

INTRODUCTION

Lorsqu'a été proposée la thématique de l'année, une des pistes suggérées en littérature, c'était l'incontournable petite madeleine, Dans un premier temps, j'ai fui ce qui est un poncif de la critique : Proust et la mémoire et l'aspect écrasant de l'oeuvre que Proust avait envisagé de construire comme une cathédrale. J'ai pris des chemins de traverse et je suis revenue à Proust parce qu'il est le modèle matriciel des récits ayant pour quête la mémoire. J'ai trouvé une entrée un peu inattendue par le biais de l'histoire culturelle, grâce à la lecture de l'Introduction aux *lieux de mémoire*, ouvrage en trois tomes supervisé par l'historien Pierre NORA entre 1984 et 1992. J'ai retenu deux points :

1^{er} point : l'oeuvre de Proust appartient à notre mémoire collective française. NORA considère « *A la recherche du temps perdu* » comme un lieu de mémoire et l'a classé dans le tome III *Les France*, au même titre que le clocher, la cathédrale, la terre, la généalogie, éléments qui appartiennent au paysage géographique et mental d'une France immémoriale et sont présents dans l'oeuvre de Proust.

Car, même si on n'a pas lu Proust, on connaît la « petite madeleine » immortalisée au musée Proust à Illiers [DIAPO](#) et d'autre part, son village imaginaire auquel il a donné le nom de Combray existe désormais géographiquement : le village natal de son père, Illiers en Eure et Loire qui a inspiré en partie Combray porte désormais le nom d'Illiers-Combray. [DIAPO](#)

Antoine COMPAGNON, professeur au collège de France a rédigé l'article consacré à « La Recherche du temps perdu ». Il rappelle que Proust n'appartient à notre mémoire collective que depuis peu de temps, les années 1960. Proust n'a pas été considéré par la 3^{ème} république comme le modèle du grand écrivain vantant les vertus civiques comme Hugo, Zola. Il n'est pas panthéonisé. Dans l'entre deux guerres, il est honni par l'extrême-droite (Céline), et dans les années 50 par la gauche sartrienne et la littérature de l'engagement qui le juge comme le prototype de l'irresponsabilité bourgeoise et de l'esthétisme décadent. Dans les années 60, la consécration de Proust coïncide avec l'avènement d'une société de loisirs qui valorise une culture esthétique : peinture, musique, théâtre qui n'étaient pas enseignés dans l'école de la 3^{ème} république, d'autre part -et c'est important pour la mémoire- la psychanalyse en vogue dans ces années-là autorise à prendre le temps de se pencher sur son passé, d'en exhumer les souvenirs refoulés sans que ce soit vécu, selon les mots culpabilisants de Sartre, comme une intériorité au service d'un privilège de classe.

2^{ème} point : P. NORA, insiste sur le fait que le moment 1900 est marqué par une certaine crise de la mémoire, due au passage, à la métamorphose des mémoires collectives traditionnelles et leur conversion en mémoire individuelle. Le concept de mémoire collective a été popularisé par les historiens à partir des années 1970, après les travaux pionniers de M HALBWACHS. Parmi les multiples définitions, j'en donne une : traces conscientes ou inconscientes du passé qui demeurent dans l'esprit des membres d'une collectivité, famille, classe, nation. P. NORA a cette formulation poétique : « **la mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude** ». Les causes de l'affaiblissement des mémoires collectives, on les connaît, elles proviennent des mutations sociologiques du XIXe siècle: la Révolution industrielle, la mobilité sociale choisie ou subie, l'individualisme démocratique qui ont dispersé les familles,

empêché la transmission des récits familiaux et dissout les mémoires. Dans ce contexte de crise apparaissent trois penseurs de la mémoire, trois « hommes-mémoire » : Bergson, Freud et Proust.

J'ai essayé de voir si ce schéma applicable à la société était repérable dans l'œuvre de P. J'ai trouvé que ça fonctionnait et comme, malgré les travaux cet aspect n'avait pas été traité, j'ai suivi cette piste.

L'œuvre majeure de Proust « A la recherche du temps perdu », cycle romanesque de 3000 pages en sept volumes, **DIAPO** ne propose pas de datation précise, mais on peut la reconstituer grâce à certains événements historiques : l'affaire Dreyfus (1894-1906) , l'exposition universelle en 1900, la guerre de 14-18 : globalement de 1880 à 1920 ou 1930, en plein cœur de la 3^{ème} république. Son élaboration par l'auteur s'effectue de 1907 à 1922, date de sa mort.

Le protagoniste du roman en est aussi le narrateur, quasi-anonyme « **ce monsieur qui raconte et qui dit : je** » dont on suit la destinée de l'enfance au seuil de la vieillesse. Trouvaille de Proust que ce narrateur anonyme : on s'identifie plus à sa démarche philosophique qu'à sa personnalité.

L'affect premier du narrateur proustien est contenu dans le titre : c'est la perte (l'arrachement aux êtres et aux choses, les deuils, la perte des illusions) ; le temps est perdu : temps et perdu ont plusieurs sens ; le premier sens de perdu, c'est « disparu », « révolu » ; le temps perdu , pour le personnage narrateur adulte, c'est celui de l'enfance, de la jeunesse, « *Les plus beaux paradis sont ceux que l'on a perdus.* », pour le personnage enfant, le temps perdu, c'est celui d'avant la naissance, le temps ou les temps historiques d'avant la Révolution Le narrateur part donc à la recherche de : les commentateurs ont noté la présence de la préposition «à» qui désigne à la fois un élan et un programme : une lutte minutieuse, obstinée, patiente contre l'oubli, l'effacement des signes, une lutte qui demande du temps ; D'où le rôle considérable, vital, existentiel dévolu à la mémoire, en fait à différentes formes de mémoire et à différentes stratégies de mémoire.

La première forme de mémoire à laquelle s'attache l'enfant, c'est une mémoire collective, communautaire, socio-familiale qui n'est pas celle de sa classe et de sa famille: il appartient à la bourgeoisie, celle qui a des domestiques, donne des réceptions, son père est diplomate. Il s'attache à la mémoire d'une famille aristocratique du faubourg saint Germain, les Guermantes, une aristocratie rentière qui brille de ses derniers feux avant son effondrement économique pendant la guerre de 14-18. Mémoire ancrée dans des temps quasi-légendaires, et enracinée dans le sol français, points de repère spatiaux et temporels que l'on peut consulter et qui constituent « **Les poteaux indicateurs de la mémoire** »

Parallèlement, le Hasard ou un destin bienveillant' amènent le narrateur à découvrir, à explorer les ressources de sa propre mémoire, que j'appellerai « mémoire subjective »(j'expliquerai tout à l'heure pourquoi) : il privilégie ce qu'il appelle la mémoire INVOLONTAIRE, terme qui n'est pas employé dans la psychologie cognitive. Il l'oppose à la mémoire volontaire dominée par l'intelligence ; Proust a d'ailleurs dit dans une interview célèbre de 1913, au journal Le Temps que son œuvre reposait sur cette distinction « **distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson, mais est même contredite par elle** » Pique à l'égard de son cousin par alliance. Bergson distingue aussi deux mémoires, la

mémoire-habitude et la mémoire-souvenir, mais elles ne coïncident pas avec celles distinguées par Proust. Certains commentateurs ont d'ailleurs souligné la fausse parenté entre Proust et Bergson.

La mémoire involontaire échappe au contrôle de la raison et de la volonté: souvenirs exhumés par la grâce d'une sensation (dont la petite madeleine n'est qu'un exemple), états transitoires entre la veille et le sommeil, rêves, impressions,

Et le narrateur fait une autre découverte majeure, au bout de 2800 pages: il réalise que ces moyens mis en œuvre pour ressusciter le passé vont constituer le matériau d'une œuvre qu'il va écrire et qui est peut-être celle qu'on vient de lire. Comme le dit Proust au détour d'une phrase, il s'agit de « **la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire** » On est dans cette dimension dynamique de la mémoire, ouverture vers l'avenir dont plusieurs intervenants ont parlé: mémoire tremplin pour l'action, ici acte d'écriture avec comme relais l'imagination créatrice. Mouvement rétrospectif de la mémoire et mouvement prospectif de l'œuvre. Gilles Deleuze va jusqu'à dire dans « *Proust et les signes* »: « **La Recherche est tournée vers le futur, non vers le passé** », la mémoire n'intervient que comme le moyen d'un apprentissage d'un écrivain.

