n'adhère pas, qu'il se fissure ou se fende, que cette image qu'on s'évertuait à mettre au premier plan ou que cette façade dont on avait voulu se couvrir, se lézardant peu à peu, finisse par laisser le visage à découvert. Ainsi en est-il de ces innombrables invertis qui peuplent *La Recherche* – pour lesquels le masque relevait de la nécessité dans une société ne tolérant pas leur condition- et dont on peut compter le baron de

⁴³ "Je me suis demandé à quel décryptage de lui-même le sujet avait été contraint, en ce qui concerne ce qui était interdit. C'est une question qui interroge le rapport entre l'ascétisme et la vérité". Michel Foucault. *Les techniques de soi dans Dits et écrits*. Paris : Gallimard, 1994. p.784.

⁴⁴ "a kind of mask, designed on the one hand to make a definite impression upon others, and on the other to conceal the true nature of the individual". C. G. Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*. London : Routledge, 1966. p.190.

Charlus, malgré tous ses revers, pour le modèle le plus séduisant. Unique en son genre, cet étrange personnage représente au fond - en dépit de ses contradictions et de ses volte-face - le plus balzacien des caractères de Proust, dans le sens qu'il est le caractère le plus fixé, le plus déterminé, et toute son histoire consistera à lever le masque et à mettre au jour son homosexualité, avec la place de plus en plus préminente qu'il consentira à lui accorder. Le narrateur lui-même d'ailleurs relève le "côté balzacien" du baron, au demeurant grand lecteur et admirateur de Balzac, dont il possède l'œuvre et cite à l'occasion l'un ou l'autre des titres ou des personnages.

Si nombre de critiques ont mis *La Recherche* sous le vaste titre de roman d'apprentissage, notamment celui du métier d'écrivain, qu'on lit aisément dans l'histoire de cette "découverte d'une vocation", cet apprentissage consiste en premier lieu pour Deleuze dans le déchiffrement des signes,⁴⁵ qu'ils soient ceux de la mondanité, de l'amour ou de l'art. Or, en ce qui concerne M. de Charlus, on peut dire que les signes qu'il émet au début du roman sont des plus obscurs, véritables hiéroglyphes pour un narrateur qui, n'ayant pas encore découvert la vraie nature du baron et saisissant néanmoins nombre de ces indices, leur assigne presque inmanquablement de fausses interprétations. Indices d'autant plus obscurs qu'ils semblaient souvent en contradiction, comme si deux forces opposées se chargeaient tour à tour de les dicter, l'une étant celle du masque, puis l'autre, celle qui de tout temps tendait à le miner.

Car le masque de M. de Charlus avait au fond toujours eu ses fêlures, ses lézardes, et quand il contrôlait encore devant le monde ce qu'il disait et ce qu'il faisait, clamant sa haine

⁴⁵ "Tout ce qui nous apprend quelque chose émet des signes, tout acte d'apprendre est une interprétation de signes ou de hiéroglyphes". Gilles Deleuze. *Proust et les signes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1964. p.2.

pour les hommes ou reprochant aux jeunes gens d'être trop efféminés, il ne pouvait cependant assujettir ses yeux qui avaient leur propre vie et contaient une histoire différente de celle du masque, refusant de s'y intégrer ou d'en faire partie :

Mais ce visage, auquel une légère couche de poudre donnait un peu l'aspect d'un visage de théâtre, M. de Charlus avait beau en fermer hermétiquement l'expression, les yeux étaient comme une lézarde, comme une meurtrière que seule il n'avait pu boucher et par laquelle, selon le point où on en était placé par rapport à lui, on se sentait brusquement croisé du reflet de quelque engin intérieur qui semblait n'avoir rien de rassurant, même pour celui qui, sans en être absolument maître, le portait en soi, à l'état d'équilibre instable et toujours sur le point d'éclater. (II. 120)

On a beau surveiller son expression, voire la "fermer", on ne peut ni tout contrôler ni sceller certaines failles. Traîtres du masque que les yeux, qu'on ne saurait contraindre ni dompter, et dont l'expression "circonspecte et incessamment inquiète" jurait avec la dignité et la prestance que voulait se donner le baron, faisant penser à "un bandit" ou à "un fou" plutôt qu'à l'homme de naissance qu'il était. Et d'autant plus traîtres qu'il était loin de s'en douter, ne soupçonnant nullement que cet "engin intérieur" eût son ouverture sur l'extérieur, auquel il le livrait. Encore moins soupçonnait-il sa propre voix, autre forme de meurtrière, laquelle sans jamais avertir et aux moments les plus inattendus, semblait raconter un personnage autre que celui qu'il s'évertuait à faire circuler :

... sa voix elle-même (...) se posait au moment où il exprimait ces pensées si délicates, sur des notes hautes, prenait une douceur imprévue et semblait contenir des chœurs de fiancées, de sœurs, qui répandaient leur tendresse. Mais la nichée de jeunes filles que M. de Charlus, avec son horreur de tout efféminement, aurait été si navré d'avoir l'air d'abriter ainsi dans sa voix, ne s'y bornait pas à l'interprétation ... Souvent, tandis que causait M. de

Charlus, on entendait leur rire aigu et frais de pensionnaires ou de coquettes ajuster leur prochain avec des malices de bonnes langues et de fines mouches. (II. 123)

Cette lézarde si peu commune que peut être une voix, n'en trahissait néanmoins qu'avec plus de sûreté, car si les yeux vous laissaient encore dans le doute, l'incompréhension ou l'interrogation, la voix elle, portait et vous tendait sans ambiguïté "sa nichée de jeunes filles", avec ses rires et ses malices.

Il arrivait même en certaines situations que le masque soit mis hors de service et que sans avertir, il laisse le visage à découvert ; instants dont, à l'exception de Charlus, tout son entourage était témoin. Ainsi, reçu pour la première fois avec son compagnon Morel chez les Verdurin, intimidé comme "un collégien qui entre pour la première fois dans une maison publique et a mille respects pour la patronne" (III. 298), Charlus désirant par-dessus tout faire bonne impression, perdant tous ses moyens, recourt à ce qu'il avait de plus viscéral; mais les ressources les plus profondes de son être auxquelles il fit appel en cet instant, plus conformes à sa vraie nature qu'à celle du masque, étaient malheureusement aux antipodes de l'image hautaine et virile dont il avait toujours tenté de faire son emblème. Et il ne réussit en somme qu'à déployer " toutes les séductions d'une grande dame", par lesquelles il aurait mérité "l'épithète de *lady-like*"(III. 300).

Ce sera pourtant l'évolution du "mal" de Charlus (qui n'est pas pour Proust l'homosexualité en soi, mais plutôt la quête de jouissances toujours plus inaccessibles), la poursuite de plus en plus effrénée de ses plaisirs, qui détruira son masque et son image sociale, lui laissant en contrepartie non seulement un visage nu, mais presque une autre sorte de masque tout opposé et presque hideux. Déchirant le masque de grand seigneur, cette déchéance finira par se donner à lire ouvertement sur son visage, car comme certaines ma-

ladies, elle a ses traces physiques, et “... ne tarde pas à se matérialiser et prolifère sur un visage, particulièrement dans les joues et autour des yeux, aussi physiquement que s’y accumulent les jaunes ocreux dans une maladie de foie ou les répugnantes rougeurs dans une maladie de peau” (III. 712). Bref, Charlus dont le mal avait augmenté de jour en jour, et qui avait pris l’habitude de “séparer la moralité de tout un ordre d’actions” (IV. 417), en était arrivé au point où “ce Prométhée consentant s’était fait clouer par la Force au rocher de la pure matière” (IV. 417). Verdict dont on ne sait presque s’il accuse ou excuse ce Charlus Prométhée, qui de son propre chef, non contraint par la force et sans avoir à subir aucune forme de châtement, avait choisi de se faire clouer “au rocher de la pure matière”, et s’en était laissé détruire, dévorer.

Il reste peut-être à considérer cet autre semblant de masque, si spécial, si durable, et qui frise presque la perfection, non pas tant un masque d’ailleurs que ce qu’on pourrait appeler une ultime construction de soi, celle qu’entreprend Odette de Crécy. D’abord dame en rose puis Miss Sacripant, future Mme Swann puis Mme de Forcheville, Odette aura fait un long chemin, non seulement de la cocotte à la femme du monde ou de l’exclusion de la petite bourgeoise aux cercles aristocratiques les plus élevés, mais encore à la construction d’une image d’elle-même, à partir de fragments épars. Son anglomanie – bien que ce fût un trait répandu à l’époque – trahissait déjà et très tôt le besoin de se donner un style, un genre, presque une façade derrière laquelle s’abriter, et sonnait déjà comme un sourd travail de construction de soi, bien qu’on ne sût pas encore à quoi s’en tenir.

Une première lecture d’Odette, la plus simple, revient évidemment à convenir de la cocotte faisant son chemin vers la grande dame, et dont le masque tend à cacher au regard du monde certains épisodes de sa vie ou à dissimuler à l’un ou l’autre de ses amants - no-

tamment Swann - son éventuelle infidélité, sa double vie. Mais il est une dimension plus complexe d'Odette, qui nous ramène peut-être plus en profondeur à la question de l'identité si cruciale chez Proust :

Elle semblait avoir tant d'années de moins qu'autrefois (...)df arrivée au milieu de la vie, Odette s'était enfin découvert, ou inventé, une physionomie personnelle, un « caractère » immuable, un « genre de beauté », et sur ses traits décousus – qui pendant si longtemps, livrés aux caprices hasardeux et impuissants de la chair ... lui avaient composé tant bien que mal... un visage épars, journalier, informe et charmant - avait appliqué ce type fixe comme une jeunesse immortelle" (I. 606).

Odette – que rien cependant ne distinguait et ne semblait destiner à une telle entreprise, si ce n'est peut-être, et en général, une certaine dose de médiocrité, dont paradoxalement elle ne se guérira jamais - s'était construite, et de ses fragments épars, de ses imperfections, avait fait un tout, plaisant, consistant, solide et stable. De telle sorte que ceux qui ne l'avaient pas vu de longtemps et en étaient restés à l'ancienne, celle du salon Verdurin, auraient eu du mal à la reconnaître.

Odette est sans doute, à plus d'un point de vue, objet d'intérêt pour la critique; ce sont cependant une dimension inédite et une nouvelle perspective, ouvertes par Landy,⁴⁶ qui semblent le plus pertinentes à notre réflexion. Car, soutient-il, puisque la vie est - et de manière inhérente - littéraire: "La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes ... Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés »" (IV. 474), Proust suggère, non à chacun

⁴⁶ Joshua Landy. *Philosophy as fiction: Self, Deception and Knowledge in Proust*. Op.cit.

d'entre nous d'écrire son autobiographie, mais plutôt d'introduire ce *littéraire* dans la vie, de "développer" les maints clichés qui dorment au fond de nous, obéissant ainsi à l'injonction pindarique de devenir qui nous sommes. Il ne s'agit donc pas tant selon Landy de faire œuvre d'art que de vivre artistiquement:

For we are already a set of disparate elements; whether or not we then *become* a whole of which they are parts depends on the success of our attempts at self-unification, on the measure of artistry we import into our existence. Instead of life in literature, the ultimate answer turns out to be life *as* literature. Instead of the aesthetic biography, what one might term the *bio-aesthetic*".⁴⁷

En ce sens, le personnage le plus réussi qu'il prend pour modèle n'est ni le narrateur, ni Charlus (on se demande d'ailleurs pourquoi Charlus qui a plutôt pitoyablement échoué), mais Odette de Crécy: "And the key model here is not Marcel or even Charlus, as one might expect, but Odette – or rather Mme Swann, for it is in the later stages of her life ... that she discovers, and invents her personal style".⁴⁸

En cette instance, on ne peut que s'étonner de la thèse de Landy. Car ce dont il semble omettre de tenir compte, c'est qu'Odette ne s'est jamais préoccupée que de rectifier son apparence physique, corrigeant ce qu'elle y considérait comme défaut, fût-ce ce qu'un artiste comme Swann comptait pour son caractère ; elle y avait modifié, retranché et rajouté pour atteindre une image idéale mais totalement extérieure :

Sauf à ces moments d'involontaire fléchissement où Swann essayait de retrouver la mélancolique cadence botticellienne, le corps d'Odette était maintenant découpé en une seule silhouette, cernée tout entière par une « ligne » qui, pour suivre le contour de la femme, avait

⁴⁷ Ibid. p.123.

⁴⁸ Ibid. p.123.

abandonné les chemins accidentés, les rentrants et les sortants factices ... mais qui aussi, là où c'était l'anatomie qui se trompait en faisant des détours inutiles en-deçà ou au-delà du tracé idéal, savait rectifier d'un trait hardi les écarts de la nature, suppléer pour toute une partie du parcours, aux défaillances aussi bien de la chair que des étoffes. (I. 607)

Si tout ce labeur d'Odette sur elle-même n'est pas sans évoquer l'injonction nietzschéenne à "donner du style" à son caractère,⁴⁹ il semble du même coup la tourner en dérision. Car Odette, qui avait entrepris une telle stylisation de son apparence, était dans le même temps, et pour tout le reste, demeurée aussi quelconque qu'au premier jour. Non seulement elle n'avait entrepris aucune stylisation de son caractère intérieur, mais le simple apport des années, souvent indépendant de la personne, semblait lui avoir manqué, et bien que la vie lui en eût offert maintes possibilités, elle n'avait jamais pu aller au-delà d'une certaine médiocrité, d'une certaine insuffisance qui lui étaient presque innées: "D'ailleurs Odette trompait M. de Guermantes, et aussi le soignait, sans charme, sans grandeur. Elle était médiocre dans ce rôle comme dans tous les autres. Non pas que la vie ne lui en eût souvent donné de beaux, mais elle ne savait pas les jouer" (IV. 597). Odette, trompant le duc de Guermantes comme elle avait trompé Swann et bien d'autres, réagissant dans de nouvelles circonstances, des décennies plus tard, comme elle l'avait fait au début de sa vie, rend dérisoire toute pensée de stylisation d'un caractère intérieur et demeure singulièrement si insuffisante, si imparfaite : "... en un mot elle tendait, malgré tout l'acquis de sa situation mondaine, et par la force de circonstances nouvelles, à redevenir, telle qu'elle était apparue

⁴⁹ "Une chose est nécessaire. – « Donner du style à son caractère » - un art grand et rare! L'exerce celui qui embrasse du regard tout ce que sa nature offre de forces et de faiblesses, et intègre ensuite tout ceci à un plan artistique jusqu'à ce que chaque élément apparaisse comme art et comme raison, et que même la faiblesse enchante l'œil. On a ajouté ici une grande quantité de seconde nature, retranché là un pan de nature originelle (...) Ce seront les natures fortes, tyranniques qui savoureront leur joie la plus subtile dans une telle contrainte (...) Car une chose est nécessaire : que l'homme *parvienne* à être content de lui-même – fût-ce au moyen de telle ou telle poétisation et de tel ou tel art " (290). Nietzsche. *Le Gai savoir*. Paris : GF Flammarion, 1997.

à mon enfance, la dame en rose” (IV. 593). Ceci n’est pas tant suggérer que les autres personnages de *La Recherche* aient, d’un point de vue moral, particulièrement ou sensiblement changé, mais plutôt qu’Odette demeurée petite cocotte, “dame en rose”, le cas est sans espoir, la cause sans appel possible. Et elle en devient presque l’emblème non peut-être de l’imperfection, mais de l’imperfectibilité.⁵⁰

Il semble également peu justifiable d’égaliser, comme tendrait à le faire la thèse de Landy s’il n’y a pas erreur de compréhension de notre part, le moi intérieur de l’œuvre d’art à ce *moi* social, qui en cette instance est presque de pure apparence. Si, comme il est bien connu, l’œuvre d’art accorde de retrouver l’être qui fut, de lui permettre de percevoir et d’appréhender ce qu’il a vécu sans l’avoir ni vu ni compris, trop occupé qu’il était de vivre, le secret de la résurrection de cet être-là et de son unité, trouvé à la fin de l’œuvre, nous semble difficilement concevable comme étant l’équivalent du jeu de la parure et de l’étoffe dont Odette maîtrise le secret pour se créer une image extérieure unie et parfaite.

Il est d’ailleurs significatif qu’Odette ne soit pas unique dans cette tentative d’auto-construction : tous les personnages de Proust procèdent plus ou moins artistiquement, avec plus ou moins de succès, à l’élaboration d’une image d’eux-mêmes. Et de Swann, à Mme de Guermantes, à Charlus aux Verdurin, cette ébauche d’un soi est - tel que nous avons essayé de le souligner - une esquisse sociale et fait partie d’un mode d’être social. Sans doute faudrait-il ajouter, à l’ombre de la réflexion de Landy, que l’enjeu de cette cons-

⁵⁰ Au début de leur relation, lorsqu’elle préfère aller au théâtre avec les Verdurin plutôt que de rester avec Swann, ce dernier, pour la convaincre de ne pas le laisser seul, lui dit ce qui ressemble à une prophétie: “ Vois-tu, *Une nuit de Cléopâtre* (quel titre !) n’est rien dans la circonstance. Ce qu’il faut savoir, c’est si vraiment tu es cet être qui est au dernier rang de l’esprit et même du charme, l’être méprisable qui n’est pas capable de renoncer à un plaisir. Alors, si tu es cela, comment pourrait-on t’aimer, car tu n’es même pas une personne, une créature définie, imparfaite, mais du moins perfectible ? Tu es une eau informe qui coule selon la pente qu’on lui offre, un poisson sans mémoire et sans réflexion qui, tant qu’il vivra dans son aquarium, se heurtera cent fois par jour contre le vitrage qu’il continuera à prendre pour de l’eau” (I. 285-86).

truction de soi est double, et que si on peut la considérer comme étant destinée au regard de l'autre, elle n'en constitue pas moins un besoin viscéral de s'appréhender comme tout, de parvenir à une forme d'unité de soi, même si on en demeure quasiment toujours à l'extériorité. Unité dont l'être, conscient peut-être de sa propre fragmentation et de son inévitable précarité, demande à l'autre de témoigner.

On pourrait prendre encore d'autres personnages de Proust, nobles ou bourgeois - de Françoise dévouée à ses maîtres, ne pouvant néanmoins parmi les domestiques renoncer à son rôle de patronne, et clamant contre ses maîtres quand il fallait interrompre ses interminables déjeuners : "Tant que le monde sera monde, ... il y aura des maîtres pour nous faire trotter et des domestiques pour faire leurs caprices" (II. 327), au marquis de Saint-Loup défendant son amour pour une actrice, puis couvrant son homosexualité derrière son mariage avec la demoiselle Swann, pour ne citer que ceux-là - chacun permettrait l'écriture d'une version différente de l'image de soi qui passe par le regard de l'autre. Mais entre soi et son image, voire son masque, et quel que soit le cheminement, la dialectique ne se réduit jamais à une simple question de réel et d'illusoire ou même de factice.

De l'aire privée à l'aire publique, de l'existence devant soi à l'existence devant autrui, et de l'unité d'une image toute faite, puisée dans un rêve à celle échafaudée pour le regard de l'autre, telle est la distance que parcourt, de Flaubert à Proust, l'image de soi. Elle n'aura jamais fait qu'osciller - serait-on en droit de dire et depuis le chevalier médiéval déjà - entre ces deux pôles du privé et du public. Mais elle se nuance avec Flaubert de non-transparence à soi et de l'erreur presque obligée que couve le regard sur soi, puis s'ouvre avec Proust au potentiel de devenir que recèle la représentation pour autrui et la tentative de s'auto-

unifier. Visions antithétiques pourrait-on soutenir, mais dont le caractère complémentaire pourrait être par ailleurs revendiqué, car – cela est un peu trop simpliste sans doute - on ne se soucierait pas tant du regard de l'autre si l'on n'avait commencé par se voir, et l'on ne pourrait se voir indéfiniment sans suspecter qu'un autre puisse aussi nous regarder.

Aussi étranger que le tempo de Mozart l'est à celui de Wagner, écrit Gracq,⁵¹ le rythme de Flaubert s'éloigne de celui de Balzac. Se distinguant nettement de l'énergie vertigineuse de Balzac, comme de l'allegro aéré de Stendhal, "le tempo de Flaubert dans *Mme Bovary* comme dans *L'Education* est, lui, tout entier celui d'un cheminement rétrospectif, celui d'un homme qui regarde par-dessus son épaule - beaucoup plus proche déjà par là de Proust que de Balzac".⁵² Si l'on essayait de lire les grands romans du dix-neuvième siècle, continue Gracq, comme s'ils représentaient le regard que jette un mourant sur sa vie en ses derniers instants, une telle fiction serait d'emblée rejetée par *Le Rouge et le Noir* comme par *Le Père Goriot*, mais elle constitue "l'éclairage même, le seul éclairage plausible de *Mme Bovary*, avec les points d'orgue engourdis, stupéfiés, où viennent s'engluer une à une toutes ses scènes : une vie tout entière remémorée, sans départ réel, sans problématique aucune, sans la plus faible palpitation d'avenir".⁵³ Parenté de Proust et de Flaubert donc à laquelle nous initie Gracq, que ce tempo commun du regard dit rétrospectif ; parenté certes diffuse mais dont l'élément essentiel réside dans ce regard tourné, sous tant de diverses formes, vers l'image de soi. Et ce regard révèle à chaque détour que le rapport à soi est aussi et peut-être surtout le rapport à une image, et qu'un ego non seulement s'appréhende mais se construit, toujours ouvert à la fiction, toujours tributaire du désir.

⁵¹ Julien Gracq. « Proust considéré comme terminus », *En lisant en écrivant*. Paris : José Corti. 1981. p.17.

⁵² Ibid. p.18.

⁵³ Ibid. p.19.

Chapitre 2

Du visage

Sous la contenance qu'il se donne perce toute sa faiblesse et en même temps surgit sa mortalité. À tel point que je peux vouloir le liquider complètement, pourquoi pas? Cependant, c'est là que réside toute l'ambiguïté du visage, et de la relation à l'autre. Ce visage de l'autre, sans recours, sans sécurité, exposé à mon regard dans sa faiblesse et sa mortalité est aussi celui qui m'ordonne : « Tu ne tueras point »
Emmanuel Levinas.

Partant du visage, Levinas pose encore une fois la question de l'autre, question ardue s'il en est, à laquelle s'arrêtent bien des penseurs, en des termes peut-être à chaque fois différents pour en éluder la difficulté autant qu'en aborder un nouvel aspect. Question dont la complexité se dit déjà et depuis toujours dans la langue, dans ce concept d'*autre* ou d'*autrui*, qui du latin *alter*, ne se pense, ne peut se penser, ne se laisse pour ainsi dire penser que comme second et à partir du même.⁵⁴

Faisant du face-à-face le point d'origine de l'éthique et de la philosophie même, la pensée de Levinas qui trace une sorte de généalogie de la morale, "une éthique de l'éthique",⁵⁵ porte infiniment à la réflexion, alors même qu'on ne peut s'empêcher d'y voir une utopie de l'humain et de la relation à l'autre. Lorsqu'il tente sa définition du visage : "La manière dont se présente l'Autre, dépassant *l'idée de l'Autre en moi*, nous l'appelons en effet visage", lorsqu'il continue disant que "le visage d'Autrui détruit à tout moment, et déborde l'image plastique qu'il me laisse, l'idée à ma mesure et à la mesure de son *ideatum* ... Le visage ... apporte une notion de vérité qui n'est pas le dévoilement d'un Neutre impersonnel,

⁵⁴ Jacques Derrida « Violence et Métaphysique », *L'écriture et la différance*. Paris: Seuil, 1967. p.154-55.

⁵⁵ Ibid. p.164.

mais une expression : l'étant perce toutes les enveloppes et généralités de l'être",⁵⁶ Levinas plaide sans doute pour la prééminence de l'éthique sur l'ontologie, mais il exprime aussi ce qui, dans et au-delà du visage, toujours se joue, et le confirme comme lieu de tension entre le vu et le non vu, entre le retraits ou la poussée de l'invisible dans le visible.

Du latin *visus*, action ou faculté de voir, ou encore de *visum*, chose vue, *visage* en effet entend bien expliciter son rapport à la vision, à la chose vue ; la langue le différencie bien de *face* qui - du latin *facia* ou *faciès* - ne suggère par opposition que le vague ou l'indistinct, "l'air ou l'aspect général" ; elle l'éloigne encore de *figure* qui du latin *figura* relaie plutôt la notion de configuration ou de structure, "art de potier" selon le récit de Dibutade, et auquel se rattache la création du premier homme, faisant d'Adam, "l'archi-figure ... dont on fera moins découler la possibilité pour l'homme de tirer à son tour des figures de l'argile, que l'impossibilité au contraire de n'en pas tirer".⁵⁷ Figure, art donc de la production et de la reproduction, mais qui surtout déplace pour ainsi dire l'intérêt de la chose elle-même à l'acte de création, indépendamment de l'œil qui regarde et de l'acte de voir, alors que c'est son rapport à la vision qui caractérise et singularise le visage, en même temps qu'il l'ouvre à la dialectique du vu, du visible et par conséquent de l'invisible, et simultanément à notre quête du transcendant au-delà de l'immanent ; quête qui devient ultimement chez Levinas - a-t-on pu soutenir - nostalgie de la face interdite de Dieu.⁵⁸ Pourtant, lorsque nous disons *face-à-face* nous impliquons un lien, peu interrogé peut-être, entre face et visage, un lien que définit Derrida : "Le visage, ce n'est pas seulement la face qui peut être surface des

⁵⁶ Emmanuel Levinas. *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1968. p.21-22.

⁵⁷ Philippe Bonnefis. *Le cabinet du docteur Michaux*. Paris : Galilée, 2003. p.157.

⁵⁸ Voir par exemple Adrian Peperzak : « Passages », dans *L'Herne, Emmanuel Levinas*. Paris : Editions de L'Herne, 1991 ; ainsi que Christian Saint-Germain : « Pouvoir de la singularité : le pathos du visage dans le texte d'Emmanuel Levinas », dans *Laval théologique et philosophique*, vol. 49, no 1, 1993, p.27-35.
<http://id.erudit.org/iderudit/400732ar>

choses ou faciès animal, aspect ou espèce. Ce n'est pas seulement, comme le veut l'origine du mot, ce qui est *vu*, parce que nu. C'est aussi ce qui voit. Non pas tant ce qui voit les choses – relation théorique – mais ce qui échange son regard. La face n'est visage que *dans* le face-à-face".⁵⁹ Proposition que nous n'approuvons qu'à moitié, préférant dire que le visage est ce qui est *vu*, et qui simultanément est susceptible de vous voir en retour ; qu'il soit ou non engagé dans un face-à-face, c'est le visage et "le visage seulement qui est le propre de l'homme".⁶⁰

La question de Levinas, nous sommes à notre tour tenté de la poser - dans les mêmes termes que lui, à partir donc du visage et du face-à-face - à l'œuvre de Proust et de Flaubert, non seulement parce qu'un philosophe, non plus un artiste, y aura reporté notre attention, mais aussi et surtout parce que les deux œuvres, problématisant chacune à sa manière la question de l'autre, passent nous semble-t-il également par le visage.

Multiplés sont les scénarios qui nous lient à cette chose si commune et pourtant si étrange qu'est le visage d'autrui. "Comme le surgissement de la figure humaine dans un tableau, l'apparition de ses personnages caractérise tout grand romancier" écrit Tadié.⁶¹ Et en effet, de Stendhal qui se contente de suggérer sans jamais vraiment décrire, à Balzac qui semble souligner au crayon noir, puis à Flaubert ou à Proust dont les visages donnent souvent l'impression de sortir d'un cadre, nous faisons chaque fois l'expérience d'une signature différente; signature qui nous porte à nous attarder à l'aspect pictural et aux qualités artistiques de cette représentation du visage, à son rapport à la peinture, à la lumière, à la

⁵⁹ « Violence et Métaphysique » dans *L'écriture et la différence*. Op.cit. p.146.

⁶⁰ " Le mot 'face', prêté à la figure humaine, n'y est jamais en vérité totalement à sa place ... Car divine, et divine seulement, est la face. Car c'est le visage, et le visage seulement, qui est le propre de l'homme. Son lot, si l'on préfère. Visage humain : l'adjectif d'Artaud devenu épithète de nature". *Le cabinet du docteur Michaux*. Op.cit. p.152.

⁶¹ *Proust et le roman*. Op.cit. p.68.

couleur, etc. Penser la dimension éthique du visage au-delà de son esthétique, telle est l'approche que nous aimerions tenter dans ce qui suit, dans la place que lui accordent Proust ou Flaubert, dans la représentation qu'ils en donnent, toutes questions qui, partant d'une esthétique chaque fois bien personnelle, mènent cependant au-delà d'elle.

Notre réflexion, si elle part de la pensée de Levinas, ne peut cependant perdre de vue celle de Deleuze, accusant par contre la surdétermination du visage : "si l'on considère les sociétés primitives, peu de choses passent par le visage: leur sémiotique est non signifiante, non subjective, essentiellement collective, polyvoque et corporelle, jouant de formes et de substances d'expression très diverses".⁶² Loin que le visage puisse être pour Deleuze le point de départ de l'éthique, ce produit d'une "machine abstraite de visagité"⁶³ est plutôt l'aboutissement d'un système de codage politique, ethnique, qui en dicte les normes et dont il faut se défaire. Il y aurait sans doute lieu de soutenir que la pensée de Deleuze ne s'oppose pas simplement à celle de Levinas, mais vient la compléter et l'ouvrir à ce qui dépasse le visage. En effet, au-delà de sa connotation politico-sociale, la dimension éthique de la pensée deleuzienne s'impose dans un sens beaucoup plus large: mieux voir autrui ne nécessite-t-il pas aussi de ne pas regarder, de passer outre le visage ?

Flaubert et l'effacement du visage

Parmi ce qui distingue le monde de Flaubert, sans doute faudrait-il entre autres caractéristiques compter l'ambiguïté de la position qu'y occupe le visage de l'autre, ce dernier ne connaissant presque jamais que le détail le plus minutieux ou alors l'oubli quasi-

⁶² Gilles Deleuze, «Mille Plateaux», dans *Capitalisme et Schizophrénie*. Paris : Minuit, 1980. p.215.

⁶³ Ibid. p.207.

ment total. Certains visages flaubertiens ressortent évidemment par le détail que nous en avons, mais ils sont si peu nombreux – on peut compter parmi eux celui d’Emma Bovary par exemple, celui de Marie Arnoux ou encore de Salammbô – qu’ils mettent d’autant plus en relief toutes ces instances où le visage semble oublié ; et alors qu’on ne saurait contester la netteté de leur représentation, ils accentuent d’autant plus la pâleur de tous ceux qu’on ne voit presque pas, ou au mieux difficilement, constituant plutôt l’exception qui confirme une règle : celle de l’éloignement du visage. Aussi ressentons-nous à plus d’un endroit de l’œuvre flaubertienne que nous sommes dans un monde dont la face humaine tend, quoique discrètement, à s’écarter, à céder la place, voire à s’effacer, nous laissant cette vague impression qu’on pourrait en effet s’en passer : chose doublement étrange pour un écrivain dont par ailleurs la netteté de la vision, l’acuité de l’observation ou la minutie du détail sont tenues pour exemplaires.

Une telle approche n’est peut-être pas au départ sans suggérer celle de Stendhal, bien que nous ayons tôt fait de nous rendre compte que si nous le rejoignons d’une part, nous sommes au fond aux antipodes du registre stendhalien. Stendhal en effet, dont l’art de la suggestion se substituait volontiers à celui de la description, nous laissait en toute connaissance de cause dans une sorte de flou ou de brume quant à l’apparence physique de ses personnages, y compris ou à commencer par le visage ; et nous serions bien en peine s’il nous fallait décrire Mme de Rênal ou Clélia Conti. Mais il se rattrapait par contre abondamment comme on le sait sur le détail psychologique ; rien ne témoigne plus nettement d’une telle manœuvre que le caractère de “machine intellectuelle et passionnelle”⁶⁴ souvent

⁶⁴ “Prenez un personnage de Stendhal : c’est une machine intellectuelle et passionnelle parfaitement montée. Prenez un personnage de Balzac : c’est un homme en chair et en os, avec son vêtement et l’air qui l’enveloppe”. Emile Zola. *Les Romanciers Naturalistes*. Paris : François Bernouard, 1928. p.77. De même pour

accusé par la critique en des termes plus ou moins analogues en ses personnages. Stendhal était donc encore en ce sens l'auteur-maître, l'auteur-Dieu, qui savait tout de ses personnages et, à défaut d'apparence et de visage physique, il livrait ce qu'ils avaient d'encore plus inaccessible : leur visage intérieur, psychique, mental ou moral. On ne saurait dans un sens être plus loin de Flaubert pour lequel, intériorité et extériorité, fond et forme, tendent à se confondre en une seule et même chose, et qui, dans sa tentative d'émanciper l'art du romantisme et du psychologisme bon marché, s'est servi des éléments les plus extérieurs pour dire ses personnages.⁶⁵ L'entreprise flaubertienne est en fait unique, et nous incite d'autant plus à nous y arrêter pour en mesurer la portée et le sens.

Si l'on devait penser en premier lieu ces instances plutôt rares où le visage chez Flaubert est appréhendé dans le détail, on s'apercevrait que ce détail n'est pas gratuit et qu'il ne se fait qu'à la faveur du désir, le texte flaubertien passant alors - de manière presque immédiate, bien qu'imperceptiblement - du regard à *la convoitise*. Mot en effet très flaubertien que *la convoitise* qui double souvent le regard, et où se révèle non seulement toute la force du désir, mais aussi le pressentiment de son impossible satisfaction. Autant donc dire qu'il n'est pas de simple regard chez Flaubert, que ce dernier se métamorphose presque instantanément en désir, et que s'il n'est désir, le regard se détourne, volontiers ou involontairement, du visage d'autrui.

On a souvent l'impression chez Flaubert qu'on ne peut contempler, ou même simplement voir, que des visages qu'on aime déjà, au point qu'on en arrive à remettre en ques-

Taine, le monde de Stendhal "ne comprend que les sentiments, les traits de caractère, les vicissitudes des passions, bref, la vie de l'âme". *Essais de critique et d'histoire*. Paris: Hachette, 1866.

⁶⁵ "Au lieu d'étaler la psychologie des personnages en des dissertations explicatives, il la faisait simplement apparaître par leurs actes ... on dirait, en le lisant, que les faits eux-mêmes viennent parler, tant il attache d'importance à l'apparition visible des hommes et des choses". Guy de Maupassant. « Etude sur Gustave Flaubert », *Pour Gustave Flaubert*. Paris : Editions Complexe, 1986. p.50.

tion cette temporalité si bizarre qui accompagne un regard et un désir souvent entremêlés ; et alors qu'on se dit que de toute nécessité le regard précède, c'est pourtant le désir qui semble, depuis le départ, justifier le regard. Problématique peut-être encore plus complexe quand on prend en considération l'impersonnalité dans laquelle se tient l'écriture flaubertienne, et qui nous porte à poser sans pouvoir totalement y répondre la question de la voix à l'origine du discours.⁶⁶ Mais si l'on ne sait pas toujours qui raconte, on n'a certainement pas de doute quant à celui qui regarde. Dès sa première visite aux Bertaux, Charles Bovary voit le visage d'Emma, qu'il semble connaître déjà, dans sa totalité et ses particularités, à commencer par les yeux qui "quoiqu'ils fussent bruns, (ils) semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide" (*MB*. 74) ; description suivie de très près par le reste du visage :

Son cou sortait d'un col blanc, rabattu. Ses cheveux dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne ; et, laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondé vers les tempes, que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie. Ses pommettes étaient roses. (*MB*. 75)

Non seulement Charles contemple le visage d'Emma, mais il y observe des détails "pour la première fois de sa vie", il y remarque ce qu'il n'avait jamais, nulle part jusque-là perçu : l'ondulation des cheveux vers les tempes, la nuance de couleurs que peuvent pren-

⁶⁶ Voir par exemple à ce sujet Jonathan Culler: "The language of the text will organize the world, select details, offer judgments, shift its perspectives, adopt momentarily various modes of discourse and types of speech, but it does not create for us a personality whom we feel we know. We can say a great deal about the created narrator who speaks in *La Chartreuse de Parme* or *Le Père Goriot*, but if we try to talk about the narrator of *L'Education sentimentale*, we discover so little evidence to work on that we have recourse almost immediately to discussing Flaubert and citing his correspondence". *Flaubert - The Uses of Uncertainty*. Ithaca: Cornell University Press, 1985, revised edition p.78.

dre des yeux. Quelques lignes plus loin, nous apprenons ce que nous avons déjà deviné : Charles Bovary se met à visiter régulièrement les Bertaux.

