

EXTRAIT (VERSION DE TRAVAIL) DE LA CONCLUSION GÉNÉRALE DE :

Jean-François PERRIN, *Poétique romanesque de la mémoire, tome II : De Senancour à Proust (XIX^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, coll. Bibliothèque proustienne, 2018, EAN : 9782406079033, 803 p.



DE LA MÉMOIRE AFFECTIVE COMME INSTRUMENT COMPOSITIONNEL

[...]

Que la mémoire affective d'un personnage ou d'un héros-narrateur soit presque naturellement partie prenante de l'intrigue d'un récit, c'est ce que nous avons pu vérifier au cours des pages qui précèdent. Proust, nous l'avons vu, avait identifié dans sa lecture de *La Double Maîtresse* cette fonction de péripétie qu'il entendait lui-même faire jouer à la scène de la madeleine dans *Du côté de chez Swann* ; ses références à Nerval et Chateaubriand à ce propos attestent qu'il savait n'innover en rien sur ce terrain par rapport à ses prédécesseurs du XIX^e siècle, dont on espère avoir démontré que, de *Volupté* à *Lourdes* et de *Consuelo* à *Fort comme la mort*, ils avaient porté les techniques de mise en intrigue de la mémoire affective à un degré de complexité et de raffinement sans commune mesure avec ce que Régnier et lui-même ont

réalisé sur ce terrain. À cet égard, la grande rime narrative qui relie « Combray » et la « Matinée chez la princesse de Guermantes » par le dispositif de réminiscences qu'on sait, n'est que le procédé relativement simple permettant à Proust, en commençant par les extrémités à la façon de Chateaubriand¹, de se donner le cadre qui lui permettrait d'élever à loisir sa cathédrale : un cadre compositionnel qu'il cherchait depuis *Jean Santeuil* afin de *contenir*, aux deux sens du terme, ce qu'on pourrait appeler sa tendance digressive. Il a suffisamment répété à ses correspondants que la fin de son œuvre était déjà écrite et qu'ils ne pourraient juger de sa composition qu'une fois l'ensemble de l'édifice mis à jour, pour qu'on ne doute pas, me semble-t-il, de l'assise qu'il y a trouvé pour ensuite se laisser écrire à sa façon naturelle, par une sorte de prolifération de fragments incessamment réécrits dont l'organisation procède soit de sa propre dynamique quasi organique si l'on suit l'analyse de Julien Gracq² sur la composition de la *Recherche*, d'ailleurs confirmée par celles de Maurice Bardèche et Luc Fraisse³, soit de « mécanismes subtils » soigneusement concertés quoique « voilés avec art⁴ », si l'on suit la thèse de Jean-Yves Tadié.

En tout état de cause, cette organisation de la *Recherche*, prise dans son ensemble, concerne de tout autres enjeux compositionnels que ceux relatifs à la mémoire affective dans sa composante réminiscente, qui se résume ici à une fonction d'encadrement *a priori*. Nous avons d'ailleurs pu remarquer, à propos d'autres écrivains antérieurs, que l'art de relier narrativement la fin au commencement en une sorte de cercle ou de spirale caractérisant aussi bien la poétique de Chateaubriand mémorialiste que celle de romans comme *Raphaël*, *Une Vie*, *Le Docteur*

¹ « Il m'est arrivé ce qui arrive à tout entrepreneur qui travaille sur une grande échelle : j'ai, en premier lieu, élevé les pavillons des extrémités, puis, déplaçant et remplaçant çà et là mes échafauds, j'ai monté la pierre et le ciment des constructions intermédiaires ; on employait plusieurs siècles à l'achèvement des cathédrales gothiques. » *Mémoires d'outre-tombe* II, 1, *op. cit.*, p. 232-233. Sur la métaphore de l'œuvre-cathédrale chez Proust, voir sa lettre à Jean de Gaigneron du 1^{er} août 1919. Sur son inscription dans *Le temps retrouvé*, voir Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard Tel, 1971, p. 241.

² Gracq voit ce processus d'auto-organisation spontanée sous deux métaphores, l'empilement et la division cellulaires : « Dans chaque partie, un minimum de pierres d'attente est ménagé pour se mortaiser à la partie voisine ; la densité, la solidité intrinsèque du matériau, traité par blocs puissants, sont suffisantes pour que la juxtaposition suffise à l'équilibre, comme dans ces murailles achéennes de moellons bruts qui tiennent debout par simple empilement, sans ciment interstitiel » ; « L'enchaînement des séquences dans *La recherche du temps perdu* ressemble souvent – plutôt qu'à l'articulation habituelle en chapelets des scènes romanesques selon l'écoulement du temps – à la multiplication cellulaire par dédoublement des noyaux. ». « Proust, considéré comme terminus », *op. cit.*, p. 18-19 et 11.

³ « Proust a écrit la *Recherche du temps perdu*, non pas d'un mouvement continu [...], mais par fragments, mais quatre ou cinq fois, dix fois même pour certains fragments ». M. Bardèche, *Marcel Proust romancier*, t. 1, Paris, Les sept couleurs, 1971, p. 206. « L'image de la division cellulaire [...] est chez lui l'emblème systématique de la création, qui est prolifération de fragments [...]. Création continue de la vie en premier lieu, car « la réalité se reproduit par division comme les infusoires » [dédicace des *Jeunes filles* à Jacques de Lacretelle] ». L. Fraisse, *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Corti, p. 298. Voir l'ensemble du chapitre II.

⁴ *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 366.