Mon fil conducteur va être ce passage d'une mémoire à l'autre

Or, le roman de Proust, comme tout roman ayant pour quête la mémoire, ne se déroule pas selon le processus linéaire du temps, il procède par retours en arrière, enroulements de la mémoire; l'exercice de mémoire, la mémoire qui cherche est présentée souvent dans le roman selon un mouvement circulaire et tournoyant, à l'image du labyrinthe de la cathédrale Chartres dans la nef centrale, avec sa succession d'arcs de cercles concentriques qui ensuite ouvre une ligne droite tracée vers le chœur. Pour le pèlerin, il s'agit d'un trajet allant de l'espace méditatif du labyrinthe vers le chœur, vers Dieu. J'y vois aussi une vision allégorique du roman: le labyrinthe représentant l'exercice de mémoire, la nef centrale le flux des souvenirs et le chœur l'œuvre d'art que veut réaliser le narrateur.

Aussi pour ne pas dénaturer l'œuvre de Proust, je vais d'abord évoquer les deux phénomènes déclencheurs de la chaîne des souvenirs situés au début du roman dans les premières pages du premier volume « *Du côté de chez Swann* ».

Renversant les techniques du roman français traditionnel, supprimant les étapes de présentation, Proust nous fait entrer directement dans le lit d'un narrateur. Ce narrateur est adulte, je le situe chronologiquement au début du dernier volume « *Le temps retrouvé* ». **DIAPO** Il s'éveille au milieu de la nuit, dans un état intermédiaire entre la veille et le sommeil. Un critique ironique disait: « **Il met trente pages à se réveiller** »

« ... et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes; mais alors le souvenir — non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être — venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue

de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi. ..

Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. »

Il s'agit donc d'un personnage qui une identité menacée, vacillante, mouvante : **je ne savais pas qui j'étais**. D'entrée de jeu, se pose la désorientation. D'où le recours à la mémoire, aux souvenirs pour reconstituer le moi, son identité. **Le souvenir venait à moi Comme un Secours d'en haut** ... La mémoire est une accompagnatrice, une protectrice dans la reconquête de son identité., une sorte mère tutélaire : le programme de la « Recherche » est lancé: reconstitution de l'identité par la mémoire. Le 2^{ème} paragraphe est centré autour de la mémoire du corps= **LECTURE** .Premier déclencheur de la mémoire qui s'opère dans cet état incertain : le CORPS du dormeur qui garde en mémoire les positions corporelles dans les différentes chambres occupées dans le passé. Dans son demi-sommeil, l'espace est pris dans un mouvement vertigineux et tournoyant qui le fait glisser d'une chambre à l'autre. Mais un souvenir s'impose à lui, le souvenir primitif, primordial de la chambre de Combray, et ce qu'il appelle « le drame du déshabillage », le drame du coucher où l'enfant angoissé ne pouvait s'endormir sans que sa mère ne vienne l'embrasser. Or, la mère n'était pas toujours disponible : la famille recevait souvent un voisin, Charles Swann, bourgeois et esthète fortuné ; le père était irrité par l'hypersensibilité de son fils dont il pensait qu'il ne ferait jamais un homme ; un soir le père autorise son épouse à passer une partie de la nuit avec son fils : victoire apparente mais que le narrateur adulte vivra ensuite comme un moment de faiblesse de sa mère et le début de sa propre fragilité psychologique.

Cette mémoire du corps est restrictive. Elle isole dans la masse des souvenirs uniquement le dispositif spatial qui conduit à la chambre : salon, vestibule, escalier, chambre le reste est plongé dans les ténèbres de l'oubli « **je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux découpé au milieu d'indistinctes ténèbres** ». Il fait donc l'expérience de la perte des souvenirs. En se posant la question : le passé est-il mort à jamais ?

Il refuse la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence parce qu'elle ne restitue qu'une matière morte, des images du passé sans les émotions, sans l'imaginaire, sans les sensations. Heureusement le hasard, venant à son secours offre en cadeau au narrateur cet autre déclencheur de mémoire qu'est le souvenir involontaire et c'est là qu'on peut contextualiser la petite madeleine.

Par un morne jour d'hiver, il accepte une tasse de thé que lui propose sa mère et il l'accompagne d'un de « ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines ». P. dans ses brouillons avait envisagé le pain grillé avec du miel et une biscotte et il a préféré ce gâteau « **si grasement sensuel** », ce qui prouve l'autobiographie fictive.

DIAPO

Première étape : une sensation gustative

Deuxième étape : un plaisir qui excède largement le pur plaisir gustatif, il éprouve une émotion « je tressaillis », une « **puissante joie** » qu'il compare aux effets de l'amour : l'angoisse existentielle est annulée : on oublie sa médiocrité, la brièveté de la vie, la perspective de la mort. D'autre part, chose essentielle qui participe à la joie : Il établit une connexion entre lui et la madeleine : le plaisir le remplit d'une essence précieuse « **ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi.** » Il y a une relation avec le moi, avec l'identité, avec la subjectivité.

Troisième étape : celle des efforts de la pensée : il utilise le verbe « chercher » et créer », mais il ne faut pas qu'il cherche trop, qu'il mène une enquête théorique parce qu'il retombe dans le domaine de la mémoire volontaire et de l'intelligence. Donc, il essaie de s'appuyer sur la sensation : à dix reprises, il reprend des gorgées de thé.

Quatrième étape : « **Et tout d'un coup, le souvenir m'est apparu.** » C'est l'illumination. « **Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempée dans son infusion de thé ou de tilleul.** » Ce souvenir anodin lui offre les souvenirs dans leur totalité, leur exhaustivité. « **Et dès que j'eus reconnu le morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante, aussitôt la vieille maison grise sur la rue où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin; et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau.**

Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. »

Cependant, malgré le retour soudain du souvenir, il ne comprend pas encore l'énigme de cette joie : il faudra que le lecteur attende les pages centrales du dernier volume « *Le Temps retrouvé* » qui proposera une élucidation. Il le dit dans une parenthèse : « **quoique je dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux** »

Ce qu'on peut déjà noter d'important dans la mémoire involontaire, c'est le rôle du sujet. La mémoire involontaire établit une relation émotionnelle et sensorielle entre le passé et le moi. Le moi, grâce à ce lien particulier avec le passé, s'unifie et se constitue comme sujet. C'est donc une expérience de nature psychologique et métaphysique.

J'appellerai donc cette mémoire « mémoire subjective » pas seulement au sens de : « qui dépend de la conscience du sujet », mais surtout au sens de : « qui constitue l'individu comme sujet ». J'ajoute que, dans *Le Temps retrouvé*, grâce à l'écriture romanesque, la mémoire subjective englobera d'autres formes de mémoire que ces expériences si rares et si éphémères. Ces expériences, il les appelle « résurrections de la mémoire » ou « réminiscences »

Or, c'est le narrateur adulte qui découvre les ressources de cette mémoire. Il faut être conscient qu'il y a deux voix narratives : le personnage qui raconte ses aventures au fur et à mesure qu'elles se produisent et le narrateur plus âgé qui connaît déjà la suite, qui a un recul par rapport au passé : « c'est qu'alors, je ne savais pas encore » « je ne compris que plus tard ». La grâce des souvenirs involontaires concerne l'adulte.

