

SOUS LA DIRECTION DE CRISTINA ALVARES
ET MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO

La Belle Époque revisitée

Collection Exotopies

Éditions Le Manuscrit
Paris

Proust au carrefour des siècles. *Pour qui veut lire à haute voix*

MARIA DE JESUS CABRAL
Université de Lisboa

La lecture res/suscite la voix. Comme l'a bien rappelé Paul Valéry, « Longtemps, longtemps la *voix humaine* fut base et condition de la *littérature* » (Valéry, 1960 : 548). La mutation créée par la lecture silencieuse, l'évolution des supports, l'avènement de la société industrielle, de la presse et de la culture de masse – réactivées à notre époque par les nouveaux *médias* – ont déchu et en quelque sorte délégitimé l'oralité et la narration en présence, aspect bien mis en perspective par Walter Benjamin (Benjamin, 1971 [1938]).

La question est particulièrement intéressante à envisager à la fin du XIX^e siècle, à l'avènement d'une modernité qui opère tout un retournement de la représentation, de la *chose* à *l'effet* (Mallarmé), de la référentialité – du mot, de l'événement, de l'énoncé – à la singularité – du dire, du discours, et, par réciprocité, de l'écoute.

C'est par cette réflexion que je voudrais commencer ce trajet. Le verbe dire traduit l'acte d'un sujet doté d'une affectivité dans ce qu'il énonce. Mallarmé l'utilise dans ses poèmes critiques pour se référer à la réalisation physique du poème : c'est parce que « Je dis : une fleur » que « ... musicalement se lève (...) "l'absente de tous bouquets" »

(“Crise de Vers”, Mallarmé, 2003 : 213). On songera, pour prendre un autre exemple, à la Note introductive de l'édition préoriginale du *Coup de dés*, dans la revue *Cosmopolis* (1897), où le rapport entre lecture et oralité emprunte le motif de la partition : « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition » (Mallarmé, 1998 : 391).

Sans vouloir pousser ici l'analogie avec la partition, à la même époque, Proust (qui a fait ses débuts littéraires dans les revues symbolistes, *Le Banquet*, *La Revue Blanche*) entamait une carrière dans les lettres, qui l'amène à libérer le romanesque de l'emprise du récit, pour intégrer le raccourci, le fragment, la réflexion, pour bouleverser la forme romanesque telle que la perpétuaient les naturalistes... L'évolution est sensible, de la « mobilité de l'écrit » prônée par Mallarmé dans la Note introductive du *Coup de dés* (Mallarmé, 1998 : 391) à la transformation de fond et de forme opérée par Proust, qui déconcerta, comme on le sait, non seulement le public de la Belle Époque, mais un lecteur (un critique) aussi avisé que Gide... Déjouant la chronologie et la linéarité au profit de la pensée et de la discontinuité, de l'inachèvement et de l'œuvre en train de se faire, en même temps qu'il restituait le sujet et la subjectivité, Proust brouillait les frontières canoniques du roman. Tout en enracinant son roman dans une époque facilement identifiable du point de vue historique – du dernier quart du XIX^e siècle, où l'on peut situer « Un Amour de Swann » au lendemain de la Première Guerre mondiale – il poursuivait le travail à rebours opéré par Huysmans, opéré par Rodenbach dans *Bruges la Morte* et *Le Carillonneur*, dans le roman, et celui de Maeterlinck dans le théâtre. Autant d'auteurs, pour ne prendre que ceux-là, qui, dans le sillage de Mallarmé (d)énonçaient, ce que les nouveaux romanciers soupçonneront de manière plus systématique, et que Louis Marin appelle à son tour *Le Piège du récit* (1978).

Le parcours tentera de suivre cette voie en étudiant comment l'écrivain a exécuté une composition inédite, qui recompose les éléments de l'ancien romanesque (intrigue, temps, lieux, personnages) dans une organisation *sui generis* et, à bien des égards, mobile, sans perdre le fil de la narration. Ce qui peut être, aussi une possibilité de lire Proust au-delà du récit, de lire de *La Recherche* comme un libre *je*, une activité toujours agissante de langage. Il nous faut pour cela revenir au motif de la partition, qui convoque la musique, et humainement, la voix.