Pascal, Lourdes, Bruges-la-morte, La Double Maîtresse et quelques autres, sans parler de *La Nouvelle Héloïse* ou de *L'Astrée*. Que nous rouvrons *Corinne*, et c'est encore ce que nous y observerons, avec la résurrection fantasmatique que l'héroïne a projeté de provoquer chez Lord Nevil, en transformant sa fille en mémorial vivant de la scène où ils s'étaient mutuellement déclaré leur amour dans leur jeunesse à Rome. Si les conséquences en sont laissées à deviner au lecteur, puisque le roman va se terminer, cette scène révèle *a posteriori* le caractère d'amorce que revêtait implicitement, dans la première partie du récit, la scène de la poétesse jouant des airs écossais tandis que lord Nevil contemplait le tableau du fils de Caïrbar sur la tombe de son père. Ce jeu de rimes aux deux extrémités du roman, qu'ici je simplifie, institue un rapport interprétatif puissant entre les deux scènes et celles qui leur sont liées au fil de la diégèse. Il en va exactement de même lorsque Maupassant montre l'héroïne d'*Une Vie* s'efforçant, en se concentrant sur un calendrier retrouvé à la fin du roman, de reconstituer jour par jour ses premiers temps aux Peuples, qui avaient été tellement emplis d'attente heureuse, et dont le début du roman nous disait qu'elle y avait semé des souvenirs. En outre, comme chez M^{me} de Staël, ce couple de scènes disjointes dans le temps et l'espace, mais réunies par la mémoire réminiscente, n'est pas séparable des séquences intermédiaires de mémoire affective disposées au fil du roman, qui prennent un certain sens lorsqu'on procède de l'amont vers l'aval, selon une dialectique dominée par le potentiel d'avenir et d'espoir qui demeure, mais qui se révèlent terriblement illusoire dans la perspective de la tentative de remémoration finale de Jeanne, qui ne se souvient plus de rien malgré tous ses efforts, au-delà des premiers temps aux Peuples. Proust n'a ainsi rien inventé, du moins en termes techniques, en faisant des séquences de réminiscence du *Temps retrouvé* un opérateur de relecture *a posteriori* de l'ensemble du roman.

La circularité est d'ailleurs le principe organisateur de l'*Odyssée*, qui n'existerait pas sans la hantise où demeure le héros de Pénélope et de son île natale, une nostalgie que lui envient les dieux comme un savoir propre aux mortels, et dont ni Calypso ni Circé ne peuvent obtenir l'effacement malgré prestiges et sortilèges. C'est aussi depuis l'*Iliade* que la mémoire affective est présentée comme génératrice de récit, c'est-à-dire de péripéties enchaînées ; comme l'écrit Michèle Simondon : « Le récit épique, comme le fait plus tard le récit historique de l'Enquête d'Hérodote, motive souvent l'action du héros par la reviviscence d'un sentiment fondamental, colère, haine, désir de vengeance, ou, au contraire, amour, amitié, reconnaissance.⁵ »

[...]

⁵ Michèle Simondon, *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V^e siècle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982, p. 60.

Rien n'est plus vrai des récits que nous avons étudiés. Nous avons vu le comte de Monte-Cristo acharné à obliger les responsables de son emprisonnement au château d'If à se souvenir de leur forfait au point d'en mourir ou d'en devenir fous, tant était puissante en lui l'énergie du ressentiment auto-entretenu ; nous l'avons également vu, alors qu'il doute du bien-fondé de son entreprise, s'ingéniant à en retrouver la source vive dans le cachot même où il avait supplié Dieu de lui conserver le souvenir de ce qu'il avait subi là. Nous avons assisté aux conséquences suicidaires, pour le héros du roman de Du Camp, de la rencontre aux Tuileries d'une fillette dans les yeux de laquelle il a rencontré la réminiscence de son amante perdue. Dans *Le Possédé* de Camille Lemonnier, c'est la puissance incoercible d'une réminiscence inassignable suscitée par les yeux d'une domestique qui jette un magistrat respecté dans le désastre dont nous entretient le récit. Dans un autre registre, celui-là plus intimiste, nous avons vu la maîtresse de Germinie Lacerteux s'employer à alimenter de sa mémoire son ressentiment *a posteriori* contre cette servante qui l'avait trompée, mais se trouver finalement contrainte de céder à la force demeurée en elle de son affection pour elle. Anatole France, en revanche, s'est amusé de la dimension épique du ressentiment, en faisant parcourir en quelques secondes au héros du *Mannequin d'osier* surprenant l'adultère de sa femme, tout le spectre mental des actions possibles depuis le meurtre pur et simple, pour finalement le faire se retirer en simulant n'avoir rien vu.

En ce qui concerne les réminiscences affectives provoquées ou auto-provoquées suscitant l'action, nous avons pu voir à l'œuvre, dans *Adriani* de Sand, la suivante de M^{me} de Monteluz s'efforçant de susciter la rencontre de sa maîtresse avec d'Argères, en provoquant chez lui une réminiscence de l'avoir naguère rencontrée ; nous avons d'ailleurs constaté que toute la première partie du roman reposait sur un enchaînement de réminiscences depuis l'air du gondolier jusqu'à la reconnaissance par l'héroïne elle-même, dans le jeu du pianiste, du style d'Adriani dont elle avait pu lire les partitions naguère. En étudiant *La Bien-Aimée* de Gilbert Augustin-Thierry, nous avons pu constater que les trois réminiscences enchaînées advenues au héros dès l'ouverture de la nouvelle participaient d'une stratégie visant à sa rencontre, le soir même, avec une femme dont il devait redevenir l'amant après l'avoir connue dans une vie antérieure. En relisant *Véra*, nous avons observé comment le comte d'Athol mobilisait son vieux serviteur, sa demeure et la chambre même de son épouse défunte comme supports mémoriels destinés à la rappeler à la vie. Dans *Monsieur Parent* de Maupassant, c'est la révélation que laisse échapper une servante en colère qui, déclenchant la jalousie d'un mari, provoque un processus de dévoilement par anamnèse des éléments de sa vie de couple tendant à accréditer la liaison de sa femme et de leur ami, avec les conséquences désastreuses qui

s'ensuivent pour lui-même. Dans *Adieu* de Balzac, ce sont la passion intacte du héros pour la jeune femme qu'il aimait et croyait avoir perdue, et le désespoir de la retrouver folle, qui le poussent à provoquer artificiellement la résurrection de sa mémoire, n'aboutissant qu'à la tuer avant d'en finir lui-même. Dans le registre de l'automnésie délibérée, le désarroi de Hugues Vianne constatant, dans *Bruges-la-morte*, qu'il est allé trop loin dans son expérience de retrouvailles hallucinatoires avec sa morte en exigeant de Jane qu'elle revête ses robes déjà passées de mode, montre que ce n'est pas sans risques qu'on provoque la mémoire des morts. C'est à une expérience non moins risquée que se livre le narrateur de *Ligeia* en conduisant une résurrection conjuratoire par conjugaison de volonté et de mémoire, dont on ne sait si son résultat est réel, fantasmé, ou seulement allégorique des pouvoirs de l'écriture.

