

L'ÉCRITURE DE LA RECHERCHE COMME EXPÉRIENCE SENSORIELLE

Jesús Cuenca de la Rosa

EHU - UPV

RÉSUMÉ: À la recherche du temps perdu, l'une des œuvres essentielles de notre siècle, est le résultat d'un méticuleux travail qui s'appuie sur une singulière vision de la réalité dont il explore les arcanes suivant un trajet allant des plus infimes chocs sensitifs à la plus profonde réflexion sur l'existence. L'activité des sens prend une forme, se plie à une exigence intellectuelle et à une hiérarchie pour devenir du texte: se transforme en œuvre d'art. Et en tant que telle elle est livrée à la lecture, paradigme du sacrifice d'une existence et, en même temps, révélation du sens d'une vie consumée à déceler la beauté d'une chose dans une autre.

ABSTRACT: À la recherche du temps perdu, one of the fundamental works of our century, is the result of a scrupulous intellectual work, based on a singular vision of reality, which explores its mysteries through a route from the simplest sensorial stimulus to the deepest thought about existence. The sensorial activity is disciplined, modeled, organized into a hierarchy by the narrator who turns it into text, into a work of art. And that is the way the act of reading is presented, being at the same time the paradigm of the sacrifice of his existence and the revelation of its sense - he discloses for himself and for others the beauty of one thing inside another.

Introduction

À la recherche du temps perdu constitue l'un des textes de référence de ce début de siècle. Objet de multiples lectures, on n'en finit pas de goûter la *substantifique mælle*. Et cela sans discontinuer et dans des situations vitales des plus opposées. Les textes de Proust ont accompagné, par exemple, les sinistres veillées de quelques prisonniers polonais du camp de Griażowitz¹ qui, harassés après des journées de travail dans la neige et dans le froid, décidèrent de ne pas sombrer dans la détresse par l'inesstimable réconfort de la beauté littéraire de la Recherche. Ces mêmes pages sont à la base d'une *réponse proustienne* à des questions plus ou moins ressassées périodiquement (comment se faire des amis, comment aimer la vie, comment être heureux...)

1. Cf. Czapski, 1987

qu'un jeune auteur se pose à notre place aujourd'hui même sous prétexte de nous présenter un Marcel Proust *sympathique et extravagant*.² Entre ces deux cas extrêmes, toute une masse de publications³, d'articles, d'érudition infatigablement déployée autour d'un livre qui, à peine terminé ("*J'ai écrit le mot fin*" claironnait fièrement son auteur), peut se lire à l'infini comme tout à fait inachevé.

Notre but dans cette brève étude n'est pas d'inventorier une thématique de la perception mais observer le travail acharné d'une sensibilité pour que l'intensité d'une sensation puisse vivre à jamais dans l'écriture: "*Sentir, vivre, la vie sensorielle est comme un trésor, mais qui ne vaut encore rien tant qu'il n'y a pas eu le travail. Le travail ne consiste pas seulement, d'ailleurs, à convertir en mots le vécu; il s'agit de faire parler ce qui est senti*" (Merleau-Ponty, 1996: 45). Et le *travail des sens* du bâtisseur de la Recherche nous intéresse en tant que point de convergence d'un réseau de sensations (regards, odeurs, saveurs, bruits...) apparemment dispersées, mais en fait réunies dans un fondu cohérent et symétriquement prévu dans une composition impeccable d'unité et d'ensemble ouverte à la lecture.

Le mot *travail*⁴ est délibérément employé ici: en effet, la minutie dans les descriptions des robes et des toilettes d'Odette ou d'Oriane de Guermantes ou celle de la lumière spéciale à une certaine heure du jour ou celle du temps qu'il fait ne sont pas *un décor quelconque, remplaçable à volonté, mais une réalité donnée et poétique* (III, 542-3) qui relève de l'œuvre d'art, tout comme les robes rafistolées et la cuisine de Françoise et même la main fatiguée du narrateur: tout s'inscrit dans un même effort sans relâche en vue de construire *quelque chose de différent...* Cette écriture provoquée par les sens est une activité pénible exigeant un effort épuisant. S'attarder à la vue des aubépines, à l'ombre d'un nuage sur l'eau de la Vivonne ne sont pas de simples tentatives esthétisantes pour trouver des instants de bonheur, mais des moments de réflexion pour approfondir, éprouver, convertir ces sensations les plus infimes en quelque chose de vivant.

La forme de ce travail de traduction⁵ des sensations originales en *un équivalent spirituel*, engageant le moi de l'écrivain tout entier, c'est une œuvre d'art:

il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que

2. De Botton, 1998

3. "*Toute bibliographie de Marcel Proust ressemble à l'annuaire du téléphone ou au Bottin mondain*" (Péchenard, 1996: 281).

4. Déjà une tradition classique a vu son côté inévitable dans toute œuvre d'art: *Le travail est le père de la gloire* (Euripides *Fabulae*, 1843: 735). Un Prix Nobel de Littérature agrémentait son discours de la fameuse théorie: "*Une valeur ou un article quelconque, écrit Marx dans le premier chapitre du Capital, n'a une valeur quelconque qu'autant que le travail humain est matérialisé en lui.*" (Simon, 1986: 13). Le narrateur lui-même affirme dans les dernières pages du Temps retrouvé: *Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous.* (IV, 459)

5. *Le devoir et la tache d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.* (IV, 469)

j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art? (IV, 457)

Les plus infimes chocs sensitifs ouvrent à des expériences fondamentales pour le narrateur qui découvre, dans *Le Temps Retrouvé*, que le but de son œuvre d'art est de traduire ses sensations, de les faire sortir de la pénombre. Il y a chez lui, au départ, une attitude face au monde fondée sur la compréhension d'un rapport de beauté⁶ entre les choses:

la beauté d'une chose dans une autre, midi à Combray dans le bruit de ses cloches, les matinées de Doncières dans les hoquets de notre calorifère à eau. (IV, 468)

dont son propre moi est partie intégrante: "*Quelle que soit l'essence intime de ce qui est et de ce qui se fait, nous en sommes*" avait écrit son "cher cousin" (Bergson, 1971: 1364). Le moi du narrateur agit au milieu des choses par un foisonnement des sens, artistiquement métamorphosé en texte, permettant de relier le vaste réseau d'images qui en résultent à la singularité subjective de chaque lecteur. C'est ce que Gilles Deleuze appelait *le troisième monde* de la Recherche, celui des *impressions et des qualités sensibles* (Deleuze, 1971: 16) où chaque sensation s'ouvre libérant une forme prisonnière porteuse de sens, comme dans le jeu japonais des petits morceaux de papier plongés dans l'eau (I, 47), fondement même de l'écriture proustienne. C'est précisément ce monde-là qui nous intéresse.

