



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 3, Automne 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.1013>

Surprises de Proust

Maya Lavault

Marcel Proust. Surprises de la Recherche, Textes réunis par Raymonde Coudert et Guillaume Perrier, Textuel (Revue de l'UFR « Science des Textes et Documents », Université Paris 7 – Denis Diderot), n°45, Novembre 2004, 253 p. ISBN 2-7442-0115-4.



Pour citer cet article

Maya Lavault, « Surprises de Proust », Acta fabula, vol. 6, n° 3, , Automne 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document1013.php>, article mis en ligne le 02 Octobre 2005, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.1013

Surprises de Proust

Maya Lavault

Le quarante-cinquième numéro de la revue *Textuel*, revue de l'UFR « Science des textes et documents » de l'Université Paris 7, constitue les actes du colloque « Surprises de la Recherche » consacré à Marcel Proust les 27 et 28 mai 2004 à Jussieu. Comme le souligne dans son avant-propos Raymonde Coudert, organisatrice de ces deux journées de réflexion sur ce thème proustien, s'il en est, le mot surprise n'apparaît pas en tant que tel dans les index des innombrables études sur la Recherche : la critique proustienne parle de « retournement » (Tadié), de « renversement » (Genette), d'« énantologie » (Barthes), d'inversion bien entendu, de rupture, de choc, de coup de théâtre, mais bien plus rarement de « surprise ». Nathalie Mauriac-Dyer rappelle dans le premier article du volume que l'esthétique proustienne de la surprise, le « côté Alexandre Dumas » de Marcel Proust, avait déjà attiré l'attention de certains de ses contemporains, tels Jacques Boulenger, et après lui, Ramon Fernandez et Maurice Bardèche, avant les analyses menées dans les années soixante-dix par Jean-Yves Tadié (*Proust et le roman*, Gallimard, 1971) et par Gérard Genette (*Figures III, Le Seuil*, 1972).

Le titre du colloque – qui est donc aussi celui du volume qui en réunit les actes – propose une formulation délibérément « lâche », qui s'écarte de la stricte définition de la surprise comme figure de retournement, comme le suggère d'emblée Raymonde Coudert dans l'avant propos : « La surprise, c'est l'accélération du temps, le revers des codes, l'inouï dans le style, le voyage dans la pensée, la sourde tempête qui brasse les arts, les affects et les mondes, pour les dissoudre et les réengendrer. C'est l'improbable objet tenu sous le regard de nos propres lorgnette, monocle, microscope, télescope (...). Chaque lecteur éprouve ses propres surprises intimes, et ce colloque veut nous les faire partager » (9). Ainsi apparaît résumée, consignée dès l'ouverture du volume, la liberté d'esprit, de démarche et de ton qui le caractérise : « Il m'a semblé que le colloque Surprises de la Recherche était une invitation à des lectures, sinon incorrectes, du moins plus ouvertes que celles présentées traditionnellement dans les colloques universitaires proustiens. L'idée de « surprise » invitait à une attitude moins professionnelle, moins « défendue » et peut-être même moins maîtrisée, au mauvais sens de ce terme, que d'habitude » (137) annonce Éric Marty, en prologue de son intervention lors de la table ronde

présidée par Marie Miguet-Ollagnier, présentée dans le recueil entre les deux « journées » du colloque.

Sous cette hétérogénéité affichée et pleinement assumée, le recueil propose néanmoins un parcours qui irait de la surprise définie comme une modalité de la tension narrative qui prévoit une certaine forme de réponse affective de la part du lecteur, à la surprise définie comme un effet de lecture et d'interprétation non prévu par la mise en œuvre d'une poétique : d'une définition peut-être plus stricte et plus rigoureuse de la surprise comme « effet de texte », ressort d'une poétique – ce que met parfaitement en lumière l'article de Nathalie Mauriac-Dyer qui ouvre le volume – à une saisie plus « lâche » de la surprise comme « effet de lecture » – ce qu'illustre brillamment l'article final de Julia Kristeva « Odette, ou comment les idées surprennent l'analyste ». Plus qu'un parcours à strictement parler, le volume invite à un va-et-vient constant, d'un article à l'autre, parfois au sein d'un même article, d'un « côté » à l'autre de la surprise proustienne.