“Oral activities bring a poem into being” (Abrams, 2012 : 3)

Support de la possibilité d'une réalisation, la partition figure à la fois un *lieu* et un levier faisant mouvoir les mots qui, à l'image des notes de musique, ne perdent pas leur matérialité visuelle (de signes graphiques), mais deviennent *autre chose*, par et avec la participation (la voix) de l'interprète – moins au sens herméneutique qui présupposerait le dévoilement d'un sens premier, caché, qu'au sens musical, de celui qui exécute, qui accomplit en mettant de lui-même, de son corps (dont fait partie la voix), de son être, de sa pensée. Par la voix, le poème *fait*, pour reprendre une formule d'Henri Meschonnic qui ramène la littérature – et la traduction – du côté de l'activité du langage (*in* Dessons, 1997 : 27)³. En ce sens, la lecture est subjective puisqu'elle relie de manière étroite la lettre et le sujet, elle compose cette « logique avec nos fibres », qu'évoque si bien Mallarmé dans « La Musique et les Lettres » (Mallarmé, 2003 : 68).

³ À ce sujet voir par exemple ses réflexions sur « le théâtre dans la voix » : « La voix, elle, fait. Elle fait le climat, l'humeur. Elle fait une prosodie, qui n'est pas celle du discours, mais celle du corps, et de la relation entre les corps. C'est parce qu'elle agit que la voix a une affinité avec le poème. Le poème non plus ne dit pas, en tant qu'il est poème, mais il fait. Ce que seul un poème fait. » (Henri Meschonnic, *in* Gérard Dessons, 1997 : 27).

Le poème – au sens premier *poiein* (faire, en grec), œuvre faite – est voué au mouvement et à l'invention, même s'il prend certaine configuration particulière plus ou moins fixe, plus ou moins *mobile*. Mallarmé rapproche encore la littérature du côté de la spontanéité de l'orchestre » quand il prône « l'initiative aux mots » : le rythme, l'intonation et le phrasé « s'allument de reflets réciproques » (« Crise de vers », Mallarmé, 2003 : 211), se prêtent des ressources mutuelles : *s'interprètent*, en quelque sorte. Le sujet constitue le point de jonction, celui qui énonce, celui-là même qui *cède* effectivement *l'initiative aux mots*, dans un dire qui est autant expansion de la lettre que de l'être :

« Le dire, avant tout rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité. » (*ibid.*, Mallarmé, 2003 : 213).

Envisager la littérature comme relevant du dire la rapproche inextricablement de l'éthique, du sujet, de celui qui vient en quelque sorte habiter (*éthos* en grec) le langage. Ce qui s'opère est une transformation – où il y a implication de *soi*, dimension organique, comme lorsque Mallarmé définit le mot comme « organisme dépositaire de vie » dans *Les Mots anglais* (Mallarmé, 2003 : 949), plutôt que construction (opération mécanique, instrumentale). On peut alors concevoir la lecture aussi comme cette opération de « transformation d'une forme de vie par une forme de langage et transformation d'une forme de langage par une forme de vie », qui définit le *poème*, selon Henri Meschonnic (Meschonnic, 2012 : 89). Le fait que l'œuvre porte le sujet et que le sujet porte à son tour l'œuvre change effectivement la notion de rythme, qui devient « organisation du mouvement de la parole » (Meschonnic, 2012 : 113) et qui renvoie au « sujet agissant, dialoguant, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, avec sa physique » (Meschonnic, 2012 : 14).

Dans un esprit apparenté, M. H. Abrams, critique nord-américain dont la pensée traverse tout le XX^e siècle jusqu'à

nous, parle, récemment, d'une *quatrième dimension du poème*, dimension invisible et illisible, à strictement parler, mais résonnante et indissociable du sujet puisqu'elle concerne « the oral actions of producing the words we utter, and by attending to them we can become aware of the mobile and tactile sensations of performing this actions » (Abrams, 2012 : 1-2). À la croisée du corps et du langage, la voix transmue le texte en parole, en matière sensible et permet de penser la réincarnation (« reembody ») du poème (*ibid.*), le déployant dans sa physique, dimension longtemps atrophiée par les approches essentialistes : “The physical production of a poem begins next to the heart and ends near the brain” (Abrams, 2012 : 3). L'oralité ouvre ainsi un espace de reconnaissance de « the most inclusive and nuanced [of] what is to be human » (*ibid.* : 2).