Notons au passage qu'Emma par contre ne voit jamais le visage de Charles, elle ne perçoit jamais que ses tics et la grossièreté de ses manières, et en guise de visage, Charles ne lui offrait que ceci : "Il prenait, avec l'âge, des allures épaisses ; il coupait , au dessert, le bouchon des bouteilles vides ; il se passait, après manger, la langue sur les dents ; il faisait, en avalant sa soupe, un gloussement à chaque gorgée, et, comme il commençait d'engraisser, ses yeux, déjà petits, semblaient remonter vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes" (*MB. 122*). Plutôt que des yeux, Emma voit ce quelque chose d'englouti par la bouffissure des pommettes, et plutôt qu'une bouche, elle perçoit une langue essuyant des dents et le gloussement d'une soupe qu'on avale. Aveuglement au visage de Charles qui est confirmé un peu plus loin à l'occasion d'une visite que faisait un dimanche toute la compagnie d'Homais à une filature de lin en voie de construction. Emma, au bras de l'apothicaire, se retourne et voit son mari, comme à nouveau: "... mais elle tourna la tête : Charles était là. Il avait sa casquette enfoncée sur les sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide ; son dos même, son dos tranquille était irritant à voir, et elle y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage" (*MB. 166*). Comprendons que pour Emma, Charles Bovary était non pas un visage, mais un assemblage d'éléments presque hétéroclites, sur lesquels ses yeux se posaient, et qui avaient de surcroît le don de l'irriter : la vulgarité d'une casquette, la médiocrité de grosses lèvres tremblotantes, et toute l'insignifiance d'une redingote.

Ce statut de Charles comme assemblage d'éléments insignifiants ou exaspérants est mis d'autant plus en relief par le regard diamétralement opposé qu'elle pose tout de suite

après sur Léon : "... Léon s'avança d'un pas. Le froid qui le pâlisait semblait déposer sur sa figure une langueur plus douce ; entre sa cravate et son cou, le col de sa chemise un peu lâche, laissait voir la peau ; un bout d'oreille dépassait sous une mèche de cheveux, et son grand œil bleu, levé vers les nuages, parut à Emma plus limpide et plus beau que ces lacs de montagnes où le ciel se mire" (*MB*. 166). À défaut d'être classique ou complet dans son détail, le regard d'Emma vers Léon couvre implicitement la totalité de son visage et l'enveloppe de quelque chose de suave, s'arrêtant à ce détail infime et cependant significatif qu'est la peau d'un cou, avant d'en arriver aux yeux qui se mesuraient, pour elle, à l'étendue du ciel.

Le schéma de ce regard-désir devient encore plus radical ou plus explicite dans *L'Education* où voir Mme Arnoux fait d'office l'effet d'une "apparition". Au-delà d'un désir né potentiellement avec le regard, Mme Arnoux personnifie le désir d'avant le regard, et que ce dernier prendra pour objet. Cette étrange temporalité où désir et regard se pourchassent, non pour se suivre ou s'exclure mais pour s'enchevêtrer, est accusée par la fascination que subit Frédéric à la vue de Mme Arnoux, avant même de l'avoir regardée: "... ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui causèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête ; il fléchit involontairement les épaules ; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda" (*ES*. 53). Commence alors le regard, dans son étendue, et l'apparition du visage.

Transposé dans l'antiquité, avec tous les changements que cela requiert, le regard flaubertien garde pourtant la même essence, à des siècles de différence. Car Salammbô, apparaissant la nuit dans les jardins du palais d'Hamilcar au milieu des mercenaires de Carthage, est perçue comme un objet exotique par les soldats qui avaient servi son père, tout

ébahis de son apparence autant que de son incompréhensible chant ; objet dont le caractère insolite relève presque de la fable que vit le mercenaire en pays étranger et qu'il ne rêve que d'oublier pour rentrer chez lui. Deux regards pourtant s'empliront de cette image de Salammbô qui changera littéralement leur destinée, celui d'un chef numide, Narr'Havas: "Aucun ne la regardait comme un jeune chef numide placé aux tables des capitaines ... il la considérait en écartant les narines, comme un léopard accroupi dans les bambous", et surtout celui de Mathô : "De l'autre côté des tables se tenait un Libyen de taille colossale ... il s'appuyait sur le coude gauche ; et la bouche grande ouverte il souriait"(S. 73). On voit, chez l'un comme chez l'autre, l'attention fixée et les sens figés par le désir, l'un dans la position d'un animal et "les narines dilatées", l'autre souriant, la bouche "grande ouverte", béatement pourrait-on ajouter. Même en reconstruisant l'antiquité avec toute la violence de ses luttes, Flaubert changeant de monde et de civilisation, ne change pourtant pas pour ses héros la qualité de ce regard du désir instantané, et en vient à doubler son récit d'une autre histoire qui l'égalé au fond en violence et prend presque le dessus. Perspective totalement flaubertienne, qui fait de *Salammbô* comme on le sait non seulement le récit de la révolte des mercenaires contre Carthage, mais aussi et peut-être surtout, celui de la poursuite du visage de Salammbô par Mathô, visage à peine entrevu, et pour lequel cependant il choisira, provoquera et osera toutes les batailles, poussé par un désir transformé en instinct de mort.

Intense et instantané, tel semble être chez Flaubert l'unique possibilité du désir, ce qui ne l'empêche pas d'être doublé d'un paradoxe également très flaubertien : car si le regard devient d'office désir et convoitise, il faut toujours et déjà le désir pour éveiller le regard, pour le maintenir. Est-ce pourquoi - ne peut-on s'empêcher de se demander - que tant

d'êtres et de visages demeurent non vus chez Flaubert ? visages semble-t-il que nul n'aura convoités et qui resteront comme en deçà du droit au regard.

En effet, en dehors de ces seuls trois visages auxquels Flaubert accorde une attention profonde et un intérêt prolongé, il fait quelques autres ébauches plus rudimentaires, qui occupent moins de place. Dans *Madame Bovary* par exemple, celle du père Rouault, lors de la première visite de Charles aux Bertaux, "petit homme de cinquante ans, à la peau blanche, à l'œil bleu, chauve sur le devant de la tête, et qui portait des boucles d'oreilles" (*MB. 73*), dont la justification, qui n'est pas à dédaigner, pourrait tout simplement être son rapport à Emma. Ensuite, il y a celle de Lheureux, peut-être parce qu'à son tour, il contribue pour beaucoup à la destinée d'Emma. Cette esquisse semble en effet tendre à nous avertir de ce qu'il y a d'office à craindre pour elle en cet homme dont le corps, à commencer par la pause même, doublait ce que le visage avait de dur et de suave, d'engageant et d'usurier: "sa figure grasse, molle et sans barbe, semblait teinte par une décoction de réglisse claire, et sa chevelure blanche rendait plus vif encore l'éclat rude de ses petits yeux noirs (...) il se tenait toujours les reins à demi courbés, dans la position de quelqu'un qui salue ou qui invite" (*MB. 168*). Le gras comme la mollesse de cette figure qui hésitait entre la vulgarité et l'opulence, sa couleur indécise de réglisse claire, trouble, dirait-on, si on l'exposait à la lumière, mais trop fade pour de la réglisse, toute cette équivoque du visage qui précipitera la destinée d'Emma, renforcée par la courbure du corps - lui aussi oscillant entre l'amabilité et la servitude, le respect et la séduction - tient lieu de présage et presque d'oracle en ce qui concerne le sort d'Emma. Mais le visage de Lheureux est peut-être aussi un point où nous retrouvons Deleuze, car n'y voit-on pas Flaubert, qui fait l'économie de tant de visages pour ainsi dire "normands", fasciné pourtant par le profil du juif qu'indirectement il accuse ?

Comme si tous les visages normands, blancs de teint et aux yeux bleus pouvaient passer sous silence, alors que le visage mat aux yeux noirs du juif appelait la dénonciation. On ne saurait d'ailleurs dire en l'instance s'il est possible de séparer juif et usurier, et bien qu'il ne mentionne jamais *le juif*, on se demande s'ils correspondent là par hasard ou bien sont pour lui synonymes.

Une poétique de l'objet

Mais au fond, que nous donne à voir Flaubert, à défaut de visages ? Dans cette zone bizarre, quelque peu inquiétante même où il nous place, nous nous apercevons que l'éradication des visages qu'il entreprend se fait souvent comme en faveur d'un élément qui semble nouveau, et qui n'est pourtant autre que l'objet.⁶⁷ L'objet fait, comme on le sait, une apparition triomphale dans le roman à partir du 19^{ème} siècle, et il n'est évidemment nouveau chez Flaubert que par l'emploi qu'il lui assigne, par l'entrée inédite qu'il lui accorde. Que ce soient les meubles de la pension Vauquer, la collection du cousin Pons ou les rayons de lingerie du Bonheur des dames, l'objet du 19^{ème} siècle construit un univers référentiel ainsi que le cadre d'une bourgeoisie dont il est l'indice du rassasiement et le signe de l'opulence; il représente généalogies et héritages et constitue l'indice socioculturel le plus

⁶⁷ S'il fallait donner une définition de l'objet, elle serait à l'encontre de celle suggérée par Alain et qui tend à dépasser l'opposition objet/sujet et à assimiler l'un à l'autre: "La vie romanesque ne s'éclaire que par l'opposition des objets et par la présence du monde (...) Dans le monde des objets, il faut compter les hommes aussi", (*Système des beaux-arts*. Paris: Gallimard, p.326) ; nous lui préférons celle d'Abraham A. Moles: "Un élément du monde extérieur, fabriqué par l'homme et que celui-ci peut prendre et manipuler". « *Objet et communication* », dans *Communication* no. 13, Paris, 1969, cité par Claude Duchet dans son étude « *Roman et objets : l'exemple de Madame Bovary* », dans *Travail de Flaubert*, Paris : Seuil, 1983. Cette dernière définition ne rend cependant pas compte des éléments de la nature, souvent traités par Flaubert au même titre et de manière complémentaire à celle qu'il réserve aux objets ; on peut avancer que l'inclusion de la nature se ferait sans doute avec l'emploi du mot *chose* plutôt qu'*objet*. Dans l'étude ci-avant mentionnée, Claude Duchet démontre que pour Flaubert, *objet* et *chose* se rejoignent, "s'opposent ensemble au sujet et désignent indifféremment les éléments de « la réalité objective »". p.40.

évident et le plus sûr. Mais alors que pour Balzac par exemple, les objets auxquels il accordait une place considérable, avaient tous comme chacun une signification, un rôle pour ainsi dire actif dans notre compréhension du personnage⁶⁸ et venaient compléter un paysage essentiellement humain, ils semblent avec Flaubert lui faire plutôt concurrence. Car là où le visage est soustrait, l'objet est affiché, et du visage qui se rétracte, s'estompe ou s'efface, nous avons souvent l'impression que l'objet prend la place, s'affirme et s'installe. Après Flaubert, toute une littérature de l'objet prend son essor comme on le sait au 20^{ème} siècle, l'instaurant et le sacrant dans son autonomie, comme élément donné à la conscience ou divorcé d'elle. Mais Flaubert est peut-être le moment où la transition de l'humain à l'objet se fait – d'où ce sentiment de concurrence qu'on ressent – le moment où la conscience de la chose se distancie de la conscience tout court ; et il est sans doute à ce titre le précurseur du Sartre de *La nausée*, de Ponge ou de Robbe-Grillet.

Il est, parmi l'abondante critique flaubertienne en ce qui concerne la question de l'objet, maintes façons de l'aborder, nous en retenons ici ce que dit Geneviève Bollème dont l'approche est peut-être au plus près de celle que nous voudrions prendre: "*Madame Bovary* nous a paru précisément être à la limite du roman traditionnel et d'une nouvelle forme de roman ; à la limite parce qu'il nous raconte encore une histoire, si mince soit-elle, franchissant cette limite, dans la mesure où cette histoire peut être aussi vraie que celle que notre conscience vit au milieu des choses".⁶⁹ Romans flaubertiens, histoires donc, pour Bollème, de notre conscience vis-à-vis des choses, et de ce fait, l'évènement se réduit à sa

⁶⁸ Lorsque Balzac écrit : "... enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne ... Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires", il résume en quelques mots toute sa philosophie de l'objet, comme annexe à l'humain. Balzac. *Le père Goriot*. Paris : Gallimard, 1971. p.29.

⁶⁹ Geneviève Bollème: *La leçon de Flaubert*. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1964. p.141.

forme minimale, cédant la place aux choses, qui déploient leur propre langage: "Ecrire un roman, ce sera décrire ce monde qui nous est commun. Ce n'est plus dans l'événement qu'il faut chercher la réalité, mais dans les choses qui la signifient".⁷⁰ Ce qui importe donc, selon Bollème, plus que la rencontre de Charles et d'Emma ou leur mariage, c'est la description de la cuisine des Rouault, de la maison de Tostes ou du jardin ; et plus que l'abandon d'Emma à Rodolphe, c'est la description de la forêt, de la lumière passant à travers les branches, de la hauteur de laquelle Yonville semblait minuscule, et "le drap de sa robe qui s'accrochait au velours de l'habit"(MB. 228). Les exemples seraient innombrables, tous prouvant que l'objet flaubertien dépasse le rôle d'accessoire ou de support au récit auquel il avait été jusque-là confiné, et que d'auxiliaire, Flaubert l'élève au rang d'événement. En effet, à chaque fois qu'il est question de raconter, Flaubert suspend presque le récit pour s'attarder à la description des choses, il "nous retient au bord de l'évènement aussi longtemps qu'il faut et juste assez pour qu'il soit réduit à rien ou à presque rien (...) La description de Flaubert prépare l'événement, plus encore *est l'événement*".⁷¹

Se référant aux innombrables scènes où la lumière, la poussière ou l'ombre semblent tamiser les objets et en atténuer la rigidité, telle celle où une des arrivées de Charles aux Bertaux est contée, alors que "le soleil allongeait sur les pavés de grandes raies minces, qui se brisaient à l'angle des meubles et tremblaient au plafond" (MB. 81), Bollème conclut que si tant d'attention est accordée à l'objet, il est en même temps comme immergé, recouvert : " L'objet est toujours offert, noyé : détaillé, mais noyé. Il est ce que nous voyons mais aussi ce que nous ne voyons pas... ".⁷² Si nous approuvons Bollème en ce fait qu'avec Flaubert,

⁷⁰ Ibid. p.145.

⁷¹ Ibid. p.153.

⁷² Ibid. p.147.

l'histoire devient celle de notre conscience vis-à-vis des choses, et que nous l'assumons à ce titre, alors qu'avant lui, les événements racontaient l'histoire d'une *autre vie*, pouvant être *éventuellement* nôtre, cela n'empêche pas de nuancer quant au traitement que Flaubert réserve aux objets. Car au fond, ce qu'il fait, c'est du relief avec ses objets : il les noie ou les ressort à volonté, les met tour à tour en fond-de-scène ou au premier plan, pour justement créer l'impression qu'il désire, et ce mouvement s'il est instinctif n'est certes pas sans conséquence.

Sans doute les plonge-t-il parfois - et c'est le cas dont parle Bollème - dans une atmosphère ambrée, ombrée ou sombre, comme pour en adoucir les contours et les faire participer sinon créer par leur simple mode d'existence un climat, un langage qui à lui seul raconte l'histoire. Dans la description de cette matinée d'automne avec sa brume et ses vapeurs qui "se déchiraient", les maisons d'Yonville rapetissées, réduites, nous voyons également le visage d'Emma pris dans cet engourdissement, ses faibles instants de lutte comme l'annonce de sa défaite avec Yonville et tous ses habitants qui s'enfonçaient de plus en plus : "Quelquefois, dans un écartement des nuées, sous un rayon de soleil, on apercevait au loin les toits d'Yonville, avec les jardins au bord de l'eau, les cours, les murs et le clocher de l'église. Emma fermait à demi les paupières pour reconnaître sa maison, et jamais ce pauvre village où elle vivait ne lui avait semblé si petit" (MB. 225). On imagine difficilement que puisse être donné aussi subtilement, aussi implicitement qu'explicitement, l'avant-goût d'une défaite, que par "ce pauvre village", devenu "si petit".

Pourtant ce premier emploi de l'objet par Flaubert n'empêche pas un second auquel nous aimerions nous arrêter plus longuement. Car il lui arrive aussi, et peut-être plus souvent, de mettre l'objet au premier plan et à un tel point qu'il semble lui faire occuper toute

la place, créant ainsi un autre genre d'impressions, et c'est là nous semble-t-il que l'objet fait concurrence au visage. Rien de plus éloquent pour illustrer ceci que l'exemple si abondamment relevé: la casquette de Charles Bovary, ou, pour être plus précis : la casquette de Charles plutôt que son visage. De celui dont nous ne connaissons jamais le visage, nous avons cependant - en dehors des cheveux "coupés droit sur le front" - et comme en compensation, l'habit et surtout, dans son ample description, la casquette dont il faudra nous suffire ; à toutes ses maladresses, à toutes ses erreurs et ses misères, nous nous sentons donc comme inévitablement renvoyés, non à un visage, mais à une casquette qui demeure inaccessible, immuable, et "dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile" (*MB. 62*).

Défiant toute lecture bien qu'il en ait occasionné de nombreuses, cet exemple célèbre semble incessamment nous confronter aux deux aspects de la casquette : son aspect "empirique" en tant qu'objet matériel dans le monde, et son aspect "symbolique", représentant selon les lectures, le visage de Charles, son échec en tant que médecin, les classes de la société,⁷³ etc. Habitué que nous sommes à la subordination des objets aux êtres, sans doute ressentons-nous combien, tel que l'énonce Jonathan Culler, la casquette résiste à

⁷³ Pour Albert Thibaudet, "Le roman de Flaubert est contenu entre la casquette de Charles Bovary et le mot profond, le seul qu'il prononça dans sa vie et après lequel il n'a plus qu'à tomber à terre comme la pomme mûre : 'C'est la faute de la fatalité !' (...) Avec ses 'profondeurs d'expression muette comme le visage d'un imbécile', la casquette contient déjà tout Yonville-l'Abbaye. Une pauvre vie, une vie tout de même..." *Gustave Flaubert*. Paris : Gallimard, 1935, p.96. Elle personnifie et résume pour Victor Brombert l'inintelligence de celui qui la porte : "It sums up in its tiers and superstructures, the layers and monumentality of the wearer's unintelligence". *The Novels of Flaubert*. Princeton: 1966. p.41. Pour Elissa Marder, nous sommes témoins de l'incapacité de la casquette à être, comme à dire, sa double faillite donc, comme objet et comme langage: "So from the very moment that the cap is called 'a poor thing', with 'mute ugliness', we understand that the specificity of this thing is that it is more than a thing and less than a viable symbol, signifier, metaphor, metonymy, anthropomorphism, or any other available figure of speech. It is too rich in words to be a thing, and too poor in speech to be a word: thus it fails to be at the same time that it fails to speak". *Dead Time. Temporal Disorders in the Wake of Modernity (Baudelaire and Flaubert)*. Stanford: Stanford University Press, 2001. p.105.

toute tentative de récupération symbolique, et, contrairement aux objets balzaciens, sert surtout à mettre en évidence l'inintelligibilité du monde:

Readings of this kind work in the case of Balzac, for whom there is a nice fit between the world and language and for whom, therefore, the visual is always material for knowledge, a flesh that can be made word through his mediation ... But here in Flaubert we can witness the escape; flesh made word is singularly grotesque, with all the flaws of incomplete metamorphosis. There is none of the existential coziness, derived from a faith in the intelligibility of the world, which reassures the readers of Balzac's descriptions: only an emptiness in the guise of linguistic despair.⁷⁴

Décrite pourtant à partir d'un modèle vu par Flaubert, ce n'est pas tant sa laideur, sa complexité, sa dissonance ou même la difficulté de se la représenter qui nous poussent vers son interrogation, bien qu'ils en soient certainement des facteurs, mais c'est surtout, inaugurant le roman, son statut affiché de représentante ou de substitut du visage de Charles qui nous fascine et déclenche l'inlassable opération d'interprétation. Une casquette d'apparence incongrue aurait pu passer sans susciter trop de réactions, mais une casquette dont l'aspect aussi grotesque que confus est censé nous transmettre et nous donner à voir, à lire un visage absent, avec ce qu'en pense ou ne daigne pas en penser l'auteur, ne pouvait que nous fasciner et en même temps nous frustrer.

Et c'est ce même jeu que Flaubert au fond continuera. Car bien qu'unique dans son œuvre par l'ampleur de sa description, par la directe allusion à la proximité du visage et de l'objet, ou par l'opération de substitution quasi déclarée que l'un entreprend pour l'autre, la casquette inaugure cependant une longue série d'objets affichés et de visages manquants,

⁷⁴ *Flaubert, The Uses of Uncertainty*. Op.cit. p.93.

instaurant non seulement un style d'écriture mais ce qui ressemble également à une vision du monde, où l'objet semble prendre le dessus, et détenir la priorité sur l'humain.

D'une longue liste, rappelons à titre d'exemple le visage d'Homais, dont le seul trait souligné se résumait en ce qu'il était "quelque peu marqué de petite vérole et coiffé d'un bonnet de velours à gland d'or" (*MB. 138*), et qu'avait précédé l'ombre du pharmacien, encadrée et largement dominée par les couleurs vivaces de ses boccas : "Le soir principalement, quand son quinquet est allumé et que les boccas rouges et verts qui embellissent sa devanture allongent au loin, sur le sol, leurs deux clartés de couleur, alors, à travers elles, comme dans des feux de Bengale, s'entrevoit l'ombre du pharmacien accoudé à son pupitre" (*MB. 136*) ; l'enseigne portant son nom en lettres d'or, "Homais pharmacien" vient compléter le tableau. Ce sera ensuite l'aubergiste, la mère Lefrançois dont on ne connaîtra jamais que "les grosses gouttes" de sueur, "les casseroles" et "son écumoire à la main" ; ou encore l'abbé Bournisien que le soleil couchant "frappait en plein visage", ne servant pourtant qu'à éclairer et mettre en relief l'encrassement de son habit : " La lueur du soleil ... pâlisait le lasting de sa soutane, luisante sous les coudes, effiloquée par le bas. Des taches de graisse et de tabac suivaient sur sa poitrine large la ligne des petits boutons, et elles devenaient plus nombreuses en s'écartant de son rabat, où reposaient les plis abondants de sa peau rouge ; elle était semée de macules jaunes qui disparaissaient dans les poils rudes de sa barbe grisonnante" (*MB. 177*). Quant au percepteur Binet dont le vêtement minutieusement décrit, la redingote "tombant droit d'elle-même tout autour de son corps maigre" et surtout les bottes qu'il portait en toute saison, "bien cirées, et qui avaient deux renflements parallèles, à cause de la saillie de ses orteils", (*MB. 139*) sont sans doute plus présents que le visage qui semble s'effacer dans la fadeur et le délavé de sa qualité: "... et sa casquette de

cuir ... laissait voir, sous la visière relevée, un front chauve qu'avait déprimé l'habitude du casque ... Pas un poil ne dépassait la ligne de son collier blond, qui contournant la mâchoire, encadrait comme la bordure d'une plate-bande sa longue figure terne, dont les yeux étaient petits et le nez busqué" (*MB. 139*).

En Frédéric Moreau, "jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras" (*ES. 49*), c'est presque uniquement l'album qui retient – et à juste titre – notre attention, alors que Deslauriers, "grand diable de vingt-deux ans, maigre, avec une large bouche, l'air résolu" nous apparaît comme pouvant être un millier de jeunes hommes "à l'air résolu", et "son mauvais paletot de lasting" ainsi que ses souliers "blancs de poussière" ne peuvent qu'aggraver son anonymat. Jacques Arnoux est un gaillard dont la taille "emplissait une jaquette de velours noir", et à l'exception de ses "cheveux crépus", le visage est passé sous silence, alors que la place est occupée par "les deux émeraudes" qui "brillaient à sa chemise de baptiste" et "ses étranges bottes rouges, en cuir de Russie, rehaussée de dessins bleus" (*ES. 51*). Inutile de rajouter qu'au cours du roman, Arnoux disparaîtra de plus en plus derrière ses journaux, ses tableaux et ses faïences, tous objets qu'il trafique et qui causeront sa ruine et sa disparition. Puis là où nous attendons le visage de l'hôtesse chez qui Arnoux emmène Frédéric, nous n'avons que ceci : "... ils entrèrent dans l'antichambre, où des paletots, des manteaux et des châles étaient jetés en pile sur des chaises. Une jeune femme, en costume de dragon Louis XV, la traversait en ce moment-là. C'était Melle Rose-Annette Bron, la maîtresse du lieu" (*ES. 187*), suivi un peu plus loin de l'image d'un couple de danseurs: "Un vieux beau dansait avec Mme Rosanette, qui portait un habit vert, une culotte de tricot et des bottes molles" (*ES. 188*). La soirée se passe dans l'anonymat de costumes détaillés, l'extravagance de la danse, et le spectacle des mets

apprêtés pour le souper ; tout un amas donc de choses et de matière au milieu desquelles non Rosanette mais son boudoir, ouvrant sur sa chambre à coucher, avait eu une ample part, “capitoné de soie bleu pâle avec des bouquets de fleurs des champs, tandis qu’au plafond ... des Amours ... batifolaient sur des nuages en forme d’édredon ... et il admira tout : les volubilis artificiels ornant le contour de la glace, les rideaux de la cheminée, le divan turc ...” (ES. 190). Ce n’est qu’à la toute fin de la soirée qu’arrive ce timide aperçu de l’hôtesse, motivé ou rehaussé par le délabrement des maquillages et des tenues autour d’elle, aperçu qui au fond ne la sort presque pas de son anonymat, tout en marquant l’éventuelle naissance du désir de Frédéric pour elle : “La Maréchale fraîche comme au sortir d’un bain, avait les joues roses, les yeux brillants. Elle jeta au loin sa perruque ; et ses cheveux tombèrent autour d’elle comme une toison, ne laissant voir de tout son vêtement que sa culotte, ce qui produisit à la fois un effet comique et gentil” (ES. 201). Des costumes donc, du bruit, de la nourriture, tout cela sans visages.

Tableau qui fait pendant à celui de la noce de Charles et d’Emma, où l’on voit toutes sortes de carrioles “galopant jusqu’à la première marche du perron”, s’arrêter pour “vider leur monde”(MB. 85) ; et où les robes des dames “à la façon de la ville”, avec “chaînes de montre en or” et “pèlerines”, ainsi que toutes sortes d’habits d’hommes, vestes ou redingotes, “qui ne sortaient de l’armoire que pour les solennités”, sont exhibés sans le visage de ceux qui les portent, dont ne sont relevées que les blessures et la presque mutilation que leur rajoute Flaubert :

Tout le monde était tondu à neuf, les oreilles s’écartaient des têtes, on était rasé de près ; quelques-uns même, qui s’étaient levés dès avant l’aube, n’ayant pas vu clair à se faire la barbe, avaient des balafres en diagonale sous le nez, ou, le long des mâchoires, des pelures

d'épiderme larges comme des écus de trois francs, et qu'avait enflammées le grand air pendant la route ... (MB. 86)

Inutile de rajouter ce que ce "tondu à neuf" suggère; et ce n'est que l'agrément que nous trouvons un peu plus loin à voir le cortège de ces convives rejoignant la ferme après l'église, défilant "comme une seule écharpe de couleur, qui ondulait dans la campagne, le long de l'étroit sentier serpentant entre les blés verts" (MB. 86), qui nous fait oublier les balafres du troupeau.

Il faut sans doute reconnaître que, de tous les objets, le vêtement auquel s'arrête souvent Flaubert, jouit nettement d'un statut ambigu que lui confère sa double appartenance à l'humain et au non-humain, étant à la fois l'objet, l'inanimé, la chose, mais aussi l'extension du corps et comme sa limite extérieure, une limite qui, selon l'expression de J.P. Richard "se dissout dans la chair dont il est l'exhalaison dernière",⁷⁵ ou alors constitue un "fétichisme vestimentaire" de ce qu'on ne peut atteindre. Rien n'explique mieux cette double fonction du vêtement - comme extension de la chair désirée mais aussi comme barrière qui contient ou arrête le désir - que la *théorie du gant* prise à l'appui par Richard, et que donne Flaubert lui-même dans ses *Notes de Voyages*.⁷⁶ Le vêtement épousant la forme d'un corps aimé, voilà de quoi suffisamment déstabiliser son statut de pur objet et le greffer sur le corps dont il devient presque la couche extérieure.

⁷⁵ Jean-Pierre Richard : « La création de la forme chez Flaubert », *Stendhal et Flaubert, littérature et sensation*. Paris : Seuil, 1954. p.211.

⁷⁶ "Théorie du gant: c'est qu'il idéalise la main en la privant de sa couleur, comme le fait la poudre de riz pour le visage. Il la rend inexpressive, mais typique. La forme seule est conservée, et plus accusée. Cette couleur factice s'harmonise avec la manche du vêtement, et sans donner l'idée d'une nature autre (puisque le dessin est conservé) met de la nouveauté dans le connu, et rapproche ainsi ce membre couvert d'un membre de statue. Et cependant, cette chose anti-naturelle a du mouvement... Rien de plus troublant qu'une main gantée". G. Flaubert. *Notes de voyages*. II. p.363.

Cependant, peut-on limiter le vêtement chez Flaubert à une dialectique du désir ou du fétichisme comme tend à le faire Richard ? En effet dans certains cas, ceux de visages aimés, dans le cas d'Emma Bovary ou de Madame Arnoux par exemple, le vêtement s'ajoute au visage et au corps pour en devenir comme l'extension et la frontière extérieure :

... quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda. Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contourant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose ; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu. (*ES*. 53)

On voit combien se mêle l'objet à la description de l'être et du visage, qui commence même ici par un "chapeau de paille". Que parler du visage de la personne aimée pousse à inclure son vêtement et même les objets qui l'entourent, cela se comprend ; que le regard amoureux entoure d'une même auréole tout ce qui touche à l'être aimé, cela relève évidemment du lieu commun, ou éventuellement, du fétichisme. Restent cependant ces multiples occurrences où le vêtement chez Flaubert est tout ce qu'on connaît d'un être qui n'aura, tout au long du roman, suscité aucun désir, et qui même revêt au moyen du vêtement, le caractère du non-désirable, quand nous n'y lirions pas que de cet individu, c'est tout ce qui vaut la peine d'être rapporté. En fait, tous ces exemples que nous avons pris à l'appui plus haut sont ceux où le vêtement semble là pour accroître le ridicule d'un être, réfléchir ou accentuer le grotesque qui le caractérise. S'il fallait donc souligner une tendance générale, il faudrait dire que, sauf cas particuliers où l'amour et le désir ont le dessus, le vê-

tement chez Flaubert rejoint la lignée des objets, distincts et distants des êtres auxquels ils font concurrence.

Homme de son temps, disent certains, Flaubert est hanté par cette prééminence de l'objet dans une société qui s'industrialise.⁷⁷ On ne saurait réfuter le caractère historique de cette sorte de fascination, si ce n'est d'obsession, qu'exercent sur Flaubert les multiples objets qui, pour la première fois dans la société, prolifèrent ; de même on ne saurait nier que la précision, la sûreté qu'apporte l'objet comme indice social et culturel ne pouvaient lui déplaire, ni échapper à sa perspicacité. Et cependant, une lecture historique ou marxiste ne nous semble pas à même de rendre compte de la totalité du phénomène.

De l'esthétique à l'éthique

Il faudrait certainement nuancer ou ne pas trop simplifier, et notre propos n'a de valeur qu'au titre de souligner une tendance et non de conclure par des absolus. Il y a certainement à l'œuvre, en ce qui concerne le visage chez Flaubert, et peut-être avant tout, un dessein esthétique, les particularités d'une création qui ne sauraient passer inaperçues. Car la totalité des visages flaubertiens forme un ensemble construit, pensé et voulu, un tout dont on mesure d'autant plus le caractère original et unique en le comparant à l'ensemble balzacien par exemple. L'œuvre de Balzac est construite de manière à faire ressortir chacun des visages qu'elle présente, en dépit de leur nombre considérable ; c'est pourquoi on peut dire que les visages balzaciens font l'effet d'être disposés en éventail, forme qui tout en livrant la particularité de chacun, les unit tous à un tout – cette *comédie humaine* peut-être -

⁷⁷ "Toute une idéologie de l'objet – et même une philosophie de la matière – s'élabore chez Flaubert à partir de ce qu'il vit : l'essor parallèle de l'industrie et de la bourgeoisie, l'avènement de l'objet manufacturé, multiple et mobile, lié aux prodromes de la société de consommation". Claude Duchet. *Travail de Flaubert*. Op.cit. p.14.

sans qu'aucun ne prévale sur l'autre : Vautrin, Goriot ou Rastignac sont chacun là, unique et faisant partie d'un tout, tous liés et cependant indépendants, sans que jamais la présence de l'un ne domine ou n'oblitére l'autre.

Autrement disposés, les visages flaubertiens révèlent une esquisse de toute évidence différente, nous donnant à plus d'un endroit l'impression que chaque roman ressemble plutôt à une constellation, dont il nous est accordé de voir pleinement l'étoile principale, rendue plus proche, alors que les autres sont tenues – et à dessein – à distance. Dans *Madame Bovary*, il semble évidemment que nous n'ayons à connaître pleinement que le visage d'Emma, et rien que des fractions plus ou moins importantes à l'endroit des autres ; *L'Education* suit le même tracé, un peu moins rigoureusement peut-être, détaillant un visage unique, celui de Marie Arnoux, alors que l'esquisse des autres est souvent coupée court, faisant l'effet d'être court-circuitée parce que non nécessaire. De cette disposition qui pour nous ne tient pas du pur hasard mais correspond probablement à un dessein de l'auteur - (dont on hésiterait à dire qu'il soit simplement intuitif tant la forme est comme on le sait importante pour Flaubert) – naît une perception différente. Et Chacun de ses romans - gardant en premier plan un seul et unique visage, alors que les autres sont relégués à l'arrière, chacun à une distance différente du premier plan - gagne en effet une profondeur à la fois énigmatique et révélatrice, qui manque nettement au paysage balzacien.