La surprise, figure narrative et épistémique

L'article de Nathalie Mauriac-Dyer, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust », donne en début de recueil une assise théorique à l'analyse de la notion de « surprise ». Rappelant que les termes quasi synonymes de « retournement », de « renversement », et d'« inversion » sont généralement associés à la question de la péripétie dans l'histoire de la poétique occidentale, elle propose de mettre en relation d'une part l'« approche descriptive de la surprise comme émotion à caractère épistémique qui signale le choc entre deux représentations contradictoires, et appelle révision du savoir » (20), qui s'inscrit dans la tradition philosophique depuis Platon et joue évidemment un rôle crucial dans un roman tel qu'À la recherche du temps perdu, et de l'autre les figures dramaturgiques traditionnelles de la péripétie et de la reconnaissance, définies par Aristote dans sa Poétique respectivement comme « changement (métabolé) qui inverse les actions vers l'effet contraire » (21) et comme « renversement qui mène de l'ignorance à la connaissance et qui dramatise le moment de la surprise » (22). À partir de là, Nathalie Mauriac-Dyer propose de classer les « surprises » et autres « renversements » de la Recherche selon les cinq « espèces de reconnaissance » identifiées par Aristote. Elle montre ainsi, avec une conviction qui emporte l'adhésion, que « la classification de la Poétique permet de rendre compte de manière satisfaisante de bien des « surprises » de la Recherche, et que la vieille formule tragique de la reconnaissance y sert à mettre en scène ce moment où l'univers se reconfigure, provisoirement, pour un sujet » (26).

Dans le « sillage » tracé par Nathalie Mauriac-Dyer, Geneviève Henrot-Sostero développe l'analyse d'un type – selon la classification aristotélicienne – de reconnaissance proustienne : celui de la réminiscence, ou « reconnaissance par le

souvenir ». Elle dégage ainsi les invariants de la scène de réminiscence, qui tous, contribuent à ménager de puissants effets de surprise. La surprise appartient à la nature même du phénomène de réminiscence, mais la mise en intrigue donne à la scène de réminiscence une véritable fonction romanesque : il y a chez Proust une poétique et une rhétorique de la surprise dont Geneviève Henrot-Sostero s'attache à identifier les traits caractéristiques, à travers une étude minutieuse des procédés mis en œuvre dans les scènes de réminiscence de la Recherche, qu'il s'agisse de l'épisode de la madeleine en début de roman et des réminiscences en cascade du Temps retrouvé, où la dramatisation est à son comble, ou encore de tous ces moments de « reconnaissance » qui jalonnent le parcours du protagoniste, « périodiquement galvanisé par des sensations inattendues qui repêchent des épisodes oubliés de son passé, et le font méditer » (74), et maintiennent la tension jusqu'au « coup de théâtre » final.

Dans son article inaugural, Nathalie Mauriac-Dyer remarquait que les moments les plus forts du récit sont évidemment ceux où la surprise du protagoniste coïncide avec celle du lecteur – c'est le principe du « coup de théâtre » : « Aussi la poétique de la surprise est-elle en grande partie consumée par la première lecture. Mais tout relecteur de la Recherche sait que Proust a disposé dans son texte d'autres surprises : c'est tout l'arsenal des amorces, des préparations, des pierres d'attente, sortes de surprises à retardement, dissimulées, tapies dans le texte, et qui attendent d'être débusquées, reconnues à leur tour, dans l'après-coup » (27).

Bernard Brun aborde les deux moments de la poétique de la surprise : d'une part, la surprise « coup de théâtre » qu'il analyse à travers la scène de rencontre, scène archétypale du genre romanesque dont Proust use et abuse, à tel point que dans la Recherche, tous les personnages finissent par se rencontrer : « L'excès de hasard tue la rencontre. Marcel Proust casse les règles du jeu romanesque en abusant de la surprise. (...) Le hasard semble en définitive gouverner tous les fils narratifs, mais c'est la volonté de l'auteur » (169). Bernard Brun suggère ici que le hasard proustien, qui suscite l'effet de surprise, est en fait l'expression de la surdétermination narrative, qui fait converger dans l'espace comme dans le temps tous les fils narratifs de l'œuvre : c'est en quelque sorte l'envers de l'arbitraire du récit. D'autre part, les surprises à retardement ménagées par le texte grâce à une écriture du suspense contribuent elles aussi à renforcer le tissu narratif, à la manière d'un roman policier.