[...]

Ce que nous avons pu observer du potentiel de narrativité de la mémoire affective dans la prose narrative du XIX^e siècle ne saurait être limité au seul parallèle avec ce que les Grecs avaient su en tirer en tant que déclencheur motivant de l'action dramatique. Mais à ce point, il convient de distinguer le domaine du roman et celui de la nouvelle.

[...]

Ce qui caractérise la nouvelle, c'est qu'on y rencontre la scène de mémoire réminiscente – ou son envers amnésique – à plusieurs endroits stratégiques : soit l'ouverture et la péripétie, voire l'intrigue tout entière, et parfois même la chute ; au titre de cette dernière, nous en avons rencontré deux occurrences : c'est la ressource de Maupassant dans *Souvenir*, et c'est encore le cas chez Villiers dans la première version de *Véra*, qui se clôt sur le retour du comte à la réalité après une nuit d'amour avec la ressuscitée, retour présenté en termes de réminiscence. Au titre de l'ouverture, chacun sait le rôle de déclencheur narratif joué par la réminiscence du bal de Loisy dans *Sylvie* de Nerval, qui entraîne peu après le narrateur à quitter Paris pour s'y rendre en espérant y retrouver son ancienne amie. De la même façon à peu près chez Villiers, le narrateur de *L'Intersigne* prend, au début de la nouvelle, la décision d'aller rejoindre en Bretagne l'abbé Maucombe dont le nom « oublié depuis des années », lui « pass[e] dans l'esprit ».

Sous d'autres modalités, ouvrir une nouvelle sur le thème de la mémoire affective, et parfois de son énigme, est également un procédé de Maupassant dans *Vieux objets*, *Magnétisme*, *La Mère Sauvage*, *Malades et médecins*, *Fini*, *Ça ira*, *Le Colporteur*. Lorrain pratique aussi ce genre d'ouverture dans *La Dame en vert*, *Le Crapaud*, *Propos de vernissage*, *Les Niais de Malhantot*. Poe, outre l'anamnèse circonstanciée d'une plongée mentale aux confins du néant qui fait la matière du prologue du *Puits et le Pendule*, met en scène un déficit mémoriel partiel

dans la longue ouverture de *Ligeia*, et présente William Wilson comme doué d'une mémoire exceptionnelle de ses années de collègue. L'ouverture de *La Bien-Aimée* de G. Augustin Thierry est un tissu de réminiscences, puisque le thème du roman auquel songe le héros est un scénario de réincarnation et que cette songerie est suivie d'incidents domestiques minuscules amenant respectivement une réminiscence musicale, la contemplation d'une gravure ramenant l'esprit du XVIII^e siècle et le ressouvenir d'une invitation oubliée à laquelle le héros se rend en dépit de sa décision initiale de rester chez lui à travailler. Dans *La Chambre close* de Mirbeau, la première partie de l'intrigue repose sur la progressive sortie d'amnésie du héros, aidé en cela par ses propres cauchemars et les indications que lui livre le médecin, de telle sorte que la lumière se faisant soudainement dans son esprit, il se trouve en mesure de raconter son histoire qui fait le corps de la nouvelle. Nous avons vu enfin que Lorrain a choisi de réécrire en 1895 sa nouvelle *Sonyeuse* de 1891, en la dotant d'une longue ouverture narrante l'émotion du narrateur confronté aux portraits d'une *Dame en vert* et de sa fille, découverts lors d'une récente exposition et dont le sentiment de « déjà-vu » qu'ils lui suscitent déclenche une anamnèse conduisant à leur identification comme héroïnes de l'aventure déjà contée. Il n'y a pas meilleur exemple de la fonction de conjointure des temps que revêt, à cette époque de la prose narrative française, la scène de ressouvenir affectif traitée comme recherche mémorielle. Là encore, Proust n'a fait que prendre le relais, à une échelle qui n'est plus celle d'une nouvelle, mais d'un roman aux dimensions des *Mémoires d'outre-tombe*.

Si l'on élargit la perspective aux romans dont les chapitres sont construits comme des nouvelles seulement reliées par les aléas de la mémoire du narrateur, c'est par une longue méditation sur le plaisir de remémoration que produit l'écriture au regard de « l'écœurement du présent » que s'ouvre le chapitre 7 du *Journal d'une femme de chambre* ; en ce qui concerne *À Rebours* de Huysmans, la longue ouverture du chapitre 1 présente le signe mémoratif d'un grillon encagé d'or au plafond d'une alcôve, censé raviver par le souvenir des souffrances de son enfance les plaisirs érotiques du héros ; le chapitre 4 démarre sur l'absorption d'un whisky amenant le souvenir d'une séance épique chez un dentiste ; le chapitre 6 commence par une rêverie de réminiscence au coin du feu qui ramène le souvenir d'un ami mystifié ; l'ouverture du chapitre 7 ramène la figure d'Auguste Langlois et de la tentative de perversion dont il a fait l'objet ; le chapitre 9 enfin, s'ouvre sur l'ingestion de bonbons aphrodisiaques utilisés par Des Esseintes pour exciter sa mémoire érotique.

