

La Mémoire-cinéma
Lire Proust par les films

La Mémoire-cinéma
Lire Proust par les films
Marie Gil

I. La pellicule du texte: le temps perdu
et le temps retrouvé 7

De la page peinte au cinéma 43

II. La mémoire-cinéma 65

Être-empreinte, ou la mémoire du cinéma perdu
Sunset Boulevard 102

La mémoire-détective: la psychanalyse au cinéma
Spellbound 130

La mémoire-détective: la phénoménologie au cinéma
Memento 172

Les vagues de la mémoire et l'Histoire
Hiroshima mon amour 202

Mémoire et citation
On connaît la chanson 224

La caverne-cinéma
La Grotte des rêves perdus 254

Conclusion 281

1. La pellicule du texte

Le temps perdu et le temps retrouvé ou comment
un film apparaît au centre du *Temps retrouvé*

Proust a explicitement opposé le cinéma et la photographie. Seule la photographie est chez lui explicitement comparée, et digne d'être comparée, à l'acte d'exhumation du temps qu'opère l'écriture. Il met à distance le cinéma, qui pour lui offre une perception faussée du temps. Il voit dans la photographie la même profondeur que Barthes – une résurrection de l'être ontologique :

La photographie acquiert un peu de la dignité qui lui manque quand elle cesse d'être une reproduction du réel et nous montre des choses qui n'existent plus.

La Chambre claire

Proust parle de manière simpliste du « défilé cinématographique » du monde, saisi dans un temps chronologique. Comme Barthes, il rejette le continu. L'époque où il commence, et même termine, *À la recherche du temps perdu*, permet de comprendre les limites de sa compréhension du Septième art. Un art qui pourtant, je tenterai de le montrer, et contrairement à ce qu'écrit Barthes dans *La Chambre claire*, me semble être le plus phénoménologique des arts. Plus proche de la philosophie de la durée pure bergsonienne, du temps vertical de la mémoire involontaire, il est l'art, par excellence, de la mémoire.

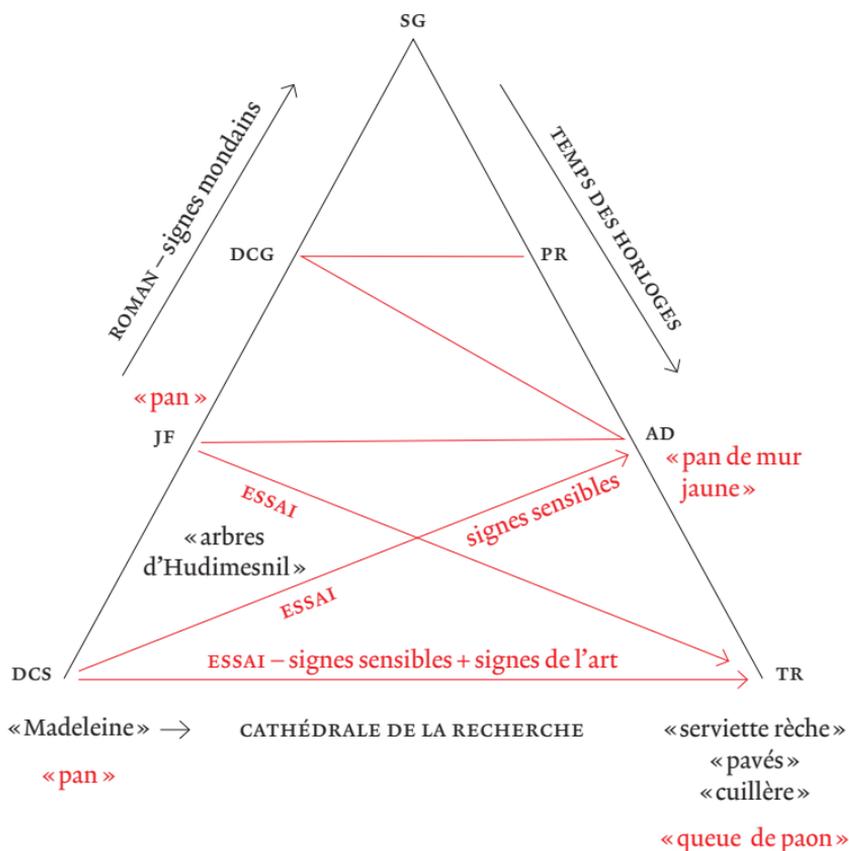
Selon mon expérience, jusqu'à présent, seule l'écriture littéraire de la « *Vita Nova* », qui dépasse par le caractère unique de chaque œuvre la question du genre littéraire, est capable de rendre la verticalité du temps. Cette verticalité que la mémoire actualise dans le souvenir, ou dans la rencontre avec l'œuvre d'art, où l'œil voit la vision qu'il a déjà en lui. Le voyage qui précède ces lignes à travers la mémoire-cinéma montre que le septième art est peut-être la traduction la plus claire, aux XX^e et XXI^e siècles, de l'ambition de cette écriture *vita novienne* : il s'agit d'abolir le

temps. C'est le sens du « temps retrouvé » : atteindre l'essence de l'homme hors du temps et la « joie extra-temporelle » révélée au narrateur. Dans *La Recherche*, cet état est finalement atteint par les signes sensibles ou les signes de l'art¹. Ce chapitre tentera de montrer qu'à la jonction de ces deux types de signes, lorsque l'on passe du « sensible » à « l'art », le filmique apparaît.