Il y a également à l'œuvre ce qu'on pourrait appeler l'impressionnisme de l'écriture flaubertienne. On sait que l'impressionnisme comme école ou mouvement en peinture doit son nom presque à une boutade du critique Louis Leroy, en allusion au tableau de Monet, *Marine*, que ce dernier avait baptisé *Impression, soleil levant* pour l'exposition de 1874. Mais les caractéristiques d'une écriture littéraire qui serait *impressionniste* sont énoncées

pour la première fois par Brunetière dans son article sur Alphonse Daudet, dont il commente le roman *Rois en exil*. Ce que Brunetière diagnostique et qu'il dénonce, c'est essentiellement l'emploi en littérature de procédés spécifiques, propres à la peinture, et qui tendent à communiquer sentiments et pensées dans le seul langage de la sensation. De ces procédés, il relève d'abord la subordination de la main qui écrit aux yeux, pour reproduire ce qui est vu antérieurement à toute réflexion. "Ouvrir les yeux d'abord, les habituer à voir la tache et habituer la main en même temps à rendre pour l'œil d'autrui ce premier aspect des choses", dit Brunetière, qui prend pour exemple cette description de Daudet : "Des deux femmes on ne voyait que des *cheveux noirs*, des *cheveux fauves* et *cette attitude de mère passionnée*".⁷⁸ Il relève ensuite l'analyse de la sensation en ses composantes élémentaires, la tentative de "saisir l'insaisissable et, dans une impression fugitive, réussir à démêler une par une, les impressions élémentaires qui concourent à former et à produire l'impression totale".⁷⁹ Et pour "fixer les tableaux", ce sera l'emploi de temps spécifiques, notamment l'imparfait, "procédé de peintre", dit-il, qui "sert à prolonger la durée de l'action exprimée par le verbe, et l'immobilise en quelque sorte sous les yeux du lecteur... le parfait est narratif, l'imparfait est pittoresque, il vous oblige à suivre des yeux le personnage pendant tout le temps qu'il met à descendre l'escalier"⁸⁰ : le parfait raconte, l'imparfait prolonge, ralentit, dessine, procédé presque de cinéma dirait-on, si on devait l'étendre au-delà de la peinture.

⁷⁸ Ferdinand Brunetière. « L'impressionnisme dans le roman », *Le roman naturaliste*. Paris : Calmann-Lévy, 1896. (Article du 15 Novembre 1879). p.83.

⁷⁹ Ibid. p.83.

⁸⁰ Ibid. p.84.

Chez Flaubert, dont il ne qualifie pas l'écriture d'*impressionniste* mais de *naturaliste*, Brunetière reconnaît pourtant ces "procédés de peintre". Prenant à l'appui plusieurs passages dont par exemple, "Le soleil, passant sur l'Arc de Triomphe, allongeait à hauteur d'homme une lumière roussâtre qui faisait étinceler les moyeux des roues, les poignées des portières, le bout des timons, les anneaux des sellettes", il affirme que c'est une grande erreur de ne voir là qu'une simple énumération, car c'est plutôt "un rayon de lumière dont on suit le trajet tout le long des objets qu'il rencontre".⁸¹ Il souligne également "la transposition systématique du sentiment dans l'ordre de la sensation", préalablement relevée chez les écrivains dits impressionnistes, en prenant à l'appui plus d'un passage de Flaubert, tel dans *Madame Bovary* : "Elle se rappela ... toutes les privations de son âme et ses rêves tombant dans la boue ... comme des hirondelles blessées".⁸² Quand il en arrive à l'emploi de l'imparfait par Flaubert, Brunetière rappelle ce qu'il en avait dit à propos de l'impressionnisme chez Daudet, avant de rajouter ce qu'a de poétique chez Flaubert, ce temps "qui n'est plus le présent et qui n'est pas encore le passé".⁸³

De ces caractéristiques définies par Brunetière à propos de l'impressionnisme, la critique littéraire et stylistique – en dépit et à l'intérieur d'un vaste corpus - garde encore à nos jours les lignes majeures, et cela en dépit de la contestation reconnue valable du processus associationniste de perception qui constitue l'assise de leur validité.⁸⁴ Notre intention n'étant pas de réfléchir sur l'impressionnisme comme tel, mais plutôt d'essayer d'approcher ce que fait Flaubert, les traits signalés à propos de son écriture ne nous sont

⁸¹ Ferdinand Brunetière. « Le naturalisme français. Etude sur Gustave Flaubert », *Le roman naturaliste*. Op.cit. p.154-55.

⁸² Ibid. p.156.

⁸³ Ibid. p.160.

⁸⁴ Voir à ce sujet l'excellente et très récente étude de Bernard Vouilloux: "*Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique*". <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/5772>

pas sans intérêt. D'ailleurs, peut-être nous permettent-ils de rejoindre ce que dit Geneviève Bollème, constituant une sorte de préambule à son approche, qui est plutôt phénoménologique. Car cet arrêt prolongé à la sensation, à ce qui cause la sensation, n'est que l'attardement aux premiers instants de perception sensorielle de l'objet par la conscience, et auquel l'approche phénoménologique, par un autre biais, s'était intéressée.

Quoi qu'il en soit, Flaubert réussit à merveille son entreprise : tableau impressionniste⁸⁵ est-on porté à dire à plus d'un endroit de son texte, et tableau à chaque fois de maître, qui arrive à transmettre non seulement la sensation de scènes figées, mais également le mouvement et presque l'odeur et la saveur de ce que nous voyons. Mais ces tableaux affirment justement que s'il est question de perception ou de sensation, le visage d'autrui n'en est la source que s'il y a désir, et qu'on peut par ailleurs en faire l'économie, comme l'économie du face-à-face : bottes, redingotes, enseignes et bien d'autres choses suffisent pour dire l'aspect des êtres, ou plutôt pour en donner la caricature. Et si l'impressionnisme en peinture porte parfois, comme on peut le constater, à faire le sacrifice du visage, ce sacrifice est chez Flaubert de l'ordre de l'option délibérée et quasi-systématique.

Elle est paradoxale d'ailleurs, quoique compréhensible, cette nécessité qui - à un Flaubert refusant d'assimiler l'œuvre littéraire à la peinture au point de s'opposer à l'illustration de ses romans⁸⁶ - lui fait toutefois adopter les mêmes principes que la pein-

⁸⁵ Dans son essai *Sur Flaubert*, Proust disait : "... ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui après coup assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons, cette cause n'est pas impliquée". (CSB. 588-89).

⁸⁶ "Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que : la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : ' J'ai vu cela ' ou ' Cela doit être '. Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles,

ture, dans sa forme esthétique la plus révolutionnaire pour l'époque, et cela des années à l'avance, si l'on prend en compte que Mme Bovary précède d'à peu près deux décennies le tableau de Monet et la naissance du terme. Flaubert anticipe sur l'impressionnisme peut-être parce qu'il lui permet d'accéder à son idéal d'universalité de l'art, lui accordant de ne pas limiter la vision du lecteur à un être particulier, mais de l'ouvrir à toutes les possibles, lui qui souhaitait et pensait qu'une "femme écrite fait rêver à mille femmes". C'est en adoptant ce style d'écriture si particulier, traçant à coups de pinceau irréguliers pourrait-on dire la perspective souhaitée, renforçant ou atténuant à volonté la vue, qu'il arrive à produire des personnages qui, non limités à eux-mêmes, "font rêver" à des milliers d'autres; mais il ne réalise ce dessein que par le sacrifice du visage, sacrifice que l'esthétique impressionniste facilite sans doute, sans en faire pour autant une nécessité.

Cependant, on n'aurait pas tout dit si l'on se contentait de rendre l'esthétique seule responsable de cette disparition des visages, sans essayer de lire et de donner sa place à la pensée qui sous-tend un tel arrangement : au-delà de l'esthétique et au-delà même de la problématique du désir, transparait à notre sens, bien que discrètement, une conception du monde et d'autrui, ce qu'on pourrait appeler une pensée d'ordre éthique. Car on y lit également une sorte de désintérêt, de dédain qui rejoint – on ne peut s'empêcher de le penser – l'exaspération de Flaubert devant la bêtise des uns et des autres, et surtout le dégoût bien connu que lui inspire le bourgeois à l'univers restreint, à la mentalité étriquée autant que le rustre que lui impose la démocratie.⁸⁷ Dégoût qui se manifeste par l'éradication du visage

tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration". Gustave Flaubert. *Œuvres Complètes. Correspondance 1859- 1871*. Tome XIV. Lettre du 12 Juin 1862 à son notaire E. Duplan.

⁸⁷ Citons, à titre d'exemple, parmi maintes allusions de Flaubert, celle à Louise Colet (lettre du 23 Mai 1853) : "Je déteste fort mes semblables, et ne me sens pas leur semblable", ainsi que celle à Melle Leroyer de Chantepie (18 Mars, 1857) : "J'éprouve le besoin de sortir du monde moderne, où ma plume s'est trop trem-

qu'il serait préférable, entendons-le, de ne pas trop regarder, ou qui simplement ne mérite même pas qu'on s'y attarde.

Nulle part ne se voit, aussi subtilement mais aussi profondément que dans cette dialectique du visage, le pessimisme de Flaubert et son peu de foi en ce qu'on aura pris l'habitude de nommer la grandeur de l'homme, sa nature ou sa valeur, bref toute pensée attestant la supériorité de l'humain, et qui fait que l'on commence inévitablement, inconsciemment, quand on croise un homme, par lui octroyer en premier lieu un visage. Choisir de passer outre le visage, de le contourner, de lui préférer autre chose, a valeur de déclaration, et si c'est un geste qu'on peut considérer tel que nous l'avons suggéré plus haut comme esthétique, c'est également un geste éthique, politique, qui désiste l'humain du statut privilégié qu'on lui avait toujours jusque-là reconnu. Ainsi peut-être, encore une fois, et comme le souhaitait Flaubert, forme et fond se rejoignent pour ne former qu'une seule et même chose.

Autre paradoxe à souligner entre parenthèses : Flaubert aux prises avec la démocratie qui pour lui est l'anti-liberté et qui égalise des êtres foncièrement inégaux,⁸⁸ comme avec l'industrie qui selon lui, automatisant la vie des hommes les rend plus bêtes,⁸⁹ crée pourtant des personnages dont on pourrait dire qu'ils sont presque le produit conjugué de

pée, et qui d'ailleurs me fatigue autant à reproduire qu'il me dégoûte à voir". Gustave Flaubert. *Œuvres Complètes. Correspondance 1850- 1859*. Tome XIII.

⁸⁸ "Cette manie du rabaissement dont je parle est profondément française, pays de l'égalité et de l'anti-liberté. Car on déteste la liberté dans notre chère patrie. (...) L'infailibilité du suffrage universel est prête à devenir un dogme qui va succéder à celui de l'infailibilité du pape. La force du bras, le droit du nombre, le respect de la foule a succédé à l'autorité du nom, au droit divin, à la suprématie de l'esprit. (...) Qu'est-ce donc que l'égalité si ce n'est pas la négation de toute liberté, de toute supériorité et de la nature elle-même". Lettre à Louise Colet du 15-16 Mai 1852. *Œuvres Complètes. Correspondance*. Tome XIII. p.192-194.

⁸⁹ "A propos de l'industrie, as-tu réfléchi quelquefois à la quantité de professions bêtes qu'elle engendre et à la masse de stupidité qui, à la longue, doit en provenir ?... Qu'attendre d'une population comme celle de Manchester, qui passe sa vie à faire des épingles ? et la confection d'une épingle exige cinq à six spécialités différentes! ... il se fait donc, à côté des machines, quantité d'hommes-machines... Les *rêveurs* du Moyen Age étaient d'autres hommes que les *actifs* des temps modernes". Lettre à Louise Colet du 14 Août 1853. *Correspondance*. Tome XIII. p.384.

la démocratie et de l'industrie ; création "en série" que ces êtres sans visages, qui ressemblent plutôt à des spécimens qu'à des particuliers, et semblent par là accomplir un sourd travail de démocratisation où la masse l'emporte sur le privé. Au moment même où il revendique la particularité de la vision d'un artiste et l'originalité de son caractère à chaque fois unique, sa création tend pour la première fois peut-être dans l'histoire du roman, à quitter le règne du particulier pour s'engager dans celui de la série. Il est certain que toute grande création de personnages en littérature accède à une dimension d'universalité – c'est un lieu commun de le redire : le père Goriot, Julien Sorel, Vautrin ou Rastignac ; mais ces créations n'atteignent l'universalité qu'après avoir été d'abord des particuliers. Les personnages sans visages de Flaubert donnent par contre l'impression d'être dans la généralité ou l'universalité sans avoir connu pour ainsi dire le statut civil privé, ils ressemblent à des prototypes plutôt qu'à des individus. De quoi se demander si au fond, pour Flaubert, le large cercle des hommes ne se scinde pas tout simplement en prototypes et non en visages individuels et distincts.

En faisant prévaloir l'objet sur le visage, Flaubert nous livre un monde où pour ainsi dire on ne se regarde pas ; il ne trahit pas simplement les symptômes d'une époque qui s'industrialise, mais encore, il crée et annonce les signes d'un temps nouveau où l'homme n'est plus ni le maître des choses, ni la mesure du temps ou l'accomplissement de l'histoire. Dans la variété et la divergence de ses sujets, l'œuvre flaubertienne frappe par le caractère – tout à la fois intuitif et concerté - tendant à détruire un simple et unique mythe sous toutes ses variantes, celui de l'humain, que le siècle de Flaubert ainsi que celui qui l'avait précédé, s'étaient peut-être un peu trop complus à cultiver. Si pour Foucault, "l'homme est

une invention récente⁹⁰ comme objet de savoir autour duquel s'organise la science (et plus précisément les sciences dites humaines), la foi en ce qui concerne sa suprématie et sa supériorité sur le reste de la nature est cependant une croyance établie, que les religions, les philosophies et les arts sont enclins à reconnaître et à maintenir. C'est donc à l'encontre de cette foi héritée en l'homme, de même qu'à l'encontre de ce qui se construit autour de lui avec les nouvelles dispositions du savoir que Flaubert semble aller.

“L'éternelle misère de tout”⁹¹ sur laquelle renchérit Maupassant à propos de l'œuvre et de l'entreprise flaubertiens, est-elle autre que le sinistre écroulement du mythe de l'humain, sous toutes ses formes et dans toutes ses versions? Par-delà l'inanité du savoir, l'extravagance des dogmes et des religions ainsi que l'impuissance de l'effort humain que racontent *Bouvard et Pécuchet* après *La Tentation de Saint-Antoine*, au-delà du mythe du bon sauvage et du bien-fondé des conceptions progressistes et humanistes de l'histoire que dénonce *Salammbô*, il est encore un aspect de l'effondrement de ce mythe de l'homme: comme relation cette fois et comme face-à-face; aspect sans doute plus diffus mais aussi plus profond, teinte générale qui colore toute l'œuvre de Flaubert, et dont l'effacement du visage - ou du moins la tendance à l'effacer - semble être l'allégorie.

Proust, le temps, l'espace et le visage

Ces particularités de l'approche du visage se font encore plus évidentes lorsque nous juxtaposons les deux œuvres, alors qu'au regard flaubertien se détournant volontiers,

⁹⁰ “... l'homme n'est pas le plus vieux problème ni le plus constant qui se soit posé au savoir humain ... ce n'est pas autour de lui et de ses secrets que, longtemps, obscurément, le savoir a rôdé ... L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine”. Michel Foucault. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966. p.398.

⁹¹ Guy de Maupassant. « Gustave Flaubert », Préface aux *Lettres de Gustave Flaubert à Georges Sand*. (Extraits). Document reproduit dans *Gustave Flaubert*. Textes réunis et présentés par Didier Philippot. Op.cit.p.569.

a-t-on l'impression, du visage d'autrui, s'oppose la presque fascination qu'exerce par contre le visage sur Proust ; et face à l'impressionnisme sans visage de Flaubert, on pourrait parler d'une autre forme d'impressionnisme proustien, centré presque sur le visage. Car *La Recherche du Temps perdu* est aussi - entre autres - une longue galerie de visages, ainsi qu'une interminable réflexion sur le mystère qu'ils recèlent ; lorsqu'ils émergent, multiples, chacun dans son détail, des profondeurs de la mémoire, ils semblent confirmer une tautologie: tout rapport éthique commence par un regard, par un face-à-face. Cependant cette prolifération de visages mémorisés ne devrait pas nous faire oublier que la problématique centrale autour de laquelle pivote la société présentée par Proust a rapport en premier lieu avec l'accord ou le refus du regard et du face-à-face, et que ce monde où l'on *se fait présenter* personnifie la quête ouverte du regard d'autrui et l'ultime prérogative d'une aristocratie qui disparaît. Autrement dit, de même que l'immédiateté des scènes se présentant à nous comme si aucun intermédiaire ne prenait en charge le discours, trahit chez Flaubert la qualité d'un regard qui ne voyait pas autrui, c'est justement le passage par la mémoire proustienne avec l'intérêt rétrospectif qu'elle porte au visage, qui masque ce que pouvait avoir d'indifférent l'immédiat de la vie.

Retirés à la brume, arrachés à l'oubli, ainsi apparaissent les visages proustiens, auxquels certains écrivains vont jusqu'à reprocher comme une odeur de moisissure, senteur que seul connaît le déjà mort que provisoirement l'on ressuscite.⁹² Mais on ne peut s'empêcher de penser que c'est peut-être en vertu de cette même résurrection qu'ils béné-

⁹² "Toute *La Recherche* est résurrection, mais résurrection temporaire, scène rejouée dans les caveaux du temps, avant de s'y recoucher, par des momies qui retrouvent non seulement la parole et le geste, mais jusqu'au rose des joues et à la carnation de fleur qu'elles avaient en leur vivant. (...) cette jeunesse toujours en devenir, cette poussée d'avenir en eux que rien jamais ne peut figer, et qui fait que nous mêlons en imagination les personnages de nos romans préférés à nos rencontres, à nos amours, à nos aventures, le peuple du *Temps perdu* n'y a pas part". Julien Gracq. *En lisant, en écrivant*. Op.cit. p.96.

ficient aussi de l'indulgence et de l'amusement que leur prêtent l'éloignement et le souvenir: non qu'ils perdent totalement leurs tics, leurs manies ou leurs ridicules, pourtant tout semble plus tolérable, moins exaspérant et peut-être même, à cette distance, amusant.

Fasciné par le visage, par sa fragilité, par la mort qui peu à peu vient s'y inscrire, Proust l'est peut-être avant tout par sa multiplicité: "Le visage humain est vraiment comme celui du Dieu d'une théogonie orientale, toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois" (II. 269). L'énigme d'autrui sera à la mesure de cette grappe de visages qu'on n'embrasse jamais du même coup d'œil et qu'on ne saurait appréhender ni dans sa totalité ni comme unité. Aussi ne pouvons-nous que souscrire au terme *panim* que fournit à André Benhaïm la langue hébraïque pour dire le visage vu par Proust, *panim* affirmant que "le visage en hébreu se dit toujours pluriel, d'un pluriel qui n'a pas de singulier ... La pluralité de *panim* ne dit pas qu'il y a un surnombre de visages, mais que le visage ne saurait se réduire à une unité simple".⁹³ Pluralité du visage - d'un pluriel qui n'a pas de singulier - qu'on avait constatée, comme nous avons tenté de le montrer, dans la multiplicité de soi, dans la constante présence de l'*Autre* en soi, et dont on peut encore une fois faire l'expérience face au visage d'autrui.

Bien que la mémoire proustienne semble au départ insinuer que chercher le temps perdu reviendra aussi et peut-être uniquement, à quérir un espace disparu: "Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes" (I. 5), elle dévoile assez vite ses points de repère véritables, qui seront non seulement les lieux mais également les visages: "... le branle était donné à ma mémoire ... je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-

⁹³ *Panim. Visages de Proust*. Op.cit. p.14.

tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté" (I. 9) : chercher le temps perdu, ce sera donc également quêter les lieux et les visages perdus. Rattachés à l'espace, tributaires du temps, les visages sont d'office intégrés à l'entreprise proustienne, devenus en quelque sorte à leur tour lieux de mémoire. Et ce sont même les visages, pourrait-on soutenir, qui lient l'espace et le temps proustiens.

S'il arrive souvent à Flaubert de nous communiquer dans la précarité d'un paysage les sensations fugitives d'un moment, Proust pour sa part semble livrer par le caractère d'un lieu, quelque chose de ses personnages, et simultanément prendre appui sur ce que nous saisissons d'un personnage pour définir, dans d'autres termes, un lieu. C'est pourquoi non moins que frappante⁹⁴ est la solidarité du lieu et du visage chez Proust, qui fait briller sur chacun des lieux un visage, et qui, réciproquement, fait ressortir un visage sur le décor spécifique de sa première apparition, avec lequel il garde toujours une certaine attache. Au point qu'un lecteur ne peut que se demander lequel, du lieu ou du visage, communique à l'autre son charme et surtout sa durabilité; question dont la plus simple réponse est peut-être d'avancer que dans la mémoire où ils logent, visages et lieux se transmettent mutuellement une grâce secrète : "Ainsi un pays était suspendu à un visage. Peut-être ainsi ce visage était-il suspendu à un pays ... Ainsi au fond d'un paysage palpait le charme d'un être. Ainsi dans un être tout un paysage mettait sa poésie" (CSB. 74) : déclaration dont Proust ne se départira pas et où se révèle, depuis le *Contre Sainte-Beuve*, les prémices de ce qui ressemble déjà à un impressionnisme proustien.

⁹⁴ Voir l'étude de Georges Poulet : *L'espace proustien*. Paris : Gallimard, 1963 : "Jamais, en effet, chez Proust, un lieu n'est décrit, sans qu'au premier plan ne se profile telle ou telle figure, pas plus que jamais, chez lui, ne surgit une figure, qu'elle ne trouve un cadre tout prêt à l'insérer et à la supporter" p.35.

On voit mal Proust souscrire, écrit Poulet, à la définition mallarméenne de “l’espace à soi pareil qu’il s’accroisse ou se nie...”.⁹⁵ Essentiellement discontinu, qualitatif et fragmentaire, continue Poulet, l’espace proustien s’oppose en son essence même à toute notion philosophique de l’espace - y compris celle de Bergson - qui commence par le concevoir comme milieu a priori continu, sur lequel pourraient éventuellement se manifester la fragmentation et la coupure, relevant alors de l’ordre de l’accidentel et du provisoire. Si cette caractéristique de l’espace proustien revient à la nature fragmentaire de la mémoire comme l’avance Poulet, peut-être revient-elle aussi au fait que cet espace puise, si ce n’est son caractère et sa définition, du moins quelque chose de sa signification dans son lien à un visage, et que les visages – inutile de le rajouter - ne peuvent être ni additionnés ni reliés pour former la continuité d’un tout. Aussi, songeant à cette déclaration : “sans les lieux, les êtres ne seraient que des abstractions”,⁹⁶ nous sommes portés à en affirmer la réversibilité, et à soutenir que sans les visages, les lieux perdraient de leur signification et de leur caractère; il demeurerait certes toujours les lieux imaginés ou rêvés, qu’ils soient Balbec ou Venise, mais les vrais lieux proustiens, ceux du vécu et donc de la mémoire, qui ne relèvent pas que du seul domaine de l’espace physique seraient altérés: “Les lieux que nous avons connus n’appartiennent pas qu’au monde de l’espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n’étaient qu’une mince tranche au milieu d’impressions contigües qui formaient notre vie d’alors”; lieux mémorisés parce que tranches de vie, fermés sur, et entre, des impressions et des visages. Inutile de rajouter que, parce qu’elle s’arrête avec beaucoup plus de prédilection aux correspondances qualitatives et affectives entre une personne et un lieu, cette conception proustienne détonne fortement - bien qu’elle connaisse et recon-

⁹⁵ Ibid. p.57-8.

⁹⁶ Ibid. p.40.

naïsse l'influence de la race ou de la classe – si elle est pensée dans un registre balzacien ou zolien par exemple, qui établit, entre non pas le lieu mais le milieu et le personnage, un rapport purement intellectuel de causalité.

Sur Combray – on ne l'aura sans doute que trop répété- se profile le visage d'une mère ; visage évoqué mais non décrit, et en compensation duquel nous semble donné celui de la grand-mère, disséminé pourtant sur plusieurs paragraphes comme si quelque réticence retenait encore le narrateur. Premier à paraître dans le roman, le visage de la grand'mère - qu'entamait la qualité unique de son regard, "où, contrairement à ce qu'on voit dans le visage de beaucoup d'humains, il n'y avait d'ironie que pour elle-même" (I. 12), et qui finissait sur des "joues brunes et sillonnées, devenues au retour de l'âge presque mauves comme les labours à l'automne ... et sur lesquelles, amené là par le froid ou quelque triste pensée, était toujours en train de sécher un pleur involontaire" (I. 13) - instiguerait-on déjà un genre dont ressortiront par la suite tous les visages proustiens, et où ce qui est perçu va bien au-delà de ce qui est vu : voir un visage pour Proust, ce sera toujours aussi voir au-delà du visage. Ces deux visages maternels – a-t-on besoin de le rajouter – se détachant sur Combray non seulement lui restent liés, mais vont jusqu'à le définir et en faire le lieu d'origine, le paradis perdu par excellence.⁹⁷ Il existe d'ailleurs un second "sanctuaire" de la figure maternelle, celui d'un narrateur qui n'est plus l'enfant de Combray, mais l'amateur d'art découvrant Venise :

Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle ce baptistère, devant les flots du Jourdain où saint Jean immerge le Christ tandis que la gondole nous attendait devant la

⁹⁷ Objet de toute lecture psychanalytique évidemment, dont, à titre d'exemple, celle de Raymonde Couderc : *Proust au féminin*. (Paris: Grasset, 1998), ainsi que celle d'Elizabeth Richardson Viti: *Mothers, Madams, and "Lady-like" men, Proust and the maternal*. (Birmingham : Summa Publications, 1994).

Piazzetta il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi il y eût une femme drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Venise dans la *Sainte Ursule* de Carpaccio, et que cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noirs, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère. (IV. 225)

A l'image de Combray, où le visage maternel était "tendu comme une hostie pour une communion de paix" (I. 13), se substitue ou s'ajoute celle du sanctuaire de Venise, dans lequel la communion se fait encore, mais au niveau de l'art cette fois, alors qu'en cette "femme drapée dans son deuil" se rejoignent encore une fois les deux visages maternels, celui de la grand-mère dont elle porte le deuil se superposant à celui de la mère. L'enracinement du visage dans le lieu, que nous connaissions pourtant, ne nous en frappe pas moins, peut-être à cause de l'assertion qui en fait "une mosaïque", que rien ne peut plus déloger.

Combray est dans un sens aussi le lieu d'origine de Charles Swann – dans lequel plusieurs critiques voient un substitut paternel⁹⁸ - ce visiteur du soir arrivant enseveli d'ombre et dont le visage, à ce point du récit, semble presque superflu puisqu'on ne se reportait qu'à la voix pour se fixer sur l'identité du personnage: "On ne le reconnaissait en effet qu'à la voix, on distinguait mal son visage au nez busqué, aux yeux verts, sous un haut front entouré de cheveux blonds, presque roux, coiffés à la Bressant, parce que nous gardions le moins de lumière possible au jardin pour ne pas attirer les moustiques" (I. 14).

⁹⁸ Voir par exemple, André Benhaïm : *Panim. Visages de Proust*. Op.cit.

Swann aussi gardera toujours quelque chose de l'ombre et de l'obscurité de ce jardin de Combray ; il restera toujours - pour tout le monde, sa famille, les gens de sa caste comme ceux de l'aristocratie - cet étranger, ce non vu, reconnu en quelque sorte mais non connu.

En Albertine devenue prisonnière à Paris, longtemps après sa première apparition "sur les flots" de Balbec, et malgré les remous d'une passion changeante et capricieuse, le narrateur retrouve toujours quelque chose de la fluidité et du bleu de la mer devant laquelle il l'avait connue:

Derrière cette jeune fille ... se nacrèrent les ondulations bleuâtres de la mer. N'était-elle pas ... la jeune fille que j'avais vue la première fois à Balbec, sous son polo plat, avec ses yeux insistants et rieurs, inconnue encore, mince comme une silhouette profilée sur le flot ? (...) en cette Albertine cloîtrée dans ma maison, ... subsistaient l'émoi, le désarroi social, la vanité inquiète, les désirs errants de la vie de bains de mer " (III. 575-76).

La fluidité d'Albertine, l'impossibilité de la saisir, de la situer, de la définir, son côté vivant comme son côté sombre et mystérieux, son imprévisibilité comme l'impossibilité de la dompter, tout cela prend corps et consistance dans ce profil *sur le flot* que nous gardons d'elle.

A l'image de Gilberte, le narrateur avoue que s'ajoute toujours la grâce des cathédrales, depuis qu'il avait appris de Swann lui-même qu'il était lié avec l'écrivain Bergotte, et que ce dernier, grand ami de sa fille, visitait avec elle vieilles villes, cathédrales et châteaux :

Le plus souvent maintenant quand je pensais à elle, je la voyais devant le porche d'une cathédrale, m'expliquant la signification des statues, et, avec un sourire qui disait du bien de moi, me présentant comme son ami à Bergotte. Et toujours le charme de toutes les idées que

faisaient naître en moi les cathédrales, le charme des coteaux de l’Île-de-France et de la Normandie faisait refluer ses reflets sur l’image de que je me formais de Mlle Swann” (I. 99). Mais en Gilberte se ressentira toujours aussi quelque chose du mystère et de l’insolence entrevus lors de sa première apparition, derrière la haie de Tansonville. On ne saurait d’ailleurs passer outre cette première apparition, dont l’intérêt est double en l’occurrence, à cause de la parenté que réclament certains critiques entre la première apparition de Gilberte Swann et celle de Louise Roque dans *L’Education*⁹⁹ :

Tout à coup, je m’arrêtai, je ne pus plus bouger, comme il arrive quand une vision ne s’adresse pas seulement à nos regards, mais requiert des perceptions plus profondes et dispose de notre être tout entier. Une fillette d’un blond roux qui avait l’air de rentrer de promenade et tenait à la main une bêche de jardinage, nous regardait, levant son visage semé de taches roses. Ses yeux noirs brillaient et comme je ne savais pas alors, ni ne l’ai appris depuis, réduire en ses éléments objectifs une impression forte, comme je n’avais pas, ainsi qu’on dit, assez « d’esprit d’observation » pour dégager la notion de leur couleur, pendant longtemps, chaque fois que je repensai à elle, le souvenir de leur éclat se présentait aussitôt à moi comme celui d’un vif azur, puisqu’elle était blonde : de sorte que, peut-être si elle n’avait pas eu des yeux aussi noirs – ce qui frappait tant la première fois qu’on la voyait – je n’aurais pas été, comme je le fus, plus particulièrement amoureux, en elle, de ses yeux bleus. (I. 139)

On voit les éléments qui font écho au texte flaubertien et sur lesquels s’appuient les tenants d’une influence flaubertienne: un arrêt subit, une fillette apparaissant seule derrière une haie, l’arrosoir transformé en bêche de jardinage, sans compter la fâcheuse réputation de la mère qui avait précédé dans l’un et l’autre cas. Mais en rapprochant les deux

⁹⁹ Mireille Naturelle. *Proust et Flaubert- Un secret d’écriture*. Op.cit. p.127-142.

textes, on constate une dissemblance significative qui est sans doute au cœur de notre propos :

Frédéric n’entendait plus. Il regardait machinalement par-dessus la haie, dans l’autre jardin, en face. Une petite fille, d’environ douze ans, et qui avait les cheveux rouges, se trouvait là, toute seule. Elle s’était fait des boucles d’oreilles avec des baies de sorbier ; son corset de toile grise laissait à découvert ses épaules un peu dorées par le soleil ; des taches de confiture maculaient son jupon blanc ; - et il y avait comme une grâce de jeune bête sauvage dans toute sa personne, à la fois nerveuse et fluette. La présence d’un inconnu l’étonnait, sans doute, car elle s’était brusquement arrêtée, avec son arrosoir à la main, en dardant sur lui ses prunelles, d’un bleu-vert limpide. (*ES. 156*)

Plus subtil que ce qui rapproche les deux textes, ce qui les éloigne est peut-être d’une essence plus profonde. Car le texte flaubertien, tel qu’il en a l’habitude, retient en premier lieu l’objet, surtout en son détail original et inattendu, les boucles d’oreilles “en baie de sorbier”, le corset de toile et la confiture qui tachait le jupon. Mais il s’arrête peu au visage proprement dit, dont il ne signale – pour leur teinte peu commune peut-être – que les cheveux rouges; et quand il en arrive aux yeux “d’un bleu-vert limpide”, c’est le regard de la fillette fixé sur le spectateur qui est rapporté, plutôt que celui du spectateur. A aucun moment, a-t-on l’impression, ne sera vraiment décrite l’influence du spectacle sur le spectateur - fût-il Frédéric Moreau et non Flaubert - et en dépit “de la grâce de jeune bête sauvage... nerveuse et fluette”, cette impersonnalité voulue du texte semble aussi commander le rapport ou plutôt le non-rapport à une altérité qu’on voit passer. Il est vrai que Frédéric s’intéressera un peu à cette petite sauvage dont la taille lui rappelait celle de Marthe, la fille de Mme Arnoux, mais sa relation gardera toujours quelque chose de l’indifférence amusée que peint la première rencontre.

Le texte de Proust par contre - a-t-on besoin de le souligner ?- signale toute sa différence en reconnaissant un spectacle qui “ne s’adresse pas seulement à nos regards, mais requiert des perceptions plus profondes”, et surtout “dispose de notre être tout entier” ; il ne retiendra donc rien d’autre que le visage et surtout l’impression qu’il laisse sur le narrateur : non les vêtements mais les cheveux blonds, les taches roses parsemant le visage, et surtout le regard, l’éclat des yeux dont la couleur prise pour de l’azur alors qu’ils étaient noirs, trahit un spectateur qui, “ne savait réduire en ses éléments objectifs une impression forte”. Même si l’on pensait ici - c’est certes inévitable - aux yeux d’Emma Bovary qui “quoiqu’ils fussent bruns, (ils) semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide”, l’écart est encore grand, car pour Charles Bovary, un raisonnement objectif est fait, justifiant les causes dont résultent cet effet : “à cause des cils”, opération que le narrateur proustien se reconnaîtra incapable d’entreprendre, devant l’impact du visage. Et on pourrait dire la même chose s’il fallait encore comparer au texte de la première rencontre de Marie Arnoux, cette “apparition”, à côté de laquelle Frédéric “ne distingua personne dans l’éblouissement que lui causèrent ses yeux” et “fléchit involontairement les épaules” lorsqu’elle leva la tête. Mais tout de suite après, assis dans un coin, il commence l’appréhension du visage, comme du vêtement.