Ce n'est pas la mémoire de l'enfant. Je vais faire comme le narrateur et replonger dans l'enfance de Combray et vous propose un plan en partie chronologique DIAPO

I LES POTEAUX INDICATEURS DE LA MÉMOIRE

- LA NUIT MÉROVINGIENNE (Du côté de chez Swann) Mémoire médiévale des Guermantes reconstruite par l'imagination de l'enfant : mémoire dont l'aristocratie est l'objet de la part du narrateur
- LE GÉNIE DE LA FAMILLE (Le côté de Guermantes) Mémoire dont l'aristocratie est l'agent : l'aristocratie met en scène son prestige à travers ce que les sociologues appellent l'HABITUS

II LES FORMES DE L'OUBLI (A l'ombre des jeunes filles en fleurs, Albertine disparue) Transition vers la mémoire subjective grâce à deux formes d'oubli : oubli de type nietzschéen, le Nietzsche de la « Deuxième Considération Intempestive » dont Ph. Mengue nous a parlé : allègement de la mémoire historique et oubli freudien au sens de travail de deuil : détachement des mémoires douloureuses

III LE SUJET RETROUVÉ (Le temps retrouvé)

Déconstruction de la mémoire aristocratique ; Elucidation des réminiscences et matérialisation de la mémoire subjective en écriture. : le roman comme mémoire, Proust théorise les affinités entre la mémoire et la littérature .

I LES POTEAUX INDICATEURS DE LA MÉMOIRE

Je vais situer le contexte socio-historique au moment où Proust écrit. Sous la 3eme république l'enseignement de l'histoire transmet une mémoire collective qu'on a appelé le roman national républicain, et comme dans toute mémoire collective, sont posés des objectifs idéologiques et politiques, celui de réconcilier les Français, de les rendre fiers de leur histoire, de panser les plaies des traumatismes de la Révolution et de la Commune, de recoudre les deux France, celle d'avant la Révolution, celle d'après la Révolution: c'est le règne de l'histoire-mémoire avant l'avènement de l'histoire objective, scientifique,. Deux grands historiens, ont ouvert la voie, Augustin THIERRY et MICHELET dont le projet était d'offrir une histoire, une mémoire à ceux qui en étaient dépourvus, les enfants du Tiers-état, de construire contre les généalogies familiales, une généalogie nationale partagée par tous. De son côté, l'aristocratie, utilisait l'arme mémorielle pour tenter de discréditer le camp républicain. Or, l'aristocratie avait des atouts : c'est le contraire de la classe ouvrière avec la pauvreté de transmission d'objets et d'écrits. M. Fontaine a montré le lien entre mémoire et légitimité. L'aristocratie était avec l'Etat et l'Eglise l'émettrice d'archives sous l'Ancien Régime. Elle disposait de traces écrites remontant loin, car les

aristocrates étaient des lettrés contrairement au reste de la population: d'ailleurs, le genre littéraire des Mémoires né en France au XVIème et au XVIIème siècle a été promu par les Grands du royaume qui voulaient proposer leur propre version des faits contre l'historiographie royale.

Pourquoi Proust, grand admirateur d' Augustin THIERRY et MICHELET, fils d'un professeur de médecine humaniste, laïc, républicain, a-t-il choisi un milieu aussi traditionnaliste et conservateur et a-t-il doté son personnage d'une mémoire d'emprunt ? Proust et son narrateur ont en commun, en tant qu'écrivain et apprenti-écrivain, de considérer les salons comme des lieux de promotion culturelle et relationnelle. Proust, était reconnaissant de l'accueil qu'il recevait dans les salons aristocratiques, alors qu'il était homosexuel et d'ascendance juive par sa mère (Jeanne Weill, bourgeoise fortunée et cultivée), il avait une forme de dette affective. Mais selon les analyses d'Hannah Arendt, la générosité de l'aristocratie n'était qu'apparente, l'aristocratie avait une curiosité avide pour le monstrueux (l'homosexuel) et l'exotique (le juif). Au moment de l'affaire Dreyfus, l'aristocratie va révéler son antisémitisme virulent et sera, bien sûr, majoritairement antidreyfusarde. Proust a imaginé un narrateur hétérosexuel, qui n'a pas d'ascendance juive, et est neutre pendant l'affaire Dreyfus. La fascination du narrateur, surtout pendant l'enfance et l'adolescence, se cristallise autour de la légitimité due à l'ancienneté d'une mémoire qui se confond avec l'histoire nationale : « **l'Histoire était entrée sous un visage individuel à leur service privé,** » elle s'invite dans leur espace domestique, ainsi le baron de Charlus (un Guermantes) dans « A l'ombre des jeunes filles en fleurs » : « **Possédant des archives, des meubles, des tapisseries, des portraits faits pour ses aïeux par Raphaël, par Velasquez, par Boucher, pouvant dire justement qu'il visitait un musée et une incomparable bibliothèque, rien qu'en parcourant ses souvenirs de famille** »

A cette fascination pour la légitimité, s'ajoutent son imagination et son goût esthétique qui vont trouver dans cette mémoire un terrain de prédilection. Puis, le narrateur évolue. En grandissant, au moment de l'affaire Dreyfus, même s'il ne prend pas parti, il posera un regard critique et démythificateur ; mais jusqu'au dernier volume, il manifeste une attitude ambivalente entre nostalgie et désacralisation.

LA NUIT MÉROVINGIENNE

Dans « Du côté de chez Swann », l'imaginaire nourrit la construction d'une mémoire mythique. Celle-ci va se cristalliser autour d'un nom, d'images et d'un lieu architectural, l'église au cœur du village de Combray.

Proust a longuement cherché un nom évocateur à attribuer à cette famille aristocratique. Il a choisi un nom de lieu, un château situé en Seine et Marne, s'est informé pour savoir s'il était libre de droits et en a fait un nom de famille.

GUERMANTES. Il a été sensible à l'harmonie des phonèmes, à la diphtongue « an », et à la douceur du « e » muet qui prolonge le nom, à la différence des noms des roturiers composés de brèves abruptes: Cottard, verdurin, Brichot; l'esthétique du nom, l'euphonie joue comme un signe mémoratif (on retient mieux un nom s'il est harmonieux) ; et, de plus, fidèle à la tradition post-romantique et symboliste de Baudelaire (sonnet des Correspondances) et Rimbaud (sonnet des voyelles) , , le narrateur associe sons et couleurs. « **Je me représentais les Guermantes toujours**

enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : « antes » , il crée ce qu'on appelle des **synesthésies** correspondance de plusieurs perceptions sensorielles simultanées. (Dans un article de « Science et vie », j'ai lu que la capacité de créer des synesthésies caractérisait les cerveaux émotifs et les très bonnes mémoires : c'était le cas de Proust et Baudelaire) Cette fabrication d'images qui renforce le signe auditif contribue à faire du nom un sésame qui ouvre la porte de la mémoire., un ballon d'oxygène, dira plus tard le narrateur, qui, lorsqu'il est crevé lui permet de respirer l'air de Combray et de revoir l'image de la duchesse Oriane de Guermantes, son premier objet d'amour inaccessible « **ses yeux ensoleillés d'un sourire bleu comme une pervenche incueillissable et refléurie** »

Le signe esthétique n'est qu'un paramètre, le nom noble a la particularité de s'inscrire dans les paysages, d'imprimer sa marque sur le sol français :

« ...depuis le XI^e siècle , les Guermantes étaient comtes de Combray...possédant Combray au milieu de leur nom, de leur personne...propriétaires de la ville , mais non d'une maison particulière, demeurant sans doute dehors entre ciel et terre, ... »

Dans tout ce qui concerne Combray, 1^{ere} partie *Du côté de chez Swann*, la dimension mythique s'associe à une dimension esthétique et mnémotechnique, c.a.d de mémorisation, selon les principes de l'art de la mémoire antique et médiéval que Proust ne connaissait pas directement, mais qu'il a découvert à sa façon. On va voir ces trois dimensions à l'œuvre dans le discours généalogique qui contribue à construire une mémoire familiale légendaire pour la famille G. et qui s'appuie sur des images et une architecture.