Les sensations à l'origine du texte

La sensation est à la fois multiple, désordonnée, envahissante... Comment la soumettre à la découpe du langage? Comment faire pour rendre compte de changements rapides et en même temps éphémères et passagers à l'aide d'un code restreint? La stratégie de Proust sera celle d'introduire *de l'ordre dans le désordre du réel et du désordre dans l'ordre du langage* (Dobrovsky, 1972: 55). Avec l'éclatement de la linéarité narrative et la prolifération des descriptions, les jeux sur les signifiants (*noms de pays: le nom / noms de pays: le pays*) vont bouleverser profondément un langage romanesque fondé sur le récit linéaire et permettre une meilleure transformation de la sensation en objet littéraire. Cet apparent *désordre* crée ainsi une organisation de l'élément chaotique de la sensation suivant des règles qui ne sont plus celles du réel, mais celles de la littérature. Comme a écrit fort à propos Alain de Lattre, "*la phrase fait la proportion de ce qui est sans proportion*" (De Lattre, 1985: 94). Les sensations libéré-

6. La même qualité essentielle que Cicéron reconnaissait chez Phidias: "...au fond de son âme résidait un certain type accompli de la beauté sur lequel il tenait ses regards attachés, et qui conduisait son art et sa main." (Cicéron, 1964: *Orator*, 8) Faire sortir un certain idéal de beauté du fond de son âme constitue le défi primordial du travail proustien.

es ainsi de leur statut inférieur, prosaïque et dénotatif accéderaient à un autre, connotatif et poétique.

Cela recoupe l'analyse de la méthode de travail textuel de Proust, depuis les cahiers *Sainte-Beuve*, faite par l'un de ses plus fins critiques et biographe: *"Il faut concevoir la méthode de Proust, qui ne changera plus, comme celle d'un joueur d'échecs qui poursuivrait plusieurs offensives à la fois. Il passe d'un thème à l'autre, d'un secteur à l'autre, d'une ville à l'autre, d'un groupe de personnages à un autre. Ce développement n'est jamais linéaire, au sens où un écrivain raconte une histoire du début à la fin; au contraire, il reprend des cellules initiales, des unités réduites, pour les développer, les amplifier parfois considérablement, ou au contraire les supprimer"* (Tadié, 1996: 632).

Si le narrateur de la Recherche doute un moment de sa capacité⁷ de voir et d'entendre: *je ne m'étais jamais dissimulé que je ne savais pas écouter ni, dès que je n'étais plus seul, regarder* (IV, 295), il va se révéler extrêmement doué pour capter l'essence générale commune à plusieurs choses dont la littérature de notations est incapable d'approcher:

mon incapacité de regarder et d'écouter (...) n'était pourtant pas totale. Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie. (IV, 296)

La narration proustienne implique une *épaisseur* de la sensation où le tactile, le visuel, le gustatif, l'auditif et l'olfactif s'agrègent et se renforcent l'un l'autre. Chaque élément perçu est repris d'une manière multiple. Son attention au réel suit, presque à la lettre, les remarques du phénoménologue: *"Le sentir est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie. C'est à lui que l'objet perçu et le sujet percevant doivent leur épaisseur. Il est le tissu intentionnel que l'effort de connaissance cherchera à décomposer"* (Merleau-Ponty, 1996: 65).

Partant de l'expérience banale d'une sensation momentanée (la saveur d'une madeleine, le contact des pavés irréguliers heurtés, le tintement d'une cuiller contre une assiette, le frottement d'une serviette contre les lèvres) à travers laquelle se manifeste son effort⁸ sans repos et son obstination en vue d'une perception le plus claire et

7. Il s'agit d'une vieille déception tant de lui-même que de ses proches devant son impuissance à travailler (Cf. I, 569-571). Avant de devenir écrivain, justement, il *omettait régulièrement de regarder tant de choses que les autres remarquent, ce qui le faisait accuser, par les autres de distraction, et par lui-même de ne savoir ni écouter ni voir* (IV, 479).

8. Quel labeur pour construire un livre tel que la Recherche: *il faut pour parvenir préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art.* (IV, 609-610)

le plus distincte possible, le narrateur condense dans un univers de mots, de phrases, de fragments une *tension* grâce à laquelle il développe la narration, placé en la double position de sujet grammatical et de sujet de ces sensations. La *présence réelle* de Marcel Proust⁹ dans le monde et *ses points de vue*¹⁰ peuvent ainsi être *lus* au travers ce dédoublement de lui-même.

Sous la vue des clochers de Martinville, sous les pavés de la cour de l'hôtel de Guermantes (et dans sa bibliothèque), dans Balbec, dans Venise, sous la tranche d'ombre et la rangée de pommiers... *il y avait quelque chose de tout autre qu'il me fallait tâcher de découvrir* (IV, 457). Au cours de l'exploration inlassable de ces signes, les sens vont se révéler doublement utiles. Ils seront pour le romancier guides et inducteurs de choix lexicaux¹¹, et en même temps, ils baliseront à l'intention du lecteur un passé qu'il suit et qu'il ravive. Leur portée n'est pas celle de devenir de simples effets de réel destinés à rendre la fiction plus crédible, mais celle de bâtir un vaste réservoir mnémonique¹² sur lequel agit l'écriture.