Ailleurs, Charlus, que nulle affection particulière ne lie au narrateur, est ainsi présenté:

... j’eus la sensation d’être regardé par quelqu’un qui n’était pas loin de moi. Je tournai la tête et j’aperçus un homme d’une quarantaine d’années, très grand et assez gros, avec des moustaches très noires, et qui, tout en frappant nerveusement son pantalon avec une baidine, fixait sur moi des yeux dilatés par l’attention. Par moments, ils étaient percés en tous

sens par des regards d'une extrême activité comme en en ont seuls devant une personne qu'ils ne connaissent pas des hommes à qui ... elle inspire des pensées qui ne viendraient pas à tout autre - par exemple des fous ou des espions. Il lança sur moi une suprême œillade à la fois hardie, prudente, rapide et profonde, comme un dernier coup que l'on tire au moment de prendre la fuite (...) puis rejetant en arrière son chapeau et laissant voir une brosse coupée ras qui admettait cependant de chaque côté d'assez longues ailes de pigeon ondu-lées, il exhala le souffle bruyant des personnes qui ont non pas trop chaud, mais le désir de montrer qu'elles ont trop chaud. (II. 111)

On voit ce qu'a d'étrange une telle description qui, en dépit de sa longueur, ne retient presque pour objet que le visage, ses signes, sa mobilité, avant d'en arriver au face-à-face. Dans ces yeux "percés de regards d'une extrême activité", où sont trahies les pensées d'un homme qui "ne viendraient pas à tout autre", le visage se donne à lire, il livre ou cache ce qu'abrite sa plasticité. Et au-delà de l'appréhension de la forme, avec ce qu'elle trahit ou masque, prend place le face-à-face ; car non seulement le narrateur voit le visage de Charlus mais il s'y voit vu, et sans les comprendre, repère tous ses manèges, son application à prétendre une indifférence que ses regards démentent. Face-à-face raté sans doute, ou dialogue de sourds, puisque l'un - Charlus - tâchait de laisser entendre à l'autre qu'il le considérait comme "un objet de trop petite importance pour attirer son attention"(I. 111), alors que le narrateur le prenait "tantôt pour un voleur et tantôt pour un aliéné " (I. 111).

Songeons encore au visage de Françoise donné assez tardivement dans le récit, alors qu'à tort on en était à penser que s'y étaient substitués certains de ses traits, comme son amour pour sa famille, sa dureté, ou son art culinaire. Mais quand il arrive, ce visage bouleverse en quelque sorte toutes les notions qu'on pouvait s'être formées de Françoise, et bien

qu'il complète ce qui avait précédé, il nous oblige à tout remettre en question et à tout reconsidérer :

On n'aurait pu parler de pensée à propos de Françoise. Elle ne savait rien, dans ce sens total où ne rien savoir équivaut à ne rien comprendre, sauf les rares vérités que le cœur est capable d'atteindre directement. Le monde immense des idées n'existait pas pour elle. Mais devant la clarté de son regard, devant les lignes délicates de ce nez, de ces lèvres, devant tous ces témoignages absents de tant d'êtres cultivés chez qui ils eussent signifié la distinction suprême, le noble détachement d'un esprit d'élite, on était troublé comme devant le regard intelligent et bon d'un chien à qui on sait pourtant que sont étrangères toutes les conceptions des hommes. (II. 10)

Noblesse d'un visage et d'un regard qui dispensent, dirait-on, de demander la couleur des yeux ou des cheveux, mais surtout, visage qui a le don de nous troubler, comme le ferait celui d'un chien où l'on percevrait un entendement humain. La comparaison, au premier abord péjorative, ne tend certainement pas à l'être, mais évidemment à souligner au-delà de la disparité de l'éducation et de l'acquis, la similarité qu'on percevait entre Françoise et la plus haute élite. Mais ce visage nous rappelle surtout que, pour des raisons peut-être à chaque fois différentes, tout visage chez Proust possède au fond une capacité de troubler, capacité qu'il exerce parce qu'il est toujours regardé, et qu'il vous regarde en retour, visage du face-à-face et qu'on ne saurait passer outre.

Yeux bruns qu'on voit bleus, yeux qui présentent non leur couleur mais leur sourire, leur larme involontaire, ou la noblesse de leur regard, joues qui avancent non leur ovale ou la perfection de leur forme mais leurs sillons : tel est toujours, au-delà de tant de variantes, le visage chez Proust, lié au charme d'un flot, au trouble d'une soirée, ce quelque chose qu'on ne connaît que subjectivement, et dont on ne saurait donner de description exhaus-

tive et complète - comme le ferait Balzac par exemple – mais qui ne porte à dire que l’empreinte qu’il laisse, et l’impression qui en demeure ; visages où on croit souvent relire cette pensée de Levinas, “ le visage d’Autrui détruit à tout moment, et déborde l’image plastique qu’il me laisse”.¹⁰⁰

Paradoxe esthétique et vérité éthique

Si le principe de dépendance et d’harmonie du visage et du lieu semble a priori relever du caractère mnémonique de l’œuvre et du mode de fonctionnement pour ainsi dire pictural de la mémoire qui lie pour les garder un être en son lieu, il semble également rejoindre une notion esthétique dont la source peut-être remonte à Ruskin et aux années où Proust fut son traducteur et son admirateur ; Ruskin qui, disait Proust, “ ... ne séparait pas la beauté des cathédrales du charme de ces pays d’où elles surgirent, et que chacun de ceux qui les visitent goûte encore dans la poésie particulière du pays et le souvenir brumeux ou doré de l’après-midi qu’il y a passé”.¹⁰¹ Dépassant de loin les besoins d’une démonstration ou d’une ébauche de tableau, cette dépendance relève chez Ruskin – Proust l’avait bien compris - du regard même et de la qualité de la perception : “Non seulement le premier chapitre de *La Bible d’Amiens* s’appelle : *Au bord des courants d’eau vive*, mais le livre que Ruskin projetait d’écrire sur la cathédrale de Chartres devait être intitulé : *Les Sources de l’Eure*. Ce n’était donc point seulement dans ses dessins qu’il mettait les églises au bord des

¹⁰⁰ *Totalité et Infini. Essai sur l’extériorité*. Op.cit. p.21.

¹⁰¹ Marcel Proust. *Préface, traductions et notes à La Bible d’Amiens de John Ruskin*. Paris : Bartillat, 2007. p.60.

rivières et qu'il associait la grandeur des cathédrales gothiques à la grâce des sites français".¹⁰²

Ce Principe, avant les visages, l'église Saint-Hilaire de Combray va le rejoindre. Cette église dont l'abside était "si grossière, si dénuée de beauté artistique et même d'élan religieux" (I. 61), qu'on se demandait si on pouvait vraiment en parler, surgissait pourtant dans son entourage comme un produit naturel, enraciné, nécessaire, "familiale; mitoyenne ... de ses deux voisines, la pharmacie de M. Rapin et la maison de Mme Loiseau, qu'elle touchait sans aucune séparation..." (I. 61-62) ; elle n'était ni plus ni moins qu'une "simple citoyenne de Combray". L'église "citoyenne" dont, en arrivant à Combray, on reconnaissait le clocher, "de bien loin, inscrivant sa figure inoubliable à l'horizon où Combray n'apparaissait pas encore" (I. 62), était tissée avec ce qui l'entourait, maison, pharmacie, ou paysage, de la même manière que la paysanne de Méséglise ou de Roussainville, imaginée, "criblée de feuillage ... était elle-même ... comme une plante locale d'une espèce plus élevée seulement que les autres et dont la structure permet d'approcher de plus près qu'en elles, la saveur profonde du pays" (I. 155). Les lieux, les êtres et même les choses partagent non seulement leur apparence perçue de loin, mais également leur saveur qu'on peut goûter.

Et pourtant, la proximité comme principe esthétique, ce que Gérard Genette appelle "la valorisation des relations de complicité métonymique",¹⁰³ n'exclut pas - et c'est à lui qu'on doit la mise en évidence du paradoxe - le principe opposé. En effet, parlant du voyage Paris-Balbec et du miracle ressenti quand, parti d'un endroit on se retrouvait en un tout autre, le voyage en train rendant "la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi in-

¹⁰² Ibid. p.60.

¹⁰³ Gérard Genette. "Combray – Venise – Combray" dans *Figures IV*. Paris : Seuil, 1999. p.267.

sensible, mais aussi profonde qu'on peut" (I. 5), Proust reproche alors toute pratique tendant à immerger l'objet d'art, à amortir sa singularité en le noyant dans son entourage:

Mais en tout genre, notre temps a la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit qui les isole d'elle. On « présente » un tableau au milieu de meubles, de bibelots, de tentures de la même époque, fade décor qu'excelle à composer dans les hôtels d'aujourd'hui la maîtresse de maison la plus ignorante la veille, passant maintenant ses journées dans les archives et les bibliothèques et au milieu duquel le chef-d'œuvre qu'on regarde tout en dînant ne nous donne pas la même enivrante joie qu'on ne doit lui demander que dans une salle de musée, laquelle symbolise bien mieux par sa nudité et son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer. (II. 5-6)

On pourrait croire à une sorte d'apologie du musée, lequel suscitait à l'époque de nombreux débats, bien que Proust ne se soit pas ouvertement prononcé en ce qui concernait le déplacement des œuvres d'art de leur milieu d'origine. Mais comme le souligne Genette, "l'accent mis ici sur le caractère « abstrait » et « isolant » de l'acte créateur, consonne mal avec l'éloge fait à Combray de la familiarité « mitoyenne » et « citoyenne » des églises de Saint-Hilaire et de Saint-André-des-Champs".¹⁰⁴ Plutôt qu'une simple contradiction entre deux principes inconciliables, on pourrait sans doute voir dans ces deux assertions les deux pôles opposés mais nécessaires que suppose toute création artistique pour Proust: d'un côté, l'acte fondamental "d'abstraction dans les espaces intérieurs" que fait l'artiste, et de l'autre l'influence de la contiguïté, le rapport de complémentarité, de complicité presque (notamment évident en architecture), que toute œuvre tend à maintenir avec son milieu

¹⁰⁴ Ibid. p.269.

d'origine, "le premier étant peut-être une condition paradoxale, mais nécessaire",¹⁰⁵ dit Genette, du second.

Sans prétendre tirer de parallèle ou de relation d'analogie qui dans le fond n'existe pas, on peut pourtant constater qu'un rapport similaire conditionne en quelque sorte l'appréhension du visage d'autrui chez Proust, car à côté de l'acte qui l'enracine dans un lieu, il y a aussi celui qui, dans l'abstraction de toute réalité objective, le crée ; et avant l'œuvre de la mémoire qui fixe un être dans un lieu pour le garder, il y a l'œuvre du regard qui crée en partie ce qu'il voit. C'est pourquoi, dès qu'il parle du visage, Proust nous met en premier lieu devant cette vérité : la subjectivité de notre propre regard et son travail de fabrication auquel nous seuls demeurons aveugles. "Même l'acte si simple que nous appelons « voir une personne que nous connaissons » est en partie un acte intellectuel" (I. 19) : ce que nous voyons est non seulement le propre de l'objet, mais encore de ce que nos idées projettent sur lui.

Cette leçon qu'apprend graduellement le narrateur, commence déjà à Combray, avec Charles Swann, l'hôte de deux mondes fermés l'un à l'autre. Dans la disparité entre le Swann de ses parents et celui des salons aristocratiques, le narrateur comprend que "nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde, et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier de charges ou d'un testament ; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres" (I. 19). Ainsi est posée une des questions de *La Recherche*, reprise sous diverses formes, vouée pourtant à rester sans réponse. Car si "nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous

¹⁰⁵ Ibid. p.269.

voyons de toutes les notions que nous avons sur lui, et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grande part" (I. 19), si nous en arrivons à déformer le visage dans son apparence physique à partir de nos propres "notions", combien est travestie la partie que nous ne voyons pas, et combien limitée est la connaissance que nous croyons avoir d'autrui ? Question où on pourrait voir éventuellement une influence kantienne sur les idées de Proust¹⁰⁶ en ce qui concerne la théorie de la connaissance, bien qu'il ait manifesté de manière beaucoup plus explicite sa réserve quant à la doctrine morale du kantisme.¹⁰⁷ Ainsi l'acte de voir, de l'objectivité duquel certains écrivains - notamment ceux dits réalistes ou naturalistes, Balzac ou Zola - ne doutaient pas, Proust le remet d'office en question et le problématise.

Subjectivité du voir qui n'est évidemment pas sans conséquence, et qui va dans un sens pour ainsi dire opposé à Flaubert. Car là où chez Flaubert on ne regardait vraiment que des visages aimés, les autres passant pour ainsi dire inaperçus, chez Proust au contraire, c'est le visage qu'on aime qui s'estompe ; proposition dont le narrateur nous donne une ample explication à propos de Gilberte provisoirement absente de leurs rendez-vous aux Champs-Élysées, et dont malgré son effort, il ne pouvait retrouver le visage:

¹⁰⁶ On sait que dans le milieu scolaire et universitaire que connut Proust, la pensée kantienne et néo-kantienne est en vogue; ses professeurs à Condorcet et à la Sorbonne, Charles Darlu et Emile Boutroux étaient kantien.

¹⁰⁷ L'universitaire Bichot, chargé par les Verdurin d'occuper le baron de Charlus pendant qu'ils montaient son ami Morel contre lui et orchestraient leur rupture dit ceci au narrateur: "Le Devoir moral, me dit-il, est moins clairement impératif que ne l'enseignent nos Ethiques. Que les cafés théosophiques et les brasseries kantiennes en prennent leur parti, nous ignorons déplorablement la nature du Bien. Moi-même qui, sans nulle vantardise, ai commenté pour mes élèves, en toute innocence, la philosophie du prénommé Emmanuel Kant, je ne vois aucune indication précise dans le cas de casuistique mondaine devant lequel je suis placé, dans cette *Critique de la Raison pratique* où le grand défroqué du protestantisme platonisa, à la mode de Germanie, pour une Allemagne préhistoriquement sentimentale et aulique, à toutes fins utiles d'un mysticisme poméranien. C'est encore *Le Banquet*, mais donné cette fois à Königsberg, à la façon de là-bas, indigeste et assaini, avec choucroute et sans gigolos" (III.786). Si cette tirade parodie ce qu'on opposait « aux postulats de la raison pratique » au temps de Proust, il y a lieu de penser que Proust lui-même partageait, au moins partiellement, cette critique.

... car je ne me rappelais même pas sa figure. La manière chercheuse, anxieuse, exigeante que nous avons de regarder la personne que nous aimons, notre attente ... notre imagination alternative, sinon simultanée de la joie et du désespoir, tout cela rend notre attention en face de l'être aimé trop tremblante pour qu'elle puisse obtenir de lui une image bien nette. Peut-être aussi cette activité de tous les sens à la fois et qui essaye de connaître avec les regards seuls ce qui est au-delà d'eux, est-elle trop indulgente aux mille formes, à toutes les saveurs, aux mouvements de la personne vivante que d'habitude, quand nous n'aimons pas, nous immobilisons. Le modèle chéri, au contraire bouge ; on n'en a jamais que des photographies manquées. Je ne savais vraiment plus comment étaient faits les traits de Gilberte ... Et ne pouvant revoir ce visage bien-aimé, quelque effort que je fisse pour m'en souvenir, je m'irritais de trouver, dessinés dans ma mémoire avec une exactitude définitive, les visages inutiles et frappants de l'homme des chevaux de bois et de la marchande de sucre d'orge. (I. 481).

De ceux que nous aimons, rien donc que des pellicules ratées, des "photographies manquées", alors que nous devient absurde la netteté des visages qui nous sont indifférents. Il faut la solidité, l'immobilité de l'indifférence pour bien voir. La proposition, à y réfléchir, complique sans doute l'éthique du face-à-face et de l'autre, puisqu'elle tend, au fond, à stipuler deux seules positions possibles: soit qu'autrui devienne l'objet du désir et donc de la possession au prix d'être moins bien vu, soit qu'il soit bien vu, au prix de sombrer dans l'indifférence. Options devrait-on ajouter, qui bien qu'à l'inverse, nous rapprochent singulièrement de Flaubert. Quoi qu'il en soit, lorsque nous réalisons que nos regards ne pourront connaître, absorber, posséder, ce qui est "au-delà d'eux" et que nous souhaitons atteindre, nous nous démenons et l'anxiété que nous manifestons finit par tout brouiller, alors que nous voudrions tout figer.

C'est qu'au fond, pour Proust, face au visage d'autrui, nous sommes toujours, essentiellement, demande : demande d'une parole qui confirme la réciprocité d'un amour dans le cas de Gilberte, mais aussi et surtout demande en général, de combler un désir parfois même vacant, non défini, et de matérialiser un rêve quelles que soient son imprécision ou même son absurdité. Ainsi, cette "passante" inconnue, paysanne de Roussainville, des montagnes ou des côtes de Balbec – et qui fait écho à la passante baudelairienne¹⁰⁸ - incarne, dans sa forme la plus primitive, la moins élaborée et la moins définie, la demande que nous faisons peser sur le visage d'autrui, et en laquelle nous avons d'autant plus foi qu'il est inaccessible, l'expérience ne venant jamais démentir notre croyance ou notre désir :

Empourpré des reflets du matin, son visage était plus rose que le ciel. Je ressentis devant elle ce désir de vivre qui renaît en nous chaque fois que nous prenons de nouveau conscience de la beauté et du bonheur (...) Telle, étrangère aux modèles de beauté que dessinait ma pensée quand je me trouvais seul, la belle fille me donna aussitôt le goût d'un certain bonheur (seule forme, toujours particulière, sous laquelle nous puissions connaître le goût du bonheur), d'un bonheur qui se réaliserait en vivant près d'elle. (II. 17)

Etranger à ce que nous pouvions imaginer avant lui, à ce que nous connaissions, l'imprévu d'un visage semble chaque fois promettre, par la vertu de sa nouveauté, une unique forme de bonheur. Et pourtant, nous est-elle totalement étrangère, "... la beauté dont on serait parfois tenté de se demander si elle est en ce monde autre chose que la partie de complément qu'ajoute à une passante fragmentaire et fugitive notre imagination surexcitée

¹⁰⁸ Selon Walter Benjamin, c'est Albertine, prisonnière à Paris et comme endeuillée, qui fait écho à *Une passante* : "... plus tard, à cette lointaine image de la femme en deuil qui lui apparaît un jour sous les traits d'Albertine, il (Proust) appliquera cette suggestive définition : ' La Parisienne '. Charles Baudelaire. *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Editions Payot, 1979, p.170. C'est au passage suivant de *La prisonnière* que se réfère Benjamin: "Quand Albertine revint dans ma chambre, elle avait une robe de satin noir qui contribuait à la rendre plus pâle, à faire d'elle la Parisienne blême, ardente, étiolée par le manque d'air, l'atmosphère des foules et peut-être l'habitude du vice, et dont les yeux semblaient plus inquiets parce que ne les égayait pas la rougeur des joues" (III.).

par le regret”¹⁰⁹ ? (II. 73). Ce que nous appelons beauté, c’est aussi – encore une fois - l’œuvre de notre regard qui comble les lacunes, unifie les fragments, masque les manques pour nous présenter un être ou un site tel que nous le souhaitons, tel qu’il peut répondre à notre attente, à notre demande, et qu’il augmente le danger de le perdre, le regret de ne pouvoir le saisir.

D’où sans doute ce chassé-croisé de regards qui ne se recoupent jamais, vers des visages sur lesquels on ne peut se fixer. “Je me rendais compte de tout ce qu’une imagination humaine peut mettre derrière un petit morceau de visage”, dit le narrateur à propos du visage de Rachel, l’actrice dont était amoureux son ami Saint-Loup, “Sans doute c’était le même mince et étroit visage que nous voyions Robert et moi. Mais nous étions arrivés à lui par les deux routes opposées qui ne communiqueraient jamais, et nous n’en verrions jamais la même face” (II. 457). L’un arrivé par la route de l’imagination et du désir, l’autre par celle de l’expérience fortuite, à chacun donc un visage différent, tant ce que nous voyons est tributaire de notre propre regard.

Subjectivité du voir qui en devient par moments puissance déformatrice ou reformatrice du visage :

... dans la série indéfinie d’Albertines imaginées ... l’Albertine réelle, aperçue sur la plage, ne figurait qu’en tête, comme la créatrice d’un rôle, l’étoile, ne paraît dans une longue série de représentations, que dans les toutes premières. Cette Albertine n’était guère qu’une silhouette, tout ce qui s’y était superposé était de mon cru, tant dans l’amour les apports qui viennent de nous l’emportent ... sur ceux qui nous viennent de l’être aimé” (II. 213-14).

¹⁰⁹ Baudelaire termine également *A une passante* sur une note de regret: “ ... - Fugitive beauté / Dont le regard m’a fait soudain renaître / Ne te verrai-je plus que dans l’éternité ? ”. *Les Fleurs du mal*. Paris : GF Flammarion, 1991.

Si Albertine nous apparaît comme un des personnages les plus insaisissables de *La Recherche*, ce n'est pas seulement parce que comme tous les visages proustiens elle change, mais aussi parce qu'elle est constamment perçue par le regard déformateur de l'amour dont elle fut l'objet ; morte alors qu'elle était encore aimée, ce tant soit peu d'objectivité dont profitent les autres personnages de par leur éloignement ou le tarissement de l'amour dont ils furent l'objet, lui est refusé.

Mais nul ne se sera peut-être autant que Swann livré à cette puissance déformatrice du visage. Car en lui, l'artiste ne séparait pas l'art et la vie, et passant de l'un à l'autre, il accordait à l'œuvre d'art de s'installer dans la vie, de lui faire presque littéralement concurrence. Ainsi, il aimait à retrouver dans les tableaux des grands maîtres non seulement ce qui relevait des généralités humaines, mais ce qu'ils recelaient de ressemblances particulières et spécifiques avec les personnes qu'il connaissait, comme

dans la matière d'un buste du doge Lorédan par Antoine Rizzo, la saillie des pommettes, l'obliquité des sourcils, enfin la ressemblance criante avec son cocher Rémi, (...) dans un portrait du Tintoret, l'envahissement du gras de la joue par l'implantation des premiers poils des favoris, la cassure du nez, la pénétration du regard, la congestion des paupières du docteur du Boulbon. (I. 219).

Manie inoffensive qui n'autorise peut-être pas le terme de concurrence, serait-on tenté de dire, si ce n'était que son amour pour Odette - dont le physique et la beauté un peu fanée lui déplaisent au départ - est presque déclenché par sa ressemblance avec *La fille de Jethro* de Botticelli. Et quand il la regardait, "un fragment de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps que dès lors il chercha toujours à y retrouver, soit qu'il fût auprès d'Odette, soit qu'il pensât seulement à elle" (I. 220). Entre le visage et le tableau, entre

la vie et l'art, le cercle se ferme : Swann s'arrête au chef-d'œuvre florentin, non par un goût particulier, mais à cause de sa ressemblance avec Odette, qui à son tour gagne en beauté, et devient plus précieuse à cause de cette ressemblance. Se reprochant alors d'avoir sous-estimé cette beauté que Botticelli lui-même aurait tenue pour charmante, il trouve la justification, voire la stimulation de son affection dans sa culture et ses goûts esthétiques. Ce n'est plus la simple et vulgaire Odette qu'il aime, mais une œuvre florentine, digne de tout hommage et surtout de celui de rejoindre le monde de ses rêves auquel elle n'avait pas eu accès jusque-là :

Et tandis que la vue purement charnelle qu'il avait eue de cette femme, en renouvelant perpétuellement ses doutes sur la qualité de son visage, de son corps, de toute sa beauté, affaiblissait son amour, ces doutes furent détruits, cet amour assuré quand il eut à la place pour base les données d'une esthétique certaine ; sans compter que le baiser et la possession qui semblaient naturels et médiocres, s'ils lui étaient accordés par une chair abîmée, venant couronner l'adoration d'une pièce de musée, lui parurent devoir être surnaturels et délicieux. (I. 221).

L'attrait pour une Odette pièce de musée n'est pas uniquement matière de caprice provisoire, d'association fugitive ou de toquade passagère, mais bien au contraire, le tableau semble s'installer dans la vie et envahir tous les aspects de la relation, y compris celui de l'amour charnel :

... il revoyait un visage digne de figurer dans *La Vie de Moïse* de Botticelli, il l'y situait, il donnait au cou d'Odette l'inclinaison nécessaire ; et quand il l'avait bien peinte à la détrempe, au XV^{ème} siècle, sur la muraille de la Sixtine, l'idée qu'elle était cependant restée là, près du piano, dans le moment actuel, prête à être embrassée et possédée, l'idée de sa matérialité et de sa vie venait l'enivrer avec une telle force que, l'œil égaré, les mâchoires ten-

dues comme pour dévorer, il se précipitait sur cette vierge de Botticelli et se mettait à lui pincer les joues. (I. 234)

Plus qu'étrange, cette image qui prend le dessus sur la vie, apparentée à ce que certains ont pu appeler "le bovarysme" en tant que capacité d'illusion, l'association va de soi et ne laisse pas que de faire penser à Frédéric Moreau reconnaissant Mme Arnoux dans les tableaux du Louvre, alors que "son amour l'embrassant jusque dans les siècles disparus, il la substituait aux personnages des peintures. Coiffée d'un hennin, elle priait à deux genoux derrière un vitrage de plomb. Seigneuresse des Castilles ou des Flandres, elle se tenait assise avec une fraise empesée ... Puis elle descendait quelque grand escalier de porphyre, au milieu des sénateurs, sous un dais de plumes d'autruche..." (ES. 132). Multiples et passagères, les hallucinations de Moreau sont, au fond, bien moins graves que celles de Swann, aimant une femme-tableau ou adorant un Botticelli vivant. Idolâtre donc Swann, qui au lieu de vénérer l'art, fétichise les matérialités, visages, êtres ou objets de la vie. Et tellement coupable qu'il en devient l'emblème de toute idolâtrie, celle à laquelle risque parfois de s'arrêter le talent tari d'un artiste: "Et ainsi la beauté de la vie, mot en quelque sorte dépourvu de signification, stade situé en deçà de l'art et auquel j'avais vu s'arrêter Swann, était celui où par ralentissement du génie créateur, idolâtrie des formes qui l'avaient favorisé, désir du moindre effort, devait un jour rétrograder peu à peu un Elstir" (I. 207).

Idolâtre envers l'art, Swann, mais comment le qualifier vis-à-vis de la vie ? Aimer en Odette ce qui n'est pas elle, et ce dont la source réside ailleurs qu'en elle, est sans doute une violence dont on dirait qu'elle se venge par tous les maux qu'elle lui inflige. Et lorsque Swann s'écrie : "Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre"

(I. 375), ce dont il fait état, c'est le retrait de la magie de l'art du visage d'Odette, la fin de l'illusion à laquelle il devait cet amour. Demeuré vacant, sans autre recours que lui-même, le visage d'Odette revient à son statut premier : un visage qu'il ne pouvait aimer.

Un théâtre de la cruauté

On ne saurait clore le discours sur la relation éthique chez Proust sans passer par le chapitre de la cruauté, de même qu'on ne saurait parler de visages chez lui sans se trouver confronté à la cruauté. Avoir recours au titre d'Artaud pour approcher l'œuvre de Proust semble au départ relever de quelque incompréhension vis-à-vis de l'entreprise d'Artaud, tentant de réduire la suprématie du langage et de la psychologie au profit de la scène et des sens – entreprise antithétique de celle de Proust pourrait-on dire¹¹⁰ - pourtant on a vite fait de s'apercevoir que le point d'attache, la cruauté même comme fondement indissociable de la vie, justifie pleinement l'emploi du titre. Sans doute pourrait-on encore avancer que si la cruauté chez Artaud constitue l'essence même de la vie : "Il y a dans le feu de vie, dans l'appétit de vie, dans l'impulsion irraisonnée à la vie, une espèce de méchanceté initiale : le désir d'Eros est une cruauté puisqu'il brûle des contingences..."¹¹¹ la cruauté proustienne se situe presque en porte-à-faux par rapport à elle, puisque Proust la définit comme étant le mal même. "Peut-être n'eût-elle pas pensé", dit-il de la fille de Vinteuil, "que le mal fût un état si rare, si extraordinaire, si dépaysant, où il était si reposant d'émigrer, si elle avait su discerner en elle comme en tout le monde, cette indifférence aux souffrances qu'on cause et

¹¹⁰ Il y aurait cependant beaucoup à élaborer sur la question des sens qui priment sur l'intelligence chez Proust qui écrit au début du *Contre Sainte-Beuve* : "Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions passées".

¹¹¹ Antonin Artaud. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.

qui est, quelques autres noms qu'on lui donne, la forme terrible et permanente de la cruauté" (I. 163). D'un théâtre à l'autre, les critères changent peut-être, mais non le sentiment à l'origine, celui d'une forme et d'une force de cruauté qui double inmanquablement tout rapport.

C'est pourquoi, devant l'abondante et tenace présence de visages dans le texte proustien, qui dessine les confins d'un monde où le face-à-face fait l'office d'une loi presque incontournable, on se sent porté à parler de *dévisager*. *Dévisager*, certes dans son acception moderne qui sous-entend le regard attentionné, ou même *enlever le visage* pour mieux voir, qui est au fond ce voir au-delà du visage que nous avons essayé de dire ; mais aussi et surtout *dévisager* dans ce vieux sens que nous en donne *Littré* et qui équivaut à "déchirer le visage avec les ongles ou les griffes", comme qui dirait "prenez garde de vous faire dévisager par un chat". Histoire donc chez Proust, au-delà du face-à-face, d'une perpétuelle forme de violence commise envers autrui et qui prend souvent le visage pour site; violence allant de la petite infraction dictée par le snobisme au sacrilège bien connu de Montjouvain, auquel l'œuvre de Proust doit peut-être en grande partie d'avoir eu à passer ses années de purgatoire.

La scène de profanation de la figure paternelle à Montjouvain qui immerge de manière aussi artificielle que gratuite dans le monde quasi mythique de Combray - puisqu'elle ne se fait qu'à la faveur d'une scène de voyeurisme que rien ne nécessitait et qui interrompt presque le récit – perpétue ou continue dans *La Recherche*, la persistante, voire l'obsédante idée d'une violence, d'une cruauté, voire d'un crime commis envers l'image maternelle. Crime transposé au paternel dans cette célèbre scène de Montjouvain dira Bataille,

s'appuyant sur les détails de la vie privée de l'auteur et conforme en cela à la lecture de plus d'un critique.¹¹²

Mais sans avoir recours à la vie privée de Proust, la dialectique du crime et de la profanation de l'image maternelle est présente dans l'œuvre dès ses débuts et bien avant *La Recherche*. Depuis *Les Plaisirs et les jours*, *La Confession d'une jeune fille*, un aveu à la première personne fait par une jeune fille venant de se suicider après avoir causé la mort de sa mère, donne voix à l'imaginaire proustien, qui commence par classer les délits voluptueux comme infraction envers l'image maternelle: "... je sentais s'éveiller au fond de mon cœur, une tristesse et une désolation infinies; il me semblait que je faisais pleurer l'âme de ma mère" (J.S. 95). Ces forfaits ne seront pas uniquement cause de larmes maternelles, mais iront jusqu'à provoquer la mort littérale de la mère qui assiste par hasard à la scène de plaisir de sa fille. Cette dernière se voyant "transfigurée en bête" dans un miroir, aperçoit presque aussitôt le visage de sa mère la regardant : "... quand en face de moi ... sur le balcon, devant la fenêtre, je vis ma mère qui me regardait hébétée. Je ne sais si elle a crié, je n'ai rien entendu, mais elle est tombée en arrière et est restée la tête prise entre les deux barreaux du balcon..." (J.S. 95). Etrange scène qui permet à un être non seulement de se voir mais de se voir vu dans la jouissance, et qui n'est pas sans rappeler comme le souligne Antoine Compagnon,¹¹³ la sentence baudelairienne qui lie mal et volupté.¹¹⁴ Scène que nous

¹¹² "La fille de Vinteuil personnifie Marcel et Vinteuil est la mère de Marcel. L'installation dans la maison, du vivant de son père de l'amante de Melle Vinteuil est parallèle à celle d'Albertine dans l'appartement du narrateur (Albertine, en réalité le chauffeur Agostinelli) ... Proust a laissé en blanc ce que restituent des passages sur Vinteuil qu'il est déchirant de lire en modifiant les noms". Georges Bataille. *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard, 1957, p.161. Bataille arrive ainsi à lire tout le paragraphe de *La Recherche* décrivant Vinteuil, "qui était en train de mourir de chagrin", à cause du comportement de sa fille, en substituant un *il* par un *elle*. Voir également Henri Massis. *Le drame de Marcel Proust*. Paris : Grasset, 1937.

¹¹³ Antoine Compagnon. *Proust entre deux siècles*. Paris : Seuil, 1989. p.161.

¹¹⁴ "La volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire *le mal* ... dans le mal se trouve toute volupté". Baudelaire. *Fusées* dans *Journaux intimes*. Paris : José Corti, 1949.

sommes peu enclins à considérer – tel que le font certaines critiques - comme le pendant de la scène primitive,¹¹⁵ mais où nous lisons surtout le sentiment viscéral de culpabilité envers la mère, dont il reste ce visage presque encadré, cette tête “prise entre deux barreaux” comme l’emblème du crime commis.

Quelques années plus tard, lorsque Proust s’exprime encore, non plus par le biais de la fiction mais à partir de l’évènement réel que fut le meurtre par Henri van Blarenberghe de sa mère - et à l’occasion duquel *Le Figaro* lui demande une chronique qu’il baptise *Sentiments filiaux d’un parricide* – il évoque Ajax et Œdipe, soulignant la nature accidentelle et la fatalité “pathologique” d’un tel acte. Du fils criminel qu’il connaissait, il essaie de démontrer que “ le pauvre parricide n’était pas une brute criminelle, un être en dehors de l’humanité, mais un noble exemplaire d’humanité, ... un fils tendre et pieux, que la plus inéluctable fatalité – disons pathologique pour parler comme tout le monde – a jeté – le plus malheureux des mortels – dans un crime et une expiation dignes de demeurer illustres” (*CSB*. 157). Quoiqu’il en soit en ce qui concerne Blarenberghe, le sujet n’était pas fait pour éviter que se fasse jour la viscérale culpabilité envers l’image maternelle, l’inévitable crime tranquillement commis auquel il arrive à la fin de son article:

Au fond nous vieillissons, nous tuons tout ce qui nous aime par les soucis que nous lui donnons, par l’inquiète tendresse elle-même que nous inspirons et mettons sans cesse en alarme. Si nous savions voir dans un corps chéri le lent travail de destruction poursuivi par la douloureuse tendresse qui l’anime, voir les yeux flétris, les cheveux longtemps restés indomptablement noirs, ensuite vaincus comme le reste et blanchissants, les artères durcies ... vaincu le courage devant la vie, la marche alentie, alourdie, l’esprit qui sait qu’il n’a plus à

¹¹⁵ “Si Freud a « inventé » la scène primitive, Proust invente, pourrait-on dire, son envers : l’énigme de la jouissance des enfants pour une mère qui, d’avoir vu ce qu’il est interdit de voir, meurt”. Nathalie Barberger. *Le Réel de traviole*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

espérer ... peut-être que celui qui saurait voir cela, dans ce moment tardif de lucidité que les vies les plus ensorcelées de chimère peuvent bien avoir ... peut-être que celui-là, comme Henri van Blarenberghe quand il eut achevé sa mère à coups de poignard, reculerait devant l'horreur de sa vie et se jetterait sur un fusil pour mourir tout de suite. (*CSB*. 158-59)

“Nous tuons ce qui nous aime”, la sentence malgré son apparence de généralité, se confine vite à l'image maternelle par la comparaison qui la clôt. Proust plus qu'un autre conscient que le changement et le vieillissement sont l'inéluctable ouvrage du temps et de la mort, en charge pourtant le fils coupable dès qu'il s'agit de la mère. Ce ne sont plus les années qui détruisent le visage et le corps, flétrissent les yeux ou blanchissent les cheveux, mais plutôt les soucis que cause l'inconscient et condamnable fils, comme s'il accélérât l'œuvre du temps ou la doublait ; crime qui égale en violence celui de Blarenberghe bien que n'y coule pas de sang, et qui mériterait selon Proust le même châtiment; crime admis, régulièrement commis et pour lequel pourtant, semble-t-il dire, nul coupable n'est jamais accusé.