S'il n'est pas explicitement question de roman policier dans la contribution d'Isabelle Serça, « Prises et surprises du narrateur », c'est pourtant bien le fil de la thématique policière dans le roman proustien que suit sa réflexion : après avoir mis en lumière le caractère « surprenant » des personnages de la Recherche, elle brosse le portrait d'un Narrateur espion et détective, qui non seulement cherche à surprendre les

petits et grands secrets des autres personnages, mais encore se révèle un « clinicien averti », « expert en décodages de toute nature » qui se donne pour tâche de « surprendre l'univers réel sous l'univers apparent » (239).

Partant chacun d'un exemple ou d'un « réseau » d'exemples de surprise narrative, qui se donne à lire à travers un système de révélations tardives donnant lieu à réinterprétation, Annick Bouillaguet et Guillaume Perrier mettent en lumière le lien entre surprise et réévaluation du savoir. Dans « Les surprises du clan Verdurin », Annick Bouillaguet montre que l'histoire du clan Verdurin, d'« Un amour de Swann » au Temps retrouvé, se nourrit de renversements de situation qui, même s'ils s'inscrivent dans une certaine continuité, produisent un mouvement de rectification a posteriori des informations fournies par le narrateur : « Chaque surprise, au moins dans le cadre de la construction du salon Verdurin, conduit à une révélation qui affine la perception que peut en avoir le lecteur » (134). Non seulement les révélations tardives modifient-elles la perception qu'a le lecteur du clan Verdurin, mais encore, en introduisant au sein de la narration un point de vue différent (en l'occurrence celui de Brichot) de celui du narrateur, elles fonctionnent comme des avertissements implicites à l'attention du lecteur qui « sait désormais qu'il ne devra pas prendre à la lettre le montage établi à partir de documents fragiles » (133).

C'est à un même mouvement de réinterprétation, entraînant inévitablement une distance – au minimum – dans le regard que porte le lecteur sur les informations et le point de vue livrés par le narrateur de la Recherche, que conduit la révélation d'Aimé sur les mœurs homosexuelles de Saint-Loup à la fin d'Albertine disparue : Guillaume Perrier, dans « Rachel, paravent de St-Loup ? », saisit le « rapport entre surprise, mémoire et vérité » (147) qui se joue dans la révélation. D'une part, la surprise narrative pose de manière cruciale la question de la vérité du discours, qu'il s'agisse du discours du personnage qui fait la révélation (ici, Aimé) ou du narrateur : si Guillaume Perrier affirme qu'« il est impossible de prendre la révélation d'Aimé à la lettre, à cause des multiples intrusions du narrateur, de manière omnisciente, dans la conscience de St-Loup, qui ne laissent aucun doute sur la sincérité de son amour pour Rachel » (148), il me semble pourtant que l'informateur qui est ici pris en défaut est bien le narrateur, dont le récit apparaît soudain au lecteur si ce n'est erroné, du moins étrangement partiel et partial. D'autre part, dans la révélation se joue le rapport entre surprise et mémoire : le moment de la révélation est toujours pour le lecteur un « moment fort de réorganisation de la mémoire contextuelle » (147). Ici, la révélation de l'inversion de Saint-Loup brouille la perception que le lecteur a du personnage, elle transforme une figure qui était jusque-là intelligible en une figure inintelligible : « La révélation d'Aimé déclenche donc une gymnastique de la mémoire, une lutte entre le souvenir et la surprise » (149). Contrairement à la révélation de l'inversion de Charlus, directement donnée à voir au narrateur – et au

lecteur penché sur son épaule –, la révélation d’Aimé sur Saint-Loup, par ce relais qu’elle impose entre le narrateur et la réalité, constitue une mise à distance du modèle d’intelligibilité qui dominait jusque-là dans le roman. « Le passage d’un modèle à l’autre se caractérise par le dénouage du lien entre surprise et vérité. Entre le moment où elle opère comme un facteur de lucidité rétrospective et le moment où elle déclenche la réminiscence comme création du passé, la surprise apparaît discrètement dans sa quintessence : facteur d’éblouissement, qui déforme le passé à la lumière du présent, qui insinue une part d’imagination dans le travail de la mémoire » (151).