La nature ne codifie pas le langage – aspect manifeste dans les cultures orales –, le sens n'est possible que dans et à travers la réalisation individuelle du langage. Abrams invite à être attentif au *dire*, comme réalisation sensible du sens, ce qu'il illustre d'emblée convoquant l'incipit de *Lolita* de Nabokov, et l'effet, érotisant, en l'occurrence, du jeu d'allitérations en /l/ : “Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta : the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee.Ta.” (Abrams, 2012 : 1).

Par l'élocution, le mot, l'énoncé devient – c'est très performatif. Abrams nous invite finalement à nous pencher sur ce Benveniste appelait justement « la vie même du langage en action » (Benveniste, 1966 : 129) et qui passe, aussi, par la reconnaissance que le sens n'est pas acquis (parfait), mais s'acquiert dans des réalisations à chaque fois singulières. On rejoint encore Mallarmé quand il définit la lecture comme *pratique* – c'est-à-dire savoir et expérience – pour autant qu'une telle conception implique une diversité de manières discursives. C'est ce caractère expérientiel qui, en fait, donne au processus de la lecture son ouverture, comme

l'on montré les travaux de l'esthétique de la réception, notamment ceux de l'École de Constance, dans les années 1980 et toute l'attention tournée vers le lecteur⁴. Dit autrement, l'œuvre n'est pas, elle devient, par et avec la lecture. Par et avec la lecture comme « pratique », comme expérience, c'est-à-dire une activité fondée sur le langage, « À toute la nature apparenté » (Mallarmé, 2003 : 949), pour reprendre *Les Mots anglais*.

Certes, le rapport direct de Proust à ces questions n'est pas univoque, pas plus que son rapport au Symbolisme. Mais si le jeune écrivain s'est exprimé « Contre l'obscurité » (1896) des symbolistes, il se reconnaît dans leur démarche quand il s'agit de séparer le langage conventionnel de la sensibilité propre à chaque artiste, qui lui permet de *jouer* « sa douce langue natale » dans une belle allusion au poète des *Correspondances* :

Les symbolistes seront sans doute les premiers à nous accorder que ce que chaque mot garde, dans sa figure ou son dans son harmonie, du charme de son origine ou de la grandeur de son passé, a sur notre imagination et sur notre sensibilité une puissance d'évocation au moins aussi grande que sa puissance de stricte signification. Ce sont ces affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d'un langage conventionnel comme sont les langues étrangères, en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous avec une douceur incomparable. Il rajeunit un mot en le prenant dans une vieille acceptation, il réveille entre deux images disjointes des harmonies oubliées, à tout moment il nous fait respirer avec délices le parfum de la terre natale (Proust, 1970 : 392-393).

Toute la *Recherche* est mue par cette *musique latente que le poète fait résonner en nous avec une douceur incomparable*. Dès les premières pages de l'œuvre, l'attachement filial à la maman, mais aussi le premier lien à la littérature, trouve son point

⁴ Que l'on pense à l'essai fondamental de Hans Robert Jauss *Pour Une Esthétique de la réception* (1978) ou à *L'Acte de lecture* (1985) de Wolfgang Iser, fondé sur l'importance des blancs (*Leerstelle*).

privilegié dans l'écoute. Ce qui est *entendu* de François le Champi (« premier grand roman ») par l'enfant est médiatisé par la voix maternelle (« *la plus douce* qui se puisse entendre », je souligne), lisant à voix haute « ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient toute entières dans le registre de sa sensibilité » (Proust, 1992 : 42). L'écoute est une opération de *relation* et de *transformation*, tel que l'expliquait Serge Martin dans *Voix et relation* (Martin, 2017 : 117), tissant un lien particulier à l'enfance, comme l'a montré Benjamin dans un très beau fragment de 1932 traduit sous le titre « Récit et guérison » (Benjamin, 2011, 237-238). Chez Proust, elle devient principe de vision puisqu'elle invite à découvrir, puis à *traduire* les images sensations vécues, à la fois intérieures, par l'imagination, et externes. C'est pourquoi si souvent les personnages sont perçus à partir de leur voix : celle, clairvoyante, de Swann, celle, « bizarre » de Bergotte, « entièrement différente de sa manière d'écrire et même les choses qu'il disait de celles remplissent ses ouvrages », ou celle Gilberte dont le rire s'offre « en désaccord avec ses paroles », ou la voix. De même que prononcer le nom de Madame Guermantes tient lieu d'un accomplissement, conférant enfin au personnage imaginaire, et en quelques sorte phantasmatique, « une existence objective et sonore ».