Dans *La Recherche*, s'il semble légitime de soutenir, comme le fait Bataille, qu'un déplacement est opéré pour aboutir à la fameuse scène de Montjouvain, profanation ouverte de la figure paternelle, on ne peut toutefois oublier que le visage maternel y est également intégré, tant la problématique est profonde. Car, écrit Proust, au moment où Mlle Vinteuil se voulait si différente, elle ne rappelait que d'autant plus les manières de son père, et “bien plus que sa photographie, ce qu'elle profanait, ce qu'elle faisait servir à ses plaisirs mais qui restait entre eux et elle et l'empêchait de les goûter directement, c'était la ressemblance de son visage, les yeux bleus de sa mère à lui qu'il lui avait transmis comme un bijou de famille”(I. 162). Profanation d'un père qui devait inévitablement passer par celle de la

mère, avec ces “yeux bleus”, transmis comme un “bijou de famille”. Proust parlera encore une fois des mères profanées à propos de Charlus, qui dans sa débauche exposait, avec la femme “qu’une erreur de la nature” avait mise en lui, sa ressemblance à sa mère : “Au reste, peut-on séparer entièrement l’aspect de M. de Charlus du fait que, les fils n’ayant pas toujours la ressemblance paternelle, même sans être invertis et en recherchant des femmes, ils consomment dans leur visage la profanation de leur mère. Mais laissons ici ce qui mériterait un chapitre à part : les mères profanées” (III. 300). On ne pouvait être plus clair : chapitre que je n’écrirai pas ; nous en avons lu cependant quelque chose à plus d’un endroit.

Il est certain que cette dialectique du crime maternel dévoile, dans son état le plus inné et le plus brut, l’ambigüité qui pour Proust habite tout sentiment humain, à la lie duquel il y a ce trouble où se mêlent la tendresse et la cruauté, où l’amour et la haine ne sont que les deux faces d’une même monnaie : si parricide il y a eu par Blarenberghe, il ne détruit pas “la tendresse et la piété filiale”, et si l’amie de Melle Vinteuil crache sur la photo du père défunt, cela n’empêche pas que “du vivant même du grand musicien elle avait appris de la fille le culte que celle-ci avait pour son père ... L’adoration pour son père était la condition même du sacrilège de sa fille” (III. 765). Le sacrilège est le revers de l’adoration, qui seule le rend possible et lui donne son sens, comme la haine n’est que le revers de l’amour.

Si on compte la profanation de la photo paternelle à Montjouvain comme une des scènes les plus flagrantes et les plus noires, elle n’est pour autant pas unique dans le roman, et nous sommes tenté d’en mettre bien d’autres dans la même lignée, même si elles sont de moindre force ; scènes qui à leur tour laissent, bien que diffus, un même arrière-goût de

cruauté et de sacrilège, mais qui ne nous choquent moins que parce que nous en avons – dans notre monde même pour ainsi dire - une plus grande habitude.

Parmi ces autres scènes, on peut compter celle des fameux souliers rouges de la duchesse de Guermantes, qui clôt *Le côté de Guermantes*, et dans laquelle l'annonce de sa propre mort par Swann - en réponse à une question de la duchesse - ne peut retarder de quelques minutes le départ des Guermantes allant dîner en ville, alors que changer de chaussures, pour en avoir des rouges assorties à la robe, semble mériter un tel retard. Scène qui cause une sorte de malaise provenant de ce qu'entre un visage pour ainsi dire – “vous voyez que je suis très souffrant” avait dit Swann, auquel la duchesse avait répondu : “Oui, mon petit Charles, je trouve que vous n'avez pas bonne mine du tout, je ne suis pas contente de votre teint..” (II. 882) – entre un visage donc et des chaussures, c'étaient les chaussures qui l'avaient emporté. De l'amitié qu'elle avait pour Swann, on se serait certainement attendu à une réaction autre, mais la duchesse,

placée pour la première fois de sa vie entre deux devoirs aussi différents que monter dans sa voiture pour aller dîner en ville, et témoigner de la pitié à un homme qui va mourir, elle ne voyait rien dans le code de convenances qui lui indiquât la jurisprudence à suivre et, ne sachant auquel donner sa préférence, elle crut devoir faire semblant de ne pas croire que la seconde alternative eût à se poser, de façon à obéir à la première ...” (II. 882).

Code dont la futilité autant que la cruauté ne permettent pas de choisir entre compa-
tir à la mort d'un homme et un dîner en ville - en chaussures assorties – et qui rejoint celui du duc, “homme attendrissant de gentillesse et révoltant de dureté, esclave des plus petites obligations et délié des pactes les plus sacrés” (II. 729) ; code où se retrouve après deux siècles, dit Proust, vestige de la vie de cour, une déviation étonnante des valeurs “qui trans-

porte les scrupules de conscience du domaine des affections et de la moralité aux questions de pure forme" (II. 729). Code dont l'essence et le souci se limitent à sauvegarder les apparences, et qui autorise la frivolité jusqu'à demeurer impassible, non seulement devant le visage d'autrui et de sa souffrance, mais également devant celui de la mort. Sacrilège qui en semble double donc à cause de cette irrévérence devant la mort d'autrui, qui est aussi le prélude, l'avertissement et comme l'avant-goût pour chacun, de la sienne.

On aurait tort cependant de penser que ce code est l'apanage de l'élite seule parce que vestige d'une vie de cour ancestrale, bien au contraire, il se retrouve un peu partout, dans toutes les classes de la société. Françoise aussi avait en matière de ce qui se fait ou ne se fait pas, un code si impérieux, si inflexible, si intransigeant sur des futilités, qu'il en avait l'apparence de "ces lois antiques qui, à côté de prescriptions féroces comme de massacrer les enfants à la mamelle, défendent avec une délicatesse exagérée de faire bouillir le chevreau dans le lait de sa mère, ou de manger dans un animal le nerf de la cuisse" (I. 28). Et en effet, une sorte de contradiction de même ordre se fera souvent jour dans le comportement de Françoise, qui pour les siens faisait preuve d'une affection, d'une abnégation sans bornes, alors que pour les autres, les domestiques de la maison dont les filles de cuisine par exemple, elle était d'une dureté sans égal. Ce qui déconcertait encore plus, c'était sa capacité de s'apitoyer sur les malheurs d'autrui, tant qu'elle ne pouvait leur donner de visage précis : "... en dehors de ceux de sa parenté, les humains excitaient d'autant plus sa pitié par leurs malheurs, qu'ils vivaient plus éloignés d'elle. Les torrents de larmes qu'elle versait en lisant le journal sur les infortunes des inconnus se tarissaient vite si elle pouvait se représenter la personne qui en était l'objet d'une façon un peu précise" (I. 121). Aussi étonnant que cela puisse paraître, Françoise versait de chaudes larmes, des larmes sincères, sur ceux

qui souffraient des mêmes symptômes que la fille de cuisine, quand elle lisait ces symptômes dans un livre. Mais une fois en présence de la fille de cuisine, cette Charité de Giotto - ainsi surnommée par Swann évidemment, à cause de sa ressemblance avec la fresque peinte par Giotto à la chapelle de Padoue, toute sa pitié s'évanouit, car "elle ne put reconnaître ni cette agréable sensation de pitié et d'attendrissement qu'elle connaissait bien et que la lecture des journaux lui avait souvent donnée, ni aucun plaisir de même famille dans l'ennui et dans l'irritation de s'être levée au milieu de la nuit pour la fille de cuisine" (I. 121). Une bonté qui tarit donc devant le visage d'autrui, et s'accroît d'autant plus qu'elle est coupée de lui, qu'elle se développe dans l'abstraction, telle est l'étrange bonté de Françoise qui, une fois le premier étonnement passé, nous laisse dans une sorte de gêne à l'idée qu'elle n'est pas si rare que cela, et que le rapport à l'autre pensé dans l'abstraction, établi au niveau de l'idée, diffère profondément quand cet autre présente son visage et fait appel, dans l'immédiat, à notre attention ou à notre compassion. Il fallait Françoise, l'illettrée, celle à qui "le monde immense des idées" était fermé, pour mettre en évidence cet inévitable point d'achoppement de la philosophie ou de l'éthique, en rappelant que les discours ne sont pas la vie.

Que la fille de cuisine ressemble à la Charité de Giotto place d'ailleurs ironiquement Proust à la limite du moralisateur. Sans aller jusqu'à souscrire à l'avis soutenant que face à cette Charité de Giotto, " la cruauté de Françoise conserve la valeur d'un blasphème",¹¹⁶ nous sommes porté à y voir la fragilité, voire la duplicité de tout rapport éthique, inévitablement scindé entre le discours et l'action. Dans cette ressemblance à la Charité de Giotto,

¹¹⁶ "A travers la fille de cuisine, la Charité elle-même, c'est-à-dire l'amour du prochain par amour de Dieu, est bafouée, et la cruauté de Françoise conserve la valeur d'un blasphème". *Proust entre deux siècles*. Op.cit. p.169.

il y a aussi et peut-être surtout le sens d'une culpabilité implicite. Car si le narrateur enfant avait perçu la dureté de Françoise lorsqu'il l'avait surprise égorgeant un poulet, tante Eulalie pour sa part était loin d'ignorer son comportement avec les filles de cuisine. Mais qui "aurait fait des boules aussi chaudes que Françoise, du café aussi parfumé" ? Ce "lâche calcul", le neveu comme la tante l'avaient fait, chacun de son côté, et tante Eulalie avait gardé Françoise, car "si elle connaissait sa cruauté, elle appréciait son service" (I. 120). Ce sont de lâches calculs d'intérêt, ou parfois simplement la lâcheté, qui contribuent souvent à maintenir la souffrance de certains visages : nous rejoignons une autre scène sur laquelle s'ouvrait presque le roman, et par laquelle la violence faisait furtivement irruption dans le paradis de Combray, lorsque la grand-tante paternelle s'amusait à persécuter la grand-mère en offrant du cognac à son mari. Alors que les adultes, habitués à certaines formes de cruauté en riaient, le narrateur enfant en était révolté, mais devant l'impuissance où il se trouvait, il préférait ne rien voir :

... le spectacle des vaines prières de ma grand-mère et de sa faiblesse, vaincue d'avance, essayant inutilement d'ôter à mon grand-père le verre de liqueur, c'était de ces choses à la vue desquelles on s'habitue plus tard jusqu'à les considérer en riant ... elles me causaient alors une telle horreur, que j'aurais aimé battre ma grand-tante. Mais dès que j'entendais « Bathilde, viens donc empêcher ton mari de boire du cognac ! » déjà homme par la lâcheté, je faisais ce que nous faisons tous, une fois que nous sommes grands, quand il y a devant nous des souffrances et des injustices : je ne voulais pas les voir... (I. 12).

Homme par la lâcheté: l'histoire est oubliée mais l'attribut demeure et résonne longuement. Il revient en maintes scènes qui prennent place dans toutes les classes, et où se rejoignent et se valent le noble, le bourgeois et l'homme du peuple : cruauté des Guermantes ou de Charlus qui vaut bien celle des Verdurin, de Françoise ou du maître d'hôtel.

Scènes où le narrateur inculpe non seulement les agissants, mais également les témoins, spectateurs muets qui laissent faire le bourreau, quand ils ne se réjouissent pas ouvertement de la défaite de la victime. Ainsi à une des soirées Verdurin où Forcheville - qui dans un lointain futur deviendra le mari d'Odette, après la mort de Swann - attaque verbalement mais violemment son beau-frère Saniette, le silence des hôtes oblige ce dernier à quitter le salon, alors qu'Odette, future Mme Swann, applaudit tant de violence et prend parti non pour celui qu'on attaque mais pour son exécuteur :

Odette avait assisté impassible à cette scène, mais quand la porte se fut refermée sur Saniette, faisant descendre en quelque sorte de plusieurs crans l'expression habituelle de son visage, pour pouvoir se trouver, dans la bassesse, de plain-pied avec Forcheville, elle avait brillanté ses prunelles d'un sourire sournois de félicitations pour l'audace qu'il avait eue, d'ironie pour celui qui en avait été la victime ; elle lui avait jeté un regard de complicité dans le mal, qui voulait si bien dire : « Voilà une exécution, ou je ne m'y connais pas. Avez-vous son air penaud ? il en pleurerait »... (I. 272-73)

Se réjouir d'une "exécution" ou applaudir le bourreau, représente peut-être le raffinement de la cruauté, mais non sa forme la plus commune. Il faut pour cela s'arrêter à une dernière nuance du chapitre de la cruauté et du *dévisager*, et passer par le *suave, mari magno* que Proust emprunte à Lucrèce, dont il corrompt peut-être l'intention. Il nous mène une dernière fois vers Swann, lors de sa dernière soirée chez la princesse de Guermantes, alors que tous les invités scrutent son visage rongé par la maladie :

J'eus enfin le plaisir que Swann entrât dans cette pièce ... Plaisir mêlé de tristesse, d'une tristesse que n'éprouvaient peut-être pas les autres invités, mais qui chez eux consistait dans cette espèce de fascination qu'exercent les formes inattendues et singulières d'une mort prochaine, d'une mort qu'on a déjà, comme dit le peuple, sur le visage. Et c'est avec une stu-

péfaction presque désobligeante, où il entrait de la curiosité indiscreète, de la cruauté, un retour à la fois quiet et soucieux sur soi-même (mélange à la fois de *suave mari magno*¹¹⁷ et de *memento qui a pulvis*,¹¹⁸ eût dit Robert) que tous ces regards s'attachèrent à ce visage duquel la maladie avait si bien rongé les joues, comme une lune décroissante, que sauf sous un certain angle, celui sans doute sous lequel Swann se regardait, elles tournaient court comme un décor inconsistant auquel une illusion d'optique peut seule ajouter l'apparence de l'épaisseur (III. 88-9).

Violence explicite du *dévisager* dans ce cas particulier de Swann dont le visage rongé par la maladie est littéralement dévisagé par une assemblée dont le regard met le visage pour ainsi dire en pièces, fascinée qu'elle était par l'aspect trop évident de la mort. Violence de la mort de l'autre dessinée sur son visage, qui ne suscite pourtant ni affection ni pitié, mais plutôt la curiosité cruelle de celui qui ne compatit pas, avant d'en arriver chez chacun à un "retour à la fois quiet et soucieux sur soi-même". On ne pouvait être mieux placé pour penser le *suave, mari magno*, sentiment complexe et ambigu, qui tend à sacrifier ce que nous appelons ordinairement la pitié pour autrui à la jouissance irréfléchie de n'être pas soi-même dans la position de celui qui souffre. Sentiment qu'exacerbe de surcroît, comme le note bien Proust, la conscience qu'a chacun de la précarité et de la fragilité de sa propre condition. Nous sommes loin évidemment de la pitié telle que la définit quelqu'un comme Rousseau par exemple, qui se plaît à en faire le sentiment le plus inné, la source pure de

¹¹⁷ Citation prise chez Lucrèce (*De natura rerum*, Livre II, vers 1-2) : "*Suave, mari magno turbantibus aequora ventis / E terra magnum alterius spectare laborem* : Il est doux, quand sur la vaste mer, les vents soulèvent les flots, de regarder de la terre ferme, les terribles périls d'autrui".

¹¹⁸ Expression empruntée au lexique chrétien, que le prêtre adresse aux fidèles le mercredi des Cendres, et qui correspond aux paroles de Dieu à Adam : "*Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* : Souviens-toi, homme, parce que tu es poussière et que tu retourneras en poussière". (Genèse, III, 19).

toute morale,¹¹⁹ et dont on ne saurait douter ni de l'altération ni de l'altérabilité. Mais nous revenons toujours chez Proust à l'ambiguïté qui institue et double tout sentiment, car la "tristesse que n'éprouvaient peut-être pas tous les invités" n'est pas tant une totale indifférence qu'une complexité de sentiments parasites venant se greffer sur ce qu'on aurait pu appeler, ou cru être, la compassion ou la pitié, pour en constituer toujours le revers, quand ils ne la déplaceraient pas. *Suave, mari magno*, perversion donc en quelque sorte de la pitié même, et qu'il serait sans doute à propos de prendre pour terme d'une longue liste de cruauté et de violence du dévisager, susceptible de s'étendre longuement encore chez Proust.

Nous aurons essayé de dire que, d'ignorés qu'ils étaient, sapés presque chez Flaubert, les visages viennent par contre hanter le texte de Proust à toutes ses pages, mais toujours pour raconter l'histoire d'une autre forme de violence : non plus celle de l'indifférence, mais celle du face-à-face. Si les deux auteurs partent donc de deux partis-pris, éthiques et esthétiques, opposés - Flaubert faisant l'économie du visage qui semble dépasser les besoins de sa description et de son art comme les bornes de son intérêt, Proust l'intégrant par contre abondamment, au gré d'une mémoire qui n'en est nullement avare - ils en arrivent pourtant à un point où les unit le statut problématique d'autrui.

¹¹⁹ "Il y a d'ailleurs un autre Principe que Hobbes n'a point aperçu et qui, ayant été donné à l'homme pour adoucir, en certaines circonstances, la férocité de son amour-propre, ou le désir de se conserver avant la naissance de cet amour, tempère l'ardeur qu'il a pour son bien-être par une répugnance innée à voir souffrir son semblable. Je ne crois pas avoir aucune contradiction à craindre en accordant à l'homme la seule vertu Naturelle, qu'ait été forcé de reconnaître le Detracteur le plus outré des vertus humaines. Je parle de la Pitié... vertu d'autant plus universelle et d'autant plus utile à l'homme qu'elle précède en lui l'usage de toute réflexion...". J.J.Rousseau. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Gallimard, 1969.

Peut-être nous serons-nous laissés prendre au piège de surcharger ou de sur-lire le visage dans chacune des œuvres, piège vis-à-vis duquel nous n’aurons sans doute pas été les seuls lecteurs “impénitents”, ceux “toujours à la recherche d’une convenance entre les visages de Baudelaire, de Flaubert, de Kafka ou de Céline, et l’impression que nous procurent leurs œuvres”.¹²⁰ On nous aura pourtant avertis : “il y a en tout visage, pour peu que nous le scrutons, que nous l’examinions avec suffisamment d’attention, quelque chose de destructeur”,¹²¹ mais qui ne nous guérit cependant pas de toujours y revenir, qui nous porte même dirait-on, à y revenir de plus belle. Quelque chose de destructeur et sans doute d’insoutenable : c’est peut-être pourquoi, partis que nous étions en quête de visages et de face-à-face, nous nous surprenons à parler d’objets, de lieux, de violence, bref d’autant de choses qui ne disent le visage qu’en biais – ou en le contournant.

Piège du visage dont l’expérience n’est peut-être pas épargnée à la philosophie, en ses propres termes. Car alors que faire du face-à-face l’expérience première - et l’origine de la philosophie - était pour Levinas tenter rien de moins qu’une nouvelle approche qui déplacerait les bases de la philosophie classique (en mettant l’éthique avant l’ontologie), il ne peut cependant mener à bon terme son idée du face-à-face, et à son insu peut-être, introduit un tiers dont le nom qu’on veut bien lui donner importe peu : qu’il soit Dieu, la loi ou autre, ce tiers atteste que la violence du pur face-à-face ne se pourrait soutenir.¹²²

¹²⁰ *Le cabinet du docteur Michaux*. Op.cit. p.117.

¹²¹ Ibid. p.117.

¹²² “For if the singular encounter with the other in the face-to-face were not always already compromised by this haunting third party (and, therefore, by communicability, intelligibility, but also institutionalization and politicization) then the supposedly pure ethical relation always might be that of the worst violence (...) In this case, the ethical relation of the face-to-face constitutes itself as ethical only by protecting itself from itself in the figure of the third party: but that same figure will always prevent the ethical being quite the pure relation it was supposed to be, and to that extent casts doubt on its priority *as ethical*”. Geoffrey Bennington. *Interrupting Derrida*. London & New York : Routledge, 2000. p.40-41.

Si autrui est le seul être que je peux vouloir tuer, et le seul qui me commande : “Tu ne commettras point de meurtre”, s’il m’oppose une résistance qui est une non-résistance, c’est qu’il me regarde, “ à partir d’une *autre* origine du monde, depuis ce qu’aucun pouvoir fini ne saurait étreindre”.¹²³ Face à cette “autre origine du monde”, nous aurons lu chez Proust et Flaubert que les crimes ne sont pas toujours de sang, et qu’il est maintes façons de tuer. De quoi nous porter à nous demander si l’autre tel que le voudrait la philosophie, et dont la place à une distance neutre mais non infinie de soi, une distance qui permet de le voir sans l’assimiler à soi et de fonder la relation éthique, si cet autre existe vraiment. Qu’il ne soit pas de l’ordre d’un mythe, il faut bien se dire qu’il est le résultat d’un apprentissage, qu’il est l’œuvre de notre pensée et de notre volonté, une volonté qui, devant le visage d’autrui, cette “énigme devant laquelle nous ne saurions longtemps demeurer”,¹²⁴ nous incite à reconsidérer.

¹²³ « Violence et Métaphysique ». Op.cit. p.154.

¹²⁴ *Le cabinet du docteur Michaux*. Op.cit. p.118.

Chapitre 3

Ecrire l'Autre

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image, qui est souvent un contre-sens.

Marcel Proust.

Penser l'identité et l'altérité nous mène presque inévitablement à la question de l'écriture, lieu par excellence partagé avec son autre, la lecture; écriture et lecture étant toujours négociables et négociées entre soi et une altérité. Sans doute aussi que l'écriture comme question s'impose ici, face à la page de Proust ou de Flaubert, unique et entre toutes reconnaissable; et d'autant plus que les deux auteurs comptent parmi ceux dont la réflexion sur le langage de l'art figure, comme il est bien connu, parmi les plus importantes.

Plutôt que d'approcher les deux œuvres par la mise en rapport des réflexions de leur auteur sur le langage avec les qualités mêmes de leur prose – approche possible et d'un indéniable intérêt,¹²⁵ nous sommes porté à considérer, dans le sillage de Blanchot, cette question adressée au langage et enfouie en lui, "qui, peut-être à son insu, n'a cessé d'interroger l'écrivain",¹²⁶ et que nous lecteurs, croisons. Au risque certes de déformer ce qui à l'origine avait été déposé ; risque inhérent à toute lecture, et qui fait qu'un livre non

¹²⁵ Voir à titre d'exemple à ce sujet : « L'invention de la prose » ainsi que « Marcel Proust et la langue littéraire vers 1920 » dans *La langue littéraire*, Gilles Philippe et Julien Piat (Paris : Fayard, 2009, p.323-343 et p.411-449) ; Jean Milly, *Proust et le style* (Paris: Minard, 1970); P.M. Wetherill, *Flaubert et la création littéraire* (Paris : Nizet, 1964).

¹²⁶ "Une fois la page écrite, est présente dans cette page la question qui, peut-être à son insu, n'a cessé d'interroger l'écrivain tandis qu'il écrivait ; et maintenant, au sein de l'œuvre, attendant l'approche d'un lecteur ... repose silencieusement la même interrogation, adressée au langage, derrière l'homme qui écrit et qui lit, par le langage devenu littérature". « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*. Paris : Gallimard, 1949. p.293.

seulement est lu, mais peut tout également devenir “la somme des malentendus dont il est l’occasion”.¹²⁷

Il faudrait encore souligner que si certains textes trahissent ou exposent plus ou moins volontiers l’inadéquation de la langue et son incapacité à dire, s’ils font presque ouvertement le procès du langage et le posent comme question, c’est peut-être à l’opposé de tels textes qu’instinctivement nous situons ceux de Proust et de Flaubert. Pourtant, là où une page de l’un ou de l’autre semble n’avoir jamais tendu qu’à masquer sa lutte avec la langue, voilant ses insuffisances pour ne laisser à notre intention qu’un produit dont la beauté en quelque sorte nous rassure, la question demeure. Et une fois la première surprise passée, une fois accoutumés à la grâce d’une telle prose, ces mots se déployant sur une page nous posent encore question, nous sont encore question ; ils trahissent encore l’angoisse qui passe par le langage, et cet *Autre* qui dans toute écriture se dit.

Flaubert : une mort qui cherche à s’écrire

Chef de l’école réaliste, tel est le titre que donnent à Flaubert les critiques et les manuels littéraires. Bien que d’autres auteurs – Stendhal,¹²⁸ Balzac¹²⁹ ou plus tard Maupassant¹³⁰ aient formulé, par le biais de déclarations aujourd’hui célèbres, des principes dont

¹²⁷ Georges Bataille. *La somme athéologique. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1973. Tome VI.

¹²⁸ « Un roman, c’est un miroir qu’on promène le long du chemin » Célèbre exergue du début du chapitre XIII de *Le Rouge et le Noir*, que Stendhal attribue à Saint-Réal. (Paris : Folio, 1972, p.88).

¹²⁹ A part “ l’histoire des mœurs ” que Balzac mentionne dans son « Avant-propos » à *La Comédie Humaine*. il écrit également dans sa préface à *La femme supérieure*. (Bruxelles : Méline, Cans et Compagnie, 1837.) : “L’auteur s’attend à d’autres reproches, parmi lesquels sera celui d’immoralité ; mais il a déjà nettement expliqué qu’il a pour idée fixe de décrire la société dans son entier, telle qu’elle est : avec ses parties vertueuses, honorables, grandes, honteuses, avec le gâchis de ses rangs mêlés, avec sa confusion de principes, ses besoins nouveaux et ses vieilles contradictions. Le courage lui manque à dire encore qu’il est plus historien que romancier...”

¹³⁰ “Le réaliste, s’il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même”. Maupassant, « Préface » de *Pierre et Jean*. Paris : Classique Folio, 2001.

la portée signifiait l'instauration dudit réalisme, c'est pourtant Flaubert qui est désigné comme pionnier ou maître. Certes, Stendhal et Balzac avaient déjà démocratisé le sujet et l'objet de l'œuvre littéraire, se rapprochant ainsi de ce qu'on pouvait appeler « le réel » ; mais Stendhal, encore épris d'héroïsme et refusant presque de considérer l'ordinaire et le quotidien, Balzac dépassant et transcendant la simple copie du réel par l'énergie et la symbolisation de la matière, l'honneur du titre en revient à Flaubert, penché sur ce que le quotidien avait de plus banal et de plus commun, bannissant grandeur et héroïsme, et doublant le tout de sa scrupuleuse documentation. Titre fortement contesté d'ailleurs, comme il est bien connu, par Flaubert qui n'écrit de son propre dire que par "haine du réalisme".¹³¹ Le paradoxe de la position flaubertienne mérite certes d'être interrogé : comment comprendre cet acharnement à "faire vrai", en même temps que cette haine d'un pur "réalisme" ?

Se référant à ce que Flaubert dit encore à Louise Colet : "Je voudrais écrire tout ce que je vois, non tel qu'il est, mais transfiguré. La narration exacte du fait réel le plus magnifique me serait impossible. Il me faudrait le broder encore",¹³² certains critiques interprètent la contradiction en s'appuyant sur cette "transfiguration" de la réalité. Ainsi, la littérature serait pour Flaubert le moyen de vaincre le réel, ou encore de le nier : " Il ne s'agit pas de décrire la réalité, de lui rester soumis mais de la transmuier, de la dominer ... Transfigurer la réalité est une façon de la nier. Le pessimisme flaubertien ne se complaît en fait dans le quotidien que pour le fuir. C'est là le vrai sens du mot 'tremplin'. La littérature devient un

¹³¹ "On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre ; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman". Lettre à Mme Roger des Genettes, en Octobre 1856 (*O.C. Correspondance*. Tome XIII, p.141) ; de même, à G. Sand, le 6 février 1876 : "Et notez que j'exècre ce qu'on est convenu d'appeler le *réalisme*, bien qu'on m'en fasse un des pontifes". (*O.C. Correspondance*. Tome XV, p.434-35) ; puis à Guy de Maupassant, le 21 octobre 1879 : " Ne me parlez pas du réalisme, du naturalisme ou de l'expérimental ! J'en suis gorgé. Quelles vides inepties". (*O.C. Correspondance*. Tome XVI, p.264).

¹³² Lettre du 26 Août 1853 à Louise Colet. *O.C. Correspondance*. Tome XIII, p.398.

instrument de libération, une voie de salut”.¹³³ On a également fait appel à la fable des Numides que Flaubert avait mentionnée à Louise Colet : “Les Numides, dit Hérodote, ont une coutume étrange. On leur brûle tout petits la peau du crâne avec des charbons, pour qu’ils soient ensuite moins sensibles à l’action du soleil, qui est dévorante dans leur pays. Aussi sont-ils, de tous les peuples de la terre, ceux qui se portent le mieux. Songe que j’ai été élevé à la Numide”.¹³⁴ Appartenance aux numides, peau donc brûlée : Flaubert cherchait visiblement à prévenir Louise Colet de son éventuelle insensibilité, de sa possible dureté, en les expliquant par les souffrances qu’il avait connues ; il continue quelques lignes plus loin, dans la même lettre : “Oh, n’aie pas peur : pour avoir du cal au cœur, il n’est pas moins bon”. Il est évidemment justifié de lire dans cette fable, en plus de son rapport problématique à la réalité, une sorte de besoin de s’inoculer par l’art une forme ou une dose de souffrance pour en prévenir une plus grande : “ ... what appears to be a violent act of mutilation is, in fact, a necessary means of self protection and self preservation. More than anything else, this story points to the terrible paradox that propelled Flaubert and fascinated Freud after him: the notion that our sense of reality derives from our need to defend ourselves from reality”.¹³⁵

Si l’on se demandait pourtant quelle réalité, ou en quoi consiste la réalité que Flaubert tente de transfigurer, qu’il essaie de nier ou de fuir, on le retrouverait non seulement devant celle de la vie, avec ses rages contre la petitesse du bourgeois et la bêtise des hommes - thèmes sur lesquels la critique a longuement élaboré - ; mais également aux prises avec une réalité autre, plus importante peut-être, et qui est celle de la mort. Rien de

¹³³ Victor Brombert. *Flaubert par lui-même*. Paris: Seuil, 1971. p.7.

¹³⁴ Lettre du 6 Août 1846 à Louise Colet. *O.C.- Correspondance*. Tome XII. p.477-481.

¹³⁵ Elissa Marder. *Dead time*. Op.cit. p.89-90.

plus singulier en effet que de réaliser à quel point la mort s'infiltré dans le texte flaubertien et affiche, au moment où nous l'attendons le moins, un visage dont son auteur ne manque jamais de souligner le côté horrifiant et hideux. La lecture de toute l'œuvre flaubertienne dans la perspective de cette mort qui l'habite serait sans doute plus que possible, presque obligée, depuis la souffrance et l'agonie d'Emma Bovary, au non-sens de la fusillade des boulevards et du meurtre de Dussardier, à la cruauté et aux atrocités sauvages de *Salammô*, à l'agonie solitaire de Félicité (qui suit la mort de Victor, de Virginie et de Loulou), au parricide de saint Julien l'hospitalier et à la décapitation de saint Jean : autant d'ébauches qui témoignent d'une mort toujours tapie dans un coin, toujours prête à surgir, ainsi que de la répulsion comme de la fascination qu'elle exerce sur Flaubert. Sans se lasser, le texte flaubertien joue donc et rejoue les scénarios de la mort – et d'une mort qui n'est pas comme dirait le peuple dans l'ordre des choses et de la vie, mais ressort encore par son caractère déplacé, absurde, injustifiable et injustifié : c'est le suicide du jeune, la fusillade de l'innocent, le parricide, l'homicide barbare ; la mort est toujours cet Autre, ce contraire absolu et répugnant de la vie, qui vient confirmer et sceller l'absurdité d'une existence péchant depuis toujours et déjà par ses manques.

C'est un très jeune Flaubert qui croise déjà - comme il est bien connu- la mort, avec sa crise nerveuse de 1844.¹³⁶ Si ce qu'il en garde nous demeure au fond inconnu, il semble néanmoins légitime de présumer qu'avec cet incident, Flaubert se découvrait pour la première fois en tant que mortel, potentiellement donc l'égal de ces cadavres de l'Hôtel-Dieu

¹³⁶ Première crise nerveuse sur la route de Pont-l'Evêque, le 1^{er} Janvier 1844 – et qui ne sera pas la dernière – dont Flaubert a mis un an à se remettre, et dont il écrit à Ernest Chevalier vers la fin Janvier de la même année, qu'il a failli en mourir. *O. C. - Correspondance. Tome XII.* p.433. Lettre de Flaubert à E. Chevalier, fin Janvier, début Février 1844.

qui avaient peuplé ses jeux d'enfance.¹³⁷ Peut-être aurait-il pu s'apaiser et les reléguer dans quelque coin oublié, si la mort n'avait continué à se présenter à lui presque en spectacle, le forçant à contempler, après ceux de l'Hôtel-Dieu, les cadavres de ceux qu'il avait aimés, notamment celui de sa sœur Caroline (dont la mort suivait à deux mois celle de son père), puis à quelques deux ans de là, celui de son ami Alfred Lepoittevin. Précisons que contempler ici est à prendre à la lettre, Flaubert ayant veillé le corps de sa sœur,¹³⁸ puis celui de son ami,¹³⁹ passant des heures dans ce face-à-face avec la mort. Ce qui survit à ce face-à-face vient sans doute s'ajouter et consolider une tendance déjà naturelle et instinctive au pessimisme pour devenir cet arrière-goût amer et permanent de la futilité, du non-sens et surtout du néant de tout. Mais il en demeure peut-être aussi une foi plus grande en l'art comme refuge et comme lieu – l'unique sans doute – sur lequel la mort n'a pas de prise. Flaubert nous présente le paradoxe de celui qui n'espère ni en la vie comme puissance de renouveau, ni en la mort comme repos,¹⁴⁰ et qui prend l'art comme retraite, comme asile où

¹³⁷ "Quels étranges souvenirs j'ai en ce genre ! L'amphithéâtre de l'Hôtel-Dieu donnait sur notre jardin. Que de fois, avec ma sœur, n'avons-nous pas grimpé au treillage et, suspendus entre la vigne, regardé curieusement les cadavres étalés ! Le soleil donnait dessus ; les mêmes mouches qui voltigeaient sur nous et sur les fleurs allaient s'abattre là, revenaient, bourdonnaient ! Comme j'ai pensé à tout cela, en la veillant pendant deux nuits, cette pauvre et chère belle fille ! Je vois encore mon père levant la tête de dessus sa dissection et nous disant de nous en aller. Autre cadavre aussi, lui." Lettre du 7-8 Juillet 1853 à Louise Colet. *O. C. - Correspondance. Tome XIII.* p.467.

¹³⁸ "C'est hier, à onze heures, que nous l'avons enterrée, la pauvre fille. On lui a mis sa robe de noces, avec des bouquets de roses, d'immortelles et de violettes. J'ai passé toute la nuit à la garder. Elle était droite, couchée sur son lit... Elle paraissait bien plus grande et bien plus belle que vivante, avec ce long voile blanc qui lui descendait jusqu'aux pieds. Le matin quand tout a été fait, je lui ai donné un dernier baiser dans son cercueil. Je me suis penché dessus, j'y ai entré la tête et j'ai senti le plomb me plier sous les mains". Lettre du 25 Mars 1846 à Maxime Ducamp. *O. C. - Correspondance. Tome XII.* p.467.

¹³⁹ "Alfred est mort Lundi soir, à minuit. Je l'ai enterré et je suis revenu. Je l'ai gardé pendant deux nuits (la dernière nuit, entière), je l'ai enseveli dans son drap, je lui ai donné le baiser d'adieu et j'ai vu souder son cercueil... Je l'ai soulevé, retourné et enveloppé. L'impression de ses membres froids et raides m'est restée toute la journée au bout des doigts". Lettre du 7 Avril 1848 à Maxime Ducamp. *O. C. - Correspondance - Tome XII.* p. 619.