Au titre de la péripétie, c'est à la suite de la soudaine réévaluation mémorielle de ses relations avec la jeune fille qu'il aime et sa mère, qu'un héros de Balzac⁶ qui a perdu sa bourse est amené à les soupçonner, non sans vraisemblance, mais à tort *in fine*, de la lui avoir volée. C'est à la faveur d'un accès fulgurant de mémoire involontaire que le conteur intégré du *Dessous de cartes d'une partie de whist* a l'intuition d'un crime dont la subtilité des arcanes ne lui sera dévoilée que longtemps après. Dans *Le Convive des dernières fêtes*, c'est à la faveur d'une série d'accès de ressouvenirs obscurs provoqués par la physionomie et les propos du baron Saturne, que le narrateur est progressivement amené à retrouver l'endroit sinistre où il l'a rencontré pour la première fois – tout le suspens de l'intrigue, comme dans la nouvelle de Barbey, tenant au lent différé de la résolution de l'énigme qui fournit la chute de la nouvelle. Dans *En famille* de Maupassant, la péripétie du ressouvenir de l'enfance du héros jailli de l'odeur du fleuve renverse brusquement la tonalité larmoyante du récit dans une tonalité heureuse, avant de retourner au drame tout en préparant de loin une chute sarcastique. Dans *À Cauvin* de Mirbeau, ce n'est que dans le corps du récit qu'apparaît le traumatisme d'enfance qui fait perdre tous ses moyens au héros par sa prégnance mémorielle, le conduisant en l'occurrence à être condamné pour un crime qu'il n'a pas commis. Dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* enfin, l'un des chapitres-nouvelle traite de façon satirique le topos de la mémoire affective, en lui donnant comme déclencheur une odeur pestilentielle qui rappelle au sujet une anecdote de corps de garde.

Bien souvent dans nos textes, le thème de la mémoire réminiscente se confond avec le cœur de l'intrigue dont elle amorce ou nourrit le suspens. C'est le cas de la mémoire provoquée à visée thérapeutique dans *Adieu* de Balzac, et de la mémoire provoquée à fin manipulatrice comme principe de l'action de l'ancienne épouse du colonel Chabert dans la nouvelle éponyme. *La Tresse blonde* de G. Augustin-Thierry bascule une première fois lorsque le fils du marquis provoque un suspens dramatique de la paralysie de son père en évoquant certaines circonstances de la guerre de Vendée alors que des étudiants fêtent Noël dans la rue, et une seconde fois lorsqu'il est confronté avec une somnambule magnétisée rejouant devant lui un scénario qu'il connaît pour l'avoir halluciné auparavant en Cochinchine lors d'une séance d'opium. Quant à *La Bien-Aimée*, toute son intrigue se résume à un enchaînement de séquences de réminiscences dont la principale, celle d'une mélodie de Dalayrac chantée par une voix féminine émouvante, revient en trois occasions, à l'ouverture, puis lors de la soirée chez le docteur, puis chez les Planor ; cela sans compter le rôle joué par une autre réminiscence musicale dans la dernière

⁶ *La Bourse* (1832).

partie du récit. Son auteur a sans doute beaucoup médité sur *Sylvie* où l'entrelacs du présent et du passé du narrateur avec une stratification temporelle complexe remontant à l'Antiquité autant qu'à l'époque des Valois et au XVIII^e siècle, crée un tissu narratif d'une complexité sans doute irréductible à l'analyse parce qu'il traduit ce que Gracq appelle « l'infusion omniprésente du souvenir [...] comme si ce monde révolu était le seul endroit où, instinctivement, infailliblement, Nerval s'y retrouve ».

L'art de se procurer des reviviscences heureuses de façon délibérée à l'aide de signes mémoratifs habituels comme le feu de cheminée, ou surpris comme à l'improviste dans une visite au grenier, constitue d'un bout à l'autre le sujet de la nouvelle *Vieux objets* de Maupassant. Dans un registre exactement inverse, l'art de bloquer une remémoration spontanée de « souvenirs inconscients » en passe d'émerger est ce dont nous entretenons *Mystères* de Fernand Gregh, dont le héros est sujet à des accès de paramnésie qui l'épouvantent. *Suicides* de Maupassant est intégralement dévolue à illustrer cruellement le rôle parfois dévastateur de la mémoire affective suscitée par la relecture d'anciennes lettres. Du même, la nouvelle *Fini* dont la trame esquisse celle de *Fort comme la mort*, illustre le déphasage également dramatique entre deux types de « mémoire du cœur » : celle d'un vieux beau qui se rend à l'invitation d'une ancienne amante avec leur image de jeunesse dans la mémoire, et celle de cette femme dont l'amour s'est converti en amitié dans le savoir du temps passé ; de l'incapacité de Lormerin à reconnaître en elle celle qu'il avait aimée, et de la survenue de Renée la bien ironiquement nommée, qui ressemble tant à sa mère y compris en sa voix et ses paroles, sortira, à la fin d'une soirée où il aura perdu tous ses moyens, la prise de conscience, une fois rentré chez lui, qu'il est précisément « fini ». Poe puis Villiers, le premier dans *Ligeia*, le second dans *Véra*, ont construit leurs nouvelles sur le postulat qu'une conjugaison pour ainsi dire hyperbolique de mémoire amoureuse et de volonté pourrait ressusciter une morte, en laissant ouverte l'un et l'autre, dans la chute, la possibilité que cette résurrection soit d'ordre seulement hallucinatoire – non sans avoir tout fait pour persuader le lecteur du contraire dans le corps de la nouvelle. Dans *À vendre*, Maupassant consacre le récit au sentiment de puissante paramnésie qui saisit le héros à l'égard d'une demeure qui lui paraît aussi familière que s'il rentrait chez lui, et dont on peut imaginer qu'il l'achètera pour y attendre l'ancienne propriétaire donnée pour disparue.