Si la révélation conjoint généralement – comme c’est le cas dans les exemples analysés par Annick Bouillaguet et Guillaume Perrier – surprise du narrateur et surprise du lecteur, pour le plus grand plaisir de ce dernier, l’esthétique proustienne de la surprise joue aussi volontiers sur la non-coïncidence entre surprise du lecteur et surprise du héros : c’est ce que montre la réflexion menée par Francine Goujon dans « Le « blanc » de Montjouvain : surprise du narrateur, surprise du lecteur », qui met l’accent sur l’étrange absence de réaction du héros devant la scène de sadisme qu’il surprend à Montjouvain. Le traitement proustien de la surprise doit autant à Balzac – modèle de surprises narratives spectaculaires et dramatisées, dont Proust lui-même use pour mieux s’en distancier par ailleurs – qu’à Flaubert, qui donna sans doute à Proust, à la lecture de « l’énorme blanc » qu’il admire tant dans l’Éducation sentimentale, l’idée de l’ellipse qui marque le traitement narratif de la scène de voyeurisme de Montjouvain. Francine Goujon montre comment l’attente du lecteur y est frustrée, à la fois d’un effet de surprise appuyé et de l’analyse psychologique attendue devant un spectacle aussi surprenant. Cette attente sera non pas comblée, mais relayée en trois autres moments du roman : lors de la rencontre entre Charlus et Jupien, scène de voyeurisme elle aussi marquée par un décalage entre les réactions du héros et celles du lecteur ; lors de la désolation au lever du soleil où « ce que le lecteur avait pu repérer comme une invraisemblance psychologique ou comme un procédé littéraire audacieux et imputable à l’écrivain [l’absence de réaction du héros à Montjouvain] apparaît désormais comme un silence du narrateur » (65) et enfin au début du Temps retrouvé, lorsque Gilberte lit et juge La fille aux yeux d’or : « La scène de Montjouvain donne la version proustienne de l’articulation entre lesbianisme et sadisme, centrale dans La Fille aux yeux d’or. Tout le morceau apparaît comme une réécriture pastichielle de la nouvelle de Balzac » (66). Finalement, la mise en relation de ces trois moments du récit amène Francine Goujon à interpréter l’absence de surprise du héros à Montjouvain d’abord en fonction de l’effet qu’elle crée chez le lecteur : il s’agit bien d’un effet de surprise (puisque son attente a été déçue) qui, là encore, entraîne une prise de distance avec le récit livré par le narrateur, qui a délibérément passé sous silence les répercussions de la scène de Montjouvain afin de préserver l’effet de

surprise qui éclatera au moment de la péripétie (c'est ainsi que Proust lui-même a désigné dans sa correspondance la réminiscence de Montjouvain à ce moment-là du récit, provoquant la décision du héros de ne pas quitter Albertine, comme le rappelle Nathalie Mauriac-Dyer (21)) ; du point de vue de l'écrivain ensuite, le « non-traitement » de la surprise dans cette scène « sanctionne le tissage de la cruauté dans le quotidien et constitue en elle-même une réfutation de Balzac » (67).

C'est encore à l'analyse d'une série de révélations, celles qui touchent au personnage de Théodore, que s'attache Mireille Naturel dans « « La double surprise de l'amour et de la connaissance ». Au gré des révélations qui engendrent un mouvement de réinterprétations successives modifiant la perception que le lecteur se fait du jeune garçon-épiciier enfant de chœur de l'église de Combray, Théodore dévoile sa « face cachée » : ses liens secrets avec Gilberte et le donjon de Roussainville, avec Legrandin ensuite, ou encore avec la femme de chambre de la baronne Putbus. S'appuyant sur les manuscrits de la Recherche, Mireille Naturel met ainsi au jour un réseau de liens métaphoriques et métonymiques qui fait émerger une ultime révélation, vers laquelle tous les « indices » convergent : « Théodore est bien la réincarnation d'Alfred Agostinelli » (182). Ici, la frontière est ténue entre les effets de surprise ménagés par la narration et les surprises que réservent le jeu interprétatif au fil d'un décodage serré d'indices recueillis au fil du texte, mais aussi de l'avant-texte et du paratexte.