Le relais de mémoire est assuré par un récit ancestral fait par le curé de Combray qui transmet une généalogie fantaisiste, mi-historique, mi-légendaire remontant aux Mérovingiens : certes, les Mérovingiens appartiennent à l'histoire (le haut Moyen Age archaïque, du Ve au VIII^e siècle), mais pour le curé qui a des connaissances approximatives et pour l'enfant qui est nourri de la lecture des « *Récits des temps mérovingiens* » d'Augustin THIERRY (Cf. Sodome et Gomorrhe »), c'est une époque située aux confins de l'histoire et du mythe.

Le curé désigne Geneviève de Brabant, demoiselle de Guermantes, comme l'ancêtre de la famille. Personnage légendaire qui fait irruption dans la chambre de l'enfant par « **la porte d'or de l'imagination** ».

Effectivement, les soirs de tristesse où il attendait le baiser de sa mère, une lanterne magique le détournait de son chagrin en projetant sur le mur des apparitions surnaturelles et colorées qui semblaient émaner de ce lointain Moyen Age: **DIAPO** se déroulait sous ses yeux, une sorte de conte cruel où la jeune châtelaine, Geneviève de Brabant, était poursuivie par un méchant personnage appelé Golo, sorte de Barbe-Bleue. Le mot « mérovingien » se pare donc d'une aura magique et barbare, réveillant en lui un monde de fantasmes violents. L'enfant poursuit son voyage imaginaire dans l'église saint Hilaire à Combray (qui est une synthèse de différentes églises et cathédrales visitées, Chartres, mais aussi la modeste église saint Jacques d'Illiers),

Le narrateur descend dans le sous-sol, accompagné spirituellement par la lecture des « *Récits des temps mérovingiens* » de l'historien AUGUSTIN THIERRY dont le mot d'ordre était « **On remonte le temps en fouillant le sol des organisations humaines, notre lieu de mémoire le plus profond.** »

L'historien conduit le narrateur « sous la voûte obscure et puissamment nervurée comme la membrane d'une immense chauve-souris » dans la partie la plus ancienne, la crypte figée dans « une nuit mérovingienne » ,(DIAPO) qui abrite le tombeau d'une princesse franque assassinée par un seigneur de l'époque, probablement un ancêtre des Guermantes. DIAPO Dans l'église figure sur un vitrail un autre personnage diabolique Gilbert le Mauvais descendant de Geneviève de Brabant, méchant qui a fait brûler l'église primitive, mais qui reçoit l'absolution de Saint Hilaire. En fait, le vitrail de l'église réelle Saint Jacques représente un brave compagnon de Jeanne d'Arc, Florent d'Illiers. Ce qui prouve l'aspect fictif de la reconstitution.

Le motif de la crypte a été interprété psychanalytiquement par le critique J-P RICHARD comme le signe du refoulement, comme la trace d'un souvenir inavouable associant la violence et le désir .

Dans la mesure où figure un pastiche d'Augustin Thierry, on peut lire ce passage comme une inversion parodique d'une mémoire généalogique nobiliaire : celle-ci place toujours au sommet de la lignée, dans les temps fabuleux des origines, l'ancêtre fondateur, toujours un homme, forcément glorieux et héroïsé, alors qu'ici, l'ancêtre est une pauvre femme malmenée et dont les descendants ne sont pas recommandables. Nous sommes plutôt dans les temps inavouables des origines.

L'église avec sa crypte peut être lue comme une représentation stratifiée de la mémoire aristocratique dont la puissance s'édifie sur une violence dissimulée, alors que l'intérieur de l'église est une mise en lumière qui consacre la légitimité d'une caste, sa sacralisation dans l'espace église: l'église écrit une ode dédiée à la puissance des G. immortalisée par des représentations picturales et architecturales : tapisserie représentant le couronnement d'Esther à qui on a donné les traits d'une duchesse de Guermantes, , tombeaux de la famille situés dans la nef, près de l'autel, luxe réservé aux privilégiés, et vitrail représentant le méchant à qui on donne l'absolution.

Il y a un autre aspect, l'église de Combray, comme toute église, inscrit la traversée des différentes époques dans l'espace, elle éclaire un lien très ancien entre espace et mémoire: « édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions — la quatrième étant celle du temps —, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives . Clin d'œil à Einstein et sa théorie de la relativité restreinte découverte en 1905 DIAPO. Ainsi, le *continuum espace-temps* comporte quatre dimensions : trois dimensions pour l'espace, ou largeur, hauteur, profondeur — et une pour le temps,. Il y a aussi dans la description de l'église, une relation indirecte avec l'art de la mémoire redécouvert au XXème siècle par l'historienne de l'art britannique Frances Yates. J'ouvre une courte parenthèse sur l'art de la mémoire en rappelant que l'aspect mnémotechnique est toujours associé à la construction mythique. Ce système de mémorisation privilégie l'espace architectural : exemple, pour se remémorer les différentes parties de son discours, l'orateur antique plaçait des images frappantes dans un bâtiment qu'il avait l'habitude de parcourir mentalement. Au Moyen Age, Thomas d'Aquin, maître de la mémoire, qui a renouvelé cet art, propose la cathédrale comme modèle de mémoire architecturale pour que les fidèles puissent mémoriser les préceptes religieux. DIAPO : MODÈLE DE LIEU RELIGIEUX POUR ORGANISER LA MÉMOIRE CONÇU PAR UN MOINE ESPAGNOL BEATUS DE LIÉBANA. Proust ne

connaissait pas ces règles, mais il s'est inspiré d'œuvres d'art conformes à ces règles et était lecteur de l'historien de l'art médiéval Emile Mâle et de l'esthète anglais Ruskin qui, eux, connaissaient Thomas d'Aquin. Proust a compris cette idée-force : les souvenirs sont d'autant mieux ancrés dans la mémoire qu'ils sont spatialisés : l'aristocratie qui occupe l'espace social occupe aussi la mémoire sociale. Il y a donc un lien entre mémoire, espace et légitimité. Lien entre la mémoire, l'espace et la légitimité.

A la fin du roman « Du côté de chez Swann », dans la 3ème partie : *Noms de pays : le nom*, le narrateur perd confiance dans la toute puissance de l'imagination qui reconstruit la mémoire et il en dénonce l'aspect trompeur, l'excès d'idéalisation qui provoque des déceptions dans le réel. Cette remise en question s'effectue autour du nom. Proust, avait d'ailleurs envisagé dans un premier temps de donner comme titre à son premier volume « *L'Age des noms* », associant la rêverie sur les noms à l'imaginaire de l'enfance. Il reconnaît par le biais de son narrateur ce que les linguistes appellent l'illusion sémantique, le fait de penser que la forme du mot (le signifiant) est le reflet du signifié (l'idée), par ex. que les G, parce qu'ils portent un beau nom sont des personnes remarquables. Il s'agit d'une croyance enfantine. « **Ces images étaient fausses, ce à quoi aspirait mon imagination, je l'avais enfermé dans le refuge des noms** »

Un personnage va participer à cette remise en question de l'imagination. C'est quelqu'un qui vit un conflit entre une mémoire nationale républicaine et sa mémoire familiale et ce conflit traverse une partie du cycle romanesque:

- Robert de SAINT-LOUP qui appartient à la famille des Guermantes ; il est le neveu par sa mère du duc et de la duchesse. Le narrateur le rencontre dans la station balnéaire de Balbec (dans « A l'ombre des jeunes filles en fleurs ») au moment où Saint Loup prépare l'école de Cavalerie de Saumur. C'est un héritier qui voudrait se soustraire à l'héritage de domination et d'orgueil de sa famille : il dit mépriser la naissance, honorer la justice et l'intelligence, préférer des compagnons gauches et mal vêtus s'ils ont de l'éloquence. Il est dreyfusard, lit les œuvres de Proudhon. Or, ce que le narrateur voit en lui, c'est un héritage auquel Robert ne peut échapper parce qu'il est inscrit dans son corps : une aisance corporelle, une assurance survivance de ses ancêtres dédaigneux et souples, une grâce qu'il avait héritée par la naissance et l'éducation de sa « race », « *Pour que le corps de Saint-Loup fût habité par tant d'aristocratie, il fallait que celle-ci eût déserté sa pensée tendue vers de plus hauts objets, et, résorbée dans son corps, s'y fût fixée en lignes inconscientes et nobles.* ». Il prête à Robert de Saint-Loup une forme de tristesse : « *Est-ce la peine que j'ai passé ma jeunesse à mépriser ma naissance pour que le seul être qui apparaisse en moi est un être qui n'est pas mon œuvre, qui n'est même pas moi que j'ai toujours méprisé et cherché à vaincre ?* ». C'est ce personnage conflictuel et attachant qui va l'introduire dans le cercle de sa tante Oriane et va lui faire quitter sa vision fantasmagorique pour la réalité. Grâce à la distance prise par Saint-Loup avec sa famille, le narrateur prend conscience du caractère terrestre d'une aristocratie qu'il avait placée du côté du divin. « **Mais alors, j'avais connu Saint-Loup ; il m'avait appris que le château ne s'appelait Guermantes que depuis le XVIIe siècle où sa famille l'avait acquis... Quant aux tapisseries, elles étaient de Boucher, achetées au XIXe siècle par un Guermantes amateur et**

étaient placées dans un fort vilain salon. Par ces révélations, Saint-Loup avait introduit dans le château des éléments étrangers au nom de Guermantes qui ne me permirent plus de continuer à extraire uniquement de la sonorité des syllabes la maçonnerie des constructions. »

II LE GÉNIE DE LA FAMILLE

Nous sommes dans le volume 3 « Le côté de Guermantes », en pleine affaire Dreyfus : il y a la référence au procès d'Emile Zola en février 1898, un mois après la publication de « J'accuse ». Le narrateur n'est plus un enfant ni un adolescent, c'est un tout jeune homme ; si on fixe sa date de naissance à 1880 comme nous invitent à le faire certaines indications de « Un amour de Swann », il aurait autour de 18 ans ; il va être le témoin, l'observateur de la façon dont les Guermantes et leurs amis mettent en scène leur mémoire collective : mémoire dont l'aristocratie est l'agent. Cette mémoire a deux fonctions : maintenir l'unité d'une classe et perpétuer le prestige social : grâce à un ensemble de représentations, d'habitudes, de cérémoniaux et rituels sociaux hérités de l'Ancien Régime, transmis par l'éducation et surtout inconsciemment.. Ce que les sociologues appellent l'HABITUS : Cf. SAINT-LOUP. Le sociologue Pierre BOURDIEU dans « Le sens pratique » définit l'habitus comme incorporé génétiquement et comme le lieu d'un inconscient culturel. P. BOURDIEU, n'a pas fait de Proust un objet d'étude comme il l'a fait pour Flaubert, mais il le cite de temps en temps : il voit en lui un ethnologue de la distinction, un sociologue de la noblesse culturelle, mais il lui reproche de ne pas être allé assez loin dans le regard sociologique.

Effectivement dans le chapitre II du « Côté de Guermantes », le protagoniste est invité à un dîner chez les Guermantes « sorte de célébration rituelle », et il ne peut pas avoir un regard purement objectif sur la réalité du terrain dans la mesure où les salons mondains sont pour lui qui veut être écrivain- comme je l'ai déjà signalé- un lieu de promotion culturelle et relationnelle. Le héros a un regard démystificateur qui alterne avec un regard charmé par les signes esthétiques.

Cependant, ce point de vue subjectif n'entre pas en contradiction avec certains travaux d'histoire sociale : je me suis appuyée sur « *La Persistance de l'Ancien Régime L'Europe de 1848 à la Grande Guerre* » de l'historien Arno Mayer. il confirme la prééminence culturelle et sociale de la noblesse française qui s'appuie sur le prestige pour éblouir la classe montante et menaçante, la bourgeoisie.

Car, le prestige qui s'adresse toujours à l'imaginaire, n'existe qu'en fonction d'un regard désirant et envieux, en l'occurrence celui de la classe qui ambitionne de singer l'aristocratie, de passer dans ses rangs, bourgeoisie dont le narrateur est un représentant.

Proust utilise une expression « LE GÉNIE DE LA FAMILLE pour désigner cet habitus mondain qui se transmet d'une génération à l'autre, intégré depuis des siècles au plus profonde des G., chargé d'assurer le maintien de la mémoire aristocratique. C'est une figure allégorique invisible, tapie tantôt dans l'antichambre, tantôt dans le salon, tantôt dans le cabinet de toilette. Ce génie vigilant tolère avec amusement les discours affranchis de préjugés d'Oriane de Guermantes, ses idées politiques quasi-socialistes ; mais il rappelle aux domestiques de cette femme qui ne croyait pas aux titres de lui dire « Madame la Duchesse » et ce même génie avait mené l'affaire quand il avait fallu trouver un mari à Oriane qui disait mépriser la naissance et la

fortune ; et il lui avait attribué le duc, le mieux né et le plus riche du faubourg saint-Germain.

Le Génie pouvait se faire intonation, mais aussi tournure, air de visage, rite, par exemple le salut de présentation, « Les Guermantes, quand on vous présentait à eux, procédaient à une sorte de cérémonie à peu près comme si le fait qu'ils vous eussent tendu la main eût été aussi considérable que s'il s'était agi de vous sacrer chevalier ». Et pour ces simples rites, il existe bien des variétés : « Chaque sous-groupe un peu raffiné avait le sien qu'on se transmettait des parents aux enfants comme une manière de préparer les confitures... Aussi particularisés que le geste mécanique de Saint Loup étaient les entrechats compliqués et rapides (jugés ridicules par M. de Charlus) du marquis de Fierbois, les pas graves et mesurés du Prince de Guermantes. Mais il est impossible de décrire ici la richesse de cette chorégraphie des Guermantes à cause de l'étendue même du corps de ballet. » p :432 Le narrateur est pris entre l'admiration pour les signes esthétiques du prestige et la constatation ironique de l'automatisme de leurs gestes qui les fait ressembler à des marionnettes Pour ce qui touche à l'univers des G. Proust prend le ton du mémorialiste Saint Simon qu'il admirait et qu'il pastichait. Saint-Simon raconte la vie à la Cour aux temps du roi Louis XIV et de la Régence avec ce même regard acerbe sur l'étiquette qui donnait lieu à un théâtre permanent ; dans *Sodome et Gomorrhe*, P. s'amuse à faire entrer les Guermantes : dans les Mémoires de Saint-Simon : Voilà ce que dit Charlus: « [...] en France notre rang d'Altesse était publiquement reconnu. Saint-Simon prétend que nous l'avions pris par abus, ce en quoi il se trompe parfaitement ». Sorte d'intertextualité fabriquée.

Quelque chose subsiste encore des traditions de l'Ancien Régime : c'est l'exposition, la mise en valeur des généalogies. Sous l'Ancien Régime, l'ancienneté de l'arbre généalogique permettait aux nobles d'obtenir du roi des titres et des charges. C'est pourquoi des généalogistes établissaient des arbres fantaisistes. Dans les années 1900, ce privilège n'a évidemment plus cours, mais demeure aux yeux de la bourgeoisie le pouvoir légitimant du passé, une supériorité par l'ancienneté : c'est un mot qui revient souvent sous la plume de Proust : l'ancienneté de leur race, « des gens de race ancienne ».

Non seulement la généalogie remonte dans le temps, mais elle s'étend aussi dans l'espace par le jeu des alliances et des liens de parenté, les noms de famille étant des noms de lieux : **DIAPO** tout le monde est cousin ,l'aristocratie est une grande famille.