Étudier l'art cinématographique dans l'œuvre de Proust n'aurait pas de sens, contrairement à la musique et à la peinture, et même à la photographie. En revanche, lire Proust à la lumière du cinéma, comprendre le traitement de la mémoire dans *À la recherche du temps perdu* par le prisme de la mémoire « filmique » est fructueux. Le cinéma vient confirmer la richesse d'une approche textualiste de *La Recherche* à laquelle Proust lui-même invite avec l'idée de temps vertical dans la mémoire involontaire. La durée pure est en effet réversibilité, négativité au sens hégélien d'une empreinte retournée dialectiquement, oscillant incessamment entre une face positive et une face négative, comme une pellicule, jusqu'à ce qu'elle se fixe dans les signes de l'art, nous le verrons.

La double dimension de la lecture de *À la recherche du temps perdu*, horizontale et verticale, correspond justement à la modalité de révélation de la pellicule cinématographique qui se développe verticalement dans la projection lumineuse (comme une photographie, en synchronie) et horizontalement dans le temps narratif (diachronie du cinéma). C'est la mémoire du narrateur qui joue ce rôle pelliculaire.

Cette double dimension peut être représentée par un schéma, reprenant la métaphore de l'œuvre « cathédrale » – il faut y inverser la perspective : ce qui est horizontal sur le schéma (les piliers de la cathédrale), représente la verticalité (le temps vertical de la mémoire involontaire), et



— pans de la cathédrale – Roman – lecture linéaire

— piliers de la cathédrale – Essai philosophique – lecture verticale

□ parcours du mot pan : conversion des signes sensibles en signe de l'art

ce qui est oblique, les murs, l'horizontalité du temps narratif et des signes mondains. Comme on peut le voir sur ce schéma de la « cathédrale » des sept romans, avec ses deux pans ascendant et descendant (les murs extérieurs), le roman présente de manière classique une chronologie linéaire, où le lecteur accompagne le narrateur de l'enfance à la fin de sa vie. C'est le roman « de formation » passant par les étapes d'apprentissage classiques, dont le « sommet » de la cathédrale, *Sodome et Gomorrhe*, représente le pivot.

Si l'on reprend la lecture de Deleuze des trois types de signes, que j'ai précédemment longuement commentée dans *La Chambre d'à côté*, on doit considérer que le développement « horizontal », diégétique ou encore « romanesque » de *À la recherche du temps perdu*, est en grande partie le lieu des signes mondains. Ces signes y suivent une progression continue et logique de l'apprentissage de la mondanité, du monde des Guermantes, du snobisme, de l'évolution du cercle des Verdurin, depuis *Un amour de Swann* jusqu'à leur triomphe pendant la guerre. C'est enfin lors du Bal des Têtes que le temps horizontal se clôt. De cette lecture du temps des horloges, les signes sensibles et les signes de l'art ne sont pour autant pas exclus – on en a de nombreux exemples, notamment dans leur lien aux signes mondains : ainsi, le mondain Swann initie le narrateur aux signes de l'art, et sans le passage par le « côté de Guermantes », la vérité de *Sodome et Gomorrhe* ne serait jamais apparue. Charlus est d'ailleurs un personnage-somme, qui additionne sur sa personne les trois natures de signes, ce qui en fait un monstre – au sens littéral. La fin de l'œuvre réconcilie ainsi les trois types de signes, qui non seulement ne sont pas dans une hiérarchie exclusive les uns par rapport aux autres, mais qui constituent chacun une voie vers la résolution de l'énigme initiale. La dernière expérience du narrateur à

l'hôtel des Guermantes superpose donc enfin les signes mondains, les signes sensibles et les signes de l'art. Elle met fin à la croyance forgée dans les pages qui précèdent, que la littérature ne parvient pas à saisir la réalité, et aux amères réflexions du *Journal* des Goncourt. Les signes mondains y sont liés à l'impossibilité d'atteindre l'écriture: invité à la matinée des Guermantes, le narrateur peut bien s'y rendre, puisque la littérature est vaine. Sans cette lecture, il n'y aurait pas eu de dénouement.

Pourtant, une différence plus fine permet d'opposer deux types de signes – j'ai déjà montré dans *La Chambre d'à côté* en quoi les signes sensibles et les signes de l'art relevaient d'une même essence, leur seule différence concernant l'universalité des signes de l'art. Les signes mondains, différents par l'essence, sont le socle chronologique et romanesque qui permet aux deux autres types de signes de développer leur dimension verticale au sein de la lecture – comme si, pour reprendre la métaphore de la cathédrale, l'enveloppe de pierre, la lecture de l'histoire, était antérieure aux soubassements ontologiques des piliers; c'est le cas en effet pour le lecteur romanesque, qui perçoit l'histoire avant son sens caché. Les signes mondains fondent donc la dimension romanesque, «l'histoire du film». Mais s'ils semblent s'opposer à la grandeur finale des signes de l'art, je répète que ce sont bien eux qui nous y mènent, par la chronologie:

Ce n'est vraiment pas la peine de me priver de mener la vie de l'homme du monde m'étais-je dit, puisque, le fameux «travail» auquel depuis si longtemps j'espère chaque jour me mettre le lendemain, je ne suis pas, ou plus fait pour lui, et que peut-être même il ne correspond à aucune réalité.