Avec *Sylvie* et les deux récits d'Augustin-Thierry, ces trois nouvelles illustrent la dimension fantastique que la réminiscence involontaire et les phénomènes apparentés pouvaient apporter au renouvellement du genre. On pourrait leur joindre une nouvelle comme *L'intersigne*, où la

¹ J. Gracq, « Proust considéré comme un terminus », *op. cit.*, p. 22.

rencontre du narrateur avec l'abbé Maucombe et les manifestations ambiguës de surnaturel qui l'accompagnent, révèlent *a posteriori*, après la mort de l'abbé, que la réminiscence subite de son nom par le héros au début du récit, n'était autre qu'un premier intersigne. Dans le registre fantastique toujours, nous avons également vu qu'une nouvelle comme *Arria Marcella* repose sur la possibilité que ce que Gautier appelle le « désir rétrospectif » puisse contacter des sphères d'existence révolues sur la terre mais persistant de façon spectrale dans l'univers, et que le sentiment éprouvé par Octave au musée de Naples en présence du moulage d'un sein relevé dans la villa de Diomèdes a tous les caractères d'une scène de mémoire affective dont le référent a la particularité d'avoir vécu deux mille ans auparavant. Là aussi, l'auteur ménage au cours de la nouvelle la possibilité d'une hallucination, tout en affirmant qu'il partage en principe la « chimère rétrospective » du héros. On pourrait enfin joindre à cet ensemble *La Dame en vert* de Lorrain, pour les références explicites que sa longue ouverture appelle avec l'univers de Poe, et pour la coloration quasi paramnésique de l'énigme qu'elle développe relativement au sentiment de « déjà vu » qui hante le narrateur devant les tableaux de La Gandara, avant que sa quête mémorielle ne débouche sur un souvenir d'enfance qui ne sera pas lui-même dépourvu d'éléments merveilleux, voire fantastiques et presque terrifiants, du moins au point de vue de l'enfant. Ici à nouveau, comme souvent, l'étrangeté du souvenir jailli et la difficulté pour le sujet, parfois, de lui attribuer immédiatement un référent dans le passé, nourrit l'enclenchement du suspens quand il ne porte pas toute la dynamique de l'intrigue jusqu'à sa chute, comme c'est le cas dans *Le Convive des dernières fêtes*, *Ligeia*, *Véra* et *Le dessous de cartes d'une partie de whist*.

[...]

En ce qui concerne le roman, je ne reviendrai pas sur la contribution de nos scènes à la construction de l'effet de suspens suscité par les difficultés qu'éprouve, parfois longuement, tel personnage à identifier le signe mémoratif qui l'a mis en émoi (comme Bertin au parc Monceau dans *Fort comme la mort*) ; à rencontrer des support animés ou inanimés capables de le guider dans sa quête mémorielle volontaire vers des strates oubliées de son passé (comme Yves Kermadec dans *Mon frères Yves*) ; à mener à son terme une recherche volontaire dont l'objet se dérobe obstinément tant que certaines associations inconscientes demeurent voilées (comme Pierre dans *Pierre et Jean*, ou l'abbé Mouret dans le roman éponyme de Zola) ; à faire le départ entre souvenir d'événements survenus en cette vie, paramnésie, préexistences ou pressentiments (comme le héros de *L'Homme de neige* et la totalité des personnages de Loti sujets à des accès de réminiscences) ; à accompagner la difficile anamnèse d'un autre personnage (comme Consuelo cherchant par ce moyen à tirer le comte Albert de sa crise

délirante) ; ou encore à livrer une réponse exigée d'une mémoire sollicitée par l'hypnose (comme la présumée coupable de *Conscience* et l'épouse de l'assassin dans *Jean Mornas*). Ces difficultés et leur résolution participent d'un travail artistique du différé qui joue sur l'attente créée par identification chez le lecteur, et dont les jeux de la mémoire réminiscente ne sont évidemment pas la seule ressource. Dans un registre voisin, les caprices de la mémoire affective intensifiés par l'usage de la drogue fournissent au romancier prétexte à des retours en arrière sur ellipse, tout en nourrissant le même effet d'attente chez le lecteur, comme c'est le cas dans plusieurs chapitres de *L'Opium* de Bonnetain.

Que la scène de mémoire affective spontanée ou volontaire présente une ressource compositionnelle pleine de souplesse pour amener dans le cours du récit des éléments jusqu'alors hors-diégèse, quoique nécessaires au développement de l'intrigue, c'est une chose qu'avait sentie Brunetière à propos de *Madame Bovary*, comme on l'a vu. C'est ainsi que procède Chateaubriand pour amener le récit de René dans *Les Natchez*, qui fait suite à l'émoi délirant provoqué par une lettre lui annonçant la mort de sa sœur, ses compagnons ne voyant d'autre moyen de l'en tirer qu'en lui demandant ce récit. C'est à l'occasion d'une réminiscence de Fontainebleau survenue en lisant l'*Encyclopédie*, qu'est amenée dans *Obermann* la première allusion, fort elliptique, à l'erreur que fut sans doute un amour néanmoins regretté. Dans *Consuelo*, le récit du comte Albert à la Porporina au sujet de sa rencontre de naguère avec une bohémienne musicienne et son enfant, déclenche chez la jeune femme l'identification de cet épisode de son enfance dont le ressouvenir l'avait assailli sans qu'elle en connût la cause en se rendant au château des Géants ; le comte ayant présenté la remémoration de l'épisode comme un fait de mémoire spontanée lié à l'arrivée de Consuelo, leurs deux mémoires réminiscentes les lient ainsi depuis leur jeunesse selon une nécessité qu'Albert a tôt fait d'identifier comme prédestinée. Dans *La Comtesse de Rudolstadt*, c'est à la faveur de l'identification mémorielle provoquée chez Consuelo par la prêtresse des Invisibles avec le portrait de la mère d'Albert au château, qu'est amené le récit de la fausse mort de celle-ci et de la façon dont elle a accompagné en secret son fils depuis l'enfance, ce qui explique certaines des intuitions étonnantes de celui-ci, et surtout permet de le présenter comme un membre depuis longtemps déterminant de la secte, ce que le lecteur avait jusque-là ignoré. Chez le Zola de *La Faute de l'abbé Mouret* et de *Lourdes*, de vastes séquences de remémoration affective tiennent lieu de scènes d'exposition. C'est ainsi qu'il amène l'enfance de l'abbé Mouret au début d'une séquence de recherche mémorielle déroulée sur deux chapitres, tandis que le passé de Pierre Froment et de Marie de Guersaint défile dans la rêverie remémorative de l'abbé au chapitre I, 2 de *Lourdes*. Dans les *Mémoires d'un suicidé*, de Du Camp, c'est au début du roman qu'intervient une scène de