« Je ne peux, du reste, pas dire combien de fois pendant cette soirée j'entendis les mots de cousin et cousine. D'une part, M. de Guermantes, presque à chaque nom qu'on prononçait, s'écriait : « Mais c'est un cousin d'Oriane ! » avec la même joie qu'un homme qui, perdu dans une forêt, lit au bout de deux flèches, disposées en sens contraire sur une plaque indicatrice et suivies d'un chiffre fort petit de kilomètres : « Belvédère Casimir-Perier » et « Croix du Grand-Veneur », et comprend par là qu'il est dans le bon chemin »

A plusieurs reprises, le duc pousse ce cri de ralliement : « Mais c'est un cousin d'Oriane »

Ces plaques indicatrices ou poteaux indicateurs qui se trouvent dans la forêt de Fontainebleau sont des points de repère dans le temps et l'espace (**Casimir Perier est président de la République au début de l'Affaire Dreyfus et le grand veneur, c'est l'officier de la chasse royale.**) Le narrateur constate avec amusement que les gens du monde, pressentant peut-être leur déclin s'accrochent aux repères. Un mot unit cette citation et l'épisode de la petite madeleine. C'est le mot' JOIE ». Le mot

apparaît dans le roman quand l'individu sort de la désorientation, de l'égarement, .trouve des repères et des certitudes.

Or, à partir de ce moment (dernières pages du « Côté de G.), le narrateur ne va plus chercher la joie dans les vieilles généalogies, mais l'imagination va le mettre sur la piste de sa création. En effet, son esprit flotte, vagabonde, utilise une représentation spatiale de l'arbre généalogique pour découvrir le secret de composition de son œuvre future **DIAPO « Ainsi les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui, en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces œuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne. »** L'arbre généalogique aristocratique fonctionne comme une allégorie. Allégorie d'une mémoire complexe où des éléments disparates se connectent, s'éclairent les uns les autres par leur position respective et propose une mémoire ordonnée, architecturée. Et l'œuvre d'art sera la transposition de cette mémoire. L'habitus mondain, les généalogies seront alors utilisées comme un matériau littéraire.

Je ferai une différence entre la mémoire aristocratique reconstruite par l'imaginaire et qui va être recyclée et l'expérience mondaine qui génère désenchantement et ironie critique et qui représente du « temps perdu », au second sens de « temps gaspillé » dans les vaines frivolités. Le narrateur est sur la bonne voie ; en partie libéré des poteaux indicateurs des vieilles généalogies, grâce à sa distance ironique, il commence à s'orienter dans sa propre mémoire, car, comme le dit P dans le « Contre Sainte-Beuve »: « **nous possédons en nous, comme l'aiguille aimantée ou le pigeon voyageur, le sens de notre orientation. »**

II LES FORMES DE L'OUBLI

Dans ce passage de la mémoire collective à la mémoire subjective, se situe un moment-charnière qui est l'intégration de l'oubli. Quel oubli ? i. Il ne s'agit pas de la détérioration des souvenirs, de l'oubli angoissant, mais de l'oubli positif, libérateur. Je parlerai de deux formes d'oubli : pour la première i, je me référerai à la description de Nietzsche, dans *Deuxième considération intempestive*. Pour la seconde au Freud de « Deuil et mélancolie ». L'oubli s'impose au narrateur dans un climat d'allégresse dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* et sur un fond tragique dans *Albertine Disparue* .

Dans la « *Deuxième Considération inactuelle ou intempestive* », publiée en 1874, le philosophe se dresse contre l'hypertrophie de l'histoire, la maladie historique « historicisme, qui donne trop de place à un passé envahissant vécu comme « **un obscur et invisible fardeau** », passé qui empêche d'agir et de vivre ; il donne comme exemples à suivre l'animal et l'enfant. Cette image de pesanteur est aussi véhiculée par Proust propos de la forteresse Guermantes « **Telle l'aristocratie en sa construction lourde, percée de rares fenêtres, laissant entrer peu de jour, montrant le même manque d'envolée, mais aussi la même puissance massive et aveuglée que l'architecture romane, enferme toute l'histoire, l'emmure, la renfrogne.** »'(Côté de Guermantes). Le poids et l'immobilisme, appellent cette forme d'oubli que je qualifierai chez Proust d'allègement de la mémoire historique, mémoire qui charrie avec elle toute l'histoire de France. Dans AJFF, un lieu et un personnage vont jouer

un rôle moteur. Ce lieu c'est la station balnéaire de Balbec (dont le modèle est Cabourg sur la côte normande). Proust compare la mer au sommeil et à l'oubli, à « un milieu vital où 'il faut replonger occasionnellement pour retrouver nos forces » ; à la mer s'oppose donc la terre chargée de souvenirs et de passé ; le personnage, c'est Albertine Simonet, l'une des Jeunes Filles en Fleurs. C'est l'anti-Guermantes. Orpheline, sans lien affectif avec ses parents adoptifs, son oncle et sa tante, M. et Mme Bontemps, elle est éloignée de toute mémoire familiale et sociale traditionnelle. Elle est comme surgie des flots. Proust lui-même l'a présentée, dans une lettre comme le personnage « qui joue le plus grand rôle et amène la péripétie »

La première fois que le narrateur l'aperçoit le long de la digue, elle pousse une bicyclette, coiffée d'un casque de polo et se fond dans un groupe indistinct de « cinq ou six fillettes aussi différentes par l'aspect et par les façons de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec qu'aurait pu l'être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes ». **DIAPO** L'image aérienne des mouettes se fera ensuite plus céleste, celle d'une « lumineuse comète » progressant le long de la digue. A l'idée d'envol et de légèreté s'adjoint l'idée de mouvement rapide, vitesse : il compare le groupe à une machine lancée dans l'espace qu'on ne peut arrêter, qui ne tolère pas les obstacles sur son chemin, sautant à pieds joints sur un octogénaire épouvanté. Le garçon maladif, souffreteux qu'est le narrateur est subjugué par leur audace, leur aisance corporelle favorisée par la toute nouvelle pratique sportive, leur « beauté fluide collective et mobile ».

Métaphoriquement, la légèreté, la fluidité, la nouveauté de l'adolescence vont démoder aux yeux du narrateur la forteresse Guermantes. La petite bande est porteuse de deux mutations sociologiques qui font émerger un monde neuf et vont fragiliser un peu plus les mémoires familiales et sociales. On peut situer ce roman AJFF, dans les années 1896-97. on commence à parler de l'affaire Dreyfus, on évoque l'exposition universelle.

Première mutation : La culture balnéaire, « la vie des bains de mer » (comme l'appelle Proust) qui réunit, mélange dans un joyeux brassage le temps des vacances les enfants d'aristocrates et de commerçants : c'est l'avènement de la société de loisirs dont a parlé l'historien Alain Corbin et dont va être exclue pendant encore un long moment la classe ouvrière. On voit se profiler, temporairement certes, un dérèglement de la hiérarchie sociale, en fait des différentes strates de la bourgeoisie et de l'aristocratie, sous le regard du narrateur obligé de s'adapter à cette nouvelle vision. « J'avais beau avoir appris que les jeunes gens qui montaient tous les jours à cheval devant l'hôtel étaient les fils du propriétaire véreux d'un magasin de nouveautés ... la « vie des bains de mer » les dressait, à mes yeux, en statues équestres de demi-dieux ». Comme la mer, cette nouvelle sociabilité brouille les lignes de démarcation, affaiblit les clivages entre classes sociales, crée « le désarroi social, les désirs errants de la vie de bains de mer », forme des couples inattendus le temps d'un flirt de vacances comme celui du narrateur et d'Albertine, qu'il situe d'abord dans la catégorie interlope des maîtresses de cyclistes, puis dans la classe sociale la plus inintéressante et la plus dépourvue de mystère à ses yeux, la petite bourgeoisie commerçante. Et pourtant, c'est Albertine qui nomme le narrateur à deux reprises (*La Prisonnière*) : Marcel ; elle joue donc un rôle dans son identité.