Et c'est au cours de cette après-midi que tout se dénoue. Il aura cependant fallu un déterminisme second (mais complémentaire) aux signes mondains pour que le narrateur aille chez les Guermantes, et c'est celui des signes sensibles. Plus précisément, celui du *mot*, cet être à mi-chemin du signe sensible et du signe de l'art :

Mais la raison qui m'y fit aller fut ce nom de Guermantes depuis assez longtemps sorti de mon esprit pour que, lu sur la carte d'invitation, il réveillât un rayon de mon attention, allât prélever au fond de ma mémoire une coupe de leur passé, accompagné de toutes les images de forêt domaniale où de hautes fleurs (...) des êtres issus de la fécondation de cet air aigre et ventueux de cette sombre ville de Combray (...). J'avais eu envie d'aller chez les Guermantes comme si cela avait dû me rapprocher de mon enfance et des profondeurs de ma mémoire où je l'apercevais.

L'« être » des Guermantes n'est pas seulement dans leur mondanité, mais dans leur nom : dans leur lettre. Et c'est la lettre qui porte la mémoire. C'est par l'être de papier que l'être véritable se révèle. Et ce sont concrètement les profondeurs de la mémoire du narrateur, son enfance, son moi véritable, qui gisent dans ce nom, et par conséquent dans l'expérience mondaine qui va suivre, puisque de l'expérience de la serviette rêche, la dernière expérience de mémoire involontaire, sortira la résolution de la recherche du temps perdu.

J'ai voulu là esquisser l'idée que la mondanité est un signe non pas vain, creux et à abandonner, comme le signifie parfois Deleuze, mais un signe essentiel qui doit être simplement dépassé, un chemin qui désigne lui-même un autre type de signes, celui du nom, qui

amènera le dernier: celui de la métaphore. De même que le « déroulé narratif » n'exclut pas la pellicule, mais révèle le fonctionnement du cinéma comme art de la mémoire, de même les signes mondains rejoignent-ils les deux autres types de signes dans « le mot », qui est l'empreinte par excellence de *À la Recherche du temps perdu*, sous la forme d'un palimpseste.

À la différence des signes mondains, les signes sensibles et les signes de l'art ne « progressent » pas selon une logique chronologique, ils ne « mènent » pas à la vérité selon une initiation, mais selon une épiphanie verticale. Leur présence fonde ainsi la seconde lecture de *À la recherche du temps perdu*, la lecture verticale, a-temporelle: celle de la durée pure qui représente les « piliers » de la cathédrale – représentés sur le schéma par les traits reliant deux à deux les romans des deux grands pans de l'œuvre, le pan ascendant et le pan descendant – et je reviendrai un peu plus tard sur l'importance de ce mot: *pan*.

Que les signes sensibles fondent une seconde dimension de lecture, cela apparaît évidemment dans le fait qu'ils sont à l'origine de la « recherche » du temps perdu, c'est-à-dire de la signification de la mémoire involontaire – et, de là, du « moi » profond du narrateur. Le premier pilier est établi par eux, qui fondent la correspondance entre l'épisode de la madeleine dans *Du Côté de chez Swann* et sa résolution dans *Le Temps retrouvé*. L'expérience-hypothèse initiale du premier roman et sa « résolution » dans le dernier peuvent être lues par le face à face des pages, faisant l'économie de tout le parcours diégétique des sept romans qui les séparent – comme l'annonce d'ailleurs une parenthèse du passage de la madeleine que je vais citer intégralement:

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés petites madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact, à ma disposition, tout à l'heure, pour un éclaircissement décisif. Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur

où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? Pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière. Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence, de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient. Je veux essayer de le faire réapparaître. Je rétrograde par la pensée au moment où je pris la première cuillerée de thé. Je retrouve le même état, sans une clarté nouvelle. Je demande à mon esprit un effort de plus, de ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit. Et, pour que rien ne brise l'élan dont il va tâcher de la ressaisir, j'écarte tout obstacle, toute idée étrangère, j'abrite mes oreilles et mon attention contre les bruits de la chambre voisine. Mais sentant mon esprit qui se fatigue sans réussir, je le force au contraire à prendre cette distraction que je lui refusais, à penser à autre chose, à se refaire avant une tentative suprême. Puis une deuxième fois, je fais le vide devant lui, je remets en face de lui la saveur encore récente de cette première gorgée et je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées. Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi. Mais il se débat trop loin, trop confusément ; à peine si je perçois le reflet neutre où se confond l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées ; mais je ne peux distinguer la forme, lui demander, comme au seul interprète possible, de me traduire le témoignage de sa contemporaine, de son inséparable compagne, la saveur, lui demander de m'apprendre de quelle circonstance particulière, de quelle époque du passé il s'agit. Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi ? Je ne sais. Maintenant je ne sens plus rien, il est arrêté, redescendu peut-être ; qui sait s'il remontera jamais de sa nuit ? Dix fois il me faut recommencer, me pencher vers lui. Et chaque fois la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute oeuvre importante, m'a conseillé de laisser cela, de boire mon thé en pensant simplement à mes ennuis d'aujourd'hui, à mes désirs de demain qui se laissent remâcher sans peine. Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu.

Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents; peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé; les formes – et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot – s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, 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 leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là); et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, la place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.