L'amitié, métaphore de la lecture, est une autre figure de la relation d'un *je à un tu*, expérience physique, comme un toucher intérieur, et source d'émotion, comme il le consigne dans le texte/préface de sa traduction de *Sésame et les lys* de Ruskin (1905) « Sur la lecture » : « Dans la lecture, l'amitié est soudain ramenée à sa pureté première. Avec les livres, pas d'amabilité. Ces amis-là, si nous passons la soirée avec eux, c'est vraiment que nous en avons envie. Eux, du moins, nous ne les quittons souvent qu'à regret. Et quand nous les avons quittés, aucune de ces pensées qui gâtent l'amitié : Qu'ont-ils pensé de nous ? – N'avons-nous pas manqué de tact ? – Avons-nous plu ? – et la peur d'être oublié pour tel autre.

Toutes ces agitations de l'amitié expirent au seuil de cette amitié pure et calme qu'est la lecture (Proust, 1988 : 42-43).

Comme l'amitié, la lecture est une relation discursive entre un locuteur et un partenaire, nourrie d'altérité, même quand/si elle prend la forme d'un colloque intime. Dans tout l'isolement personnel – et social, car comme nous l'évoquerons plus loin la « conversation » reste souvent de surface dans *La Recherche*, le narrateur déploie au fil des pages ce colloque intime avec le lecteur, qui coule alors sa voix au « livre intérieur » qu'il est en train de lire. Cette expérience en profondeur exige le même décentrement par rapports aux canons et aux logiques habituelles du roman. En misant sur la singularité et la subjectivité, le récit proustien à la première personne implique, paradoxalement, la participation intime du lecteur, notamment au moyen du dédoublement récurrent du je au nous, ou bien par le truchement de réflexions énoncées comme des vérités communes : « Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. » (Proust, 1992 : 5), alors même qu'elle est homodiégétique. Au-delà de l'aphorisme, c'est une inscription du lecteur dans un fonds onirique et discursif, activant l'introspection et la réinvention des modes de représentation.

On sait que la vision intermédiaire, le détour et le dédoublement sont la pierre de touche de *La Recherche* : ainsi les évocations itératives du début de *Du Côté de chez Swann*, ou de la fin d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, sur le mode itératif ; ainsi la perspective du demi-sommeil ou de l'insomnie qui affleure dès les premières pages et tisse les multiples fils narratifs ; ainsi des souvenirs des lieux, de la mémoire involontaire, des matinées du narrateur en bonne santé aux impressions nocturnes du malade, depuis sa chambre de Balbec, ou des variations imaginatives du narrateur, superposant madeleines et coquilles de Saint Jacques, les côtés de Méséglise et de Guermantes, ou les clochers de Martinville et celui de Vieux vicq... Nonobstant le partage

constant de l'intime et de l'extime (Murat-Brunel, Schuerewegen, 2002) ces deux pôles à la fois séparés et imbriqués dans la « fresque » proustienne, « plus semée de pensées qu'une porte de cathédrale » (Proust, 1992 : 83) on peut voir *La Recherche* comme une composition musicale, comme une partition. Il y a certes une multiplicité de temps, de lieux, d'événements, de personnages différents, mais leur présence ininterrompue forme une sorte d'ensemble, auquel se mêle la voix du narrateur et son phrasé si singulier, conférant une impression de continuité à l'œuvre, jusqu'à la dernière page qui conjure la précarité du monde par la (ré)solution du geste artiste et critique, donnant ainsi une réponse concrète (même si forcément provisoire) à la grande question posée aux premières pages : « 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 la lumière. » (Proust, 1992 : 45).

L'instinct des vérités

En une époque adonnée au scientisme, aux villes mondaines et frénétiques, c'est à la profondeur qu'aspire le geste de Proust. Le travail littéraire, l'interrogation de la réalité, de la mémoire, des sentiments et des passions, entre doute et lucidité, invitent à rechercher moins avec la « vue » – tournée vers le palpable et l'intelligible – qu'avec la vision, ce qui permet de relier le visible et l'invisible. Plus que chercher du nouveau, il s'agit de rechercher avec un nouveau regard, comme on dirait aussi un angle plus subtil, ce que nul ne saura faire sans nuancer d'ignorance, ou de non savoir, les certitudes les plus fondées. Tout ce que montrent la littérature et les autres arts, comme le dit Proust réfléchissant à l'art de Vinteuil et d'Elstir :

L'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir (...) font apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre, la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art

nous ne connaîtrions jamais (...). Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil ; avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles (Proust, 1989 : 247).