réminiscence du narrateur, appelée par le jeu des flammes du foyer sur le portrait de sa mère disparue dès son enfance, qui enclenche le long récit douloureux de cette enfance et de son adolescence. Dans *Une Vie*, Maupassant suggère d'abord légèrement le passé amoureux de « petite mère » lorsqu'elle parle à sa fille du contenu réminiscent du « tiroir aux souvenirs », pour faire découvrir à Jeanne, lors de la mort de sa mère, que les lettres contenues dans ce tiroir attestent une relation adultère passionnée. Dans *La Fortune des Rougon*, deux séquences réminiscentes soudaines dont la tante Dide est le sujet projettent le lecteur au temps de ses amours avec Macquart (ch. 5), puis vers celui de sa mort (ch. 7), non plus en focalisation externe comme au chapitre 2, mais en caméra subjective – une époque que la mort du fils de Maxime, à laquelle elle assiste impuissante dans *Le Docteur Pascal*, réveillera dramatiquement en elle. Dans *Le Château des Carpathes*, les séquences de réminiscences provoquées à distance chez le héros par le baron de Gorz sont l'occasion pour l'auteur d'amener des éléments jusqu'alors élidés sur la suite de la vie de ce dernier depuis la mort de la cantatrice, et sur les raisons qui l'ont déterminé avec le concours d'Ofranik, à faire passer son château pour hanté aux yeux des villageois – sans compter le projet de vengeance qu'il nourrit à l'égard du héros. Dans *Le crime de Sylvestre Bonnard*, la réminiscence qui survient sur la tombe de Clémentine appelle le récit de la vie et des amours contrariées du héros, préparant le rôle qu'il doit jouer bientôt dans la vie de la fille de celle qu'il aimait, laquelle, il l'ignore encore, est la jeune fille un peu sauvage qu'il a croisée au château de son amie, M^{me} de Gabry. Dans *Sixtine* de Rémy de Gourmont, la longue séquence de réminiscence suscitée par le nom de la station de chemin de fer de Rai-Aube ramène des souvenirs d'enfance du héros, et celle qui survient plus tard en contemplant un tableau de Ziem dans le salon de Sixtine livre accès aux ressorts d'une sexualité marquée dès l'adolescence par la fascination des yeux de la Madone de Pasolino di Panicale.

Par définition, ces éléments d'exposition par séquence réminiscente interposée, qu'ils interviennent dans les premiers chapitres du roman, soient disposés plus en aval, en bloc ou disséminés, introduisent des renvois sur ellipse puisqu'ils concernent des éléments de la vie du héros ou de l'héroïne jusque-là demeurés hors-champ. Toutefois nous avons rencontré un autre usage, certainement beaucoup plus délicat à mettre en œuvre, de la scène ou de la séquence de réminiscence affective : celui consistant pour l'auteur à y faire revivre au héros des événements déjà racontés, mais cette fois en mode de « seconde vue ». C'est ce que tente Zola dans la deuxième partie de la grande séquence remémorative du chapitre I, 16 de *La Faute de l'abbé Mouret* lorsque celui-ci, en a terminé avec ses souvenirs de séminaire, lesquels l'ont ramené au malaise qui l'avait provoquée en l'éclairant par la théologie du péché originel. Nous avons vu qu'il entreprend alors de se remémorer l'intégralité de sa journée depuis sa messe matinale

jusqu'à sa visite au poulailler de sa sœur, en passant par la rencontre d'Albine au Paradou, mais que cette remémoration, pour reprendre les étapes voire le détail factuel de ce que nous avons déjà lu, les double d'une investigation très fine sur les sensations et les sentiments éprouvés durant cette journée, jusqu'à ce qu'éclate la vérité de son attrait pour la fille du Paradou. De sorte que les rappels anecdotiques forment support à des renvois sur ellipse concernant ce que l'abbé ressentait subconsciemment alors, et qui vient désormais en conscience. Cette dimension réévaluatrice de la mémoire réminiscente est, nous l'avons vu, un trait caractéristique du lieu commun romanesque depuis Rousseau, mais les romanciers naturalistes l'ont considérablement raffiné ; nous avons vu par exemple comment les Goncourt font relire à M^{me} Gervaisais, après qu'elle a épuisé tous les attraits de la Rome païenne, la lente entreprise de séduction menée à son égard et tout à fait à son insu par la Rome chrétienne, et dont elle prend conscience dans une remarquable scène de réminiscence qui reprend en accéléré les principales étapes de son séjour : une simple relecture fait découvrir au lecteur que les auteurs avaient semé dans les chapitres antérieurs des allusions destinées à être éclairées *a posteriori* par cette séquence. On pourrait du reste retrouver cette technique dans *Germinie Lacerteux* où la maîtresse de Germinie, si elle s'avère consciemment incapable de deviner la double vie que mène sa domestique tant aimée, en a parfois des pressentiments ou des intuitions qu'elle refoule aussitôt, mais qui reviendront massivement lors de ses débats intérieurs consécutifs à sa mort et aux dettes qu'elle laisse. Cette relecture *a posteriori* par rappels est également mise en œuvre dans *Une Vie*, non seulement depuis la séquence des calendriers à la fin du roman, mais selon une série de cycles jalonnant l'ensemble du récit. C'est ainsi qu'après la mort tragique de son mari, Jeanne voit remonter en elle le souvenir heureux de leur voyage de noces en Corse, en dépit des souffrances qu'il lui infligeait de son vivant, ou encore que le printemps lui rend systématiquement le style de rêveries champêtres alanguissantes qui était le sien aux premières années des Peuples, cela non sans cruauté, puisque c'est sous cette impulsion qu'elle sera reconduite au site où son mari lui avait déclaré son amour pour y découvrir la réalité de son adultère, ou que, la vieillesse venant, elle y prenne conscience d'un irréversible. Cet effet de désillusion cruelle est l'un des aspects caractéristiques de l'expérience en ce domaine d'Emma Bovary, qui n'est pas toujours, tant s'en faut, celle pour qui l'éclat de l'heure présente du bal à la Vaubyessard efface le ressouvenir survenu de son passé paysan. Ce qu'elle vit à Rouen au pied de son couvent comme dissolution de l'instant même, anéanti par le désenchantement généralisé de toutes ses illusions romanesques, en est l'exacte antithèse, de même que l'afflux chaotique de réminiscences qui l'assaillent lors du délire qui s'empare d'elle en quittant son ancien amant après qu'il eut refusé de l'aider à éteindre sa dette.