Je cite longuement ce passage car il contient toute la clé de l'œuvre. L'irruption du vocabulaire de la recherche scientifique, la métamorphose du narrateur en expérimentateur, ce que je nommerais volontiers une *prose de l'hypothèse* empruntée à Bergson, ouvrent la dimension verticale de la « recherche » du roman, sa dimension d'*essai*. L'expérience se fait ici en deux temps : une première série d'interrogations porte d'abord sur la « joie » qui a envahi le narrateur. Cette série de questions finalement n'en forment qu'une : « qui suis-je ? ». Comme l'indique la parenthèse, sa réponse en est différée : elle ne sera donnée que dans *Le Temps retrouvé*. Cette question de la joie suscitée par la mémoire involontaire est la question de l'essence du moi, que pose l'ensemble de *La Recherche* – où la joie s'explique par le sentiment d'affranchissement du temps, donc de la mort. Une seconde partie de « l'expérience » est, elle, concentrée sur l'objet concret au centre du phénomène de la mémoire involontaire : sur le « goût » de la madeleine. Cette seconde partie du texte, contrairement à la première, est *résolue* immédiatement dans le présent épisode : ce qui a suscité la mémoire involontaire est la superposition du goût présent au souvenir, passé, du goût de la madeleine de tante Léonie. Autrement dit, on a déjà ici une esquisse de réponse à la première question : il y a eu superposition par le signe sensible de deux goûts à des moments différents – conclusion portée par la magnifique phrase sur les gouttelettes du souvenir. Cette phrase dit la verticalité du mode de révélation de la vérité, et c'est cette verticalité qui va se réaliser dans la lecture-palimpseste mise en place par l'écriture de *À la recherche du temps perdu*.

Mais, 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 leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.

Ces gouttelettes représentent dans ma perspective la « pellicule cinématographique » de l'œuvre. Ainsi, *Le Temps retrouvé* nous offre la réponse à la première parenthèse soulignée dans le texte. Le passage final fait ainsi écho verticalement à l'initiation de cette recherche, qui est la recherche « *du temps vécu perdu* », ou de la durée pure perdue – et non du temps mondain, que l'on « perd » aussi bien entendu. La réponse vient se loger dans cette parenthèse et fermer le roman comme un tour d'écrou, comme une clé dans une serrure ou comme l'emboîtement de la partie manquante d'une construction qui viendrait clore une architecture inachevée :

Mais qu'un bruit (...) entendu jadis le soit de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, 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 recrée en nous, pour la sentir, *l'homme affranchi de l'ordre du temps*.

Ce plaisir, la « joie » questionnée, c'est celui de l'affranchissement de l'ordre du temps, c'est-à-dire l'affranchissement de la mort et du temps irréversible. La joie vient de la suspension du temps, qui est aussi révélation de l'être. La

réponse à la question du premier roman est précisément écrite dans le dernier, comme la première phrase d'une conclusion de dissertation vient répondre à la problématique, dans une bonne composition rhétorique. Cette dimension verticale de *La Recherche*, je l'ai ainsi appelée *essai*, même si bien entendu le genre de l'essai ne recouvre pas tout à fait cette dimension particulière de l'écriture proustienne qui consiste à transpercer la dimension narrative de l'œuvre, pour la trouver d'une dimension purement phénoménologique.

Est ensuite réalisée dans le dernier roman la « transition » des signes sensibles, jusqu'alors seuls évoqués, vers les « signes de l'art ». La verticalité de la composition romanesque, en soi, était *déjà* une conversion artistique. Mais plus explicitement, la découverte de « l'homme affranchi de l'ordre du temps » s'ouvre sur un long développement sur l'art, défini comme une *autre voie que celle de la mémoire* vers l'essence de la durée pure. L'art est une sorte de réserve mémorielle. Le début du passage du *Temps retrouvé*, tout en étant le développement de la parenthèse de *Du côté de chez Swann*, répond aussi au début de l'expérience de la madeleine, avec le glissement annoncé du sensible (le goût) à l'expérience esthétique :

La grandeur de l'art véritable, au contraire de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître 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.

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes

aussi bien que chez l'artiste. 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 ». Notre vie ; et aussi la vie des autres car le style pour l'écrivain 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. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial.

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots, quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui qui, à chaque minute, quand nous vivons détournés de nous-mêmes, l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie.

L'art permet, exactement comme l'écrit Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit*, d'universaliser l'expérience de la mémoire involontaire, puisque c'est l'essence commune à tous les hommes qu'il capte, recèle puis révèle. Ce développement sur l'art, les signes de l'art et leur disponibilité, leur universalité, leur mise à disposition de l'essence commune pour chacun, par opposition à l'idiosyncrasie du signe sensible, utilise d'ailleurs la métaphore de la pellicule et de la révélation ou du « développement » – qui

concerne ici certes plus la photographie que le cinéma : «leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas 'développés' ». L'art est, dans une perspective hégélienne et phénoménologique, la projection sur un support – qui forme dès lors pellicule – de cette intériorité sensible qu'est le réservoir mémoriel et perceptif de l'artiste. Et comme la mémoire involontaire suppose un travail – c'est au fond tout celui de *À la recherche du temps perdu* – l'art, s'il est plus disponible, ne se donne pas pour autant d'emblée non plus. L'homme peut connaître des moments d'épiphane dans lesquels l'œuvre offre son essence par donation, en quelque sorte immédiatement – comme le petit pan de mur jaune s'offre à Bergotte. Mais, la plupart du temps, la donation ne s'obtient que par un *travail* qui fait advenir l'essence et la fait se diriger vers soi, comme on se dirige vers elle. On pense à Daniel Arasse, qui plantait sa petite chaise pliante devant un tableau, au milieu des promeneurs d'un musée, et attendait le dé clic, cet « instant » où l'œuvre se développe comme une photographie, où le négatif devient visible dans la lumière (où le tableau, comme dit le texte, vient à s'« éclaircir »). Dans cette révélation, c'est nous-mêmes que nous percevons. Et comme pour les signes sensibles, un détail, équivalent de la gouttelette minuscule de la saveur, est la brèche qui permet cette donation de l'œuvre au spectateur.