L'édifice gigantesque de la Recherche repose sur des fondements sensoriels, sur une saturation d'odorat et de goût:

quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur la gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. (I, 46)

Toute la bâtisse grouille de vie: les trois règnes se confondent. Cette confusion est à l'origine d'une profusion féérique de correspondances et de synesthésies.¹³

9. Le narrateur apparaît sous le nom de Marcel à deux reprises dans *La Recherche* (Cf. *La Prisonnière*: III, 583 et 663). En III, 224 le narrateur fait un travail sur Ruskin et quand il fréquentait Albertine il avait *déjà fait quelques articles et quelques traductions* (IV, 488). Lorsqu'il affirme avoir envoyé à Charlus *une traduction de Sésame et les lys de Ruskin* (IV, 411), le narrateur fait circuler dans la fiction un livre réellement traduit par l'auteur, unique traducteur de *Sésame et les lys* en France, comme un clin d'œil, parmi tant d'autres, qui faciliterait l'effacement de la distinction entre les deux (Cf. Bizub, 1991).

10. Résultant d'un rapport particulier entre sujet voyant et objet vu selon une originale redéfinition du concept de focalisation, au-delà "*d'une simple distribution de l'information dans le texte*". (Bal, 1997: 121)

11. Ces choix, déterminés eux-mêmes par un avant sensoriel qu'il faut exprimer le plus justement possible, penchent presque toujours du côté de la métaphore et de la description. Le domaine sensoriel ne saurait être littérairement transposé sans ces techniques pour "*faire voir sous une autre forme*". (Morier, 1981: 670)

12. Une formule augustinienne voyait la mémoire (Mère des Muses) comme un vaste palais où s'accumulent les images captées par les sens (*Confessions*, X, 8). Dans les pages de *La Prisonnière* le narrateur se rend compte que la mémoire *au lieu d'un exemplaire en double, toujours présent à nos yeux, des divers faits de notre vie, est plutôt un néant d'où par instants une similitude actuelle nous permet de tirer, ressuscités, des souvenirs morts* (III, 653) qui nous attachent au passé.

13. Perception simultanée: la vibration d'un nerf sensitif ... ébranle un nerf appartenant à un ordre sensitif différent, et déclenche ainsi une perception quasi simultanée, étrangère à l'organe affecté. (Morier, 1981: 1120)

L'odeur des lilas du chemin, solidement personnifiés, *vient au-devant* des promeneurs du côté de Méséglise. Le narrateur brûle de désir *d'enlacer leur taille souple et d'attirer à [lui] les boucles étoilées de leur tête odorante* (I, 134). La chaleur d'un soleil implacable assomme la rivière *dont les insectes irritaient perpétuellement le sommeil* (I, 136). Le chemin *bourdonne* de l'odeur des aubépines, cette fameuse haie d'aubépines¹⁴ liée à l'amour du narrateur pour Gilberte. Le narrateur ne nous restitue ainsi la *réalité* mais un tissu de sensations personnelles (qui se feront réactiver par le mouvement de la lecture) dans lesquelles son moi est engagé et grâce auxquelles il peut nous en rendre compte, étant donné que chaque impression est

à demi-engaînée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seul nous pourrions connaître. (IV, 470)

La transformation de l'activité sensorielle du narrateur en écriture et en *sens* (c'est dans et par les mots qu'ils accèdent à la littérature) pourrait se lire comme une tentative d'élargir, chez le lecteur, une expérience individuelle qui se dilate, une fois restituée dans le texte, dans la possibilité du Je d'être un autre.¹⁵ Dans le cas du narrateur, il s'agit d'un Je multiple aux contours peu précis, qui est aussi bien n'importe quoi ou n'importe qui: *une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint* (I, 3). Un Je viendrait des choses vers un autre Je, le Je du narrateur, et se poserait comme alternative pour le Je de tout lecteur, comme possibilité de s'annexer autant de subjectivités lectrices que possible:

je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, (...) mon livre, grâce auquel je leur fournirai 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)

Hiérarchie des sens: la connaissance par les lèvres

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, un auteur a voulu voir un hymne à l'étonnement profond de la vue: *"Tout à coup, comme en une fantastique explosion, la*

14. Dans *La Bataille de Pharsale*, Claude Simon introduit une citation de la lettre par laquelle Gilberte (une nouvelle lettre de Gilberte, IV, 334-335) apprend au narrateur que le raidillon aux aubépines est devenu pendant la guerre de 14-18, le théâtre de combats acharnés (Simon, 1985: 85, 181). La guerre a détruit Combray: l'église devenue observatoire allemand est abattue. La bataille de Méséglise durera huit mois, provoquant une tuerie de six cent mille Allemands. Le champ de blé devient la cote 307 des communiqués de guerre, le petit pont sur la Vivonne est abattu...

15. C'est le principe même de la critique du *Contre Sainte-Beuve*: *"Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices."* (CSB, 221-222).

vue devient le sens suprême, qui comprend en lui toutes les autres sensations. Quand le regard voit les jeunes filles, il les respire, les touche, les goûte, les palpe, les embrasse, les soupèse, les caresse, les possède, les console. La vision véritable est une espèce d'acte cannibale: comme les abeilles voient les roses et en extraient leur miel, comme nous-mêmes, sur une vigne mangeons des yeux les grappes, de même nos regards dévorent la totalité compacte et sensuelle du corps féminin" (Citati, 1997: 244). Mais nous préférons que ce soit le narrateur lui-même, si l'on suit la lettre du texte, qui nous conduise à sa propre évaluation du regard:

...ce regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui. (I, 139)

En réalité, la façon dont le narrateur bouleverse les apparences pour saisir les profondeurs occultes des choses et des gens se situerait à distance égale d'une tradition classique considérant la vue comme sens suprême¹⁶ que du matérialisme d'un Diderot donnant aux cinq sens une égale dignité.¹⁷ Il serait plus proche de quelques formes de sensualisme.¹⁸

Dans la section d'Étreuilles de *Jean Santeuil*, Jean faisait l'expérience d'une espèce de mémoire inconsciente: les fleurs de pommier lui restituaient la sensation précise de revoir la floraison de l'année précédente. Des mouches bourdonnantes ou le bruit d'un marteau, entendus dans Paris, ramenaient l'instant même où il avait perçu des bruits semblables à Étreuilles. Dans la bibliothèque du prince de Guermantes, dans le *Temps retrouvé*, la découverte d'un volume de *François le Champi*, émeut le narrateur aux larmes... *Et pourtant ce n'était pas un livre bien extraordinaire, c'était François le Champi, mais sa seule présence déclenche chez lui tant de sensations qu'un enfant se lève qui prend [sa] place (...) et qui le lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu'il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu'il formait alors sur les pays et sur la vie, la même angoisse du lendemain* (IV, 462).