Les réflexions sur la musique, qui parsèment l'œuvre, permettent à Proust de développer l'idée que l'art en général et la littérature en particulier constituent un devenir davantage qu'une forme ou un produit fini et que la démarche n'est pas la représentation de la réalité physique, mais la récréation multiple et en profondeur. Parce qu'elle l'intériorise elle excède le réel, à la manière dont Mallarmé demandait la *suggestion*. La composition intime des individus – Proust apparaît ici *pari passu* avec les théories freudiennes – la richesse et complexité de l'homme ne peut s'atteindre, ou du moins se toucher, que par cette perspective indirecte et en grande mesure rythmique : en se mettant au rythme de la nature (des choses et des êtres) et en cela, *l'art*, qui ressortit du principe créateur de l'esprit humain, est une res/source inestimable.

De quoi regarder avec d'autres yeux, soit de tendre l'oreille à la « petite phrase » de Vinteuil (notons au passage le syncrétisme artistique), qui, en-deçà de la pensée, et de tout intelligibilité, reste, latente. L'inexprimable suscite l'expression et appelle la transformation du je en nous. Car ce que le mystère de l'art a de commun avec la vie intérieure de tout un chacun, c'est que le rythme et le sens – ces « riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur – en font aussi partie :

Même quand il ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions sans équivalent, comme les notions de la lumière, du son, du relief, de la volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur. Peut-être les perdrons-nous, peut-être s'effaceront-elles, si nous retournons

au néant. Mais tant que nous vivons, nous ne pouvons pas plus faire que nous ne les ayons connues que nous ne le pouvons pour quelque objet réel, que nous ne pouvons, par exemple, douter de la lumière de la lampe qu'on allume devant les objets métamorphosés de notre chambre d'où s'est échappé jusqu'au souvenir de l'obscurité. Par là, la phrase de Vinteuil avait, comme tel thème de Tristan par exemple, qui nous représente aussi une certaine acquisition sentimentale, épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d'humain qui était assez touchant. Son sort était lié à l'avenir, à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers, les mieux différenciés. Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. (Proust, 1992 : 344)

Pour plus que le lien n'ait pas été perçu par Swann, pré/occupé par l'intrigue amoureuse, Proust glisse ici (assez ironiquement) un de ces passages fortement réflexifs qui ponctuent *La Recherche*. Ce n'est plus Swann, mais la pensée qui est examinée au titre de notion, qui suscite l'élucidation. Pas de certitudes sans doute pour venir contredire, interroger les vérités internes de la réalité. Le premier mouvement du texte débouche sur les questions : « Peut-être... peut-être... » Et si la partie centrale (« Mais tant que nous vivons... ») prend fermement le tour de la vérité universelle, le doute réapparaît (« Son sort était lié... ») et le modalisateur « peut-être » revient à deux reprises encore, mais avec des résonances différentes.

L'écriture ne suffit pas en soi, il faut qu'elle épouse la pensée de l'homme livré à l'interrogation, qu'elle traduise le passage d'un concret perceptible (« quelque objet réel ») à l'effet qu'il produit dans l'esprit de l'artiste. L'art ne sera que si la voix du créateur reste clairement distinguée et elle le reste, dans *La Recherche*, malgré un ensemble de procédés de distanciation mis en œuvre. Le plus marquant est certainement l'enchâssement de récits à focalisation hétérodiégétiques (« Un Amour de Swann ») sans que pour autant les personnages assument la fonction de narration.

Nous y voilà, au cœur même de ce qui est spécifique (de ce qui est vital) à la démarche artistique de Proust : la subjectivité ou mieux la subjectivation. Ce qui distingue sa démarche par rapport au roman contemporain, c'est qu'il prend pour fil conducteur non pas l'intrigue, la logique des événements et des personnages, mais plutôt ce *perpetuum mobile* de pensée, le rythme de sa pensée qui s'exprime « avec retraits, prolongements, fuites » pour revenir à la citation initiale de Mallarmé. Comme une partition qui invite à lire « à haute voix », c'est-à-dire avec une lecture attentive, sensible et relationnelle, celle que Proust même conçoit (et met en abyme à plusieurs endroits) comme expérience. Et cette voix qui fait entendre dans sa spontanéité d'être nous fait oublier le « récit » parfois bruyant et dépourvu de substance pour *retrouver* la modulation, la mouvement et l'essence particulière de son écriture.