Or, le glissement des signes sensibles aux signes de l'art n'est pas une généralisation artificielle. Elle ne passe pas par le discours. Elle est réalisée *dans l'écriture même*, gravée dans la lettre du texte : « sous des mots », comme dit Proust lui-même dans la conclusion que je viens de citer. Comment est-on passé de la question de la joie à sa résolution dans *Le Temps retrouvé* ? Le narrateur est vieux, il a expérimenté tout une série d'anamnèses et d'expériences

sensibles (en plus d'avoir éprouvé les signes mondains le long des sept romans), et il arrive à l'hôtel de Guermantes, après la guerre, pour le fameux thé. Le texte nous donne alors à lire en cascade la série de trois expériences de mémoire involontaire – jamais jusqu'alors elles n'avaient été aussi rapprochées. Cette énumération est irréaliste, le texte jusqu'à présent insistait sur le « heureux hasard » qui permettait d'accéder à cette joie, dont il sent bien depuis l'expérience de la madeleine qu'elle a quelque chose à voir avec la vérité du moi. La cascade d'anamnèses qui précipite le dénouement évoque la fin d'une comédie de Feydeau qui s'emballe. La première expérience est celle des pavés irréguliers de la cour de l'hôtel, la seconde le tintement de la cuiller sur la tasse (image si bergsonienne), et elles sont toutes deux, comme les trois arbres d'Hudimesnil, « non résolues ». Enfin, l'ultime expérience de mémoire involontaire est celle de la serviette rêche, qui résout l'énigme de l'ensemble de l'œuvre :

Je m'essuyais la bouche avec la serviette qu'il m'avait donnée ; mais aussitôt comme le personnage des *Mille et Une Nuits* qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux : mais il était pur et salin, il se gonfla en mamelles bleuâtres ; l'impression fut si forte que le moment que je vivais me sembla être le moment actuel, plus hébété (...) je croyais que le domestique venait d'ouvrir la fenêtre sur la plage et que tout m'invitait à descendre me promener le long de la digue à marée haute ; la serviette que j'avais prise pour m'essuyer la bouche avait précisément le genre de raideur et d'empesé de celle avec laquelle j'avais eu tant de peine à me sécher devant la fenêtre, le premier jour de mon arrivée à Balbec, et maintenant, devant cette bibliothèque (...) elle déployait, réparti dans ses pans et dans ses cassures, le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon.

On notera les références, en écho, au passage de la madeleine, exactement comme si les deux textes avaient été écrits l'un à la suite de l'autre : les comparaisons avec la magie, l'imaginaire merveilleux, la thématique de l'ici et du lointain, etc. Le passage auquel renvoie ce texte, l'objet gravé dans la pellicule de la mémoire du texte, est précisément ce passage-empreinte de *À l'ombre des jeunes filles en fleur* :

Mais le lendemain matin ! – [...] quelle joie [...] de voir dans la fenêtre et dans toutes les vitrines des bibliothèques [...], comme dans le hublots d'une cabine de navire, la mer nue [...]. À tous moments, tenant à la main la serviette raide et empesée où était écrit le nom de l'hôtel et avec laquelle je faisais d'inutiles efforts pour me sécher, je retournais près de la fenêtre jeter encore un regard sur ce vaste cirque.

Une seconde verticalité, en plus du palimpseste qui mettait en relation *Du Côté de chez Swann* et *Le Temps retrouvé* par le biais de la parenthèse, met ici en relation *À l'Ombre des jeunes filles en fleur* et le dernier roman. Ces lectures verticales forment bien par leur entrelacement les piliers de la cathédrale. Déjà, par l'entremise de Baudelaire – dans la page même du palimpseste –, le deuxième roman du cycle nous révèle que le contraire de la « joie » est lié au temps, à la « peur de la mort », comme perte de notre être temporel, c'est-à-dire de notre mémoire. Le second roman anticipe ainsi le « sens » de la résolution finale, dans *Le Temps retrouvé*, en offrant une deuxième pièce au puzzle de l'essai philosophique. La référence à Baudelaire révèle en outre ce à quoi la mémoire involontaire renvoie aussi : une autre mémoire. La madeleine était elle-même une expérience de réminiscence baudelairienne, et l'on comprend dès cette

référence à Baudelaire, même si cela reste allusif, qu'elle deviendra universelle dans l'art, anticipant encore la conclusion du *Temps retrouvé*, et la transition vers les signes de l'art. Le narrateur a développé d'ailleurs, deux pages plus haut, la même thématique de la mort, mais pour lui-même. Ce qui fait que l'art vient toujours dans un second temps, ici comme dans la composition générale du roman, généraliser une idiosyncrasie sensible :

Peut-être cet effroi que j'avais de coucher dans une chambre inconnue, peut-être cet effroi n'est-il que la forme la plus humble, obscure, organique, presque inconsciente, de ce grand refus désespéré qu'opposent les choses qui constituent le meilleur de notre vie présente à ce que nous revêtions mentalement de notre acceptation la formule d'un avenir où elles ne figurent pas; refus qui était au fond de l'horreur que m'avait fait si souvent éprouver la pensée (de vivre loin de Gilberte) [...]; refus qui était encore au fond de la difficulté que j'avais à penser à ma propre mort ou à une survie [...] dans laquelle je ne pourrai emporter mes souvenirs, mes défauts [...] qui ne se résignaient pas à l'idée de ne plus être et ne voulaient pour moi ni du néant, ni d'une éternité où ils ne seraient plus.