¹⁴⁰ Différent en cela de Baudelaire par exemple, pour lequel la mort est peut-être avant tout un soulagement, et qui écrit dans « La mort des pauvres » : "C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ; / C'est le but de la vie et c'est le seul espoir / Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre, / Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir". *Les Fleurs du mal.* Paris : Flammarion, 1991. p.179.

une vie durant, il mène ses démêlés, ses griefs, non seulement contre les hommes et la vie, mais encore contre la mort.

Œuvre paradoxale en ce que, de jour en jour arrachée à la mort, (la première crise ayant été suivie par d'autres), elle se fait dans un sens contre la mort ; mais elle se fait aussi avec la mort, ou avec *de la* mort, en ses aspects qui, où que l'on regarde, l'habitent. La critique s'accorde pour donner une dimension autobiographique à une scène *d'Un cœur simple*, celle où Félicité sur la route de Honfleur se fait cingler par un cocher pour ne s'être pas écartée, et perd connaissance: Flaubert y transposerait la scène de sa première attaque d'épilepsie qui le laisse sans connaissance. A cette réserve près, revendique Philippe Bonnefis, que " Flaubert ne transpose pas ; Flaubert *expose* ... Comprise en son sens idiomatique, l'*exposition* définit l'acte qui consiste à placer sous le regard de l'Autre ... Par Autre, entendons aussi bien quelqu'un d'autre, autrui, que l'exposant en personne".¹⁴¹ Nous sommes enclin à souligner combien *l'exposant en personne* intéresse Flaubert, combien le spectacle de la mort – et ici la sienne – le fascine, et combien, en se *l'exposant* encore et encore, il essaie de le comprendre ou de l'exorciser. Ce n'est pourtant que tardivement que cette scène de sa propre mort passe dans l'œuvre, elle avait été devancée par toutes ces autres variantes sous lesquelles la vie mourait.

Il faudrait donc penser le réalisme de Flaubert non seulement comme l'observation objective et attentionnée des détails de la vie, mais encore de ceux de la mort ; ce réalisme ne relève pas uniquement du rapport minutieux d'une scène de comices agricoles, de mariage normand ou de vie parisienne, mais encore de la scène du suicide, de l'homicide, du cadavre. La médiocrité de la vie et la petitesse du bourgeois ne constituent certainement

¹⁴¹ *Mesures de l'ombre*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1987, p.104.

pas l'unique source de la haine de Flaubert pour le réel qu'il transcrit, mais c'est encore – et peut-être surtout - l'invincible mort qui fait ce réel. Et cette mort dont la vie est pétrie trouve moyen de se loger au cœur de l'œuvre flaubertien, de lui dicter ses scénarios, et va jusqu'à informer l'écriture et le style même de Flaubert.

Sans doute le langage entretient-il toujours et déjà un lien étroit avec la mort. Depuis le simple acte de nommer qui ne le fait pour Hegel qu'au prix d'anéantir l'existant,¹⁴² à *l'absente de tous bouquets* de Mallarmé, le langage n'existe, a-t-on pu soutenir, qu'au prix de tuer, d'anéantir ; alliance de la mort et du langage dont Blanchot écrira :

Quand je dis « cette femme », la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage ; mon langage veut dire que cette personne-ci, qui est là, maintenant, peut être détachée d'elle-même, soustraite à son existence et à sa présence et plongée soudain dans un néant d'existence et de présence ; mon langage signifie essentiellement la possibilité de cette destruction ; il est à tout moment, une allusion résolue à un tel événement.¹⁴³

Mais le langage, continue Blanchot, ne trouve sa capacité de tuer que parce que la mort loge toujours et déjà dans ce qui vit, il ne fait au fond que mettre au jour, que confirmer la possibilité essentielle de cette mort : “Mon langage ne tue personne. Mais si cette femme n'était pas réellement capable de mourir, si elle n'était pas, à chaque moment de sa vie menacée de la mort, liée et unie à elle par un lien d'essence, je ne pourrais pas accomplir cette négation idéale, cet assassinat différé qu'est mon langage”.¹⁴⁴

Sans doute pourrait-on encore évoquer un sens de la mort particulier aux deux œuvres flaubertien et proustien, sens longuement abordé par la critique qui souligne, plus

¹⁴² “Le premier acte par lequel Adam se rendit maître des animaux, fut de leur imposer un nom, c'est-à-dire qu'il les anéantit dans leur existence (en tant qu'existants)”. Hegel. *Système de 1803-1804*, cité par Maurice Blanchot : « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*. Paris : Gallimard, 1949. p.312.

¹⁴³ Ibid. p.313.

¹⁴⁴ Ibid. p.313.

ou moins à raison, combien l'un et l'autre s'érigent au prix du sacrifice littéral de la vie. En effet, de Stendhal, consul et écrivain amateur à Civitavecchia, à Balzac que les romans dont il vivait obligeaient à un train vertigineux d'écriture avant de se lancer dans cet autre vertige qu'était sa vie, le mythe de l'écrivain immolant sa vie à son œuvre n'en devient que plus exemplaire. Aussi de Flaubert¹⁴⁵ comme de Proust, séparons-nous difficilement le sacrifice qu'a demandé leur œuvre, les confrontant presque au choix entre vivre ou écrire, avançant ainsi comme une preuve supplémentaire d'alliance avec la mort. Mais il faudrait aller plus loin - et tel est notre propos - et souligner combien les particularités mêmes des deux écritures, en ce qu'elles ont de plus caractéristique, trahissent encore les signes d'une mort qui foncièrement les habite.

Si l'on parle de l'énergie et du touffu du style de Balzac, de l'aéré de celui de Stendhal ou encore de la fluidité de celui de Proust, on se trouve de même confronté à ce qu'il est convenu d'appeler le minéral de celui de Flaubert, sorte de solidité de l'écriture, très tôt soulignée d'ailleurs par la critique. Ainsi, à titre d'exemple, Barbey d'Aurevilly écrivait à la parution de *Madame Bovary*:

Quant au style par lequel on est peintre, par lequel on vit dans la mémoire des hommes, celui de *Madame Bovary* est d'un artiste littéraire qui a sa langue à lui, colorée, brillante, étincelante et d'une précision presque scientifique. Nous avons dit plus haut que M. Flaubert avait une plume de pierre. Cette pierre est souvent du diamant ; mais du diamant, malgré son éclat, c'est dur et monotone, quand il s'agit des nuances *spirituelles* de l'écrivain. M.

¹⁴⁵ Lorsqu'il se signale ou se définit à Louise Colet comme « homme-plume », Flaubert avance une forme supplémentaire d'abdication de la vie au profit de l'écriture, autre forme donc de mort : « Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle » Lettre à Louise Colet du 1^{er} février 1852. *O.C. Correspondance*. Tome XIII p.165.

Flaubert n'a point de spiritualité. Il doit être un matérialiste de doctrine comme il l'est de style, car une telle nature ne saurait être inconséquente.¹⁴⁶

Style dit "de pierre" ou "de diamant" à cause de l'impassibilité de son auteur, qui ne compatit nullement aux destinées de ses héros, mais demeure froid face aux revers dont il les accable.¹⁴⁷ Gérard Genette relève une autre sorte de solidité ou la solidification qu'apportent les longues descriptions flaubertiennes, qui figent le cours de l'action et du récit;¹⁴⁸ Jean Prévost accuse le style de Flaubert d'être "la plus singulière fontaine pétrifiante de notre littérature", et Malraux parle de ses "beaux romans paralysés".¹⁴⁹

On pourrait encore avancer une forme de solidité autre que l'impassibilité flaubertienne ou que la force paralysante de ses descriptions, et c'est la solidité, la dureté que semble opposer ce qu'on n'oserait, ni ne pourrait, ni ne voudrait altérer. Une phrase de Flaubert se tient devant nous presque comme une statue, compacte et intouchable: sa beauté, son harmonie, sa structure particulière et cette forme d'équilibre qu'elle déploie nous confirment instinctivement dans l'idée de ne rien pouvoir et de ne rien devoir y changer. Mythe d'un style immuable que Flaubert lui-même d'ailleurs contribue involontairement à cultiver, lorsqu'il affirme qu'une œuvre terminée devient interchangeable et qu'il ne saurait modifier une phrase à laquelle il aurait accordé son certificat de validité.

¹⁴⁶ Barbey d'Aurevilly : « *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », document reproduit par Didier Philippot dans *Gustave Flaubert*, coll. Mémoire de la critique, op.cit. p.155-163.

¹⁴⁷ Ibid. p.156-57 : "L'auteur de *Madame Bovary* n'était pas immoral. Il n'était pas moral non plus. Il n'était qu'insensible (...) M. Gustave Flaubert est la *madame Bovary* de son livre. Il est à sa singulière héroïne ce qu'elle même est à son enfant. Dira-t-on que c'est là une puissance ? Nous croyons que c'est une pauvreté".

¹⁴⁸ "Mais plus souvent la description se développe pour elle-même, aux dépens de l'action qu'elle éclaire bien moins qu'elle ne cherche, dirait-on, à la suspendre et à l'éloigner. *Salammô* tout entière est l'exemple bien connu d'un récit comme écrasé par la prolifération somptueuse de son propre décor. Mais, pour être moins massif, cet effet d'immobilisation est peut-être plus sensible dans une œuvre comme *Bovary*, où une tension dramatique pourtant très puissante est sans cesse contrariée par des points d'orgue descriptifs d'une admirable gratuité." *Figure I*. Paris : Seuil, 1966. p.234.

¹⁴⁹ Commentaires cités par Gérard Genette. Ibid. p.242.

Pourtant, ce mythe de la solidité, de l'immutabilité d'un style couvre le paradoxe de l'éphémère qu'il abrite. Car ce que l'écriture de Flaubert expose ou dérobe à nos yeux n'est autre que le périssable, le précaire ; ce qu'elle nous lègue et choisit de nous transmettre relève incessamment du passager et de l'éphémère (et nous y reviendrons plus loin). La vie telle qu'il nous la rapporte ne se construit pas d'une durée qui serait à son tour solide et continue, mais plutôt de l'assemblage d'instant fugitifs et évanescents. La vie d'Emma Bovary telle qu'il la raconte ressemble à une collection d'instant intenses mais éphémères – de la curiosité mystique à la lassitude de la vie aux Bertaux, de l'aspiration à des bonheurs inaccessibles aux déceptions d'après le mariage – autant d'instant que ne relie pas entre eux, dirait-on, la solidité d'un temps permanent, mais plutôt la loi de ce qui semble par essence s'effriter, se disloquer. Nous pourrions dire la même chose de bien de ses autres personnages, qu'ils soient Frédéric Moreau, Jacques Arnoux, Salammbô, ou même Félicité : Flaubert a réussi à créer, et au-delà de la constance même de caractère de ses personnages, le sentiment profond de ce qui est promis au dépérissement et à la ruine.

La création de l'éphémère

On n'aurait cependant pas tout dit du style de Flaubert si on s'arrêtait à la seule idée de sa solidité, sans essayer de rendre compte du mouvement et même de la vie qu'il tente aussi de transmettre: lire Flaubert, nous en avons l'expérience, c'est souvent se trouver devant la mobilité d'un spectacle qui semble prendre forme et naître sous nos yeux. Sans doute ne pourrions-nous pas en dire autant de ses écrits de jeunesse, *Mémoires d'un fou* ou *Novembre*, dont nous gardons surtout l'arrière-goût d'un mauvais Chateaubriand. Mais la maturité pour Flaubert a essentiellement consisté en ce qu'il a trouvé sa position d'écriture,

en ce qu'il s'est choisi – et contre toutes normes – absent (même si ce n'est au fond qu'une certaine forme d'absence) d'une œuvre où tout finira pourtant par le trahir, en dépit et en vertu de cette absence même.

Poussant à l'extrême son principe selon lequel un auteur ne doit pas se dire, il fait l'économie non seulement de ses sentiments ou de ses opinions, mais encore de sa présence comme conscience, insinuant le sens à assigner aux choses et aux événements, fût-ce celui de ses plus simples descriptions. Cet accord tacite entre auteur et lecteur¹⁵⁰ – du moins jusqu'à Flaubert - et selon lequel un auteur orchestrait des signes dont la pertinence et le rapport au monde suggéraient le sens à leur assigner, permettant ainsi au lecteur de passer du texte au monde, puis du monde au texte, cet accord-là Flaubert le révoque. Comme auteur, il n'est plus obligé d'être de connivence avec son lecteur, simplement parce qu'il n'est plus là. Il semble alors qu'en compensation presque de cette absence, Flaubert demande aux choses de s'animer, de s'avancer, et de parler dirait-on pour elles-mêmes. Ainsi, en est-il dans ce passage rapportant le retour d'Emma avec Léon de chez la nourrice à qui était confiée sa fille :

Ils s'en revinrent à Yonville en suivant le bord de l'eau. Dans la saison chaude, la berge plus élargie découvrait jusqu'à leur base les murs des jardins, qui avaient un escalier de quelques marches descendant à la rivière. Elle coulait sans bruit, rapide et froide à l'œil ; de grandes herbes minces s'y courbaient ensemble, selon le courant qui les poussait, et comme des chevelures vertes abandonnées s'étaient dans sa limpidité. Quelquefois, à la pointe des joncs ou sur la feuille de nénuphars, un insecte à pattes fines marchait ou se posait. Le soleil tra-

¹⁵⁰ Thèse développée par J. Culler dans : *Flaubert. The Uses of Uncertainty*. Op.cit. p.83: "Hence the fundamental convention (of the pre- Flaubertian tradition of the novel) is a pact of community between author and reader, signaled in various ways by the narrative language. The narrator is more knowledgeable than the reader, perhaps, but basically they are presumed to share the same world and to be capable of agreement."

versait d'un rayon les petits globules bleus des ondes qui se succédaient en se crevant ; les vieux saules ébranchés miraient dans l'eau leur écorce grise ; au-delà, tout alentour, la prairie semblait vide. (MB. 159)

Paysage solaire de mi-journée - car "c'était l'heure du dîner" - dont les choses gardent comme une lassitude, sans se départir pourtant de leur mouvement et de leur vie, la berge continuant dirait-on à *découvrir* la base des murs de jardin, alors que les herbes *se courbaient, s'étaient étalées*, l'insecte *marchait*, les globules de l'air *se crevaient*, etc. Le texte entend nous communiquer que nulle conscience n'est nécessaire pour animer de sa vie et de son entendement l'immobilité des choses, mais qu'indépendantes, se passant d'intervention humaine, les choses elles-mêmes s'animent, disent leur vie, leur présence à la vie.

Cependant, cette vie de l'inanimé qui prend place aux dépens de la présence humaine, nous confronte également à l'incongruité qui peut résulter de l'association, ou plutôt de l'amas des choses qu'aucune pensée explicite (ou même implicite) ne vient justifier, et le sens du monde ou des événements en est ainsi dérobé. Un récit ou une simple description de Flaubert que nous avons sous les yeux devient un assemblage de signes disparates auxquels il nous revient, à nous lecteurs, de donner un sens et une raison d'être, tant à chacun qu'à leur totalité. Lorsque nous considérons en effet la description d'Yonville-L'Abbaye - qu'avance Culler - et il y en aurait des dizaines, de la casquette de Charles au bal de la Vaubeyssard à la fête chez Rosanette, etc. - nous ne pouvons justifier ni l'exacte signification, ni la pertinence des détails signalés:

Les toits de chaume, comme des bonnets de fourrure rabattus sur des yeux, descendent jusqu'au tiers à peu près des fenêtres basses, dont les gros verres bombés sont garnis d'un

nœud dans le milieu, à la façon des culs de bouteilles. Sur le mur de plâtre, que traversent en diagonale des lambourdes noires, s'accroche parfois quelque maigre poirier, et les rez-de-chaussée ont à leur porte une petite barrière tournante pour les défendre des poussins, qui viennent picorer, sur le seuil, des miettes de pain bis trempé de cidre. (MB. 134-35).

Si nous constatons encore la vie des choses, avec les toits qui *descendent*, les lambourdes qui *traversent* le mur, et le poirier qui *s'accroche*, la gratuité de ces détails et leur caractère disparate nous empêchent de clairement voir le dessein dans lequel l'auteur nous les signale ; ils nous déroutent, nous dérobent le sens de la scène: pourquoi le verre des fenêtres en cul-de-bouteilles et les poussins qui picorent aux portes ? Faut-il y voir l'agrément de vivre à Yonville-l'Abbaye ou bien la paresse déjà mentionnée de ses habitants ? La comparaison des maisons d'Yonville-l'Abbaye à celles de Verrières par exemple que dominait la scierie, ou encore aux façades et aux meubles de la pension Vauquer, met en évidence la contingence de leur fonction par rapport au récit.

En ne s'interposant pas entre nous et le monde - dont il choisit, dirait-on, les détails au gré de quelqu'un qui en aurait relevé au hasard quelques aspects - Flaubert accuse le non-sens du monde, ou du moins met en évidence qu'aucun sens n'est a priori donné, que c'est notre conscience qui assigne constamment, et après coup, au monde et aux choses, leur sens. Voir le monde - son texte nous le rappelle inlassablement - ce n'est pas a priori le comprendre, l'analyser, l'assimiler en ses rapports et ses causes, ou dévoiler un sens secret en lui caché, mais se retrouver d'abord comme conscience projetée en lui et en face de lui. D'où sans doute l'attention des phénoménologues pour l'œuvre flaubertien,¹⁵¹ mais d'où également notre étonnement que Sartre ait accordé si peu d'intérêt à cet aspect de l'œuvre

¹⁵¹ Voir à titre d'exemple : Geneviève Bollème. *La leçon de Flaubert*. Op.cit.

dans *L'Idiot de la famille*.¹⁵² Il est certain qu'après Balzac qui était une machine capable de tout avaler, de tout prendre dans ses rouages pour en créer du sens,¹⁵³ Flaubert fait l'effet d'un "démoralisateur" comme l'avance Culler, du démoralisateur que jeune encore, il se proposait d'être,¹⁵⁴ d'un négateur du sens du monde, dont la littérature et les littérateurs se font d'habitude les fiers porteurs, si ce n'est les imbattables pionniers.

Mais en n'intervenant pas pour commenter le monde, en ne tentant nullement de nous le rendre compréhensible ou de lui donner du sens – un sens que lui-même, on s'en doute bien, ne revendiquerait pas avoir trouvé – Flaubert préserve aussi à son monde quelque chose de l'ordre d'une fraîcheur, d'une nouveauté, la nouveauté de ce qu'on ne maîtrise pas, ou qu'on sait ne pouvoir maîtriser. L'écriture de Flaubert est de toute évidence orientée, tendue pour nous transmettre cette qualité de perception, pour mettre à notre portée un monde sensoriel et pour ainsi dire d'avant la pensée ; elle s'évertue à battre en brèche les assises et les conventions de lecture auxquelles nous avons été habitués, ainsi que notre quête instinctive d'un *sens* des choses et du monde, plus ou moins voulu ou désigné par un auteur, et donc garanti. C'est pourquoi, face à la polémique bien connue, soulevée autour du style de Flaubert et de sa correction grammaticale,¹⁵⁵ nous nous posons la question du ressentiment que ce style a pu provoquer: faut-il uniquement l'attribuer à une

¹⁵² Sartre était centré sur la question du rôle de l'imaginaire dans la vie mentale et psychologique, et surtout sur celle – selon lui – de la névrose de Flaubert ; question qui évidemment trahit- en conjonction avec ce qu'il écrit dans *Les mots* - combien Sartre tente de disséquer ou de comprendre Sartre en Flaubert.

¹⁵³ "Novelists like Balzac ... do much of the reader's work for him by developing in explicit fashion causal theories of relationship between environment or appearance and personality or atmosphere... Balzac's prose is an omnivorous machine which can take anything and give it meaning". Jonathan Culler. Flaubert. *The Uses of Uncertainty*. Op.cit. p.87.

¹⁵⁴ "... cependant, si jamais je prends une part active dans le monde, ce sera comme penseur et comme démoralisateur. Je ne ferai que dire la vérité, mais elle sera horrible, cruelle et nue". Lettre à Ernest Chevalier du 24 février 1839. *O.C. Correspondance*. Tome XII, p.352.

¹⁵⁵ La polémique commence avec l'article de Louis de Robert, *Flaubert écrivait mal*, (publié dans *La Rose rouge* du 14 Août 1919) ; il est reproduit, accompagné de la chaîne d'articles qui l'ont suivi dans *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*. Grenoble : ELLUG, Université Stendhal, 2002.

simple question d'exactitude grammaticale ou bien a-t-il encore des causes plus profondes, dans le monde même que voit et donne à voir son auteur?

Il n'est que dans l'ordre des choses que Proust ait été comme on le sait un des premiers à apprécier et à défendre ce style si particulier, avec ses coupes de phrases et son rythme nouveaux: les innovations de Flaubert, voire ses infractions à la langue tendent à reproduire, dit Proust dans son étude,¹⁵⁶ une vision unique du monde. Relevant entre autres caractéristiques l'emploi spécifique qu'il fait de certains temps de verbes – imparfait, participe présent – ainsi que de la place de la conjonction « et » - qui n'enchaîne plus les éléments d'une énumération soutient-il, mais joint plutôt les parties d'un tableau - il affirme que Flaubert, "par l'usage entièrement nouveau qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur" (CSB. 586). Si Proust ne lie pas explicitement - tel que nous tendons à le faire aujourd'hui - la révolution flaubertienne à l'absence d'une conscience maîtresse, il saisit néanmoins toute la portée de cette révolution : « ... ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui après coup assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée » (CSB. 588-89). Il y a donc chez Flaubert, plutôt que l'*action* de la raison dominante de l'homme, l'*impression* née presque fortuitement de la mobilité des choses ; son monde est essentiellement un

¹⁵⁶ « A propos du "style" de Flaubert » (*Contre Sainte-Beuve*, p.586-600) : Article originellement paru dans la *Nouvelle Revue Française* de Janvier 1920, en réponse à l'article d'Albert Thibaudet, paru dans la même revue en Novembre 1919, intitulé « Une querelle littéraire sur le style de Flaubert » et où Thibaudet soutient que Flaubert "n'est pas un grand écrivain de race et que la pleine maîtrise verbale ne lui était pas donnée dans sa nature même". (*Albert Thibaudet, Réflexions sur la littérature*. Paris: Gallimard, 2007. p.347).

monde d'impressions, c'est à dire de sensations, qui ne sont jamais interprétées que par la suite. On voit que Proust rejoint par un autre chemin les aspects impressionnistes que Brunetière avait entrevus chez Flaubert, et que nous avons eu par ailleurs l'occasion d'aborder.

L'impression pourtant, c'est aussi ce qui ne dure pas, c'est l'éphémère par excellence : tout Flaubert, il faut le dire, est là. Une impression a beau être forte, vivace, elle demeure, de par sa définition même, l'empreinte superficielle et passagère, vouée à la disparition, au néant. Malgré l'emploi extensif et si évident que fait Flaubert de l'imparfait – et que souligne Proust - cet imparfait qui rallonge, étend la durée, ne marque en réalité aucune permanence, mais simplement, timidement, le plus durable dans l'éphémère. L'impression des choses qui vivent, qui bougent, ne durera pas, nous le savons ; elle n'est que l'histoire d'un instant que la roue du temps ensevelira. Lorsqu'est capté le moment où l'on perçoit les choses mais où on ne leur a pas encore assigné de sens, le regard perçoit peut-être un début de monde; nous comprenons pourtant que ce monde n'est nouveau que parce qu'il meurt en permanence, qu'il n'existe qu'au prix de mourir et pour mourir. C'est ce monde que la coupe sûre et constante des phrases flaubertiennes tente de maintenir, de figer, de sauver ou de pétrifier. Face à ce monde voué à la mort, on comprend mieux la phrase flaubertienne et tout son effort pour durer, pour demeurer immuable, et pour ainsi dire éternelle. Mais on comprend aussi que Flaubert fut comme l'objet d'une malédiction qui lui faisait créer la vie pour la pétrifier, ou créer l'éphémère pour l'empêcher de mourir.

C'est pourquoi, tentés que nous sommes de considérer au premier abord qu'il y a déjà Proust dans Flaubert - ou ce que Pierre Bayard a traité sous le nom de " plagiat par an-

ticipation”¹⁵⁷ - dans ce temps qui se révèle chez Flaubert comme *perdu*, nous nous apercevons assez vite de la différence qui interdit une telle conjonction. Car si le temps flaubertien est perdu, c’est un temps dont on comprend qu’il ne peut être *retrouvé*. Au lieu que le temps proustien, même perdu, allait pour ainsi dire se déposer quelque part, laissant l’espoir d’être retrouvé et donnant son sens comme sa raison d’être à une quête qui se prolonge des dizaines et des milliers de pages durant, le temps flaubertien se révèle voué à la perte absolue, à la putréfaction et au néant ; c’est le temps fragile, futile, inutile et vaincu d’avance par la force aveugle d’un temps cosmique sans visage et sans autre loi que lui-même;¹⁵⁸ temps promis à la mort, fait de jours qui ne se cumulent pas mais vont un à un se corrompre et pourrir. Et ce n’est certes pas pur hasard qu’il y ait chez Flaubert non seulement la soif, le besoin de rejoindre la matière, mais encore une sorte de fascination par la dépouille, le cadavre, la pourriture, qui prennent évidemment des proportions importantes dans *Salammbô*, mais ne font que nous guetter de même, de roman en roman, depuis le cadavre d’Emma Bovary à celui de Loulou, le perroquet de Félicité.

Ecrire pour Flaubert semble donc être une tentative de donner solidité et permanence à ce qui, mortel et évanescent par définition, n’en possède pas. Au cœur de l’écriture, il y aurait comme la tentative de racheter, d’arrêter ou d’oublier la mort, de faire œuvre contre elle. Cependant l’écriture flaubertienne, cet art de la statuaire si nous pouvions nous permettre une telle expression, laisse en permanence transparaître la mort avec laquelle

¹⁵⁷ Pierre Bayard. *Le plagiat par anticipation*. Paris : Minit, 2009. C’est à l’Oulipo que Bayard attribue néanmoins “l’invention de la notion de plagiat par anticipation”. (p.21).

¹⁵⁸ Dans sa lettre du 9 Décembre 1852 à Louise Colet, Flaubert écrit : “Vous apporterez, ô grand homme, un peu de fumier ici, un peu de sang là. Mais la force humaine, une fois que vous serez passé, continuera de s’agiter sans vous. Elle roulera votre souvenir avec toutes ses autres feuilles mortes. Votre coin de culture disparaîtra sous l’herbe, votre peuple sous d’autres invasions, votre religion sous d’autres philosophies et toujours, toujours, hiver, printemps, été, automne, hiver, printemps, sans que les fleurs cessent de pousser et la sève de monter”. *O.C. Correspondance*. Tome XIII, p.264.

elle a ses démêlés. La solidité de ce style met encore plus en relief la mort qu'il tente de recouvrir, la mort avec laquelle il se fait ; car ce qu'une statue avant tout rappelle, c'est le défunt qu'elle représente et la mort à la place de laquelle elle se tient. Aussi percevons-nous cette écriture non comme une force rédemptrice - rédemption d'ailleurs en laquelle Flaubert n'a jamais cru et qu'il n'a jamais cherchée - mais simplement comme un refuge, un lieu d'où Flaubert peut dire et redire ses ressentiments vis-à-vis de la mort autant que de la vie. Peut-être ce refuge lui permet-il de vivre, de continuer à vivre, cependant, de *Madame Bovary* à *Bouvard et Pécuchet*, il semble légitime d'avancer – et sa correspondance le confirme - que c'est le même Flaubert, avec sa rage contre la vie et sa hantise de la mort.

Proust : transcender la mort

C'est cet intérêt conféré à la mort qui rapproche pourtant Flaubert de Proust, dont l'œuvre à son tour habitée par la mort pourrait être abordée par le lien qui constamment l'y rattache. Encore que d'une œuvre à l'autre, on puisse avoir l'impression que ce n'est pas la même mort, ou plutôt qu'elle n'habite pas les deux œuvres de la même manière. Elle n'est pas chez Proust de l'ordre du fantôme qui hantait presque insidieusement le texte flaubertien, mais de celui d'un secret dévoilé en plein jour, dans une lumière si aveuglante que nous risquons de ne pas le voir tant il est mis à notre portée, et tel que nous finissons par ne pas voir ce qui fait partie du commun et d'un paysage journalier. Dans le texte de Proust, on pourrait dire qu'il y a d'abord la mort et que la vie arrive ensuite comme économie de la mort :¹⁵⁹ nous ne vivons qu'au prix de mourir en permanence.

¹⁵⁹ Le sens de cette expression résonne sans doute avec celui que lui donne Geoffrey Bennington, lorsqu'il analyse le concept qu'elle suppose en psychanalyse, chez Bataille et chez Derrida: "In order to live at all without simply going up and out with a bang, life must die a little: life is life only to the extent that it's not purely

S'il y a chez Proust de grands incidents de mort - celle de la grand-mère du narrateur, de son ami Saint-Loup, de Swann, d'Albertine, de Bergotte et d'autres encore - ils nous croisent cependant différemment de leurs équivalents chez Flaubert. Peut-être est-ce en partie à cause de la longueur du roman où semblent se diluer ces scènes; mais ce qui change de manière plus radicale, c'est qu'à part celle de la grand-mère, Proust n'en fait au fond pas spectacle : l'instant de la mort pour ainsi dire lui échappe, s'il faut en croire toutes celles annoncées de loin, telle la mort d'Albertine, de Swann ou de Saint-Loup. Comme si tous les moments de la vie et toutes les pensées avaient été tellement orientés, tellement tournés vers elle que l'instant propre où elle prenait place perdait sa spécificité. Au lieu que le récit de Flaubert gardait ses distances avec la mort pour se retrouver de temps à autre pris par l'horreur de sa survenue et la répugnance de son aspect sur lequel il se fixait alors pour un temps, l'œuvre de Proust par contre se révèle presque comme initiation à la mort, elle nous en donne l'intuition, l'habitude et presque le goût, comme on s'habitue à une drogue en en prenant régulièrement de petites doses.

Passant d'un œuvre à l'autre, nous comprenons que la position de son auteur vis-à-vis de la mort change. Il est vrai que dans sa préface à l'ouvrage de Morand, Proust écrit : "Je fus surpris de voir qu'elle n'était pas belle. J'avais toujours cru que la Mort l'était. Sans cela, comment aurait-elle raison de nous".¹⁶⁰ Il est vrai aussi que dans l'agonie de sa grand-mère que décrit le narrateur de *La Recherche*, il y a encore comme chez Flaubert la souf-

or merely life; life inhibits itself as life, inoculates itself with death in order to be life at all ... At the origin, then, there is a life that is not pure or mere life, but life-death, or life as the economy of death". *Not Half No End*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p.10. Il y aurait même chez Proust - si cela était acceptable à la pensée - le sens que la mort est peut-être plus originaire que la vie.

¹⁶⁰ « Pour un ami (Remarques sur le style) ». Article paru dans *La Revue de Paris* du 15 Novembre 1920, et placé par la suite comme *Préface* à l'œuvre de Paul Morand, *Tendres Stocks*. (CSB. 606).

france, la disgrâce, voire même la dégradation de l'être lorsque l'esprit, anticipant la mort, se retire :

Courbée en demi-cercle sur le lit, un autre être que ma grand-mère, une espèce de bête qui se serait affublée de ses cheveux et couchée dans ses draps, haletait, geignait, de ses convulsions secouait les couvertures. Les paupières étaient closes et c'est parce qu'elles fermaient mal plutôt que parce qu'elles s'ouvraient qu'elles laissaient voir un coin de prunelle, voilé, chassieux, reflétant l'obscurité d'une vision organique et d'une souffrance interne. (II. 631-32)

Nous aurions tort cependant d'assimiler simplement cette scène à la scène similaire qui précède le décès d'Emma Bovary. Car la laideur de l'agonie dans le texte de Proust semble encore relever du règne du vivant, et non tenir lieu d'épithète absolu et final de la mort : une fois survenue, elle devient libération et retour presque à un état inaltéré d'avant la vie. Il faut mettre côte à côte ces deux inoubliables cadavres, celui d'Emma Bovary et celui de la grand-mère, pour mesurer la portée du changement. Après son décès, lorsqu'on relève la tête d'Emma pour y poser sa couronne de mariée, "un flot de liquides noirs sortit, comme un vomissement, de sa bouche" (MB. 406); un peu plus tard, Charles, pris de curiosité, relevant doucement son voile, "poussa un cri d'horreur" (MB. 408), à la vue du spectacle qui s'offrait à lui : d'Emma et de la beauté d'Emma, il ne reste donc dans la mort que cette hideur qui inspire le dégoût, et qui dépasse pour ainsi dire l'horreur que peut inspirer le néant. Par contre, face au cadavre de sa grand-mère, le narrateur de *La Recherche* écrit:

Mais maintenant, au contraire, ils (les cheveux) étaient seuls à imposer la couronne de la vieillesse sur le visage redevenu jeune d'où avaient disparu les rides, les contractions, les empâtements, les tensions, les fléchissements que, depuis tant d'années, lui avait ajoutés la souffrance (...) La vie en se retirant venait d'emporter les désillusions de la vie. Un sourire

semblait posé sur les lèvres de ma grand-mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille. (II. 640-41)

Sans doute la position de chaque auteur vis-à-vis de son personnage défunt dicte-t-elle les termes et l'aspect du cadavre. Il demeure néanmoins qu'avec Proust, nous sortons de la hideur absolue du cadavre et de la mort, vers une interrogation soulevée par cette sorte d'ambivalence qui mêle comme une beauté à la laideur, et même la restauration à la putréfaction.

S'il fallait recenser les lieux que la mort occupe dans l'imaginaire proustien,¹⁶¹ on en viendrait à s'arrêter presque à chaque page, car décelant partout un de ses aspects connus ou insoupçonnés, Proust nous en désigne incessamment les présages voilés, ou une des faces qu'elle offre à notre regard distrait : le changement, l'altération, le vieillissement, la séparation et bien d'autres choses encore sont autant de petites morts permanentes et inévitables, qui constituent ce que nous appelons la vie même, et qui nous donnent déjà et par petites doses un avant-goût de la mort comme fin vers laquelle s'achemine tout vivant.

Plutôt dans l'ordre des choses que fortuite, l'ouverture du roman sur une scène de dormeur éveillé, n'appartenant ni au règne du jour ni à celui de la nuit, sème un soupçon d'incertitude sur ce qui fait du sommeil une régénération de la vie ou un simulacre de la mort, et nous place déjà dans ce qui deviendra une constante préoccupation de l'œuvre. Le texte revient d'ailleurs assez promptement à cette indétermination pour prendre parti et souligner ce qui apparente le sommeil à la mort, à l'occasion de la célèbre scène du coucher. Privée du secours de la présence maternelle, l'entrée dans les ténèbres de la nuit et du sommeil laisse sans masque le rituel qu'elle cache, un rituel de mort : "Une fois dans ma

¹⁶¹ Voir à ce dessein l'ouvrage d'Aude Le Roux-Kieken : *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris : Honoré Champion, 2005.

chambre, il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit. Mais avant de m'ensevelir dans le lit de fer qu'on avait ajouté dans la chambre ... j'eus un mouvement de révolte, je voulais essayer d'une ruse de condamné" (I. 28).