En effet, l'analyse des révélations et autres effets de surprise que réserve à son lecteur le roman proustien conduit, dans la logique d'une lecture indicielle induite par une narration gouvernée par l'esthétique de la surprise, à la mise au jour des « réseaux de sens non-intentionnels, qui, eux, n'ont pas été disposés dans le cadre d'une poétique, mais que nos lectures construisent, et dont elles instruisent la vraisemblance, » comme le notait Nathalie Mauriac-Dyer à la fin de sa contribution (27). C'est de ces surprises de l'interprétation, suscitées par des « réseaux de sens » plus ou moins intentionnels, du moins non prévus par une stratégie ou une poétique textuelles, que rendent compte, souvent avec jubilation, les autres articles du volume.

Les surprises de l'interprétation

Les « surprises de la Recherche », ce sont d'abord ces « malentendus » — pour évoquer le titre d'un autre colloque, *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique* (B. Clément & M. Escola (éds.), PUV, 2004) dont on peut lire un compte rendu dans *Acta Fabula* et où l'on trouve notamment une contribution d'Antoine Compagnon sur la reconnaissance dans la Recherche —, ces paradoxes qui fourmillent dans le roman et qui souvent stimulent en même temps qu'elles peuvent gêner la lecture du roman proustien.

Dans « Aurores, clairs de lune et autres couchers de soleil : le paysage proustien entre persistance du cliché et déconstruction du panorama », Anne Simon s'étonne de la persistance chez Proust, « auteur réputé original, difficile, novateur » (111), de clichés pré- et post-romantiques tels que les clairs de lune, aurores ou couchers de soleil : elle montre comment Proust utilise ces topoï de la littérature noble pour mieux les « déconstruire », en dévier la valeur et la signification, l'objectif étant « de critiquer une position au moment précis où elle semblait être confortée » (111). « Le but de cet article, précise Anne Simon, serait de cerner les modalités de cette évolution du protagoniste : l'abandon ou la reconfiguration de la posture panoramique comme la reformulation des grands « moments » du jour (aube, couchant, etc.) passent par l'expérience de la relativité (y compris sociale) du point de vue, des renouvellements de la perspective et des modifications induites par les jeux de lumière. » (113). Utilisant avec ironie, mais aussi avec une certaine délectation, le paysage-cliché, Proust lui donne de nouveaux pouvoirs, en particulier celui de transformer le réel en une construction mentale qui varie au gré des états du sujet qui le perçoit. S'exprime ainsi le fantasme d'une vision multiple que seul l'art est à même de réaliser : « La technique narrative proustienne de la multiplicité du point de vue, qui vise à mettre en relief le caractère relatif de notre accès au réel, permet progressivement le recoupement, par le lecteur assidu, des différentes visions du narrateur dans le temps ou des divers autres personnages. » (120).

La surprise, comme symptôme d'une divergence entre une perception passée et une perception actuelle engendrant un mouvement de réajustement de la perception et du savoir, est au cœur de l'esthétique proustienne : comme le remarquait Nathalie Mauriac-Dyer, « la surprise signale l'existence de divers états de croyance (...) et leur dépassement, leur péremption dans la conscience d'un sujet (...) » (16-17). Technique narrative et esthétique se rejoignent donc, obéissant à une même logique de traduction de la réalité dans sa complexité, et des effets qu'elle produit sur le sujet qui la perçoit. La surprise proustienne est une figure qui possède une triple dimension : narrative et épistémique comme on l'a vu jusqu'ici, mais aussi, bien sûr, esthétique, et ces trois aspects sont fondamentalement liés au sein de l'écriture proustienne.