Ce qui est remarquable ici est que l'œuvre soit composée, intentionnellement, à la lettre, puisque, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur* déjà, le passage de la serviette rêche devant la fenêtre du grand hôtel ouverte sur la mer suivait justement et très précisément cette réflexion sur la peur de la mort, qui se situe dans la diégèse du roman « le lendemain matin » : « Mais le lendemain matin ! – [...] quelle joie [...] de voir dans la fenêtre et dans toutes les vitrines des bibliothèques, etc. ». Comme si, anticipant *Le Temps retrouvé*, l'écrivain savait déjà que la serviette avec laquelle il s'essuie viendrait résoudre cette question de la

peur de la mort, et transformer, avec une synesthésie baudelairienne finale, les signes sensibles en signes de l'art.

Cette conservation finale des signes est bien ce qu'opère le passage du *Temps retrouvé*. En effet, si je reprends le texte de la résolution de la mémoire involontaire dans la « queue de paon », que nous apprend de nouveau cette dernière expérience ? Rien, apparemment, si ce n'est que des mots sont mis dans le bon ordre et sur les bonnes sensations. La madeleine disait déjà la suspension du temps, simplement la « joie » n'était pas alors rattachée à celle-ci. Cette fois, le narrateur comprend que c'est la superposition du temps passé (la première expérience de la mer à Balbec, qui prend « empreinte » sur la serviette comme sur une pellicule de cinéma, devant les vitres de la bibliothèque de sa chambre) et du temps présent (l'autre serviette rêche qui ressuscite l'essence de la mer) – et, par là, du moi passé. Cette superposition fonctionne comme une projection de l'empreinte de la pellicule sur les pans de la serviette blanche présente (l'écran de cinéma), qui permet la suspension du temps, et donc la joie d'échapper à son cours. L'affranchissement du temps est une superposition totale dans la mémoire, c'est-à-dire par la pensée, de deux espace-temps distincts. Or, pour dire cette superposition, Proust crée une métaphore proche de celle que je donne du « film », mais qui est une métaphore très spéciale, que je nommerais volontiers *la* métaphore proustienne. Elle ne consiste pas à faire passer d'un Sa1 à un Saz, elle n'est pas déplacement d'un mot sur une autre fondée sur un motif. Non : elle est création d'un *troisième terme*, ou d'un troisième objet. Pour dire la superposition des deux espace-temps, Proust va créer un objet matériel qui va *représenter cette superposition*. Sur quoi s'était faite l'empreinte de l'essence de la mer ? Non pas sur une pellicule, mais sur

une serviette r che. Sur cette serviette, la mer s'était « empreint e », sous la forme de ses couleurs (le bleu azur et le vert). La seconde serviette, qui est elle une serviette de table et par conséquent possède des pans, va se métamorphoser en un *troisième objet* sous l'effet de la projection de l'empreinte passée sur ses pans. Ces derniers se teintent de vert et bleu, et deviennent semblables à une « queue de paon ». La queue de paon, ce n'est pas une métaphore : c'est un troisième objet crée littéralement, ou matériellement, par la projection d'une empreinte sur un support qui révèle cette empreinte.

La métaphore proustienne n'a ainsi rien à voir avec le sens commun de la métaphore. Elle fonctionne comme une projection filmique : le troisième objet est un écran (les pans de la serviette) animé par une projection (des couleurs de la mer). La serviette, signe sensible, se convertit dès lors en un signe de l'art. La « queue de paon » en tant que « métaphore » représente l'écriture de *La Recherche* tout entière, le « signe de l'art » par excellence. Il permet d'universaliser la particularité du signe sensible et de l'anamnèse, leur contingence. La suspension du temps et sa joie sont dès lors accessibles à tous les hommes dans l'expérience esthétique. L'expérience convertie en image, forme crée pour la représenter, devient littérature.

L'écriture verticale « essayiste » est de plus doubl e d'un palimpseste « littéral », d'un sous-texte. Le sous-texte est l'écriture verticale par excellence. Il est aussi bien la traduction littéraire d'une « pellicule », puisqu'il consiste à lire deux textes en même temps – si l'on suit bien une acception « littérale » du palimpseste intertextuel, qui serait celle de Saussure dans ses cryptogrammes. Alors que la mémoire involontaire réalise la superposition de deux temporalités, l'empreinte et le présent vertical de

son surgissement, Proust va résoudre la question de la joie de l'expérience par la superposition de deux textes dans *Le Temps retrouvé*. Ce qui est remarquable est qu'il fasse ainsi expérimenter directement au lecteur l'impression de déjà-vu. Le lecteur vit ainsi une anamnèse, en même temps que son héros, mais cette mémoire est pour lui celle d'un texte. En effet, dans *Le Temps retrouvé*, nous lisons une seconde fois un passage de *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Le palimpseste, ou la textualité, telle la pellicule cinématographique, permet de dépasser la thématization de la mémoire dans l'œuvre: celle-ci devient elle-même mémoire dans sa textualité. Une certaine littérature, comme le cinéma, a pour essence d'être *mémoire du réel*. Et c'est parce qu'elle l'est par nature, qu'elle atteint l'être.

Voici donc, soulignés en gras dans les deux textes mis face à face, les termes communs au passage de Balbec (déjeuner dans la salle à manger du grand hôtel, cet aquarium bleu et vert), et à la scène du thé dans le dernier roman. C'est dans le second texte que le « palimpseste » du premier se donne à lire, et que le lecteur fait, dans la même temporalité que le personnage, l'expérience d'une réminiscence.