L'entre-deux

Cependant, cette exploration demande ce changement d'angle que nous évoquions plus haut, et qui est de l'ordre de l'entre-deux : entre le dedans et le dehors, entre le dicible et l'indicible, entre le conscient et l'inconscient, entre la fiction et l'essai, entre expressions artistiques... Entre deux siècles, parce que telle est la *belle époque* de Proust, comme l'a d'ailleurs montré Antoine Compagnon (Compagnon, 1989).

Elle va de pair avec le décloisonnement des genres opéré par Mallarmé, et sa prédilection pour des figures de l'entre-deux. Que l'on pense à ses premières œuvres, *entre poésie et drame*. *Le Faune* ou *Igitur*, composés dans les années 1864/66 sont d'autres exemples de « dormeurs éveillés » déclinent les thèmes du dormeur-éveillé, de la mémoire, et de la descente, alors que des textes critiques de l'envergure de « Richard Wagner, rêverie d'un poète français » (1885) choisissent une perspective à mi-chemin, entre essai et prose poétique, entre vu et senti, entre rêve et réalité. Une

« divagation »... Le vrai problème de la création, Proust et Mallarmé se rejoignent sur ce point, bien plus que de discerner le réel, est de *chercher* et de *traduire* le « rythme essentiel », « /le/sens mystérieux des aspects de l'existence... » (Mallarmé, 2003 : 657). C'est l'enjeu fondamental du « Mystère dans les lettres », de pénétrer dans l'immense complexité de l'humain que : « ... quiconque (...) *porte avec soi*, résumé de types et d'accords » (2003 : 195). Comme Mallarmé, Proust choisit le lieu instable et en devenir du sujet, et du rythme, déplaçant profondément la définition cartésienne du sujet comme conscience seule : je pense *donc* je suis. C'est le *donc* (*Igitur*, en latin), la logique déductive qui est mis/e à l'épreuve. Sur les pas du « déplorable doute » de Flaubert et de la fiction comme « Folie utile » que met en scène *Igitur* de Mallarmé, Proust entreprend une œuvre portée par « « la vie *personnelle* de l'esprit » (je souligne), et le souffle inquiet du langage, au seul souci de pousser toujours plus loin ce *chercher* que nous évoquions plus haut. Cette dynamique qui coïncide avec d'autres *recherches* modernes (celles d'un Pessoa, d'un Joyce, d'une Virginia Woolf) dans, par et avec l'écriture inscrit le doute au cœur de l'œuvre, qui nous renvoie une pensée à la fois dans la conscience de ce qu'elle est en train de dire, et en même temps, tâtonnante, voire suspicieuse vis-à-vis du sens (dans la double acception de direction et de signification).

« Elle existait latente dans son esprit » : ainsi est suggérée la vie intime du langage, qui est autre chose que le langage de tous les jours, et autre chose sans doute aussi que la simple mémoire. Qu'il s'agisse d'une « petite phrase » musicale, c'est un exemple propre à suggérer la fragilité du langage, la fragilité de la vie et ce que la notion et l'expérience de l'art ont à la fois de plus impalpable, tout en ayant une présence incontestable. On n'aurait guère de peine à rapprocher encore Proust de Maurice Maeterlinck qui a su donner expression dramatique à cette contradiction fondamentale (et à bien des égards fondatrices) de l'art. Nous trouvons en effet