Si l'analyse d'Anne Simon révèle un décalage entre le traitement thématique et topique du paysage proustien, largement imprégné des clichés romantiques, et son traitement stylistique et esthétique, profondément novateur, Stéphane Chaudier, dans « Politique de Proust », propose une interprétation fondée sur un paradoxe : alors même que Proust définit dans la Recherche le statut de l'artiste comme « hors-jeu », en ce qu'il « ne participe pas à l'économie du pouvoir », « ne fait pas carrière, ne s'inscrit pas dans un champ » (31), il s'attache à montrer que la leçon qui se dégage de l'esthétique proustienne est de nature politique. « Il construit en effet

une figure de l'artiste que rien n'autorise – ni la naissance, ni le savoir, ni même un don exceptionnel », et ce faisant, il « pose un acte politique », au sens où Jacques Rancière définit le politique comme « une exception intermittente aux règles habituelles du commandement, de l'exercice de l'autorité » (31). L'artiste est un « homme sans qualité » : « Qu'elle soit humaine comme l'observation, ou divine comme l'inspiration, aucune qualité n'est requise a priori qui pourrait légitimer une quelconque place ou fonction de l'artiste dans la société » (40). Aucune autorité institutionnelle ne légitime son art : c'est sous la pression de la réalité, qui se révèle à lui par des impressions, qu'il prend conscience de son rôle et de la tâche de « traduction » qui lui revient.. Si tel est bien le fond de la théorie proustienne, le discours romanesque sur le pouvoir, ses signes et ses rituels, aussi distancié soit-il, n'en reste pas moins soumis à l'ordre établi : le narrateur, fidèle à l'esprit de Combray, pense la hiérarchie sociale comme naturelle et éternelle. « La pensée politique de Proust est un curieux mélange de perspicacité et de conformisme » conclut Stéphane Chaudier (43).

Là aussi, comme finalement dans la réflexion d'Anne Simon, il apparaît que la leçon qui se dégage de l'esthétique proustienne, du moins la leçon qu'en tire le lecteur perspicace – en « tirant » peut-être parfois le texte dans le sens où il désire le voir pencher –, entre en contradiction, ou du moins révèle un décalage, avec le discours explicite du narrateur de la Recherche. En d'autres termes, et en poussant l'idée à son comble, le lecteur du texte proustien, incité par le narrateur lui-même à chercher la signification réelle des choses sous leur apparence première, à déchiffrer les signes, à mettre au jour les liens secrets qui unissent des personnages, des thèmes ou des épisodes a priori très éloignés les uns des autres, est un lecteur rompu à l'art de lire entre les lignes, de faire surgir du texte des « révélations » en se laissant porter par ce que Julia Kristeva appelle, dans l'introduction de son intervention, « l'imprévisible alchimie de l'interprétation » (241).

Mireille Naturel, révélant les liens secrets qui unissent Théodore et Agostinelli, met au jour les liens tissés entre le roman et la vie intime de son auteur. C'est également ce que fait, à sa manière, Raymonde Coudert lorsqu'elle s'attache à décoder les fantasmes de l'auteur qui se donnent à lire indirectement, comme en-deçà du texte : son étude de l'animalisation et de l'animalité dans la Recherche – « Sale(s) bête(s) et autres animaux de la Recherche » – aboutit à une interprétation freudienne des représentations fantasmatiques de la sexualité parentale chez le narrateur proustien ; « relisant le roman avec mes nouvelles lunettes animales, mais sans quitter mes lunettes de femmes, annonce-t-elle, j'ai vu combien le rapport aux bêtes en littérature peut-être révélateur de la vision des femmes » (213) : s'arrêtant sur le personnage d'Odette, « bête exotique, animal-spectacle » (213), « bête » aux

deux sens du terme, réduite au statut de chose lors du « Bal de têtes » (requalifié ici de « Bal de bêtes »), elle y voit la double image de la « mère animale primaire – bête étrangère et sauvage – et [de la] mère œdipienne ». Dans le prolongement de l'analyse de Raymonde Coudert, Julia Kristeva reprend l'hypothèse d'une Odette « hors temps », personnage « plus complexe que ne le laisse croire une lecture distraite » et dont le traitement particulier dans le « Bal de Têtes » (Odette étant la seule à échapper aux ravages du Temps) pourrait révéler « un rapport au temps propre aux femmes » (242) : elle lit derrière les traits immuables et intemporels du personnage d'Odette dans le Temps retrouvé ceux de la figure maternelle, confondant sous une même silhouette sublimée de « mère-poupée » (247) la mère du narrateur et celle de l'écrivain Proust : « Je parie que l'écrivain, le poète, conservent cette « poupée inchangée » dans le secret de leur mémoire : qu'elle est le prototype de la « muse », le point de mire du « temps retrouvé » » (247).