Même quand il est question de mobilier ou de tableaux, l'essentiel pour Proust est l'association d'idées, s'ils gardent l'odeur d'une ville ou l'humidité d'une église et

Un Je qui est de l'autre côté du décor, la face interne de soi-même, redressée par la nécessité de l'œuvre. Barthes introduira une distinction supplémentaire du "*Je est un autre*" (Rimbaud, 1992: 230, 233): "*Qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est*" (Barthes, 1977: 40).

16. Voir les premières lignes de *La Métaphysique* d'Aristote (1912). Pour Kant aussi, la vue est au premier rang des sens (Cf. Kant, 1964). Pour approfondir dans les mutations de ce regard comme *vouloir voir* qui épie et scrute passionnément, au besoin au-delà de la vision, se servant de tout un outillage moderne d'optique et de caméras, ainsi que dans les transformations du témoin en espion, de l'observateur contemplatif en voyeur ou en visionnaire. (voir Erman, 1988)

17. Sa théorie des *brins* considère chacun des sens comme "*sensibilité pure et simple*": une spécialisation dans des organes diversifiés du *toucher* originel. (Diderot, 1983: 103-104)

18. L'intensité de ses transformations du choc sensitif en métaphores fait penser à la célèbre statue animée de Condillac ayant l'usage des cinq sens humains et capable à partir de l'odeur d'une rose de reconstruire l'être tout entier (Condillac, 1984).

qui comme des bibelots contiennent autant de rêve par association d'idées qu'en eux-mêmes (Kolb, VI: 337). À deux reprises, le narrateur présente la Recherche comme une collection de tableaux dont la panoramique embrasserait une vision d'ensemble que le texte, par sa double limitation d'espace et de temps, ne peut pas se permettre. Dans sa chambre du Grand Hôtel de Balbec, il voit le ciel et l'océan morcelés en scènes différentes, à travers les carreaux de la fenêtre ou reflétés dans les vitrines de la bibliothèque, *comme sur les prédelles [d'un] rétablie* (II, 161). Alors qu'il est à Paris (*le jour où devait avoir lieu la soirée chez la princesse de Guermantes*), il observe les maisons d'un quartier pauvre. Une cuisinière rêve à sa fenêtre en regardant à terre; plus loin, une vieille sorcière peigne les cheveux d'une jeune fille, et l'ensemble forme à ses yeux *une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés* (II, 860). Une simple bougie à demi consommée a assez de lumière à ses yeux pour transformer *un petit magasin de bric-à-brac (...) où il n'y avait que du toc et des croûtes en un inestimable Rembrandt* (II, 395).

Ce sont l'odeur et la saveur, trop entachés pour Kant à la fois de contact physique et de subjectivité pour contribuer à l'*intuition empirique* du réel d'une manière efficace, qui vont être chéris par Proust par-dessus tout. Il n'est pas sans savoir que l'entreprise de la vision¹⁹, comme celle de tout autre sens est fugace, fugitive et fragile. À peine soutenue, aussitôt abandonnée. Alors, au-delà de la simple perception visuelle, il aime le volume, l'épaisseur de la réalité. Le narrateur peut *regarder* une fleur et saisir une épaisseur impalpable et invisible d'humanité en elle

Sur ces pétales il y a comme une petite épaisseur invisible, impalpable et qui offre une douce résistance à mon regard avant qu'il arrive jusqu'à la blancheur charnue des pétales; elle est probablement faite de tous les regards que j'ai fixés sur eux autrefois et que mon regard d'aujourd'hui est obligé de retraverser pour arriver jusqu'à la fleur; ces fleurs-là ce n'est pas une fantaisie esthétique qui me les fait aimer, elles s'imposent à moi de toute la puissance d'un passé que je ne suis pas libre de changer. (*Esquisse LIV* in I, 828)

ou, inversement, considérer des êtres humains comme des *dures graines*, des *mous tubercules* promis à la disparition:

Comme sur un plant où les fleurs mûrissent à des époques différentes, je les avais vues, en des vieilles dames, sur cette plage de Balbec, ces dures graines, ces mous tubercules, que mes amies seraient un jour. (II, 246)

19. Le premier article qu'il a fait publier dans la Revue Blanche du 15 juillet 1896 s'intitulait *Contre l'obscurité* (CSB, 394). Quelques années plus tard, il sera conscient que l'obscur peut garantir parfois une meilleure visibilité, comme l'avait écrit Saint-Bonaventure: "...il arrive que notre œil, fixé sur diverses couleurs, ne voie pas la lumière qui les lui rend visibles ou, s'il la voit, il ne la remarque pas... quand l'œil voit la pure lumière, il lui semble ne rien voir." (Saint-Bonaventure, 1967: 83-84). La réflexion du narrateur à la fin du *Temps retrouvé* rejoint tout à fait ce sentiment: *Les grands livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie, mais de l'obscurité et du silence.*" (IV, 476)

Un simple rayon de soleil *inespéré* peut avoir la même force que *la grâce du condamné à mort* et conférer à sa vision ce volume et ces dimensions nécessaires pour que les sensations et les souvenirs du passé (Venise) logent comme dans un palais enchanté:

L'avenue est vilaine en face de la fenêtre; entre les arbres dépouillés par l'automne, on voit ce mur qu'on a repeint d'un rose trop vif et sur lequel on a collé des affiches jaunes et bleues, mais le rayon a brillé, il enflamme toutes ces couleurs, les unit, et du rouge des arbres, du rose du mur, du jaune et du bleu des affiches et du ciel bleu qui se découvre au-dessus entre deux nuages, il édifie pour les yeux un palais aussi enchanté, d'une irisation aussi délicieuse pour l'œil, de teintes aussi ardentes, que Venise. (Esquisse LXXIX in I, 965)

Lorsqu'il avait imaginé pour la première fois *Le Temps Retrouvé*, Proust avait pensé à la vénération ininterrompue du Saint-Sacrement du jeudi à vendredi dans la liturgie catholique, l'*Adoration Perpétuelle*²⁰, comme capable de rappeler que son roman est essentiellement l'histoire d'une vocation et en même temps une contemplation durable, ininterrompue: une fois le voile levé (comme devant l'ostensoir), le secret longtemps promis pour retrouver le temps perdu (passé) lui serait enfin livré.