chez Maeterlinck le même point de départ, l'inconscient et la même attitude d'écoute de la vie intime langage. Dès « Confession de poète » (1890), son postulat est clair : dès que la raison et la conscience interviennent, l'art devient « prémédité » et même « mensonger » (Maeterlinck, 1999 : 454). Et de préciser « je crois que tout ce qui ne sort pas des profondeurs les plus inconnues et les plus secrètes de l'homme n'a pas jailli de sa seule source légitime » (*ibid.*). Ce même *credo* nourrit sa conception dramaturgique, qu'il exprime *pari passu* avec la composition de ses premiers drames : « il y a en l'homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison ou de l'intelligence » consigne-t-il dans *Le Tragique quotidien* (1896) (Maeterlinck, 1999 : 494) tout en montrant « l'inutilité de la mise en scène exacte » (Quillard, 1971[1891]). Sa quête s'est donc orientée vers les confins de la vie intérieure, cette « mer de mystères que nous portons en nous ». Sa démarche est de l'ordre de l'*interversión*, comme il l'explique à Jules Huret : « c'est pourquoi mon devoir est alors de me taire, d'écouter ces messages d'une vie que je ne comprends pas encore, et de m'incliner humblement devant eux »⁵. Au rapport direct au réel, Maeterlinck oppose une *interversión* (Maeterlinck, 1999 : 487), de la même façon que Proust évoquera, dans *Le Temps retrouvé*, le « travail inverse » de l'écrivain, qui est justement l'opposé de celui de l'homme de science : « c'est le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain il vient après » (Proust, 1987 : 272). En affinité encore avec la conception du langage « de second degré » chez Maeterlinck, si la parole intérieure du héros-narrateur se fait entendre de manière continue, le dialogue extérieur, au sens traditionnel et social du terme, est plutôt absent, en régime de mondanité ou de superficialité. Cela rejoint ce que Maeterlinck définit comme le sous-entendu du langage :

⁵ Réponse à Jules Huret in *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 125.

Ce qu'il y a de plus étrange en l'homme, c'est sa sagesse occulte. En tout ce qu'il dit, il dit autre chose que ce qu'il dit ; en tout ce qu'il lit, il lit autre chose que ce qu'il lit ; en tout ce qu'il fait, il fait autre chose que ce qu'il fait (...) On vit ainsi sur un énorme *sous-entendu*, et il semble que l'on sache au fond de soi, que les poètes, les prophètes et les sages qui venaient annoncer qu'ils allaient parler exclusivement de ce *sous-entendu* et l'expliquer n'y ont même pas fait allusion. Et on lit leurs explications, en retrouvant, sous ces explications, à la même place, le même *sous-entendu*.⁶

L'on touche à vif l'idée d'incertitude essentielle que d'aucuns considèrent comme *la valeur sans prix* de la littérature (Gusmão, 2010). Si l'on revient au passage cité plus haut à propos de la musique de Vinteuil, de quelles « réalités » parle le narrateur ? Des « notions sans équivalent ». La « petite phrase » était-elle alors une notion ? Quel sens donner à ce mot, surtout si les mots « lumière », « son », « relief » qui l'entourent renvoient au domaine sensoriel ? Nous ne le savons pas, mais l'énoncer (la phrase, et le doute) produit un saisissement quasiment ontologique, de l'ordre de l'éthique, du sujet, et non décoratif ou stylistique au sens esthétisant du terme. Car si le langage est par nature commun aux hommes, il devient extrêmement différent par l'activité discursive qu'il engendre du côté du sujet. Comme l'observe Gérard Dessons dans *La Voix juste* « Le langage est indissociable du sujet pris comme un ensemble trans-individuel de valeurs » (Dessons, 2015 : 16). À la croisée du corps et de la pensée, du subjectif et de l'interpersonnel, la voix est toujours *juste* car elle résiste à l'objectivation *a posteriori* et à « la logique conventionnaliste de la nomination-désignation » (*ibid.* : 118).

Incorporer la voix, n'est-ce pas en quelque sorte déjouer le principe de la vérité intrinsèque de l'œuvre, pour reconnaître que *le travail de l'intelligence vient après* ? Ce travail procède de l'expérience, refusant d'assigner le sens au mot, à

⁶ Maurice Maeterlinck, « Menus Propos [I] », *La Plume*, II, n° 38, 15 novembre 1890, p. 217-218.

la phrase, à peu près identique pour quiconque ne lit qu'avec le regard. Le sens est une « acquisition » par la voix, qui épouse les « riches possessions » du « domaine intérieur », acquisition « sentimentale », lit-on dans le passage cité, ce qui suggère à la fois la sensation, inséparable de la musique, et l'émotion, qui est de l'ordre du mouvement, du personnel, qui permet à l'énonciateur d'affirmer sa posture. C'est une très belle idée qui est exprimée encore par « la phrase avait (...) épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d'humain qui était assez touchant » : même si les œuvres d'art forment un univers irréel et intemporel qui les projette du côté de l'Éden, comme disait Mallarmé, leur réalisation dans et par la lecture crée cette affinité singulière entre langage et sensibilité qui *sort du temps* pour les dire à l'infini, et les revendiquer de première voix. Même si le dire se réalise en silence, la dimension la plus intérieure du langage, comme le dit aussi Proust dans *Le Temps retrouvé* :