Autre mutation sociologique, c'est la création, en ces années-là de l'adolescence en tant que classe d'âge, englobant non seulement des fils de familles privilégiées (depuis 1850), mais aussi les filles et les garçons de milieu populaire. D'après les

sociologues, c'est la conséquence des lois scolaires de Jules Ferry, regroupant les élèves en fonction de leur âge et les isolant du milieu familial plusieurs heures par jour. L'adolescent, en étant socialisé dans le groupe de pairs de son âge, introduit un élément de rupture dans la verticalité des mémoires familiales. On sait que le roman a contribué à la construction de cette classe d'âge et à en faire un emblème de la modernité, avec Colette (*Les Claudine, Le blé en herbe*), Radiguet (*Le diable au corps*). En 1909, le psychologue Pierre Mandouze publiera « *L'Âme de l'adolescent* »

De toute la petite bande, Albertine est, de par sa situation sociale et familiale et de par sa psychologie, la plus emblématique de la culture de plage et de la culture adolescente. « **grande actrice de la plage en feu bousculant les habitués, dominant ses amis** » En ne se préoccupant pas du passé, elle possède, comme le préconisait Nietzsche, la faculté de « s'installer au seuil de l'instant, elle capte tous les signes de la nouveauté : elle a une passion pour la mode, pratique tous les sports : golf, bicyclette, équitation, adore la vitesse, utilise les moyens de transport modernes, roule en automobile, rêve d'un yacht que Marcel voulait lui offrir et qui devait s'appeler « Le Cygne » en hommage à Mallarmé, dont le premier vers peut définir Albertine : « **Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui** »

Si elle est détachée des mémoires traditionnelles, elle se donne une autre généalogie qui est l'artistique : Marcel rencontre l'inconnue de la plage chez le peintre Elstir, anagramme de Whistler, le peintre impressionniste américain, l'autre modèle inspirateur d'Elstir est Claude Monet qui a célébré la côte normande dans ses toiles . Albertine semble échapper d'une toile d'Elstir ou de Monet. Or, elle n'est ni la muse, ni le modèle, mais la disciple, l'élève. **DIAPO** Rencontre artistique importante pour Marcel, jalon dans l'élaboration de son projet . La peinture d'Elstir abolit les lignes de démarcation entre la terre, la mer et le ciel. S'opère une métamorphose, un échange des attributs des différents éléments et la création d'une réalité autre. Une mer rurale (**DIAPO**) , dit Marcel et une terre marine (**DIAPO**) où les vaisseaux sont citadins et les clochers maritimes. Poser le rapport commun entre deux réalités différentes –sensation et souvenir, passé et présent-, et en faire une troisième réalité, c'est le principe même du souvenir involontaire et sa traduction littéraire, la métaphore. « **l'écrivain dégagera l'essence commune à deux sensations en les réunissant dans une métaphore** » (*Le Temps retrouvé*).

Je reviens à Albertine. La mobilité, le mouvement ont leur revers. Albertine échappe à toute saisie, d'abord physiquement : son physique change d'un moment à l'autre, créant « **une série indéfinie d'Albertine qui se succédaient en moi heure par heure** », au point qu'elle n'est pas identifiable. Psychologiquement, elle est tout aussi insaisissable : il n'y a pas une, mais d'innombrables Albertine elle est l'image de la multiplicité des « moi ». Insaisissable aussi parce que pèse sur elle le soupçon de bisexualité qui ne sera jamais ni confirmé ni infirmé.

Dès qu'il voit au sein de la petite bande « la bacchante à la bicyclette, », « la muse orgiaque du golf », elle lui rappelle la fuite des passantes, la fugacité des êtres qui se déroberont à toute connaissance. Elle est « un être de fuite ». **DIAPO**

A cause de cela et pour son malheur, elle est identifiée au Temps qu'on ne peut figer et fixer. Elle est « la grande déesse du Temps ». Or, la démarche de Marcel est de retrouver le temps, de le fixer par la mémoire et l'écriture. Il va donc se comporter comme un geôlier dans « *La Prisonnière* » et subir la double disparition d'Albertine dans *Albertine disparue*: elle le quitte et peu de temps après, Marcel reçoit un télégramme de Mme Bontemps, la mère adoptive : « **Mon pauvre ami, notre petite Albertine n'est plus. Elle a été jetée par son cheval contre un arbre pendant**

une promenade. » Comme si le monde sans mémoire d'Albertine avait pour conséquence l'impossibilité de vieillir, comme si le romancier la figeait à jamais dans cet âge « suspendu » qu'est l'adolescence.

Choc affectif qui va mobiliser un certain type de mémoire que Proust ne qualifie pas, mais J-Y Tadié, le grand spécialiste français de Proust, dans un ouvrage écrit avec son frère Marc, neuro-chirurgien « *Le Sens de la mémoire* » appelle : La mémoire affective : c'est le déferlement des souvenirs qui provoque la tristesse par la comparaison entre l'absence présente et le bonheur d'autrefois. Proust montre le va et vient entre la mémoire et le chagrin : l'afflux des souvenirs renouvelle le chagrin et le chagrin est réveillé par des sensations autrefois partagées qui charrient avec elle le souvenir : un parfum, un rayon de lune, le frémissement de l'aube. C'est le contraire de la mémoire involontaire caractérisée par sa fugacité et par l'aspect enfoui du souvenir qu'il faut aller débusquer. La mémoire affective, elle, a un caractère obsédant, permanent, elle ne lâche pas l'individu qui est assailli par les souvenirs : c'est un ressassement, un assaut ininterrompu : « **la décharge douloureuse d'un des mille souvenirs invisibles qui à tout moment éclataient autour de moi dans l'ombre.** » « **Je tâchais de boucher les yeux et les oreilles de ma mémoire pour ne pas revoir cette bande orangée du couchant, pour ne pas entendre ces invisibles oiseaux...**

Le premier chapitre du roman « *Albertine disparue* » Proust voulait l'appeler « *Le chagrin et l'oubli* ». Proust pensait que la biographie n'éclairait pas l'œuvre : j'ai déjà fait une première entorse à sa croyance, j'en fait une seconde : il se trouve que dans le roman, figurent des fragments de la correspondance de Proust et de celui qui a inspiré Albertine, Alfred Agostinelli, chauffeur de taxi à Cabourg, puis secrétaire de Proust à Paris, « Ce n'est pas assez de dire que je l'aimais, je l'adorais ». Passion qui ne semble pas avoir été partagée ; AA s'enfuit à Antibes en 1913 et en mai 1914, il s'écrase dans la mer avec son petit avion, lors d'un vol d'entraînement.

Ce que Proust appelle « OUBLI », Freud, dans un texte qui appartient à la même période *Deuil et mélancolie* 1917 l'appelle « TRAVAIL DE DEUIL » : après un deuil, une séparation, la perte d'un idéal : élaboration intra psychique afin que la « libido » (énergie pas seulement sexuelle mais affective) se détache des souvenirs fixés sur l'objet disparu. Ce détachement que P. appelle « oubli » rend le moi libre de nouveau pour aimer un autre être ou investir une autre activité. J'ai noté un certain parallélisme entre les conclusions de Freud et les analyses de Proust.

- FREUD écrit que le travail du deuil demande du temps et de l'énergie, et que pendant ce temps-là, l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement. Proust parle d'une survie païenne et il compare cet amour pour un être si lointain à une religion.
- Le narrateur proustien, émet l'idée qu'avant le détachement, « **on ne guérit d'une souffrance qu'à condition de l'éprouver pleinement** », pour Freud, il s'agit d'une sorte de dernier investissement, de dernière union. Marcel s'appuie sur l'expérience de la mort de sa grand-mère et le chagrin qu'il n'avait pas pu ou voulu vivre ; un an après, le narrateur se trouve dans le grand hôtel de Balbec : il délace une bottine, il éprouve une émotion considérable comme dans les souvenirs involontaires, mais là, ce sont, les sanglots qui jaillissent, mais ce ne sont pas des sanglots de désespoir car l'être qui apparaît dans son souvenir le « **sauve de la sécheresse du cœur** » : « **Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le**

visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère » Prise de conscience : « Ce n'était qu'à l'instant, plus d'une année après son enterrement que je venais d'apprendre qu'elle était morte. » Un des rares phénomènes de

mémoire involontaire qui fait émerger un souvenir avec une telle charge affective. Enrichi de cette expérience, Marcel comprend que ni le refoulement, ni le déni (les termes sont de Freud, pas de Proust) ne peuvent aboutir à l'oubli libérateur. Il faut « traverser en sens inverse tous les sentiments par lesquels j'avais passé.. » A l'approche de l'arrivée, il dénombre quatre étapes.