En contrepoint de la révélation de la « présence masquée » de la figure maternelle derrière les traits de la cocotte Odette que nous livre Julia Kristeva, Edward Bizub met au jour l'influence cachée du père de Proust sur la conception de la Recherche, en particulier sur le sujet du phénomène du dédoublement de la personnalité, étudié à l'époque par le Docteur Adrien Proust, et qui émerge dans le pastiche des Goncourt. De son côté, Patrick Hochart analyse la scène du « drame du coucher » où se manifeste la « présence réelle de la mère » aux côtés de son fils, moment où se jouent les diverses modulations d'un « dire bonsoir », « formule consacrée pour un rite qui conjugue une parole – « bon-soir » - et un acte – le baiser – dans une unité en quelque sorte sacramentelle de consécration et de communion eucharistiques » (218).

Toutes ces analyses mettent en lumière une « face cachée » de la Recherche, creusant au cœur de « l'inconscient » qui travaille le texte, au sens où Pierre Pachet définit l'inconscient selon Proust, comme « ce qui est actif dans l'esprit, et n'est pas connu par la conscience, [mais] pourrait l'être (au prix d'un travail, d'un effort) » (232). La surprise – qui tient là aussi du paradoxe – que le critique révèle dans sa contribution, intitulée « Comment Proust évite la notion d'inconscient », c'est le constat de l'absence du rêve dans la Recherche comme objet d'interprétation : il entend montrer « à la fois comment Proust rend impossible le recours à l'inconscient là où nous, marqués par la pensée de Freud, l'attendrions ; et comment il maintient la perspective d'un vouloir inconscient opérant au sein même de son propre travail » (232).

La réflexion de Françoise Leriche, « Attention, un train peut en cacher un autre... », s'emploie à révéler les réseaux métaphoriques qui unissent les épisodes ferroviaires du roman pour en dégager la signification profonde. Elle fait l'hypothèse que le train est lié aux chocs affectifs douloureux, à la transgression, à la méchanceté : presque

tous les événements majeurs et traumatiques du roman ont lieu dans un train ou une gare. « Le train et les gares apparaissent (...) comme le lieu par excellence des rencontres homosexuelles fortuites (...) ou encore comme le lieu où l'inversion est révélée ou confirmée, où les relations sociales se laissent appréhender selon d'autres modes de lecture (...) » (95). L'étude lexicographique du mot « train » et des locutions et expressions dans lesquelles il rentre – notamment « en train de » – vient confirmer que « le mot « train » fonctionne bien dans le roman proustien comme le signifiant non du signifié train, mais des désirs coupables, de la culpabilité » (98). Ce n'est pas seulement l'inconscient qui travaille ici le texte proustien : Françoise Leriche montre bien que Proust a en tête tous les sens anciens et actuels du terme et qu'il joue habilement, et de manière très consciente, des polysémies du mot. D'autre part, les fantasmes qui transparaissent dans la Recherche derrière le mot « train » n'appartiennent pas seulement à l'imaginaire personnel et intime de Proust mais bien, semble-t-il, à toute une génération, marquée par l'invention du chemin de fer évidemment, mais aussi par le roman de Zola, *La Bête humaine*, dont on trouve maints échos dans la Recherche.