Si le fait de rapprocher ce repos provisoire qu'est le sommeil du repos éternel de la mort n'a rien que d'assez classique, il n'empêche pourtant que l'attribution d'un tel sentiment à l'enfant que fut le narrateur à Combray garde quelque chose d'insolite, de malaisé; mais nous passons l'étrangeté du propos, en rendant responsable la superposition d'un « je » narrant à un « je » narré. Des centaines de pages plus loin, nous aurons néanmoins compris que la mort est une sorte d'invité d'honneur du texte et que, dépassant de loin l'analogie avec le sommeil (qui revient à plus d'une reprise),¹⁶² elle se suffit et se saisit des détails les plus simples et les plus banals pour faire apparition: le changement, l'absence, l'éloignement en sont l'avant-goût que nous avance en permanence une page de Proust. Rien que la voix de sa grand'mère au téléphone prend visage de mort pour le narrateur et devient - au-delà de l'illusion d'une "présence réelle" et d'un fictif rapprochement - "l'anticipation d'une séparation éternelle" :

Présence réelle que cette voix si proche – dans la séparation effective. Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle ! Bien souvent, écoutant de la sorte, sans voir celle qui me parlait de si loin, il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte, et j'ai connu l'anxiété qui allait m'étreindre un jour, quand une voix reviendrait ainsi (seule,

¹⁶² Devant Albertine endormie, le narrateur dit encore ceci : « Ce fut une morte en effet que je vis quand j'entrai ensuite dans sa chambre. Elle s'était endormie aussitôt couchée ; ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre. On eût dit, comme dans certains Jugements derniers du Moyen Âge, que la tête seule surgissait hors de la tombe, attendant dans son sommeil, la trompette de l'Archange. (III. 862).

et ne tenant plus à un corps que je ne devais jamais revoir) murmurer à mon oreille des paroles que j'aurais voulu embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière. (II. 432)

Rappeler que Proust reprend ce passage, presque tel quel, d'un article auparavant rédigé pour *Le Figaro*¹⁶³ confirme combien la problématique lui est présente ; et malgré l'admiration et pour ainsi dire la fascination qu'il ressent face à cette invention alors récente qu'était le téléphone,¹⁶⁴ le vide dont sort la voix ne peut manquer de lui communiquer l'avant-goût d'un néant futur, et qui ne relève du futur que parce qu'il a toujours et déjà élu domicile dans un possible présent : « Nous disons bien que l'heure de la mort est incertaine, mais quand nous disons cela, nous nous représentons cette heure comme située dans un espace vague et lointain, nous ne pensons pas qu'elle ait un rapport quelconque avec la journée déjà commencée et puisse signifier que la mort (...) pourra se produire dans cet après-midi même ». (II. 610-1)

Encore plus que par la quête constante et la muette interrogation de la mort, le regard proustien se distingue par le fait de la voir et de la détecter là où d'habitude nous ne la soupçonnerions pas, dans une multitude de détails pour nous ordinaires ou insignifiants. Elle s'annonce encore – parmi les multiples exemples que souligne le texte - dans la difficulté, pour nous si commune et si peu conséquente, de “reconnaître” quelqu'un :

En effet, “reconnaître” quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne

¹⁶³ Article du 20 Mars 1907, intitulé « Journées de lecture », *CSB*. p. 527-33.

¹⁶⁴ Proust écrit dans le même article : “Et nous sommes comme le personnage du conte de fées à qui un magicien, sur le souhait qu'il exprime, fait apparaître dans une clarté magique sa fiancée ... tout près de lui, et pourtant à l'endroit où elle se trouve alors, très loin. Nous n'avons pour que ce miracle se renouvelle pour nous, qu'à approcher nos lèvres de la planchette magique...”. *CSB*. p.528.

connaissait pas ; c'est avoir à penser un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est, du reste, comme la préface et l'annonciateur. (IV. 518)

Tout changement, disparition de ce qui existait et avènement de ce qui n'était pas, relève, non de la simple altération ou du renouveau mais bien plus radicalement, du règne de la mort. Cette constatation qui arrive vers la fin du *Temps retrouvé* réitère le travail de la mort que toute l'œuvre, de page en page, ne faisait que relever et avec laquelle elle essayait de nous familiariser, tentant pour ainsi dire de la normaliser :

... je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois (...) n'avais-je pas tenu à Albertine plus qu'à ma vie ? (...) Or je ne l'aimais plus, j'étais, non plus l'être qui l'aimait, mais un être différent qui ne l'aimait pas, j'avais cessé de l'aimer quand j'étais devenu un autre. Or je ne souffrais pas d'être devenu cet autre (...) Ces morts successives, si redoutées du moi qu'elles devaient anéantir, si indifférentes, si douces une fois accomplies, et quand celui qui les craignait n'était plus là pour les sentir, m'avaient fait depuis quelque temps comprendre combien il serait peu sage de m'effrayer de la mort. (IV. 615)

Appréhender l'Autre que nous ne pouvons concevoir ni imaginer et que nous appelons la mort ne se peut qu'en la représentant dans les termes de la vie : la pensée de Proust bute – comme toute la philosophie – contre cette impossibilité de penser la mort. Mais son texte, trahissant encore le désir de la connaître, propose l'astuce de nous la faire approcher de plus près (ou de nous donner l'illusion d'une telle proximité) par analogie à des états que nous connaissons bien de par notre expérience de vivants : de même que tout être se distancie sans peine de ce qu'il fut quelques années auparavant, dit Proust, ainsi le soi mort sera par rapport au soi de la vie. La proposition se passe de commentaires et révèle évi-

demment son désir d'apaiser et de combler le manque que nous vivons quant à la mort bien plus qu'aucune rigueur conceptuelle.

Cette tenace présence de la mort, que nous n'avons fait qu'effleurer dans le texte proustien, résonne sans doute avec toute une tradition philosophique qui, depuis Platon, conjoint la philosophie et la mort. Citons par exemple Montaigne, penché sur son apprentissage, et qui recommandait comme condition pour ainsi dire du bien vivre de chercher à en reconnaître ou à en imaginer – volontairement et en permanence – la face, dans tous les aspects de la vie.¹⁶⁵ Mais le délibéré de cette attention éloigne aussi Montaigne de Proust, dont le sens de la mort relève moins d'un acte volontaire que d'un sentiment intuitif et spontané, qui l'apparente plutôt au Jankélévitch qui écrit que "la vie nous parle de la mort, et même elle ne parle que de cela".¹⁶⁶ Ou encore, dans la mesure où la mort constamment perçue par le narrateur l'institue et le porte presque vers ce qu'il est, on pourrait rapprocher Proust de Heidegger. En une mort à tout moment possible, comme en ce lent et sourd travail d'altération qu'apporte la vie, nous habillant graduellement d'un masque mortuaire, et que relève incessamment le narrateur proustien, c'est la mort en tant qu'essence ou principe de l'être même que nous retrouvons, quelque chose donc d'assez proche de *l'être-pour-la-mort* du Dasein heideggérien. Certes Proust ne le pense pas en ces termes, néan-

¹⁶⁵ Rappelons le célèbre passage des *Essais* de Montaigne: "Ostons luy l'estrangeté ... N'ayons rien si souvent en la teste que la mort. A tous instants, representons la a nostre imagination, et en tous visages. Au broncher d'un cheval, à la cheute d'une tuille, à la moindre piqueure d'espleingue, remachons soudain : Et bien, quand ce seroit la mort mesme ? Et là-dessus, roidissons nous et efforçons nous. Parmy les festes et la joye, ayons tousjours ce refrain de la souvenance de nostre condition, et ne nous laissons pas si fort emporter au plaisir, que par fois il ne nous repasse en la memoire, en combien de sortes cette nostre allegresse est en butte à la mort, et de combien de prises elle la menasse." « Que philosopher, c'est apprendre à mourir », *Les Essais*. Paris : PUF, 2004. Livre I, Ch. XX, p.86.

¹⁶⁶ "La vie nous parle de la mort, et même elle ne parle que de cela. Allons plus loin : de quelque sujet qu'on traite, en un sens on traite de la mort ; parler de quoi que ce soit, par exemple de l'espérance, c'est obligatoirement parler de la mort ; parler de la douleur, c'est parler, sans la nommer, de la mort ; philosopher sur le temps, c'est, par le biais de la temporalité, et sans appeler la mort par son nom, philosopher sur la mort ; méditer sur l'apparence, qui est mélange d'être et de non-être, c'est implicitement méditer sur la mort... La mort est l'élément résiduel de tout problème". Vladimir Jankélévitch. *La mort*. Paris : Flammarion, 1966. p.52-53.

moins on peut dire que son narrateur exprime littérairement et par le biais de la fiction ce que Heidegger, avant Jankélévitch, avait conçu et formulé en philosophe, faisant de la mort un élément constitutif de l'être, et qui représente à tout moment une de ses possibilités, voire sa possibilité la plus essentielle. Si l'immédiat de la vie telle que vécue par le narrateur ou par les autres personnages, trahit l'oubli, le refus de la mort, (quelque chose donc de l'ordre du "on meurt" heideggérien), c'est en tant qu'il se pense et se cherche, dans le travail de l'écriture, que le narrateur proustien dévoile cet *être-pour-la-mort* qui l'institue à tout moment. Son éventuelle disparition, « possibilité de son impossibilité » qui à tout moment l'habite, il en prend pleinement conscience et se met à la redouter au moment où l'exécution de son œuvre lui tient à cœur : "Or c'était maintenant qu'elle (la mort) m'était depuis peu devenue indifférente, que je recommençais de nouveau à la craindre, sous une autre forme il est vrai, non pas pour moi, mais pour mon livre, à l'éclosion duquel était au moins pendant quelque temps indispensable cette vie que tant de dangers menaçaient". (IV. 615)

Mais en dépit de tout cela, la mort n'est pas le dernier mot de *La Recherche*, et on s'y trouve encore devant une incertitude, une interrogation, et l'ambiguïté de percevoir que son incessante présence n'est pas poursuivie dans le seul dessein de constater ou d'affirmer le néant (comme chez Flaubert par exemple), mais laisse encore transparaître comme un désir de le transcender. L'étrange sentiment d'un « malgré la mort », presque d'un « au-delà de la mort » est également soufflé par le texte et vient doubler le goût funèbre constamment véhiculé par lui. Ceci n'est pas pour dire que Proust exprime une quelconque foi en une sorte d'éternité, mais plutôt que si en l'humain le sentiment ancré de la mort pouvait se doubler du désir de la transcender, il le fut en Proust ; son texte suggère en

fin de compte moins l'idée d'un simple néant qu'un désir plus complexe et moins sûr d'immortalité, qui tente d'aller au-delà du néant. Souhait – inutile de le préciser – qui ne s'apparente nullement au désir du héros ou du grand homme à devenir immortel pour la postérité, mais traduit plutôt l'aspiration de l'être et de la vie même à ne pas s'anéantir. Cette aspiration s'exprime d'abord par le biais de l'art et en face de lui, devant chacun des artistes que Proust met en scène, mais elle finit par imprégner en quelque sorte le tout de l'œuvre, nous laissant un arrière-goût étrange et incertain de ce qui pourrait encore transcender la mort et aller au-delà d'elle ; intuition qui demeure sans doute de l'ordre du souhait et non de la certitude, mais fait le contrepoids à la pensée d'un pur et incontournable néant.

Dans sa préface à l'œuvre de Ruskin, Proust abordait déjà l'idée de la mort et de ce qui pouvait la transcender : la pensée de Ruskin, dit-il, ressuscite la petite statuette du porche de la cathédrale de Rouen, et la soustrait à une double voire à une multiple mort:

L'artiste mort depuis des siècles a laissé là, entre des milliers d'autres, cette petite personne qui meurt un peu chaque jour, et qui était morte depuis bien longtemps, perdue au milieu de la foule des autres, à jamais. Mais il l'avait mise là. Un jour, un homme pour qui il n'y a pas de mort, pour qui il n'y a pas d'infini matériel, pas d'oubli, un homme qui, jetant loin de lui ce néant qui nous opprime (...) est venu (...) Pour lui, il n'est pas un juge immortel, son corps mourra ; mais qu'importe ! Comme s'il ne devait pas mourir il accomplit sa tâche immortelle (...) Il l'a dessinée, il en a parlé. Et la petite figure inoffensive et monstrueuse aura ressuscité, contre toute espérance, de cette mort qui semble plus totale que les autres, qui est la disparition au sein de l'infini du nombre et sous le nivellement des ressemblances, mais d'où le génie a tôt fait de nous tirer aussi (...) rien ne meurt donc de ce qui a vécu, pas plus la pensée du sculpteur que la pensée de Ruskin. (CSB. 125-26)

Le texte combine évidemment ici plusieurs sens du mot *mort*, de sa signification littéraire à sa dimension métaphorique : la petite figure exécutée par le sculpteur de la cathédrale - morte d'être statue, représentante pétrifiée du vivant, comme d'être reléguée dans l'anonymat de figurer parmi tant d'autres, morte aussi de l'oubli qui s'accroît un peu plus chaque jour - est ressuscitée par cet autre mortel qui la dessine, Ruskin, dont le corps mourra, précise bien Proust, mais non la pensée. Sans doute n'entrevoions-nous ici que l'idée classique de l'immortalité de la pensée et de l'art, donnée connue et acceptée sur laquelle Proust s'appuie, et à laquelle il reviendra souvent avec la réflexion sur l'art dans *La Recherche*. Cependant, lorsqu'il parle de la mort de Bergotte, il dépasse ce qui jusqu'à lui avait été acquis, et ouvre l'horizon à d'autres perspectives :

Il (Bergotte) était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? Certes les expériences spiritiques pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le fais d'obligations contractées dans une vie antérieure ; il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que (...) l'artiste athée (...) se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers (...) Toutes ces obligations qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente semblent appartenir à un monde entièrement différent de celui-ci et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner (...). De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance.

On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection. (III. 693)

Jamais Proust ne s'était ainsi exprimé et jamais il ne reviendra avec autant d'insistance, voire de positivité à ce désir d'un au-delà de la mort. Les livres de Bergotte, garantie de sa « résurrection » nous maintiennent encore dans l'idée classique de l'immortalité de l'art. Cependant « ces obligations » imposées par le travail de l'artiste, contractées dans « une vie antérieure », et qui « n'ont pas leur sanction dans la vie présente », semblent s'adresser dit-il à un monde futur, inconnaissable, inconnu. Obligations, pourrait-on ajouter, qui, ne relevant pas exclusivement du seul domaine de l'art, ne se confinent donc pas à lui mais le dépassent. Ainsi Proust étend-il imperceptiblement, et sans doute à son insu, l'idée de survie au-delà de la question de l'art. « L'idée ... est sans invraisemblance » : il y a là toute l'ambiguïté de la position proustienne, qui ne relève ni d'une foi ni d'une certitude quelconque, mais d'un insondable désir et d'une profonde aspiration.

Ecrire comme si la vie ne mourait pas

Au monde de l'instantané, du passager et de l'éphémère créé par Flaubert, on pourrait opposer le monde permanent d'un sujet pensant - cautionné de surcroît par la mémoire - que conçoit Proust, dont la pensée fait pourtant et paradoxalement une large place à l'éphémère. Il faudrait donc souligner que, loin de se présenter comme le propre *ipso facto* de la vie chez Proust, la pérennité est plutôt le produit d'une constante volonté et d'un profond désir de surmonter l'éphémère. Aussi serons-nous souvent dans l'ambiguïté ou plutôt la dualité d'une mort donnée comme nécessité omniprésente, que double pourtant l'aspiration à une indéfinissable immortalité.

Cette ambivalence loge déjà d'ailleurs dans la conception même du temps et de la mémoire dont Proust a fait le ressort de son œuvre. Car si le temps proustien se présente

d'abord comme ce qui fait notre chemin de la vie à la mort, à laquelle il nous mène imperceptiblement et en nous y habituant chaque jour, s'il s'écoule comme un bloc qui fond pour arriver du début au terme de la vie, sa force de désagrégation s'accompagne aussi d'un pouvoir de rétention, d'une force de préservation ; et alors même qu'il détruit, il entreprend une construction autre, et fait qu'en un être se cumulent à tout moment ses instants antérieurs qu'on croyait morts :

J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé, sécrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer comme je le pouvais avec lui. (IV. 624)

C'est pourquoi, bien qu'on y pense en premier lieu comme temps qui passe, se perd ou détruit, on ne peut oublier que c'est aussi un temps qu'on *secrète*, un temps qui demeure donc au plus près de soi et en soi, et qui, même perdu, peut encore être retrouvé ; temps que cautionne ultimement la mémoire, dont Proust a fait le contraire de la mort comme de l'oubli.

Bien qu'il constate en permanence les morts de soi, de l'être qu'on était et qu'on n'est plus, l'ultime et peut-être l'unique dessein dictant au narrateur ces milliers de pages est de joindre un être "hors du temps", un être qui dans la vie vaincrait la mort, - et que cette victoire conforterait peut-être, mais cela est à peine exprimé, dans l'idée de dépasser en dernière instance la mort qui guette tout vivant - ; rejoindre cet être "affranchi de l'ordre du temps", c'est se prouver que dans la vie au moins, on ne meurt pas tout à fait, c'est ac-

quérir une forme d'immortalité, la seule qu'il soit donné au vivant, dans son expérience, de connaître :

Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé ... aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là, on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de « mort » n'ait pas de sens pour lui ; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir ? (IV. 451)

L'existence hors du temps, contrairement à ce qu'on pourrait penser, n'est pour Proust ni un prétexte ni un artifice conçu pour les besoins de sa construction romanesque, mais bien l'objet d'une croyance profonde ; il écrit quelque chose de similaire dans une lettre à Lucien Daudet, bien avant la rédaction du *Temps retrouvé* : "... vous avez tort de vous considérer toujours *dans le temps*. La partie de nous-mêmes qui vaut, dans les moments où elle vaut, est en dehors du temps... Ne pensez à vous que comme à un instrument capable de faire les expériences de beauté ou de vérité que vous voulez et votre tristesse s'évanouira".¹⁶⁷

C'est, nous semble-t-il, dans la contradiction née d'une mort qu'on sait inéluctable sur laquelle se greffe le profond désir de la transcender que loge l'écriture proustienne, et c'est là que réside à notre sens son plus profond et plus puissant secret. Car au moment où cette écriture essaie de côtoyer la mort et de la cerner de plus près, elle semble ne devoir se

¹⁶⁷ Lettre de Proust à Lucien Daudet (L. 209, Début Février 1907). *Marcel Proust. Lettres*. p.388-90.

permettre de l'approcher qu'en se faisant elle-même d'une inépuisable vitalité; et au moment où la mort vers laquelle elle se porte pèse de tout son poids, elle cherche à la soulever par toute la force de vie qu'elle incarne. C'est par et en cette écriture, on ne peut l'oublier, que s'est construite une œuvre qui s'est conçue, qui s'est voulue "cathédrale".¹⁶⁸

Consciente, dirait-on, que la mort est aussi - et peut-être surtout - rupture, inachèvement, incomplétude ou impossibilité du sens, c'est justement vers la quête et l'élaboration d'un sens adéquat, complet, achevé dans toutes ses dimensions, que tend de toutes ses forces la phrase proustienne. Si elle s'essaie à tant de moyens, explore tant de possibilités et sonde tant de profondeurs, c'est en vue d'atteindre, ici et maintenant, cette complétude du sens si menacée par la mort. Ce faisant, elle dévoile la complexité du monde à laquelle elle doit incessamment faire face, et tente patiemment d'en ordonner le chaos. Dans son étude sur le style de Proust, Léo Spitzer souligne à juste titre la complexité de l'univers que représente et met en relief la phrase proustienne : « ... le rythme de la phrase proustienne ... est directement lié à la façon dont Proust regarde le monde : ces phrases complexes, que le lecteur doit démêler, « construire » comme celles d'un auteur grec ou romain, reflètent l'univers complexe que Proust contemple. Rien n'est simple dans le monde et rien n'est simple dans le style de Proust». ¹⁶⁹ Par sa structure même, la phrase proustienne accuse en effet, à tout moment, la complexité, voire l'obscurité, le chaos de l'univers qui nous est donné, qu'il soit d'ordre psychologique, social, politique, etc.

¹⁶⁸ "Et quand vous me parlez de cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois : c'est que j'aurais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : Porche, Vitraux de l'abside etc. pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait du manque de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties." Lettre de Proust au comte Jean de Gaigneron. (L.498, du 1^{er} Août 1919). *Marcel Proust Lettres*. p.913-14.

¹⁶⁹ Léo Spitzer. *Etudes de style*. Paris : Gallimard, 1970. p.398.

Contrairement pourtant à la phrase flaubertienne quelque peu figée et d'une coupe plutôt invariable que versatile ou mobile – et qui ressemble à un imposant monument auquel son auteur aurait demandé de faire face à une mort qui l'a en quelque sorte toujours et déjà vaincu - c'est au mouvement de la vie même avec ses infinies possibilités et tous ses imprévus que Proust a recours pour lutter contre la mort. Ce mouvement, cet appel de la vie fait la fluidité de sa phrase, qui n'est pas sans évoquer la poussée d'un fleuve suivant son cours, décidé à aboutir dirait-on en des terres proches ou lointaines dont ne le sépare pourtant que son propre cours. La volonté, « absente partout ailleurs du monde de Proust », avance Ernest Curtius, « s'est entièrement concentrée sur la création artistique, et se reflète dans la progression résolue des phrases vers leur fin, dans le scellement, le verrouillage de la phrase ».¹⁷⁰ Toute phrase de Proust – à l'instar de celle que nous reproduisons ici - conjugue en effet, à tout moment, deux mouvements presque contradictoires : l'irrépressible tendance de la vie à s'amplifier, à se multiplier, à se ramifier, doublée de sa ferme volonté d'arriver à terme :

J'assignais la première place à la simplicité, dans l'ordre des mérites esthétiques et des grandeurs mondaines quand j'apercevais Mme Swann à pied (...) Mais au lieu de la simplicité, c'est le faste que je mettais au plus haut rang, si, après que j'avais forcé Françoise, qui n'en pouvait plus et disait que les jambes « lui rentraient », à faire les cent pas pendant une heure, je voyais enfin, débouchant de l'allée qui vient de la porte Dauphine – image pour moi d'un prestige royal, d'une arrivée souveraine telle qu'aucune reine véritable n'a pu m'en donner l'impression par la suite, parce que j'avais de leur pouvoir une notion moins vague et plus expérimentale – emportée par le vol de deux chevaux ardents, minces et contournés

¹⁷⁰ Ernest Curtius. *Französischer Geist im neuen Europa (1925)*, cité par Léo Spitzer dans *Etudes de style*. Op.cit. p.407.

comme on en voit dans les dessins de Constantin Guys, portant établi sur son siège un énorme cocher fourré comme un cosaque, à côté d'un petit groom rappelant le « tigre » de « feu Beaudenord », je voyais – ou plutôt je sentais imprimer sa forme dans mon cœur par une nette et épuisante blessure – une incomparable victoria, à dessein un peu haute et laissant passer à travers son luxe « dernier cri » des allusions aux formes anciennes, au fond de laquelle reposait avec abandon Mme Swann, ses cheveux maintenant blonds avec une seule mèche grise, ceints d'un mince bandeau de fleurs, le plus souvent des violettes, d'où descendaient de longs voiles, à la main une ombrelle mauve, aux lèvres un sourire ambigu où je ne voyais que la bienveillance d'une Majesté, et où il y avait surtout la provocation de la cocotte, et qu'elle inclinait avec douceur sur les personnes qui la saluaient. (I. 411-12)

Dans la complexité et les maintes ramifications de cette phrase, nous lisons l'irrépressible volonté de saisir toute la densité du réel, avec l'intrication de ses multiples rapports, contiguités, causes ou effets, depuis l'attente de Mme Swann à son influence sur le narrateur, à la résistance peut-être de Françoise, à l'aspect de sa voiture, à son apparition, à l'allusion aux peintures de l'époque, etc. Il ne nous est à nul moment demandé de nous contenter d'une amplification qui serait sans but ni d'un aboutissement au prix de la simplification : l'amplification comme l'aboutissement sont le propre de la vie et nous sont octroyés par chaque phrase, nous laissant quelquefois stupéfaits, soit par la complexité du réel soit par l'étrangeté de la conclusion.

Il y donc chez Proust, dans sa quête du sens, le désir d'unir en un fil continu et sans coupures tous les aspects du réel, en l'organisant, en le clarifiant, en en distinguant éventuellement les causes ou les effets : pour lui, simplifier ne suppose aucunement sacrifier certaines possibilités du réel, mais plutôt les joindre, les ordonner, les mettre en rapport, les comprendre. Ce qui frappe encore plus, c'est le mouvement de cette raison qui se veut

continue, sans bornes, sans arrêt, sans limites, comme si la pensée dans le temps humain qui lui était accordé refusait, ne fût-ce qu'un instant, de mourir. Toute phrase de Proust nous donne ainsi l'impression de reproduire, non seulement toute la complexité de la vie mais encore, la vie dans sa tentative d'échapper à la mort que serait, pour un instant, l'arrêt d'une fin de phrase. Aussi nous permettons-nous en l'occurrence de souligner la limite de la critique de Julien Gracq, qui s'arrête au seul aspect de multiplication du récit et de la phrase proustienne, sans noter sa puissance d'aboutissement, et sans faire cas des causes et de la signification d'une telle prolifération.¹⁷¹ Ce qui demeure dans l'ombre pour Gracq, c'est que, poussée de toute sa force vers un achèvement qui se refuse à faire l'économie des digressions ou des détails, la phrase proustienne - dont la «division cellulaire pourrait se prolonger à l'infini, si la volonté d'ordre et de forme de l'artiste n'y mettait un frein»¹⁷² - garde la force et l'imprévisibilité de la vie même et échappe en fin de compte à toute tentative de classement. Certes, on peut essayer - tel que le fait Spitzer¹⁷³ - de comprendre et d'étudier les aspects de sa complexité et les mécanismes de ses ramifications, mais non les maîtriser : elle n'a au fond pour loi et pour caution que le mouvement de la vie, dans son refus de la mort et dans sa tentative de s'y soustraire.

Nous trouvons encore chez Spitzer l'intuition d'un caractère double de Proust écrivain, ses "deux attitudes simultanées" que nous renvoient ses phrases : "la structure claire

¹⁷¹ "L'impératif génétique de multiplication et d'enrichissement prédomine dans le livre à tout coup sur celui d'organisation ... Un monde sans destination et sans hiérarchie, uniquement animé de son infinie capacité de bourgeonnement intime, c'est le sentiment que nous donne parfois le monde de *La Recherche*, et il arrive qu'une page de Proust fasse penser à ces fragments de matière vivante des romans de science-fiction, tombés sur notre terre d'une autre planète, et dont rien ne peut arrêter la propension inextinguible à proliférer en tache d'huile". Julien Gracq. *En lisant en écrivant*. Op.cit. p.97.

¹⁷² Léo Spitzer. *Etudes de style*. Op.cit.p.417. Spitzer soulignait quelques lignes plus haut que « la ligne claire des périodes, qui traduit la rectitude, la marche en avant des idées, est ornée, croisée, minée de galeries transversales, de labyrinthes, réseau dense de motifs enchevêtrés, qui correspond à la diversité et à la complexité de la vie ».

¹⁷³ Ibid. voir notamment « Eléments retardants », p.411-26.

de la période témoigne d'une supériorité sereine, la sérénité du sage qui voit le monde de haut ; le morcellement des parties de la phrase a quelque chose de la fièvre de l'homme qui cherche à tâtons la réalité ... Par ses phrases, Proust se situe tout ensemble au-delà de ce monde et en lui".¹⁷⁴ Il est certain que les phrases de Proust nous rapportent simultanément l'angoisse et la sérénité de leur auteur: l'angoisse de celui qui cherche sans assurance de trouver, la sérénité de celui dont la quête même et l'emprise sur le monde le placent hors de lui. Tout en approuvant totalement Spitzer, nous sommes tenté de détourner à dessein ce qu'il dit en vue d'étayer un autre propos : car peut-on totalement séparer la question de l'angoisse de l'idée de la mort omniprésente chez Proust ? C'est pourquoi nous dirions en supplément que s'il y a en effet angoisse et sérénité dans le texte de Proust, ce sont aussi l'angoisse de celui qui se sait promis à la mort et cerné par elle, et la sérénité de celui qui croit forger ou approcher le moyen – que ce soit la mémoire, le livre ou autre – d'aller au-delà de cette mort.

Il y a évidemment, au terme de l'œuvre de Proust ce qui l'empêche de prendre fin, de mourir, cette forme circulaire qui imperceptiblement enchaîne la fin du livre à son départ, nous insinuant de recommencer notre lecture au moment où nous la finissons, prévenant ainsi, dans le mouvement de la pensée, sa mort. Forme inédite – bien que certains critiques puissent en contester la validité¹⁷⁵ - qu'il n'appartenait qu'à Proust d'inventer. Cette forme semble dire, encore une fois, le refus de mourir et la quête de ce qui transcende la mort. Elle nous rappelle surtout que c'est une sorte d'au-delà de la mort qui parle chez

¹⁷⁴ Ibid. p.424.

¹⁷⁵ "Mais toute *La Recherche du temps perdu* est le produit d'une immense « procrastination » de la part du héros, moins l'attente de la révélation finale que, après celle-ci et au-delà de celle-ci, l'ajournement du livre qui accomplirait l'idéal du *Temps retrouvé*. Après tout, jamais il n'est dit que le livre que nous tenons entre les mains soit ce livre-là. Il est l'ajournement de ce livre-là, et ce livre-ci est à défaut de celui-là. Il faut la mauvaise foi du narrateur pour faire passer l'un pour l'autre." Antoine Compagnon. *Proust entre deux siècles*. Op.cit. p.301.

Proust, alors que c'est le cadavre ou le devenir-cadavre qui semblait en permanence parler chez Flaubert.

Le texte : une voix au-delà de la mort

Que le langage soit le lieu du manque et d'une carence irrémédiable, et même que la mort puisse l'habiter, cela Flaubert le savait, sur un autre mode peut-être, lorsqu'il écrit cette célèbre phrase qui rompt l'impassibilité de *Madame Bovary*: "... la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles" (*MB*. 259). C'était à propos d'Emma, dont Rodolphe ne pouvait reconnaître l'authenticité des sentiments, qui prenaient pour se dire des paroles maintes fois répétées par d'autres. Ainsi avait-il entamé son propos : "comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé ..." (*MB*. 259). Cette figure maladroite en somme, presque grossière, a pourtant le mérite d'exprimer - amené au langage de la sensation comme aurait diagnostiqué Brunetière - la difficulté qui pour Flaubert se loge dans toute parole humaine. Et peut-être plus que la difficulté : c'est presque la mort, inscrite dans cette fêlure, dans cette brisure qui altère et déforme la voix.

A l'ombre de cette image, qui se glisse d'ailleurs si furtivement dans le texte qu'elle tend presque à se faire oublier, nous pouvons lire toute l'œuvre flaubertienne, grand procès de la parole et du langage, et dont tous les personnages pèchent d'abord par déficience de la parole, par l'inanité d'une parole vide, dévidée ou déviée de son sens. Et l'on n'aurait sans doute pas tort de considérer Emma Bovary comme l'emblème de cette insuffisance de

la parole, le nœud où sa stérilité se fait ressentir. Parce que ses leurres, ses mirages et son dit 'bovarysme' commencent – lieu commun aujourd'hui de le dire – dans la parole, dans ces livres lus qui avaient forgé à son intention un monde distant de la réalité. Mais aussi à cause de l'insuffisance des mots d'Emma les plus vrais, les plus sincères : elle aura parlé à Charles, à Rodolphe, à Léon, à l'abbé Bournisien, à l'apothicaire Homais, même à son père et à d'autres encore; cependant ses paroles n'auront jamais eu la capacité de dire à quiconque ce qu'était son monde, ses mots n'auront jamais servi qu'à la repousser dans une zone où elle devenait plus inconnue. Entre Emma et le monde, il n'y a que des mots qui ne portent pas, qui n'auront en vérité jamais fait que la voiler aux yeux d'autrui, que l'ensevelir presque et la préparer en quelque sorte pour sa mort.

Aussi la lutte de Flaubert fut-elle avant tout celle du langage : le faire plier à *sa* volonté pour qu'il transmette *sa* vision du monde, le polir pour le faire accéder à *son* idéal de beauté, le réduire à sa forme la plus concise pour l'empêcher de dire ce que *lui*, Flaubert, n'entendait pas. Habité par la hantise d'une parole commune, inutile, morte, il s'est acharné à créer une langue qui fût unique, une parole en somme irréprochable, qui puisse tenir, résister et vaincre la mort. Quelle que soit l'histoire qu'il raconte, quelle que soit la distance qu'il prend avec son récit et ses héros, la parole de Flaubert demeure cette tentative interminable et désespérée, non seulement de dire "la mesure de ses besoins, de ses conceptions et de ses douleurs", mais encore d'ériger ce qui ne peut passer, ce que la mort ne peut détruire.

Mais de cette lutte peut-être avec le langage, la parole de Flaubert devient aussi celle d'un soliste, c'est-à-dire non seulement qu'elle est celle de Flaubert seul, mais aussi que dans un sens, elle ne nous inclut pas, nous ne saurions y être chez nous. Comme si cette

lutte, qui fut aussi une lutte avec la mort, Flaubert devait la mener seul. Quelle que soit l'approche que nous prenons - et malgré la troisième personne et tous les mythes de son *impersonnalité* - nous y retrouvons toujours quelque part crypté, Flaubert, si ce n'est par des opinions directes, par la lumière même dont il éclaire ses personnages, l'angle sous lequel il les regarde et surtout par la structure et le rythme si particulier de sa phrase ; et ce cryptage constitue sans doute l'essence même de toute littérature. Cependant, son texte semble constamment rappeler son caractère étranger : face à lui et en lui, nous n'avons pas de possibilité d'entrée, non dans le sens où nous ne pouvons pas le lire, mais plutôt dans celui où nous ne pourrions l'écrire avec lui ; nous n'y sommes, nous ne pourrions nous y retrouver qu'à titre de protagonistes, des Emma Bovary, des Homais, des Bouvard ou des Félicité, mais jamais dans la position de Flaubert lui-même.

Sans doute lisons-nous les textes de Flaubert, sans doute nous communiquent-ils des aperçus et des vérités psychologiques, sociologiques, historiques, etc., sans doute aussi qu'il nous arrive de l'approuver ou de le désapprouver ; mais en dépit de tout cela, nous ne sommes dans son texte que visiteurs ou spectateurs, des spectateurs muets pourtant, auxquels la parole est refusée pendant tout le temps du spectacle et qui ne peuvent commenter que par la suite, quand tout est dit, c'est à dire quand Flaubert a fini de parler. Il nous faut écouter d'abord, parler ensuite, nous ne saurions parler en même temps que lui, nous n'y sommes simplement pas invités.

Sous l'égide de l'impassibilité artistique, ou de ce qu'on a appelé l'*impersonnalité*, disons plutôt l'*objectivité* du texte flaubertien, Flaubert a miraculeusement créé quelque chose où tout pourtant était lui, totalement lui, rien que lui comme auteur d'un tel assemblage d'éléments ; et surtout quelque chose de presque imperméable à toute invasion. Ce

qu'il disait de la présence de l'artiste dans son œuvre, tel que Dieu, partout senti mais jamais visible,¹⁷⁶ il l'a en fait réalisé : présent partout, même si on ne le voit pas directement, ce Dieu ne saurait cependant admettre d'autre créateur que lui. Sa parole nous rappelle donc constamment qu'elle ne peut être nôtre, du moins pas dans un premier temps ; elle se porte bien sûr par la suite à la répétition, à la copie, à l'imitation ou au commentaire - et l'on sait combien d'écrivains firent leur apprentissage volontaire ou inconscient à l'école flaubertienne¹⁷⁷. Mais dans son jet premier, cette écriture tient à garder ses distances, elle nous demeure étrangère, un langage que nous entendons mais qui nous rappelle constamment sa spécificité, ses particularités, son caractère hors du commun, bref, par rapport à nous, son statut étranger ; langage qui ne se porte justement si bien à l'imitation que parce qu'il se tient, en toute clarté, en face de nous, hors de nous.