Nous devons savoir que lorsque nous aurons atteint la réalité, pour l'exprimer, pour la conserver nous écarterons ce qui est différent d'elle et que ne cesse de nous apporter la vitesse acquise de l'habitude. Plus que tout j'écarterais donc ces paroles que les lèvres plutôt que l'esprit choisissent, ces paroles pleines d'humour, comme on dit dans la conversation, et qu'après une longue conversation avec les autres on continue à s'adresser factivement et qui remplissent l'esprit de mensonges, ces paroles toutes physiques qu'accompagne chez l'écrivain qui s'abaisse à les transcrire le petit sourire, la petite grimace qui altère à tout moment, par exemple la phrase parlée d'un Sainte-Beuve, tandis que les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie, mais de l'obscurité et du silence (Proust, 1987 : 292).

Opérant de l'intérieur, à l'écoute de l'obscurité et du silence, ce que le geste de Proust met au jour est, en définitive, cette paradoxale activité qu'est le langage, dès lors qu'il s'agit de saisir – et d'écrire – son *mouvement* singulier dans l'universel d'une langue partagée. Pour autant que le *travail de l'intelligence vienne après*.

Références bibliographiques

ABRAMS, M.H. 2012. *The Fourth Dimension of a Poem*, New York, London, W. W. Norton.

BENJAMIN, Walter. 1971 [1936]. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier.

BENVENISTE, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

CABRAL, Maria de Jesus. 1999. «Uma alegoria da “eterna juventude” : notas sobre um retrato ‘*Autour de Madame Swann*’ », *Intercâmbio, Revista do Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, n° 10, p. 175-186.

CABRAL, Maria de Jesus. 2014. « (S’)écrire entre deux genres. Mallarmé indémodable » *Études Stéphane Mallarmé*, Paris, Classiques Garnier, p. 29-46.

CABRAL, Maria de Jesus. 2014, « Dire de près pour lire le loin », in Maria de Jesus Cabral, Franc Schuerewegen, Maria Hermínia Amado Laurel, *Lire, de près, de loin. Close vs Distant Reading*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie Littéraire », p. 135-153.

COMPAGNON, Antoine. 1989. *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil.

DESSONS, Gérard. 2015. *La Voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Éditions Manucius, « Le marteau sans maître ».

GUSMÃO, Manuel. 2011. *Tatuagem e palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

ISER Wolfgang. 1985 [1976]. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga.

JAUSS Hans Robert. 1978 [1974]. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

MAETERLINCK, Maurice. 1890. « Menus Propos [I] », *La Plume*, II, n° 38, 15 novembre.

MAETERLINCK, Maurice, 1999. *Œuvres, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*. Édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe.

MALLARMÉ, Stéphane. 1998/2003. *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « La Pléiade », tomes I et II.

MARIN, Louis. 1978. *Le Piège du récit*, Paris, Seuil.

MARTIN, Serge. 2017. *Voix et relation Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Paris, Marie Delarbre, « Théories ».

MESCHONNIC, Henri. 1997. « Le théâtre dans la voix » in Gérard Dessons, *Penser la voix : chant, communication, linguistique clinique, littérature, musique, peinture, psychanalyse, théâtre*, La Licorne, n° 41, Poitiers, UFR Langues et Littératures.

MESCHONNIC, Henri. 2012. *Langage, histoire, une même théorie*, Lagrasse, Verdier.

MURAT-BRUNEL Aline, SCHUEREWEGEN, Franc. 2002. *L'Intime/L'Extême*, CRIN, n° 41, Amsterdam, Rodopi.

PROUST, Marcel. 1971. *Contre Sainte Beuve*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

PROUST, Marcel. 1988 [1905]. *Sur la lecture*, Paris, Actes Sud.

PROUST, Marcel. *Sur la lecture*.1992 [1913]). Du côté de chez Swann, Paris, Gallimard, « Folio ».

PROUST, Marcel.1989 [1925]. *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, « Folio ».

1987 [1927]. *Le Temps retrouvé*, Paris, GF Flammarion.

QUILLARD, Pierre. 1891. « De l'inutilité de la mise en scène exacte », *La Revue d'art dramatique*, 1^{er} mai.

VALÉRY Paul. 1960. *Œuvres*, II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.