Mais beaucoup plus tard il reconnaîtra son échec, car *il n'y a pas d'extase durable dans ce monde*: "*Finalement j'ai dû me résigner à l'appeler Le Temps retrouvé. Toutes les souffrances que j'ai endurées, toutes les expériences que j'ai accumulées en moi depuis ma jeunesse tiennent dans l'écart qui existe entre ces deux titres (...) Vouloir pénétrer dans cette zone privilégiée où les âmes communiqueraient entre elles et où l'homme échapperait aux catégories du temps était une entreprise audacieuse (...) L'observation de la vie m'a obligé, hélas, à m'incliner devant cette évidence: il n'y a pas d'extase durable dans ce monde.*" (Benoist-Méchin, 1977: 161)

Contempler ne suffit pas, il faut toujours le secours d'une odeur, d'une saveur, d'un bruit ou d'une sensation tactile... Et le ciment de la mémoire pour que tous ces ingrédients fragiles *collent*. Dans le système de la mémoire, seuls quatre sens entrent en jeu: l'odeur et le goût (la tasse de thé / la madeleine), le toucher (les pavés inégaux / la serviette) et l'ouïe (le bruit de la cuillère).

En suivant la trace de l'odeur et de la saveur, Marcel voit la maison de Combray, le petit pavillon donnant sur le jardin, toute la ville, les nymphéas. Suivant l'impulsion du toucher, il voit l'azur et la lumière éblouissante de Venise. À l'appel de l'ouïe, il voit la rangée d'arbres éclairée par le soleil. Suivant à nouveau le toucher, il voit la mer, la plage, l'hôtel de Balbec.

20. Le dernier chapitre du *Temps retrouvé*, "Matinée chez la princesse de Guermantes", se divise en deux sections: "L'adoration perpétuelle", grande dissertation théorique du narrateur sur l'art dans l'anti-chambre-bibliothèque du prince de Guermantes, et le "Bal de têtes", dernière apparition d'une société transfigurée par le vieillissement. À un moment, au cours de la création de la Recherche, Proust pense intituler un volume du cycle *L'Adoration Perpétuelle*. (Kolb, XI: 286)

Dans le petit passage où le narrateur enfant contemple la table de la cuisine à Combray apparaît un exemple étonnant de détournement d'une sensation olfactive désagréable²¹ en source de plaisir:

mon ravissement était devant les asperges, trempées d'outre-mer et de rose et dont l'épi, finement pignoché de mauve et d'azur, se dégrade insensiblement jusqu'au pied –encore souillé pourtant du sol de leur plantpar des irisations qui ne sont pas de la terre. Il me semblait que ces nuances célestes trahissaient les délicieuses créatures qui s'étaient amusées à se métamorphoser en légumes et qui, à travers le déguisement de leur chair comestible et ferme, laissaient apercevoir en ces couleurs naissantes d'aurore, en ces ébauches d'arc-en-ciel, en cette extinction de soirs bleus, cette essence précieuse que je reconnaissais encore quand, toute la nuit qui suivait un dîner où j'en avais mangé, elles jouaient, dans leurs farces poétiques et grossières comme une féerie de Shakespeare, à changer mon pot de chambre en un vase de parfum. (I, 119)

Dans l'état de *ravissement* prolongé devant le spectacle des asperges²², l'évacuation apparaît dans le même contexte que l'aliment, dont elle est le prolongement biologique, elle se mêle au parfum des asperges et devient parfum elle-même. C'est l'exemple type de *texte olfactif* où la dissonance entre l'attraction et le dégoût se neutralise sur l'évocation du plaisir visuel et de l'expérience gustative. L'évacuation excrémentielle devient en même temps évocation du plaisir alimentaire. Ainsi "*le message direct de l'intériorité florale*" est "*aussitôt récupéré par notre intériorité corporelle qui l'inhale et l'absorbe sans résidu aucun.*" (Richard, 1974: 129) Sous une plante herbacée d'apparence vulgaire, le narrateur, qui sait y voir, capte une essence intérieure, personnelle, qualitative, un *quelque chose de différent* (IV, 474).

Mais l'acte de volupté par excellence dans la Recherche, en même temps sensuel et substantiel, est le baiser:

Quand j'avais ainsi ma bouche collée à ses joues, à son front, j'y puisais quelque chose de si bienfaisant, de si nourricier, que je gardais l'immobilité, le sérieux, la tranquille avidité d'un enfant qui tête. (II, 28)

21. Pour le lent processus de *désodorisation* de la société bourgeoise, proposant une norme précise des bonnes et des mauvaises odeurs, voir Corbin, 1986.

22. *La botte d'asperges* de Manet est une des rares toiles présente dans la Recherche dont l'attribution à Elstir masque à peine l'emprunt à son auteur véritable. En contrepoint du *ravissement* du narrateur devant les asperges fraîches sur la table, voici les opinions du duc de Guermantes sur les asperges peintes: "*Swann avait le toupet de nous faire acheter une Botte d'Asperges. Elles sont même restées ici quelques jours. Il n'y avait que cela dans le tableau, une botte d'asperges précisément semblables à celles que vous êtes en train d'avalier. Mais moi, je me suis refusé à avaler les asperges de M. Elstir. Il en demandait trois cents francs. Trois cents francs, une botte d'asperges! Un louis, voilà ce que ça vaut, même en primeurs!*" (II, 790-791)

Néanmoins, ce baiser *donné* à sa grand-mère, baiser nourricier d'*enfant qui tète*, est tout à fait différent de celui *reçu* d'Albertine, d'abord refusé et ressenti plus tard comme *la mystérieuse douceur d'une pénétration*:

elle passa légèrement sa langue sur mes lèvres, qu'elle essayait d'entrouvrir. Pour commencer je ne les desserrai pas. "Quel grand méchant vous faites!" me dit-elle. (III, 229)