Plus en amont sur ce plan, nous retrouvons Consuelo relisant au filtre de sa mémoire affective les temps heureux de ses amours vénitiennes avec Anzoleto qui, non content de l'avoir naguère abandonnée pour une autre vient de se manifester au château des Géants. À son contact, elle se trouve prise dans un dilemme ; elle sait qu'elle ne l'aime pas tel qu'il se présente, mais seulement tel qu'elle l'aimait avant leur séparation, reviviscence néanmoins si vive qu'elle en est complètement bouleversée : « Elle ne l'aimait plus dans le présent, elle le redoutait et le haïssait presque dans un avenir où sa perversité ne pouvait qu'augmenter ; mais dans le passé elle le chérissait à un tel point que son âme et sa vie ne pouvaient s'en détacher.⁸ » En quoi George Sand reprend à la lettre l'argument de M. de Wolmar dans *La Nouvelle Héloïse*, à propos des sentiments éprouvés par sa femme et son ancien amant⁹ – à la réserve de la haine à venir que Consuelo ressent pour Anzoleto, sentiment par définition étranger aux belles âmes de Rousseau. Elle ignorait jusqu'alors cette capacité de reviviscence amoureuse qui gisait en elle à son insu, et lorsqu'ils se trouvent tous deux au piano à chanter des barcarolles pour leurs hôtes, c'est le *totum simul* de la topique du ressouvenir qui s'impose, dans un authentique transport dont le *punctum* détaillé sera livré un peu plus loin : « L'émotion la gagnait de plus en plus. Elle revoyait tout Venise dans Anzoleto, et dans cette Venise tout l'Anzoleto des anciens jours, avec sa gaieté, son innocent amour, et sa fierté enfantine. Ses yeux se remplissaient de larmes, et les traits enjoués qui faisaient rire les autres pénétraient son cœur d'un attendrissement profond¹⁰ ». Il lui faudra quitter le château subrepticement pour échapper au piège que lui ont tendu de concert son ancien amant et sa mémoire affective, ce qui permet à l'auteur de l'emmener vers le Nord où se déroulera *La Comtesse de Rudolstadt*.

Il existe une autre façon d'exploiter la mémoire affective dans la composition romanesque, qui ne consiste plus, ou plus principalement, à l'utiliser comme péripétie morale déclencheuse de nouveaux événements, mais à la travailler comme un mode, au sens musical du terme. Dans ce domaine, c'est *Sylvie* qu'on retrouvera d'abord, puisque le héros s'y trouve tirailé presque jusqu'à la fin entre l'image intérieure qu'il conserve de son amie et la réalité de ce qu'elle est devenue ; et tirailé encore, de façon plus inquiétante à ses yeux mêmes, entre son désir rétrospectif à l'égard d'Adrienne qu'il souhaiterait retrouver en Aurélie, et les démentis successifs que lui en donne la réalité, cela jusqu'à la fin, puisque la dernière question qu'il pose

⁸ G. Sand, *Consuelo*, ch., 59, *op. cit.*, vol. II, p. 202.

⁹ À propos de Saint-Preux, Wolmar écrit ceci à Claire : « Pour votre ami [...], je lui vois encore tout [les sentiments] qu'il eut dans sa première jeunesse ; mais je les vois sans avoir droit de m'en offenser. Ce n'est pas de Julie de Wolmar dont il est amoureux, c'est de Julie d'Etange ; [...] Il l'aime dans le temps passé : voilà le mot de l'énigme. Otez-lui la mémoire, il n'aura plus d'amour. » *La Nouvelle Héloïse*, IV, lettre 14, OC. II, Paris Gallimard, Pléiade, 1964, p. 509.

¹⁰ *Consuelo*, ch. 60, *op. cit.*, vol. II, p. 209-210.

à Sylvie, désormais mariée et mère, est de lui demander, alors qu'il l'a emmenée voir jouer Aurélie dans les environs, si elle ne lui rappelait pas Adrienne. Le narrateur de cette nouvelle est ainsi constamment occupé à réévaluer son rapport à la réalité autant qu'à sa hantise mémorielle, sur un fond général de *passé plus que présent* qui est son mode d'être au monde. En ce domaine, son plus proche cousin littéraire est le comte Albert dans *Consuelo*, à qui Sand fait dire, en des termes que pourrait signer Nerval : « le passé n'est point un rêve qui s'efface en moi, et vous savez que je l'ai souvent confondu avec le présent au point de ne plus distinguer l'un de l'autre¹¹ ». Dans un registre moins extrême, le narrateur de *Volupté* vit au passé légèrement antérieur, mais d'une façon presque délibérée qui lui procure ainsi un certain recul désenchanté sur tout ce qu'il vit et ce qu'il en écrit, cette intuition colorant à la fois les nombreuses séquences de réminiscence affective dont est semé le roman, en même temps que l'entrelacs méditatif où elles s'insèrent. Ce qui confère à l'ensemble une harmonie de ton demeurée inimitable dans nos textes, du moins jusqu'à la publication des *Mémoires d'outre-tombe* dont la préface testamentaire dit à cet égard toute l'ambition littéraire, sinon toute sa réussite : « Les divers sentiments de mes âges divers, ma jeunesse pénétrant dans ma vieillesse, la gravité de mes années d'expérience attristant mes années légères ; les rayons de mon soleil, depuis son aurore jusqu'à son couchant, se croisant et se confondant comme les reflets épars de mon existence, donnent une sorte d'unité indéfinissable à mon travail. » Une unité qu'avait auparavant atteinte Senancour, en mode authentiquement mineur pour le coup, chez qui l'on rencontre ce que Balzac nommait, à propos d'*Obermann*, « le *pianto* de l'incrédulité¹² », le héros ne supportant de vivre encore dans le monde tel qu'il se présente, que sur la foi de quelques signes extrêmement ténus, mais d'autant plus précieux pour lui, attestant la possibilité de l'interpréter selon ce qui *devait* être, soit « l'indépendance de l'homme dans une nature possédée » – un leitmotiv aussi discret qu'insistant reliant toutes les séquences de ressouvenir du roman. Cette poétique de l'entrelacs qui conjugue méditations et réminiscences dans la perspective d'une échappée belle hors du temps est tout l'esprit de *Jean Santeuil*, à cet égard certainement plus riche en invention littéraire, du moins en ce qui concerne la poétique de la scène, que la préface du *Contre Sainte-Beuve*, voire les morceaux fameux de la *Recherche*.