À l'ombre des jeunes filles en fleur

Mais le lendemain matin! – (...) quelle joie (...) de voir dans la fenêtre et dans toutes les vitrines des bibliothèques, comme dans le hublots d'une cabine de navire, la mer nue (...). À tous moments, tenant à la main la serviette raide et empesée où était écrit le nom de l'hôtel et avec laquelle je faisais d'inutiles efforts pour me sécher, je retournais près de la fenêtre jeter encore un regard sur ce vaste cirque éblouissant et montagneux et sur les sommets neigeux de ses vagues en pierre d'émeraude çà et là polie et translucide, lesquelles avec une placide violence et un froncement léonin, laissaient s'accomplir et dévaler l'écroulement de leurs pans auxquels le soleil ajoutait

un sourire sans visage. Fenêtre à laquelle je devais ensuite me mettre chaque matin (...) pour apercevoir ces collines de la mer (...) dans un lointain transparent, vaporeux et bleuâtre (...). D'autres fois c'était tout près de moi que le soleil riait sur ces glots d'un vert aussi tendre que celui que conserve aux prairies alpestres (...) moins l'humidité du sol que la liquide mobilité de la lumière. Au reste, dans cette brèche que la plage et les flots pratiquent au milieu du reste du monde pour y faire passer, pour y accumuler la lumière, c'est elle (...) qui déplace et situe les allongements de la mer. (...) Quand le matin, le soleil venait de derrière l'hôtel, découvrant devant moi les grèves illuminées jusqu'aux premiers contreforts de la mer, il semblait m'en montrer un autre pan (...) Et dès ce premier matin, le soleil me désignait au loin, d'un doigt souriant, ces cimes bleues de la mer qui n'ont de nom sur aucune carte géographique, jusqu'à ce qu'étourdi de sa sublime promenade à la surface retentissante et chaotique de leurs crêtes et de leurs avalanches il vint se mettre à l'abris dans ma chambre (...) et une heure plus tard, dans la grande salle à manger – tandis que nous déjeunions et que, de la gourde de cuir d'un citron, nous répandions quelques gouttes d'or sur deux soles qui bientôt laissèrent dans nos assiettes le panache de leurs arêtes, frisé comme une plume et sonore comme une cithare – il parut cruel à ma grand-mère de n'en pas sentir le souffle vivifiant à cause du châssis transparent mais clos qui comme une vitrine, nous séparait de la plage tout en la laissant entièrement voir et dans lequel le ciel entrait si complètement que son azur avait l'air d'être la couleur des fenêtres et ses nuages blancs un défaut du verre. (...) cette salle à manger de Balbec, nue, emplie de soleil vert comme l'eau d'une piscine, et à quelques mètres de laquelle, la marée pleine et le grand jour élevaient, comme devant la cité céleste, un rempart indestructible et mobile d'émeraude et d'or.

Le Temps retrouvé

je m'essuyais la bouche avec la serviette qu'il m'avait donnée; mais aussitôt comme le personnage des *Mille et Une Nuits* qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux: mais il était pur et salin, il se gonfla en mamelles bleuâtres; l'impression fut si forte que *le moment que je vivais me sembla être*

le moment actuel, plus hébété (...) je croyais que le domestique venait d'ouvrir la fenêtre sur la plage et que tout m'invitait à descendre me promener le long de la digue à marée haute; la serviette que j'avais prise pour m'essuyer la bouche avait précisément le genre de raideur et d'empesé de celle avec laquelle j'avais eu tant de peine à me sécher devant la fenêtre, le premier jour de mon arrivée à Balbec, et maintenant, devant cette bibliothèque aux portes de verre (...) elle déployait, réparti dans ses pans et dans ses cassures, le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon.

Il semble y avoir une relation mystérieuse et profonde entre la couleur azur de la mer – qui n'est qu'un signe de son essence, les objets étant ontologiquement incolores – et l'essence du temps. Le temps comme l'objet est un espace incolore, dont la manifestation dans *La Recherche* est celle de l'azur, du bleu ou de l'or. La durée pure n'avait-elle pas été glosée par Bergson comme comparable à la transparence, mais aussi à l'opacité stratifiée (coloration progressive) des strates marines? C'est sans doute la raison pour laquelle Balbec est le lieu, comme « Nom de pays: le pays », qui annonce le plus précisément sur le plan des trois signes, la résolution finale du *Temps retrouvé*. On trouve par exemple une annonce de la fin dans la première vision d'Albertine et des autres jeunes filles: « C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants, avec son 'polo', que je la revois encore maintenant, silhouettée sur l'écran que lui fait, au fond, la mer, et séparée de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée, d'un visage que j'ai souvent depuis projeté dans le passé pour pouvoir me dire d'une jeune fille qui était dans ma chambre: 'C'est elle!' » La référence à la photographie et au cinéma, à la « projection » de l'empreinte, est accompagnée d'une