Ce que met en lumière l'étude de Françoise Leriche, et qui apparaît aussi dans les contributions d'Éric Marty et de Michel Sandras, c'est l'idée que chez Proust, tout détail, même – et je dirais surtout – banal, trivial, et quotidien, fait signe. Éric Marty s'arrête en particulier sur ce qu'il appelle les « mauvaises surprises » de Proust, c'est-à-dire la persistance d'une sorte de grossièreté et de vulgarité dans l'œuvre : « Toute une part de l'œuvre, et bien sûr celle que professe *Le Temps retrouvé*, est là pour conduire à des processus d'idéalisation extrêmes dont les circonvolutions de la phrase sont la concrétion naturelle, mais, comme pour contredire la métaphysique de Proust, il y a le vase de nuit et l'odeur de l'urine, la mauvaise haleine du directeur de cabinet du ministre des Travaux publics du salon des Swann, les problèmes digestifs de la tante Léonie, et les interminables lignes sur la descente de l'eau de Vichy dans son organisme, ou encore ces allusions aussi obscures qu'indélicates aux bouffées de chaleur – symptômes triviaux de la ménopause – dont la mère du narrateur est l'objet dans *La Prisonnière* », qui sont autant de « symptômes du corps proustien » (142). Enfin, Michel Sandras, dans un article intitulé « La comédie de la soif », passe en revue les différentes boissons consommées dans le roman proustien pour en dégager les traits signifiants : « Dans l'agencement des signes, les boissons sont des marqueurs indiscutables sur différents plans. Mais d'un autre côté, les modalités de leur consommation déplacent ou défont les oppositions considérées comme naturelles » (184). Ainsi du cassis, qui apparaît à Combray dans le petit cabinet de volupté et qui est consommé dans *Le Temps retrouvé* par le narrateur dans l'hôtel de passe de Jupien : « le cassis relie la masturbation aux plaisirs de Sodome et du sadisme, la catastrophe de Pompéi à l'enfance

douloureuse, l'absolu du plaisir physique qui ne craint pas les feux du ciel au sentiment de la nature, dans la rencontre fortuite avec l'inconnu » (187).

L'on saisit bien à travers ces exemples la capacité de chaque détail, dans le roman proustien, à se transformer en indice signifiant, invitant le lecteur à un exercice de décryptage permanent, autrement dit, à un mode de lecture indiciel, qui se rapprocherait de la méthode d'investigation que l'historien Carlo Ginzburg a analysée, et qui unit les démarches de Morelli en histoire de l'art, de Freud en psychanalyse et de Sherlock Holmes (C. Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et Histoire*, Paris, Flammarion, 1989 (« Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », p. 139-180)). La méthode de Morelli consiste, pour attribuer un tableau, à examiner les détails les plus négligeables (lobes d'oreilles, ongles, forme des doigts...) qui sont les plus révélateurs de la personnalité et donc du style du peintre. Ces indices sont, au sein de l'œuvre, le résultat des gestes inconscients du peintre qui révèlent son caractère, davantage que tous les signes formels émanant d'une technique picturale contrôlée. C'est donc là que Morelli et Freud se rejoignent. Ce dernier s'est d'ailleurs intéressé à Morelli à l'époque où il travaillait sur les lapsus : il y a trouvé la proposition d'une méthode d'interprétation basée sur les écarts, sur les faits marginaux considérés comme révélateurs, en ce qu'ils échappent au contrôle de l'individu.

En présentant ainsi mon parcours de lectrice à travers les actes du colloque « Surprises de la Recherche », en m'arrêtant plus volontiers sur certains articles que sur d'autres, et au sein de chaque contribution, sur certains aspects qui ont retenu mon attention, en tentant de toujours tisser des liens entre les réflexions, parfois fort éloignées, qui ont nourri ce colloque, en mêlant aux analyses des intervenants mes propres commentaires, j'ai voulu d'une part tenter de remédier – toute prétention mise à part – à ce qui me semble quand même être l'un des points faibles du recueil, c'est-à-dire son manque de cohésion d'ensemble faute de problématique ferme – et dans certains articles, un lien plutôt « lâche » avec le thème général de la surprise –, d'autre part, montrer la richesse et la fécondité des réflexions réunies dans ce volume, qui sont en quelque sorte « l'envers » de son défaut : là où la rigueur peut-être y perd, l'esprit du proustien sort agréablement « stimulé »...

PLAN

AUTEUR

Maya Lavault

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : mlavault@free.fr