.....
je sentais, sur mes lèvres qu'elle essayait d'écarter, sa langue, sa langue maternelle, incoestible, nourricière et sainte, dont la flamme et la rosée secrètes faisaient que, même quand Albertine la faisait seulement glisser à la surface de mon cou, de mon ventre, ces caresses superficielles mais en quelque sorte faites par l'intérieur de sa chair, extériorisé comme une étoffe qui montrerait sa doublure, prenaient, même dans les atouchements les plus externes, comme la mystérieuse douceur d'une pénétration. (IV, 79)

Le baiser idéal de Marcel ne serait possible qu'avec l'intervention d'un organe²³ imaginaire qui rendrait matérielles plusieurs sensations à la fois. Un baiser synesthésique intégrant le plaisir oral, relevant avant tout du sens gustatif et secondairement du sens tactile, avec le regard et l'odorat:

je croyais qu'il est une connaissance par les lèvres; je me disais que j'allais connaître le goût de cette rose charnelle, parce que je n'avais pas songé que l'homme, créature évidemment moins rudimentaire que l'oursin ou même la baleine, manque cependant encore d'un certain nombre d'organes essentiels, et notamment n'en possède aucun qui serve au baiser. À cette organe absent il supplée par les lèvres, et par là arrive-t-il peut être à un résultat un peu plus satisfaisant que s'il était réduit à caresser la bien-aimée avec une défense de corne. Mais les lèvres, faites pour amener au palais la saveur de ce qui les tente, doivent se contenter, sans comprendre leur erreur et sans avouer leur déception, de vaguer à la surface et de se heurter à la clôture de la joue impénétrable et désirée. D'ailleurs à ce moment-là, au contact même de la chair, les lèvres, même dans l'hypothèse où elles deviendraient plus expertes et mieux douées, ne pourraient sans doute pas goûter davantage la saveur que la nature les empêche actuellement de saisir, car, dans cette zone désolée où elles ne peuvent trouver leur nourriture, elles sont seules, le regard, puis l'odorat les ont abandonnées depuis longtemps. (II, 659-660)

Cette *connaissance par les lèvres* relève d'une très originale théorie où plaisir et perception font cause commune.

23. "Plutôt qu'un appendice, qu'un instrument de pénétration locale, l'organe paraît être davantage comme une peau perfectionnée, sensibilisée à l'extrême, comme un instrument pénétrant des subtilités". (Bal, 1997: 156)

L'écriture ou *ce qui demeure*

Malgré le changement *quelque chose demeure*. Si Combray après les vicissitudes de la guerre n'est plus la même (IV, 374) et le pont sur la Vivonne a sauté (IV, 335) quelque chose reste et peut être capté *si on prête l'oreille*. Quelque chose qui sonne quand le reste s'est tu *comme ces cloches de couvent qui couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir* (I, 37) et qui *demeure*, comme demeure la cire après avoir vu ses qualités disparaître par le contact du feu.

Pour rendre compréhensible et transparente la fugacité de l'impression, qui est confuse et difficile, le narrateur n'a qu'une garantie de pérennité (*ce qui demeure*): des mots (IV, 482), eux aussi friables et fragiles. Et une obstination pour les retrouver: *j'écarte tout obstacle, toute idée étrangère, j'abrite mes oreilles (...), je demande à mon esprit un effort de plus, je fais le vide devant lui* (I, 45). Les choses ont beau être éphémères, leur présence est intacte dans le souvenir. Il faut donc arriver à lui et les récupérer. Et pour restaurer le souvenir il faut sonder les impressions, les connaître, les rendre claires *jusque dans leurs profondeurs* (IV, 456). À la fin, l'effort peut s'avérer payant: tout à coup le souvenir apparaît, et alors le narrateur cesse de se sentir *médiocre, contingent, mortel* (I, 44).

L'affaire n'est pas simplement de voir et de percevoir, mais de se mettre dans la disposition la plus exacte et la plus convenable pour le faire: *percer les secrets* de tout, sans se laisser détourner de soi-même par l'amour-propre, la passion, l'intelligence.²⁴ Il faut, en un mot, *ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent* (IV, 474). Pour toucher à *ce quelque chose de différent* il faut lutter contre *les buts pratiques que nous appelons faussement la vie* et la facilité inopérante, stérile, passive de la routine ou de la paresse.

Nous sommes donc en présence d'une écriture d'un certain goût des choses qui puise aux sensations comme à *une carrière abandonnée, (...) d'où chaque souvenir comme un sculpteur de génie, tire des statues innombrables* (IV, 464). Une écriture non pas centrée sur la réalité, sur *ce que nos yeux voient* (IV, 473), mais sur la face interne d'un narrateur qui l'assimile (on serait tenté d'écrire qui la *digère*) établissant entre ses détails un rapport *analogue à celui de la loi causale dans le monde de la science* (IV, 468). Comment ce rapport est livré au lecteur? Par un *court-circuit poéti-*

24. Dont le rôle a été déjà précisé depuis le *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, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art* (C SB, 212). De la même manière que dans *Jean Santeuil*, il situait le secret de l'art dans une impression que résume une image, non dans l'intelligence ni dans la puissance de raisonnement: *Une fois devant son papier, il écrivait ce qu'il ne connaissait pas encore, ce qui l'invitait sous l'image où c'était caché (et qui n'était en quoi que ce soit un symbole) et non ce qui par raisonnement lui aurait paru intelligent et beau* (JS, 703). Il se rebiffe également contre l'avis de Bergotte lui faisant crédit quant aux *joies de l'intelligence* ou de *l'esprit* malgré son état de perpétuel malade (IV, 444).

quement nécessaire et ontologiquement gratuit et imprévu où signifiant et signifié fusionnent (Eco, 1974: 231), une forme de contact établi entre une part de soi et quelque chose qui n'est pas soi mais qui exige une manière d'être *présent aux choses*²⁵, entre l'avenir et le passé, à la recherche des souvenirs qui seront recréés, reproduits, multipliés par le texte. Il ne s'agit pas d'un simple rassemblement de souvenirs, mais d'une prospection dans les objets de contenus signifiants ou de significations idéales qui font sortir du narrateur une partie de lui-même à la rencontre des autres et du mystère du monde: un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin sont à la fois ce qui retient son attention et ce qui l'incite à chercher *au-delà de ce qu'il voit* (I, 176).