Cependant, peut-être avons-nous, au fond, mal posé le problème. Car dire d'un texte que nous ne pourrions l'écrire avec son auteur, c'est aussi avancer une évidence et confirmer une norme. Bien que toute lecture représente une forme de réécriture, il est un sens dans lequel un texte ne se laisse pas approprier, il existe un seuil que nous savons ne pou-

¹⁷⁶ "L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'Art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues". Lettre du 9 Décembre 1852 à Louise Colet. *O.C. Correspondance*. Tome XIII, p.265. De même, il écrira à Melle Leroyer de Chantepie le 18 Mars 1857 : "C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas". *O.C. Correspondance*. Tome XIII, p.567.

¹⁷⁷ Ainsi écrit A. Thibaudet, qui critiquait pourtant Flaubert, et lui reprochait son manque de génie verbal : "Mais l'opinion des critiques importe moins en cette matière que celle des disciples. Le style de Flaubert a établi sa valeur par sa fécondité. Comme celui de Guez de Balzac, il a institué une école... Cet écrivain qui n'était pas de l'Académie, fut à lui seul une Académie, c'est-à-dire une source d'exemples. C'est chez lui que toute une génération a appris à écrire. Grand par lui-même, il est plus grand peut-être encore par ses élèves. L'éducation de Maupassant par Flaubert, peut-être unique dans notre histoire littéraire, nous place dans la sainte atmosphère d'un atelier de la Renaissance...". *Réflexions sur la littérature*. Paris: Gallimard, 2007. p.356. Proust en dit long également sur l'influence de Flaubert sur les écrivains de son temps, lorsqu'il parle de ceux qui font inconsciemment « du Flaubert » : "Heureux ceux qui sentent ce rythme obsesseur", écrit-il à propos de la phrase flaubertienne, "mais ceux qui ne peuvent s'en débarrasser, qui, quelque sujet qu'ils traitent, soumis aux coupes du maître, font invariablement « du Flaubert », ressemblent à ces malheureux des légendes allemandes qui sont condamnés à vivre pour toujours attachés au battant d'une cloche". « A propos du style de Flaubert », *Contre Sainte-Beuve*. p.594.

voir franchir, et que pose notre conscience de ce qui demeure aussi, avant tout, la voix d'une altérité. Si donc une telle erreur d'appropriation, une telle propension devient possible, si nous pouvons dire du texte de Flaubert qu'il n'est pas nôtre, c'est peut-être à cause de notre lecture de Proust, qui nous ouvre l'alternative de ce texte « nôtre » et tend à brouiller la distinction de voix entre celui qui écrit et celui qui lit. Sans être pour autant le premier auteur à le créer, Proust mène cependant à sa limite le sentiment d'appropriation d'un texte, et l'impression qu'il peut laisser d'une parole non seulement partagée, mais presque de production commune. Qu'une telle intention ait fait partie de son dessein même, il y aurait lieu de le penser, ne serait-ce qu'en se référant à ce commentaire du narrateur qui entrevoit ses futurs lecteurs:

... ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. De sorte que je ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits. (IV. 610)

On ne saurait évidemment en l'occurrence contourner ou faire l'économie de la question de la forme du texte proustien et du caractère particulier que lui octroie l'emploi du « je », et d'autant moins qu'il a suscité des commentaires opposés ; polémique longuement abordée par la critique, et dont nous ne ferons que mentionner rapidement les grandes lignes. Nombre de commentateurs se seront laissé prendre au piège de ce « je » qu'ils ont considéré comme purement autobiographique - surtout avant la parution posthume de la dernière partie de *La Recherche* - ; ils y ont donc vu la forme simple ou sim-

pliste qu'adoptait une conscience pour faire ses aveux, en dépit du fait que Proust lui-même ait ouvertement réfuté, et à maintes reprises, la perspective de l'autobiographie.¹⁷⁸ Gérard Genette relève pour sa part la difficulté que ressent Proust lui-même à définir le genre dont relevait son œuvre, lorsqu'en quête d'un éditeur, il la qualifie ainsi dans une lettre à Antoine Bibesco: "L'ouvrage est un roman; si la liberté de ton l'apparente semble-t-il à des Mémoires, en réalité une composition très stricte (mais à ordre trop complexe pour être d'abord perceptible) le différencie au contraire extrêmement des Mémoires".¹⁷⁹ Genette insiste sur le statut, "ou plutôt l'absence de statut générique d'une 'espèce de roman' qui 's'écarte le moins' (donc un peu) de ce genre, et qui en mériterait à la rigueur la qualification, faute d'un terme plus juste, non parce que le contenu en est fictif, mais parce que le récit en est plus construit que celui d'une simple autobiographie".¹⁸⁰ Il semble donc qu'en dépit du statut *sui generis* de l'œuvre que signale Proust et que note Genette, sa dimension autobiographique ne perd pas toute crédibilité aux yeux de ce dernier.

A l'opposé de l'interprétation autobiographique, d'autres lecteurs ont vu que ce qui prenait place chez Proust - cette sorte de parole à l'unisson entre auteur et lecteur - était dû à l'emploi de la première personne, conséquence presque obligée de la loi que nous souffle la linguistique moderne: "Est « ego » qui dit « ego »".¹⁸¹ Autrement dit, le « je » de

¹⁷⁸ A la parution du *Côté de chez Swann*, interviewé par le journaliste E.J. Blois, Proust dit: "Déjà, dans ce premier volume, vous verrez le personnage qui raconte, qui dit « Je » (et qui n'est pas moi) retrouver tout d'un coup des années, des jardins, des êtres oubliés, dans le goût d'une gorgée de thé où il a trempé un morceau de madeleine". (C.S.B.558). De même dans « A propos du style de Flaubert », il écrit: "Dans *Du côté de chez Swann*, certaines personnes, même très lettrées, méconnaissant la composition rigoureuse bien que voilée ... crurent que mon roman était une sorte de recueil de souvenirs, s'enchaînant selon les lois fortuites de l'association des idées. Elles citèrent à l'appui cette contre-vérité, des pages où quelques miettes de « madeleine », trempées dans une infusion, me rappellent (ou du moins rappellent au narrateur qui dit « je » et qui n'est pas toujours moi) tout un temps de ma vie, oublié dans la première partie de l'ouvrage". (C.S.B. 598-99).

¹⁷⁹ Lettre no. 328, du 25 Octobre 1912. *Marcel Proust. Lettres (1879-1922)*. Paris: Plon, 2004. (Edition établie à partir de l'édition de Philip Kolb de la *Correspondance de Marcel Proust*).

¹⁸⁰ Gérard Genette. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987. p.349.

¹⁸¹ Emile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1974. Tome I, p.260.

Proust nous suggérerait – si ce n'est commanderait - de prendre sa place; proposition d'autant plus renforcée par l'anonymat évident dans lequel se tient le narrateur proustien, dont on ignore presque tout,¹⁸² bien qu'on connaisse ses pensées les plus intimes.

Qu'un « je » puisse revendiquer la part d'un vécu et d'un subjectif, et qu'en même temps il ne confine plus la voix à l'un, à l'individuel et au particulier, mais l'ouvre à l'impersonnel et à l'universel, tel n'est peut-être que le propre de la langue dont Proust a si ingénieusement usé. Cependant son roman qui obscurcit et brouille la distinction entre le fictif et le réel, entre un « je » et un « il », nous porte à reconsidérer la pertinence et la validité même de ces catégories¹⁸³ et devient une sorte de mise en abyme du fictif qui habite toujours le désir “autobiographique” le plus sincère, comme de la part de soi que contient toute narration à la troisième personne. Il nous incite à reconsidérer l'œuvre d'art et à reposer la question de l'écriture qui devient non pas tant ce qui représente un sujet que ce qui le crée.¹⁸⁴

Proust - ou son narrateur - nous raconte une histoire qui évidemment nous est inconnue, celle du narrateur qui devient écrivain, de tel ou tel de ses connaissances – les Guermantes, Swann ou Charlus - ; et nous ne perdons à nul moment conscience que nous ne pourrions écrire un tel récit à sa place. Cependant, au-delà du simple récit, ce qui fait son texte, ce sont les interstices de ce qui est raconté, les fentes et les failles où se glissent en

¹⁸² Voir par exemple J.Y. Tadié : “C'est que pour que chaque lecteur puisse se lire dans le livre, le moi du narrateur doit avoir une généralité suffisante : non seulement il n'est pas celui de Proust, mais dans son absence, il doit n'être celui de personne pour l'être de tous (...) Il garde jusqu'à la fin du récit quelque chose de l'obscurité de la chambre nocturne où nous l'avons rencontré la première fois. Paradoxe, alors qu'il est le seul héros dont les pensées secrètes, les interprétations – les causes – d'actes qu'il ignore lui-même nous soient connues. Cette transparence le rend mystérieux : nous passons au travers et ne le voyons pas, comme pour nous-mêmes”. *Proust et le roman*. Op.cit. p30-31.

¹⁸³ “... ‘The’ Proustian novel is neither a novel nor an autobiography in the traditional sense, but a theoretical fiction destined to demonstrate the irrelevance of those categories to works of literature.” Candace Lang. *Irony / Humor. Critical Paradigms*. Baltimore, MA : The John Hopkins University Press, 1988.p.136.

¹⁸⁴ Ibid.p.134: “The Proustian subject is already a postmodern subject insofar as it produces itself through writing; the ‘inner book’ ... is just that: a text, a constellation of metaphors.”

permanence les réflexions du narrateur, ses hésitations et l'effort qu'il fait pour comprendre, pour éclaircir le vécu. C'est dans ces incertitudes-là, dans ces interstices que nous trouvons notre place, que nous sommes appelés à mettre les nôtres, dans le travail même de l'écriture. C'est parce qu'il est recherche justement, tâtonnement, quête – et quête qui laisse pour ainsi dire l'espoir de "transcender" la mort - que le texte de Proust peut devenir et devient nôtre.

Sans doute la voix d'un texte se situe-t-elle à différents niveaux, de celui qui nous amuse ou nous révolte, à celui qui nous fait acquiescer ou par contre nous récrier, ou encore celui qui stimule notre pensée ou nous fait buter contre un obstacle ; sa voix la plus profonde cependant se situe, à notre sens, dans cette zone fugitive, indécidable, où nous ne savons au fond qui parle, de nous lecteurs ou de l'auteur qui a écrit. C'est cette couche que le texte de Proust a le pouvoir d'atteindre, lorsqu'il donne voix, nom ou forme à ce qui demeurerait en nous de l'ordre de l'informulable ou de l'indicible, lorsqu'il avance généreusement et sans pompe la partie qui manquait pour donner à une de nos pensées quelque consistance ou quelque validité, lorsque sans prétendre nous instruire, il nous permet d'apercevoir ce que sans lui, nous n'aurions pas vu. Même lorsque nous reprenons conscience que ce texte demeure une voix autre, hors de nous, la prose proustienne se présente alors comme une constante adresse. Sa longue, son interminable phrase, suivant ses méandres et tentant d'aboutir, nous croise comme une muette interpellation. En permanence tournée vers nous, elle nous donne l'impression de regarder, non celui qui dit : « je », mais nous, les lecteurs auxquels elle s'adresse.

L'écriture flaubertienne, création certes sans précédent, se soucie pourtant essentiellement d'elle-même, se regardant dirait-on, ou encore s'écoutant, comme le prouve si bien ledit *gueuloir* de Flaubert. Son vrai certificat de validité est une affaire propre à son auteur, qui en est le principal et le premier destinataire, tout comme il en est l'origine. Écriture peu optimiste ajouterions-nous, non seulement de par le monde qu'elle entend décrire, mais aussi parce qu'elle semble avoir placé sa foi, son espérance et sa caution en elle-même. Cet acharnement à accéder à une certaine beauté, à une certaine perfection, se porte certes au crédit de Flaubert en tant qu'intuition ou vision artistique ; cependant il prouve aussi son peu de foi en la possibilité de ce que son écriture n'aura pas elle-même atteint, et témoigne presque de sa certitude qu'en dehors d'elle, rien ou peu sera réalisable ou réalisé. Nous comprenons qu'hors d'elle, il y a pour son auteur le néant, le *rien*.

Proust à crée aussi son propre style, mais presque comme une invention qui s'ignore. Nous savons certes que cette création ne s'ignore pas, cependant elle se détache de son auteur et va son chemin. Le style de Proust, qui n'est pas sans ressembler à un souffle, semble d'office gagner une autonomie et se lancer dans des chemins, dans une quête, qui est certainement celle de son auteur, mais que lui-même ne prétend pas contrôler et va jusqu'à nous laisser nous en approprier. La longue phrase de Proust, cette phrase interminable, qui nous perd en chemin ou que nous-mêmes perdons en chemin, est au fond une phrase optimiste, une phrase de l'espérance. Sa foi est en ce qui, dans ses sinuosités et même au-delà d'elle, se dit. Dans l'interminable temps qu'elle exige, qu'elle nous oblige à créer et à prendre, elle crée un autre rapport au temps et presque une autre échelle de valeurs, où ce qui est dit, ces quelques mots sur une page s'installent et tentent d'apporter – si ce n'est un nouvel arrangement – du moins un nouvel éclairage. Et la question de la mort,

cette interrogation silencieuse que s'adresse tout humain, cet "élément résiduel de tout problème" selon Jankélévitch, il nous semble, sans doute à tort, la mieux cerner, la mieux comprendre.

La présence de la phrase proustienne, conçue pour trouver son ultime sens et aboutir en son lecteur, s'avère finalement plus tenace que celle de la phrase flaubertienne. Chez Flaubert, la persistance de l'image – d'une image toujours éphémère – semble souvent l'emporter sur celle des mots ; mais chez Proust, les mots – dans leur arrangement qui toujours propose, même leurs vérités tenues pour les plus sûres – finissent par vous habiter, par confondre leur voix avec la vôtre. Ainsi la phrase de Proust dépasse peut-être, comme il l'aurait sans doute souhaité, la mort.

Peut-être n'écrivions-nous pas si nous n'étions mortels : l'être à qui il serait donné la plénitude du temps – et sans doute de là celle de la connaissance – aurait-il besoin d'écrire ? Dans l'œuvre la plus harmonieuse, la mort hante encore le langage, conditionne la voix et tente de s'inscrire, quel que soit le subterfuge et le détour qu'elle prend. C'est ce travail de la mort que nous percevons, peut-être plus qu'en une autre, dans l'écriture de Flaubert et de Proust.

De cette mort qui s'inscrit, la plus cruelle et la seule que nous puissions vraiment connaître est pourtant celle de l'autre, dit encore Proust : "L'idée qu'on mourra est plus cruelle que mourir, mais moins que l'idée qu'un autre est mort, que, redevenue plane après avoir englouti un être, s'étend sans même un remous à cette place, une réalité d'où cet être est exclu" (IV. 90).

Plus radicalement que notre propre *être-pour-la-mort*, confirme Derrida, l'idée de la mort de l'autre nous institue, et d'un deuil qui précède sa mort:

[La] portée de l'autre mortel 'en moi hors de moi' instruit ou institue mon 'moi' ou mon rapport à 'moi' dès avant la mort de l'autre [...] Je parle du deuil comme de la tentative, toujours vouée à l'échec, un échec constitutif, justement, pour incorporer, intérioriser, introjecter, subjectiver l'autre en moi. Avant même la mort de l'autre, l'inscription en moi de sa mortalité me constitue. Je suis endeuillé donc je suis – mort de la mort de l'autre, mon rapport à moi est d'abord endeuillé, d'un deuil d'ailleurs impossible.¹⁸⁵

Sans pour autant nous le dire ouvertement, toute œuvre est donc aussi œuvre du deuil.

¹⁸⁵ Jacques Derrida. *Points de Suspension*. Paris: Galilée, 1992. p.331.

Conclusion

Notre étude nous aura mené vers une réponse quelque peu différente de celle que nous aurions au départ escomptée à la question du rapport de Proust à Flaubert. Elle nous aura certes permis d'explorer le monde de chacun des deux auteurs à partir de leurs conceptions de l'identité et de l'altérité, sans pour autant nous autoriser à parler d'une proximité qui relèverait de la « ressemblance », mais d'un autre genre de proximité que nous aurons à spécifier plus loin.

La cohérence du monde intérieur et conceptuel d'un être, au moins en ses grandes lignes, relève sans doute d'une sorte de nécessité ; ainsi l'univers de Proust et celui de Flaubert semble se tenir, chacun en ses termes, dans une sorte d'harmonie quant à la question du rapport à soi et à autrui.

L'univers de Flaubert est celui de l'homme face à lui-même. L'intuition profonde qu'il a, et que Gaultier a nommée *bovarysme*, impliquant par là une pathologie, révèle - avant les théories psychanalytiques - le rapport à l'image qui informe et constitue tout ego. Comme la psychanalyse nous l'apprend, le cas pathologique sert souvent de modèle explicatif du cas normal. Ce que Flaubert pointe donc du doigt - cette capacité d'illusion et la distance qui s'installe entre un être et la manière dont il se conçoit - est destiné à s'épurer de sa dimension pathologique pour accéder, indépendamment de Flaubert il est vrai, à une dimension de principe universel et vital. Le personnage flaubertien demeure néanmoins un être qui se voit, se connaît et s'auto-évalue, en se rapportant toujours et presque uniquement à l'image qu'il se fait de lui-même.

Comme si la présence d'autrui prenait une importance secondaire pour cet être qui s'appréhende et se juge par lui-même, la plume de Flaubert esquisse continuellement un monde où le visage de l'autre tend de façon sensible à s'estomper s'il n'est objet de désir : c'est un monde où pour ainsi dire, on ne se voit pas. On peut certes interpréter une telle ébauche de maintes façons et faire appel à plus d'une explication plausible : acception plus moderne du visage, le visage dépasse certainement son apparence physique, technique impressionniste, etc. Nous y avons essentiellement vu cependant l'expression d'un Flaubert antidémocrate et presque misanthrope, disant et redisant son mépris du bourgeois par l'éradication de son visage. La relation à autrui chez Flaubert est donc toujours minée par quelque chose de l'ordre de l'indifférence ou de l'élimination.

Bien des choses chez Proust s'opposent aux données flaubertiennes. Son monde pourrait être défini par le sentiment puissant qu'a un être de la présence et du regard d'autrui : c'est donc le monde de l'être face à l'autre, et il n'est en effet d'individu chez Proust qui puisse se connaître dans l'exclusion du regard de l'autre ou qui en fasse l'économie. Mais la représentation qu'exige parfois ce regard de l'autre se fond et se confond en un être en perpétuel devenir, et dont Proust a essentiellement souligné la complexité, la multiplicité, le changement et la fragmentation. La représentation qu'impose parfois la vie sociale, l'inauthenticité ou la facticité peuvent voiler un être ; cependant il y a encore cet espoir que l'œuvre d'art, notamment l'écriture lui permettra de se joindre, en ce qu'il avait d'authentique et de plus profond, souvent sans le savoir :

En somme cet art si compliqué est justement le seul art vivant. Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-mêmes notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'« observer », dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent

lues à rebours et péniblement déchiffrées. Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous, qu'il nous fera suivre". (IV. 475)

On comprend que, dans ce monde où l'autre occupe une place si importante, l'esthétique proustienne ait privilégié le visage d'autrui. La quête proustienne du temps - que la critique a souvent reconnue comme quête également du lieu et de l'espace perdus - ressemble donc aussi à une quête de visages perdus. Si Proust semble ainsi maintenir la notion plutôt classique que la relation à l'autre est d'abord rapport à un visage, son geste se double en revanche d'une pensée qui tente en permanence de saisir ce qui, de l'autre, se situe au-delà du visage et lui échappe.

Ainsi, dans les limites de notre étude, les deux univers flaubertien et proustien s'accordent dans le témoignage, par des voies différentes et même contradictoires, que le rapport à soi repose sur quelque chose de l'ordre d'une fiction, et que le rapport à l'autre - notamment à un autrui qui serait distant de soi et fonderait la relation éthique - relève presque du mythe, si nous prenons en compte que ce qui nous lie à autrui oscille entre deux seules alternatives: l'assimilation à soi ou l'éradication.

Sans prétendre conclure - surtout ici, pour Flaubert¹⁸⁶ - nous pourrions donc avancer qu'entre Proust et Flaubert, il y a deux mondes qui se ressemblent, mais auxquels on arrive par des voies opposées. Voir un monde qui en son fond relève du même nous autorise à revendiquer la proximité ; y arriver par des explications presque contradictoires est

¹⁸⁶ "Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure. Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame. Contentons-nous du tableau; c'est aussi bon." Flaubert. Lettre du 4 Septembre 1850 à Louis Bouilhet. *O.C. Correspondance*. Tome XIII. p.76.

une opposition, un éloignement. La question donc demeure, dans le mouvement de cette proximité et de cette opposition.

L'œuvre écrite, dirons-nous pour finir, ressemble souvent à une voix d'outre-tombe, non seulement parce que celui que nous lisons est mort, mais encore parce que son rapport à la mort se dit, s'écrit à son insu dans le langage ; et en l'œuvre de Flaubert et de Proust plus qu'ailleurs peut-être, la mort est cet Autre qui s'écrit et informe l'écriture même, quel que soit le sujet abordé.

Entre les deux auteurs nous pouvons revendiquer, dans l'écriture même, ce mouvement de proximité et d'opposition. La mort qui les habite aussi puissamment, en ce qu'ils pensent, en ce qu'ils disent ou s'abstiennent de dire, constitue leur proximité. Ce que cette mort prend pour se dire relève de l'éloignement : elle écourte et solidifie la phrase flaubertienne dans sa tentative désespérée de lui résister ; elle donne à la phrase proustienne toute sa force, sa longueur ou sa durée et - dans ce langage qui se refuse à mourir - comme le goût d'une éternité.

Bibliographie

1. Œuvres de Proust

A la recherche du temps perdu, éd. J.Y. Tadié. 4 vols. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.

Contre Sainte-Beuve, précédé de: *Pastiches et Mélanges* et suivi de: *Essais et Articles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Jean Santeuil, précédé de *Les Plaisirs et les jours* ; éd. Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Sur Baudelaire, Flaubert et Morand, éd. Antoine Compagnon. Bruxelles : Complexe, 1987.

Ruskin, John. *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface par Marcel Proust. Paris : Bartillat, 2007.

Ruskin, John. *Sésame et les Lys*, traduction, notes et préface par Marcel Proust. Paris : Mercure de France, 1906.

Blanche, Jacques-Emile. *Propos de peintres. De David à Degas*, préface par Marcel Proust. Paris : Emile-Paul, 1919.

Morand, Paul. *Tendres Stocks*, préface par Marcel Proust. Paris : Gallimard, 1921.

Lettres éd. Françoise Leriche et Caroline Szylowicz à partir de l'édition de *La Correspondance de Marcel* établie par Philippe Kolb. Paris : Plon, 2004.

2. Œuvres de Flaubert

Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse. Paris : Flammarion, coll. « GF », 1991.

Madame Bovary. Paris : Flammarion, coll. « GF », 1986.

Salammbô. Paris : Flammarion, coll. « GF », 2001.

L'Education sentimentale. Paris : Flammarion, coll. « GF », 2001.

La Tentation de saint Antoine. Paris : Club de l'Honnête Homme, 1972. Tome 4.

Trois Contes. Paris : Garnier, 1961.

Bouvard et Pécuchet, avec un choix de scénarios du *Sottisier*, *L'album de la Marquise*, et le *Dictionnaire des idées reçues*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1999.

Correspondance, Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Paris : Club de l'Honnête Homme, 1974- 75. Tomes 12-16

3. Ouvrages critiques et biographiques sur Proust

Autret, Jean. *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*. Genève : Droz, 1955.

Bardèche, Maurice. *Marcel Proust romancier*. Paris : Les Sept Couleurs, 1971.

Beckett, Samuel. *Proust* (1930). Paris : Editions de Minuit, 1990.

Benhaïm, André. *Panim. Visages de Proust*. P.U. du Septentrion, 2006.

Benjamin, Walter. "Proust", *Mythe et Violence*, trad. Maurice de Gandillac. Paris : Editions Denoël, 1971.

Blanchot, Maurice. "L'expérience de Proust". *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

Bowie, Malcolm. *Freud, Proust et Lacan*. Paris: Editions Denoël, 1988.

Brée, Germaine. *Du temps perdu au temps retrouvé*. Paris: Editions Les Belles Lettres, 1950

Compagnon, Antoine. *La Troisième République des lettres, De Flaubert à Proust*. Paris: Editions du Seuil, 1983.

----- . *Proust entre deux siècles*. Paris: Editions du Seuil, 1989.

----- . et al. *Proust, la mémoire et la littérature*. Paris: Odile Jacob, 2009.

Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

Descombes, Vincent. *Proust: Philosophie du roman*. Paris: Editions de Minuit, 1987.

Dubois, Jacques. *Pour Albertine. Proust et le sens du social*. Paris: Editions du Seuil, 1997.

- Fraisse, Luc. *Le processus de la création chez Proust. Le Fragment expérimental*. Paris: José Corti, 1988.
- . *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*. Paris: José Corti, 1990.
- . *L'esthétique de Marcel Proust*. Paris: SEDES, 1995.
- Hassine, Juliette. *Ésotérisme et écriture dans l'œuvre de Proust*. Paris: Minard, 1990.
- . *Proust à la recherche de Dostoïevski*. Paris: Nizet, 2000.
- Henry, Anne. *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*. Paris: Klincksieck, 1983.
- . *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris: Flammarion, 1983.
- Hellens, Franz *et al.* *Hommage à Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1952.
- Kadi, Simone. *Proust et Baudelaire: influences et affinité électives*. Paris: La Pensée Universelle, 1975.
- Kristeva, Julia. *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris : Gallimard, 1994.
- Landy, Joshua. *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust*. New York: Oxford University Press, 2004.
- Le Roux-Kieken, Aude. *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2005.
- Massis, Henri. *Le drame de Marcel Proust*. Paris : Grasset, 1937.
- Mauriac, François. *Du côté de chez Proust*. Paris: La Table Ronde, 1947.
- Maurois, André. *A la recherche de Marcel Proust*. Paris: Hachette, 1949.
- Miguet-Ollagnier, Marie. *La mythologie de Marcel Proust*. Paris : Les Belles Lettres, 1982.
- Milly, Jean. *Proust et le style*. Paris: Minard, 1970.
- Naturel, Mireille. *Proust et Flaubert, Un secret d'écriture*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2007.
- . *Proust et le fait littéraire*. Paris : Honoré Champion, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *Le Gai savoir*. Paris : GF Flammarion, 1997.
- Painter, George. *Marcel Proust*. Paris: Mercure de France, 1992. (Original en anglais 1966).
- Poulet, Georges. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard, 1963.

- Raimond, Michel. *Proust romancier*. Paris: SEDES, 1984.
- Recherche de Proust*. Roland Barthes et.al. Paris: Seuil, 1980.
- Richard, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris: Editions du Seuil, 1974.
- Tadié, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Proust*. Paris: Belfond, 1983.
- . *Marcel Proust: biographie*. Paris: Gallimard, 1996.
- Yoshikawa, Kazuyoshi. *Proust et l'art pictural*. Paris : Honoré Champion, 2010.

4. **Ouvrages critiques et biographiques sur Flaubert**

- Bardèche, Maurice. *Flaubert*. Paris : La Table Ronde, 1974.
- Bem, Jeanne. *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert*. Neuchâtel : Les Editions de la Baconnière, 1979.
- Bollème, Geneviève. *La Leçon de Flaubert*. Paris : René Julliard, 1964.
- Bonnefis, Philippe. *Mesures de l'ombre. Baudelaire. Flaubert. Laforgue. Verne*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1987.
- . *Métro Flaubert*. Paris : Galilée, 2002.
- Bopp, Léon. *Commentaire sur « Madame Bovary »*. Neuchâtel-Paris : Les Editions de la Baconnière, 1951.
- Brombert, Victor. *The Novels of Flaubert*. Princeton : Princeton University Press, 1966.
- . *Flaubert par lui-même*. Paris: Seuil, 1971.
- Butor, Michel. *Improvisations sur Flaubert*. Paris : Éditions de la Différence, 1984.
- Carlut, Charles. Et.al. *Essais sur Flaubert*. Paris : Nizet, 1979.
- Culler, Jonathan. *Flaubert, the Uses of Uncertainty*. Cornell : Cornell University Press, 1974. (nouvelle édition 1985).
- Danger, Pierre. *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*. Paris : Armand Colin, 1973.
- Debray-Genette, Raymonde. *Flaubert*. Paris : Firmin-Didot-Didier, 1970.
- . *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*. Paris : Seuil, 1979.
- Duchet, Claude. *Travail de Flaubert*. Paris : Seuil, 1983.
- Durry, Marie-Jeanne. *Flaubert et ses projets inédits*. Paris : Nizet, 1950.

- Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*. Textes réunis et présentés par Gilles Philippe. Grenoble : Ellug, Université Stendhal, 2004.
- Flaubert, Revue de L'Arc, no. 79* (consacré à Flaubert). Paris: Editions Inculte, 2009.
- Gaultier, Jules de. *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Paris : Éditions du Sandre, 2008.
- Gothot-Mersch, Claudine. *La Genèse de Madame Bovary*. Paris : Corti, 1966.
- Leclerc, Yvonne. Et.al. *La bibliothèque de Flaubert*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 2001.
- Marder, Elissa. *Dead Time. Temporal Disorders in the Wake of Modernity (Baudelaire and Flaubert)*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Maupassant, Guy de. *Pour Gustave Flaubert*. Paris : Complexe, 1986.
- Nadeau, Maurice. *Gustave Flaubert, écrivain*. Paris : Les Lettres Nouvelles, 1980.
- Neefs, Jacques. *Madame Bovary de Flaubert*. Paris : Hachette, 1972.
- Philippot, Didier. *Gustave Flaubert*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2006.
- Pierre-Quint, Léon. *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*. Paris : Le Sagittaire, 1976.
- Rey, Pierre-Louis. *Madame Bovary de Gustave Flaubert*. Paris : Gallimard, 1996.
- Richard, Jean-Pierre. *Littérature et sensation*. Paris : Seuil, 1954.
- Robert, Marthe. *En haine du roman, Étude sur Flaubert*. Paris : Balland, 1982.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Idiot de la famille*. Paris : Gallimard, 1971.
- Séginger, Gisèle. *Flaubert, une poétique de l'histoire*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- . *Flaubert. Une éthique de l'art pur*. Liège : Bertrand Thévenot, 2000.
- Thibaudet, Albert. *Flaubert*. Paris : Gallimard, 1935.
- Wetherill, P.M. *Flaubert et la création littéraire*. Paris : Nizet, 1964.

5. **Autres ouvrages critiques**

- Arendt, Hannah. *Su l'antisémitisme*. Trad. M. Pouteau. Paris : Calmann-Lévy, 1973.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.
- Auerbach, Eric. *Mimesis* (ch. XVIII). Paris : Gallimard, 1968.

- Barberger, Nathalie. *Le Réel de traviole*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais Critiques*. Paris : Seuil, 1972.
- . *La chambre claire*. Paris : Seuil, 1980.
- Bataille, Georges. *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard, 1957.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Flammarion, 1991.
- . *Journaux intimes*. Paris : José Corti, 1949.
- Bayard, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. Paris : Minuit, 2009.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Editions Payot, 1979
- Bennington, Geoffrey. *Sententiousness and the Novel*. Cambridge: Cambridge University press, 1985. Reset ed. 2008.
- . *Interrupting Derrida*. London : Routledge, 2000.
- . *Not Half No End*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- . *Géographie et autres lectures*. Paris : Hermann, 2011.
- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966.
- Bergson, Henri. *Matière et Mémoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1939.
- Blanchot, Maurice. *Faux pas*. Paris : Gallimard, 1943 (renouvelé en 1971).
- . *La Part du Feu*. Paris : Gallimard, 1949.
- . *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
- Bonnefis, Philippe. *Le cabinet du docteur Michaux*. Paris : Galilée, 2003.
- . *Valerio Adami*. Paris : Galilée, 2010.
- Céline, L.F. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- Compagnon, Antoine. *Connaissez-vous Brunetière ?* Paris : Seuil, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différance*. Paris : Seuil, 1967.
- . *La Dissémination*. Paris : Editions du Seuil, 1972.
- . *Points de Suspension*. Paris : Galilée, 1992.

- . *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée, 1996.
- Du Bos, Charles. *Approximations* (première série). Paris : Plon, 1922.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- . *Dits et écrits*. Paris : Gallimard, 1994.
- Freud, Sigmund. *Contributions à la psychologie de la vie amoureuse. Œuvres Complètes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.
- . *The Ego and the Id*. New York : W.W. Norton & Co, 1989. (The Standard Edition by James Strachey).
- . *The Interpretation of Dreams*. New York : Harper Collins, 1998. (The Standard Edition by James Strachey).
- Genette, Gérard. *Figures I to Figures IV*. Paris, Editions du Seuil, 1966-1999.
- . *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.
- Gracq, Julien. *En lisant en écrivant*. Paris: José Corti, 1980.
- Heidegger, Martin. *Basic Writings*. Ed. by David Farrell Krell. (Revised & expanded edition) San Francisco : Harper Collins, 1993.
- Jankélévitch, Vladimir. *La mort*. Paris: Flammarion, 1966.
- Jung, C.G. *Two Essays on Analytical Psychology*. London: Routledge, 1966.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.
- . *Le Séminaire*. Paris : Seuil, 1978.
- Lang, Candace. *Irony / Humor, Critical Paradigms*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- Levinas, Emmanuel. *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1968.
- L'Herne, Emmanuel Levinas*. Paris : Editions de L'Herne, 1991.
- Montaigne, Michel de. *Essais*. Paris : PUF, 2004.
- Nouvet, Claire. *Enfances Narcisse*. Paris : Galilée, 2009.
- Paulhan, Jean. *La peinture cubiste*. Paris : Denoël-Gonthier, 1970.
- Philippe, Gilles et Julien Piat. *La langue littéraire*. Paris : Fayard, 2009.

- Poulet, Georges. *Etudes sur le Temps humain*. Londres: The Edinburgh University Press, 1949.
- Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Editions du Seuil, 1990.
- . *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Editions du Seuil, 2000.
- Robert, Marthe. *Roman des origines, et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1972.
- Rousset, Jean. *Forme et Signification*. Paris : Corti, 1962.
- Sartre, Jean-Paul. *Situations (I-IV)*. Paris : Gallimard, 1947-1964.
- . *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1980.
- Spitzer, Leo. *Etudes de style*. Paris : Gallimard, 1970.
- Tarde, Gabriel de. *Les Lois de l'Imitation. Etude sociologique*. Paris : Editions Slatkine, 1979. (Réimpression de l'édition de 1895).
- Thibaudet, Albert. *Réflexions sur la littérature*. Paris : Gallimard, 2007.
- Zola, Emile. *Les Romanciers Naturalistes*. Paris : François Bernouard, 1928.