La capacité à « lier les temps » définit poétiquement la scène ou la séquence de mémoire affective, puisqu'elle produit sa rime antérieure dans la diégèse en la révélant *a posteriori* comme amorce ou annonce, à moins qu'elle ne l'appelle dans le non-encore raconté de l'amont

¹¹ *La Comtesse de Rudolstadt*, ch. 36, *op. cit.*, vol. II, p. 171.

¹² « Il existe un magnifique livre, le *pianto* de l'incrédulité, *Obermann*, qui se promène solitaire dans le désert des magasins. » *Illusions perdues* (éd. de 1839), Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 268.

du récit, qu'il s'agisse du hors-champ relativement immédiat de la vie du personnage, ou d'un quasi hors-temps s'il s'agit de ses vies antérieures. Nous n'avons jamais cessé, tout au long de cette étude, d'en observer les manifestations, pour constater que cette sorte de rime est fort rarement isolée, parce qu'elle se combine presque toujours en séries ou en chaînes. Ce n'est plus le lieu de reprendre le détail de cette technique qui caractérise autant les romans de Sand que ceux de Zola, *Werther* autant qu'*Une Vie*, ou *Fort comme la mort* autant que *Bruges-la-morte*, sans parler de ce contrepoint sériel de ressentiment obsessionnel et de ressouvenirs provoqués qui fait la trame du *Comte de Monte-Cristo* ou de la façon dont Rodenbach inscrit le « démon de l'analogie » dans le tissu narratif de son roman. À cet égard, *Raphaël* devrait être considéré comme une sorte de paradigme tant Lamartine y a travaillé le détail et l'ensemble des séquences de mémoire affective comme une immense dispositif de rimes enchaînées se reflétant les unes dans les autres à l'infini. Ce qui peut éventuellement étonner dans la prose, comme ce fut le cas de Sainte-Beuve y trouvant « de la poésie encore, mais de la poésie de seconde veine, de la poésie mise en roman¹³ » ; mais mon propos ici n'est pas d'en juger, ni d'ailleurs de faire de *Raphaël* un parangon, puisque Maupassant, Zola ou Rodenbach travaillent à un niveau de raffinement bien supérieur en termes compositionnels, ne serait-ce qu'à cause de la complexité des intrigues qu'il proposent. Il appert seulement que ce roman est celui qui dévoile le plus ouvertement le rôle des rimes narratives constituées par les scènes de mémoire affective dans les œuvres qui les mettent en intrigue, sans doute parce que Lamartine voulait y sublimer le mode narratif par le mode lyrique.

Au reste, l'auteur des *Poésies de Joseph Delorme* et de *Volupté* n'ignorait rien de ce qui peut se jouer de poétique dans le roman ; c'est d'ailleurs bien lui qui compare la dynamique de la mémoire reviviscente à la reconstitution spontanée d'une chaîne d'anneaux aimantés : « Tous les anneaux rompus du passé se remettent à trembler dans leur cours, à se chercher les uns les autres, éclairés d'une molle et magique lumière¹⁴ » ; or, qu'on remplace le mot *anneaux* par ceux de *rimes* ou d'*assonances* et l'on obtiendra la définition de la poétique compositionnelle sur laquelle nous avons travaillé, en même temps, peut-être, que l'esquisse de ce qu'un grand romancier ultérieur nommera « les anneaux nécessaires d'un beau style ». Puisque toute scène de mémoire affective littéraire est nécessairement une scène de transport temporel, il semble naturel, selon l'étymologie grecque du mot « métaphore », qu'on finisse par comprendre le couple qu'elle détermine avec son référent passé comme une métaphore scénarisée. Mais

¹³ *Causeries du lundi*, 29 octobre 1849, t. I, Paris, Garnier, 1857, p. 65.

¹⁴ *Volupté*, ch. 13 *op. cit.*, p. 186.

qu'est-ce d'autre que rimes ou assonances sinon de micro-transports analogiques engendrés par la récurrence réglée de sonorités ? De même que la *Ballade des pendus*, *Le Lac*, ou le *Sonnet allégorique de lui-même* ne se lisent pas seulement selon leur axe syntagmatique, mais aussi verticalement, voire en diagonale, selon l'agencement paradigmatique des rimes, des assonances et d'autres éléments du même ordre, et de même qu'il convient de relire les grands poèmes à partir de leur fin, selon l'axiome de Guillaume de Machaut : « ma fin est mon commencement/Et mon commencement ma fin » – de même, un roman ou une nouvelle dans lesquels se présente une chaîne de mémoire affective doivent être lus à la fois selon l'amont et l'aval de leurs rimes narratives, autant sinon plus que selon celui de leur intrigue. Certains romanciers sont à cet égard plus fins ou plus discrets que d'autres, sollicitant sans l'exiger une lecture plus soucieuse des premières que de la seconde. C'est peut-être l'un des éléments qu'avait en vue Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean*, en évoquant « tous les fils si minces, si secrets, presque invisibles, employés par certains artistes modernes à la place de la ficelle unique qui avait nom : l'Intrigue.¹⁵ » C'est ainsi seulement, il semble bien, que le lecteur qui le souhaite peut accéder au plus intime de la vie intérieure des êtres de fiction qu'il est convié à fréquenter. – Ce qu'il nous fallait démontrer à propos des enjeux de la scène de mémoire affective dans la poétique compositionnelle du roman et de la nouvelle au XIX^e siècle.

¹⁵ Maupassant, *Pierre et Jean*, préface, *op. cit.*, p. 14.