Ainsi du clocher de Saint-Hilaire, qui cache une puissance plus qu'humaine, d'autant plus riche en émotions qu'il *donnait à toutes les occupations, à toutes heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration* (I, 63), dispensateur d'une *influence bienfaisante*, où les oiseaux reviennent à chaque fois après avoir été repoussés comme par un *principe d'agitation infinie* et dont la contemplation des pierres en prière éveillait toujours chez la grand-mère du narrateur le même sentiment d'*élévation*:

en le regardant, en suivant des yeux la douce tension, l'inclinaison fervente de ses pentes de pierre qui se rapprochaient en s'élevant comme des mains jointes qui prient, elle s'unissait si bien à l'effusion de la flèche, que son regard semblait s'élancer avec elle; et en même temps elle souriait amicalement aux vieilles pierres usées dont le couchant n'éclairait plus que le faite et qui, à partir du moment où elles entraient en cette zone ensoleillée, adoucies par la lumière, paraissait tout d'un coup montées bien plus haut, lointaines, comme un chant repris "en voix de tête" une octave au-dessus. (I, 63)

Mais la recherche de *ce qui est caché*, le déchiffrement de la réalité ne va pas toujours sans difficultés. Le narrateur peut s'égarer par manque de compétence dans la lecture des signes. Par exemple, dans son erreur quant à la vertu des jeunes filles en fleurs, *lapsus d'un déchiffrement trop rapide* (II, 300). Ou quand le monde se présente à lui avec des mots étrangers qu'il n'arrive pas à déchiffrer sur-le-champ:

Une même expression, de figure comme de langage, pouvant comporter diverses acceptions, j'étais hésitant comme un élève devant les difficultés d'une version grecque. (II, 236-237)

Ce besoin de la *clef d'un langage chiffré* (I, 324) pourrait expliquer l'impression de long cheminement à tâtons jusqu'à l'illumination finale dans la bibliothèque de l'hôtel des Guermantes, véritable scène d'illumination, où la vérité dégagée par l'art donne accès au *monde divin* de la sensation déchiffrée: *l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée* (IV, 451).

25. Il s'agit, selon la formule de Gaëtan Picon "d'un acte de présence aux choses... d'une rencontre avec le monde". (Picon, 1971: 1265)

Nous assistions au début de la Recherche à la résurrection de Combray, permettant au lecteur un accès au paradis perdu du narrateur, à travers un objet comestible: une madeleine²⁶ Vers la fin, au moment où il s'agit de représenter la résurrection même du narrateur en artiste, nous sommes toujours en présence d'une image alimentaire²⁷ où se lit en filigrane le sacrement de la communion. Dans la bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, le vrai moi *qui semblait mort, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée* (IV, 451).

Si nous tenons compte du fait que le dessein du narrateur était de confectionner son roman comme le *bœuf mode* de Françoise (*ne faisais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée?*: IV, 612), nous nous situons aisément devant un ensemble textuel *comestible*, assimilable, si on est à même de le déchiffrer, capable de nous apporter avec l'enrichissement nutritionnel de la connaissance (et partant, de la puissance) une nourriture spirituelle.

Conclusion

L'expérience de la madeleine trempée (I, 45) dans un bol de thé donnait l'avant-goût d'une *essence précieuse* que le jeune narrateur ne savait pas encore interpréter. Nous avons vu dans *Le Temps retrouvé* comment cette *essence* était enfin libérée. On reconnaît l'*étrange appel* pour déceler les présences dissimulées derrière les choses qui a agi sur lui *comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même* (III, 767).

26. Jean-Pierre Richard, faisant allusion aux moments où le pouvoir de décodage est mis en jeu devant la madeleine, en fait un objet herméneutique (Richard, 1974: 133): le processus de déchiffrement constitue un véritable leitmotiv du récit proustien.

27. Edward Bizub (1991), considère qu'un thème structural de La Recherche serait l'*euphorie de la digestion*, l'ingestion-lecture du texte suggérant une sorte de festin, un banquet initiatique et une pratique anthropologique, à l'instar des pratiques primitives par lesquelles certains peuples s'assuraient la transmission de la puissance. Cette notion hautement symbolique ne serait pas très éloignée du banquet chrétien de la communion (Richard, 1974). Cela n'implique en aucune manière une quelconque approbation chrétienne de l'auteur: le premier biographe de Proust, Léon Pierre-Quint (1935), avait déjà souligné l'absence de Dieu *—ni foi, ni haine—* de La Recherche, même s'il est indéniable qu'on y trouve une très forte imprégnation religieuse: le narrateur affirme, par exemple, que *les caractères de l'écriture* représentent les traits du *second visage* d'un être, et dans ces traits *il n'y a aucune raison pour que nous ne croyions pas saisir une âme individuelle* (II, 224). Dans ces *traits distinctifs*, on notera le glissement métaphorique entre écriture, visage et âme. Lorsque l'être de la grand-mère décédée l'envahit, le narrateur se trouve *rempli d'une présence divine*, étrangère et salvatrice, qui se substitue à lui et lui rend son âme: *L'être qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant (...) dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi* (III, 153). Finalement, dans *Le Temps retrouvé*, on peut lire une désabusée et curieuse dévaluation des sens: *Je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, QUAND TOUT EST DANS L'ESPRIT.* (IV, 491)

Commencée dans l'insomnie et les ténèbres, la Recherche trouvera sa conclusion sur cette triomphale révélation. C'est la même sensation que le narrateur nous avait communiquée à l'écoute de *l'appel rouge et mystérieux* (IV, 456) du Septuor de Vinteuil. Comme toujours, le narrateur est simultanément tout proche et très loin de l'expérience de Proust, mais il n'est pas libre de choisir ses sensations, il les reçoit telles quelles

car qu'il s'agit de réminiscences dans le genre du bruit de la fourchette ou du goût de la madeleine, ou de ces vérités écrites à l'aide de figures dont j'essayais de chercher le sens dans ma tête où, clochers, herbes folles, elles composaient un grimoire compliqué et fleuri, leur première caractéristique était que ***je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles***. Et je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité. Je n'avais pas été chercher les deux pavés inégaux de la cour où j'avais buté. Mais justement la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée, contrôlait la vérité du passé qu'elle ressuscitait, des images qu'elle déclenchait, puisque nous sentons son effort pour remonter vers la lumière, que nous sentons la joie du réel retrouvé. (IV, 457-458)