double réflexion sur l'espace et le temps – ce qui est la fonction de la mémoire-cinéma – étrangement rattachée, si l'on ne connaît l'issue de l'œuvre, à l'azur de la mer. L'azur et la mer reviennent à propos de la réflexion sur le déplacement de l'objet du désir – concernant ici la petite bande de Balbec tout entière. Ce déplacement est un déplacement de signe à signe, mais aussi dans le temps, mais aussi au fondement de la mémoire involontaire. On y retrouve la renaissance de la mer dans les pans finaux de la serviette de l'hôtel de Guermantes : « Mais quand, même ne le sachant pas, je pensais à elles, plus inconsciemment encore, elles, c'était pour moi les ondulations montueuses et bleues de la mer, le profil d'un défilé devant la mer. C'était la mer que j'espérais retrouver, si j'allais dans quelque ville où elles seraient. L'amour le plus exclusif pour une personne est toujours l'amour d'autre chose. » Le narrateur est plus précis dans les variantes biffées : « les jeunes filles, sous les espèces desquelles je pensais à la mer » – ajoutant à cette réalité phénoménologique du temps et de la mémoire le vocabulaire de l'ontologie aristotélicienne et de la transsubstantiation chrétienne. Le titre lui-même des *Jeunes filles*, qui est en quelque sorte le premier roman de la fin, est significatif : il décrit, découvre une réalité qui est encore à l'ombre de la vérité, et non dans la lumière du temps retrouvé. Mais être à l'ombre de l'image des jeunes filles en fleur est être bien plus près de la vérité ontologique que d'être, par exemple, plongé aveuglément dans la grotte des signes mondains comme dans *Le Côté de Guermantes* et la baignoire marine de l'opéra. À *l'ombre des jeunes filles en fleur* est bien le roman-négatif, l'ombre qui sera révélée à la lumière dans le dernier roman – conformément à ce qu'écrit Proust de la photographie et qu'il reprend un peu après l'extrait cité du *Temps retrouvé*, parlant pour évoquer les jeunes filles de « projection d'image » :

Je tâchais de prolonger l'horizon (...) si par hasard j'apercevais n'importe laquelle des jeunes filles, comme elles participaient toutes à la même essence spéciale, c'était comme si j'avais vu projeté en face de moi dans une hallucination mobile et diabolique un peu du rêve ennemi et pourtant passionnément convoité qui, l'instant d'avant encore, n'existait, y stagnait d'ailleurs d'une façon permanente, que dans mon cerveau (...). Elles me semblaient, en la finesse de leur gramen à la fois naturel et surnaturel, et la puissance de leurs pinceaux d'art, un ouvrage unique pour lequel on avait utilisé le gazon même du Paradis. À une section même infime d'elles, quel herbier céleste n'eussé-je pas donné comme chasse. Mais n'espérant point obtenir un morceau vrai de ces nattes, si au moins j'avais pu en posséder la photographie, combien plus précieuse que celle de fleurettes dessinées par le Vinci ! Pour en avoir une je fis auprès d'amis des Swann et même de photographes, des bassesses qui ne me procurèrent pas ce que je voulais, mais me lièrent pour toujours avec des gens très ennuyeux.

La petite bande est encore un mystère, à l'ombre de la révélation. Elle est le prototype de tout mystère, étant de plus à la croisée des signes mondains, sensibles et de l'art. Or, ce que le narrateur interroge face à ce mystère sur lequel, comme avec la madeleine, il tente diverses expériences pour le percer, c'est justement l'azur – comme il le confesse ensuite de manière prémonitoire : « restant (...) à interroger l'azur du vitrage ».

Revenons au premier texte de *Du Côté de chez Swann*. Il s'agit de l'empreinte, sur la pellicule du texte, de ce qui sera révélé à la fin. Il semble qu'avant même la métaphore finale apparaisse ici un paon : « léonin » (le cri du paon est « léon »), « plumes », « crête », « panache » et couleurs bleu et azur ; et, précisément, ce *panache coloré* apparaît entre une mer dont on est « séparé », et les vitrines d'une bibliothèque qui reflètent elles-mêmes une vitre, comme dans le dernier texte, et dans un système de miroirs infini qui est celui des

textes eux-mêmes. Proust aurait-il écrit les deux pages dans le même mouvement ? Et il y a d'autres paons. Charlus, lors de sa première rencontre avec le narrateur si comique derrière le grand hôtel, se donne d'emblée pour ce qu'il est : un ensemble de signes. Il est un masque qui recouvre mille visages : un « signe » de lui-même, un signe de la mondanité, un signe de la textualité cachée (celle de l'homosexualité), un double de l'auteur. Or ce masque est, à cause de l'ostentation du personnage, assimilé au « panache » d'un « paon » :

Pour me donner le change, peut-être cherchait-il seulement, par sa nouvelle attitude, à exprimer la distraction et le détachement, mais c'était avec une exagération si agressive que son but semblait au moins autant que de dissiper les soupçons que j'avais dû avoir, de venger une humiliation (...) Il cambrait sa taille d'un air de bravade, pinçait les lèvres, relevait ses moustaches et dans son regard ajustait quelque chose d'indifférent, de dur, de presque insultant. (...) et je m'aperçus alors que ses yeux qui n'étaient jamais fixés sur l'interlocuteur, se promenaient perpétuellement dans toutes les directions, comme ceux de certains animaux effrayés. (...) 'Dame, ils n'ont pas cet air de race, de grand seigneur jusqu'au bout des ongles, qu'a mon oncle Palamède'.

Le prénom même de Palamède évoque un nom d'oiseau tout en sonnant comme *pan*. Tout chez Charlus, dans ces pages des *Jeunes filles*, insiste sur le « factice » ou la « façade ». Et s'il est signe mondain, c'est pour en représenter la grandeur, car chez lui ceux-ci deviennent nobles. Il convertit dans sa personne même, les signes mondains en signes de l'art, picturaux ou littéraires. La « pellicule » des *Jeunes filles* porte donc bien la totalité de l'empreinte, y compris la métaphore finale – cette « résolution par l'art » de l'ensemble de *À la recherche du temps perdu*.