Maintenant, le narrateur n'a plus à craindre la mort: le temps à l'état pur est isolé, les objets récupérés. Il a buté contre les pierres inégales de la cour et, tout à coup, Venise est là. Quand la petite cuillère tinte contre les assiettes, la rangée d'arbres éclairée par le soleil réapparaît. La serviette avec laquelle il essuie sa bouche fait resurgir le plumage vert et bleu de l'océan à Balbec... Le narrateur connaît un appétit de vivre comme celui qu'il avait à peine connu dans sa jeunesse. Maintenant son existence a un *sens*: tout ce qu'il a vu, senti, entendu, aimé, compris ou mal interprété s'oriente à la construction d'un texte *car la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature*. (IV, 474)

Raconter son existence, éclairée après coup par la voix de la mémoire, devient une mission. Pendant que la fête des Guermantes continue, Marcel descend profondément en lui-même, il découvre le temps qui résonne en lui d'une manière incessante et il tend l'oreille pour écouter les pas de ses parents qui raccompagnent Swann à la porte, et *ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui tintait encore en moi, sans que je puisse rien changer aux criaillements de son grelot* (IV, 623) qui n'a jamais cessé de résonner en lui.

Et la Recherche revient au début.

Et tout recommence.

Références bibliographiques

- ARISTOTE (1912), *La Métaphysique*, livre Ier, trad. et com. par G. Colle, Louvain, Institut Supérieur de Philosophie, Alcan: Paris
- BAL MIEKE (1997), *Images Littéraires ou comment lire visuellement Proust*, XYZ & Éd. Presses Universitaires du Mirail: Montréal
- BARTHES ROLAND (1977), “Introduction à l’analyse structurale des récits”, in *Poétique du récit*, Seuil: Paris
- BENOIST-MÉCHIN JACQUES (1977), *Avec Marcel Proust*, Albin Michel: Paris
- BERGSON HENRI (1974), *La pensée et le mouvant*, Œuvres complètes, P.U.F: Paris
- BIZUB EDWARD (1991), *La Venise intérieure. Proust et la poésie de la traduction*, Éd. de la Baconnière coll. “Langages”: Neuchâtel
- BOTTON ALAIN DE (1998), *Comment Proust peut changer votre vie*, Pocket Denoël: Paris
- CICÉRON (1964), *L’Orateur. Du meilleur genre d’orateurs*, éd. Albert Yon, Les Belles Lettres: Paris
- CITATI PIETRO (1997), *La colombe poignardée. Proust et la Recherche*, Gallimard NRF: Paris
- CONDILLAC (1984), *Traité des sensations*, Librairie Arthème Fayard, Paris
- CORBIN ALAIN (1986), *Le Miasme et la Jonquille. L’odorat et l’imaginaire social*. Flammarion coll. “Champs”: Paris
- CZAPSKI JOSEPH (1987), *Proust contre la déchéance*. Conférences au camp de Graizowitz, Les Éditions Noir sur Blanc: Lausanne
- DE LATTRE ALAIN (1985), *L’ordre des choses et la création littéraire (La doctrine de la réalité chez Proust III)*, José Corti: Paris
- DELEUZE GILLES (1971), *Proust et les signes*, PUF: Paris
- DIDEROT DENIS (1983), *Le rêve de d’Alembert*, Garnier-Flammarion: Paris
- DOUBROVSKY SERGE (1972), “Notes sur la genèse d’une écriture” in *Entretiens 31*, Éd. Subervie: Rodez
- ECO UMBERTO (1974), *L’œuvre ouverte*, Seuil: Paris
- ERMAN MICHEL (1988), *L’œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans À la recherche du temps perdu*, Nizet: Paris
- EURIPIDE (1843), *Euripides Fabulae*, fragm. 478, Firmin Didot: Paris
- KANT EMMANUEL (1964), *Anthropologie d’un point de vue pragmatique*, trad. Michel Foucault, Vrin: Paris
- MERLEAU-PONTY MAURICE (1996), *La phénoménologie de la perception*, Gallimard coll. “Tel”: Paris
- MORIER HENRI (1981), *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, P.U.F: Paris
- PÉCHENARD CHRISTIAN (1996), *Proust et Céleste*, La Table Ronde: Paris
- PICON GAETAN (1971), *Histoire des Littératures*, Gallimard “Bibliothèque de la Pléiade”: Paris

- PIERRE-QUINT LÉON (1935), *Marcel Proust. Sa vie, son œuvre*, Éd. du Sagittaire coll. "Les Documentaires": Paris
- RICHARD JEAN-PIERRE (1974), *Proust et le monde sensible*, Seuil coll. "Poétique": Paris
- RIMBAUD ARTHUR (1992), *Oeuvres Complètes. Correspondance*, Robert Laffont, coll. "Bouquins": Paris
- SAINT BONAVENTURE (1967), *Itinéraire de l'esprit vers Dieu*, Vrin: Paris
- SIMON CLAUDE (1985), *La Bataille de Pharsale*, Minuit: Paris
- (1986), *Discours de Stockholm.*, Minuit: Paris
- TADIÉ JEAN-YVES (1996), *Proust*, Biographies NRF Gallimard: Paris

Éditions de Proust utilisées

- À la recherche du temps perdu*, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade": chaque citation est suivie, entre parenthèses, de la référence à l'édition en 4 volumes Jean-Yves Tadié.
- Les plaisirs et les jours. Jean Santeuil*, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, 1971 (citée avec les initiales JS, suivies de la page);
- Pastiches et mélanges. Contre Sainte-Beuve. Essais et articles*, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, 1971 (citée avec les initiales CBS, suivies de la page);
- La *Correspondance* est citée de l'édition en 21 volumes de Philip Kolb chez Plon (Paris, 1970-1993) indiquant le tome en chiffre romain.