- L'oubli n'est pas un long fleuve tranquille, il est difficile parce qu'il est envisagé comme une seconde perte, celle du moi qui aimait l'être disparu : « ce n'est pas parce que les autres sont morts que notre affection pour eux s'affaiblit, c'est parce nous mourons nous-mêmes ».. Proust comme Freud a perçu que l'amour est en partie une construction narcissique. Le moi qui s'est identifié à la personne disparue doit mourir à son tour. C'est pour cela que dans *Albertine Disparue* l'image de l'oubli est celle redoutable d'un serpent python dévorateur, qui guette la mémoire amoureuse et douloureuse représentée par un lion en cage. Quand une partie des souvenirs douloureux ne vient plus le hanter, Marcel se sent comme un homme « dont une artère cérébrale s'est rompue et toute une partie de la mémoire paralysée. » C'est tout un travail d'élaboration pour qu'un nouveau moi s'installe dans le psychisme, pour qu'il grandisse à l'ombre de l'ancien, qu'il en reçoive des leçons, des récits, qu'il en soit héritier avant de dire adieu à l'ancien moi : « à travers les récits qu'il en recueillait, mon nouveau moi croyait connaître Albertine, elle lui était sympathique, il l'aimait, mais ce n'était qu'une tendresse de seconde main » et dans une lettre écrite au musicien Reynaldo Hahn fin octobre 1914, il écrit . * « *Son ami ne l'a pas oublié, le pauvre Alfred. Mais il l'a rejoint dans la mort et son héritier, le "moi" d'aujourd'hui aime Alfred mais ne l'a connu que par les récits des autres. C'est une tendresse de seconde main* ». Le souvenir est métabolisé en récit, transmis de l'ancien au nouveau moi. La mise en mots opère une distance et permet au souvenir douloureux de retrouver sa place dans le passé, en tant que souvenir et de ne plus agresser et hanter le présent. L'auteur Proust a fait ce travail de mise en récit par l'écriture, il s'est mis à la rédaction d'*A. Disparue* après la mort d'A. Agostinelli. L'expression « travail de deuil » a actuellement mauvaise presse parce qu'elle suggère l'oubli de la personne. Or, il s'agit, ce que montre Proust, du détachement d'une mémoire obsédante parce que blessée.
- A Venise, au cours d'un séjour avec sa mère, Marcel réalise les progrès de l'oubli : Albertine est encore vivante en lui, mais si lointaine, si invisible, comme enfermée au fond de lui-même dans les cachots souterrains de sa Venise intérieure. Sa pensée s'est habituée à son nouveau moi, son nouveau maître et le monstre l'oubli a fini par dévorer et l'amour et la mémoire douloureuse.

Après avoir, grâce à Albertine, exploré ces deux formes d'oubli, le narrateur pourra alors commencer une autre retransmission de la mémoire qui sera celle de l'écriture.

III LE SUJET RETROUVÉ

Le Temps retrouvé a été annoncé dès le premier volume comme la dernière étape d'un cheminement, comme un moment d'élucidation et de résolution de l'énigme de la mémoire involontaire. « *Le temps retrouvé* » est paru en 1927, dès 1909, Proust

avait écrit en parallèle le premier chapitre du premier volume « *Du côté de chez Swann* » et le dernier chapitre du dernier volume et il n'a cessé de le remanier et de l'enrichir. La dernière phrase du roman répond en écho à la première, contenant le mot « Temps » : « **Longtemps je me suis couché de bonne heure... » « décrire les hommes comme occupant une place si considérable dans le Temps »**

Au début, le sujet est une sorte de survivant. Il a survécu aux deuils, il a appris l'oubli; il est sans certitude, et sans repère mais, au cours du roman, sa boussole intérieure est représentée par ces moments de mémoire involontaire à la fois si éphémères et si intermittents,. Cependant, les réminiscences ne sont pas toutes récompensées par un souvenir identifiable. On retient trois réminiscences sans reconnaissance : les clochers de Martinville dans « *Du côté de chez Swann* », les arbres d'Hudimesnil dans *AJFF*, le septuor de Vinteuil dans « *La prisonnière* ». Il y a d'abord une sensation visuelle ou auditive avec une impression de déjà vu, puis, « **ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre** » « une joie supra-terrestre », Suivi d'une impuissance de la mémoire, le souvenir n'émerge pas. Proust formule deux hypothèses : une hypothèse psychologique, de type freudien : souvenir trop lointain pour remonter à la surface. Hypothèse ontologique, de type platonicien: un passé immémorial conservé dans certains objets.. Mais dans tous les cas, le narrateur vit ces réminiscences même incomplètes « **comme les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable** ».

Le temps retrouvé, dans sa première partie, se présente comme une marche funèbre : 20- 25 ans après Combray, on a l'impression que le narrateur doit faire le deuil du temps retrouvé de l'enfance. Son univers spatial enfantin était fondé sur l'opposition de deux côtés, inconciliables socialement et injoignables topographiquement, deux types de promenade: **Du côté de chez Swann, du côté des Guermantes**. Or, Il séjourne aux environs de Combray, à Tansonville, la propriété des Swann, en compagnie de Gilberte, la fille de Charles Swann qui a épousé Robert de Saint-Loup, un Guermantes, signe de la jonction sociale des deux côtés, de la riche bourgeoisie et de l'aristocratie. Le narrateur observe les paysages de Combray dépouillés de leur aura magique et il fait l'expérience du désenchantement : les sources de la Vivonne, nom poétique donné au Loir, aussi inaccessibles dans l'enfance que le château des G., sont réduites à un lavoir qui produit des bulles. Et c'est Gilberte qui en indiquant un raccourci unissant les deux côtés provoque l'écroulement de sa mémoire enfantine: «***“Si vous voulez, nous pourrons tout de même sortir un après-midi et nous pourrons alors aller à Guermantes, en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon”, phrase qui en bouleversant toutes les idées de mon enfance m'apprit que les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables que j'avais cru.*»**

Il s'agit de l'échec d'une quête des souvenirs par la mémoire volontaire, par le retour sur les lieux de l'enfance. C'est une démarche fréquente dans la littérature et la poésie romantique : aussi JY TADIÉ appelle cette mémoire « romantique » (*la vigne et la maison* de Lamartine) « **Des bonheurs disparus se rappeler la place / C'est rouvrir des cercueils pour revoir des trépas** ». La démarche se solde souvent par un accablement devant l'impossibilité de ressusciter le bonheur de l'enfance, le sentiment de « nostalgie » -étymologiquement , Douleur du retour-, le regret du pays natal et le regret d'un impossible retour du passé. La présence physique, sur les

lieux mêmes de l'enfance empêchent le déploiement de l'imagination présente dans le souvenir involontaire.

Le narrateur doit aussi faire le deuil de son imaginaire historique construit autour des Guermantes. : Le roman se déroule pendant la guerre de 14-18, dans un Paris crépusculaire ; la guerre provoque des bouleversements sociaux : les salons bourgeois supplantent les salons aristocratiques, la forteresse G. se fissure, investie par la bourgeoisie fortunée recherchée à cause des alliances matrimoniales ; Gilberte et Saint-Loup ; Mme Verdurin, riche bourgeoise épouse le prince de G. : l'Histoire reprend ses droits, tenant à distance la mémoire. Le cataclysme n'épargne pas Saint-Loup qui meurt au front, protégeant la retraite de ses hommes. Plus que la désagrégation sociale, la déchéance morale de la caste est symbolisée par la descente aux enfers du baron Charlus frère du duc de Guermantes qui se fait flageller dans un hôtel de passe, où des instruments de torture moyenâgeux rappellent avec dérision la mémoire mérovingienne.

Puis, quelques années après la guerre, après une longue absence, le narrateur revient à Paris ; découragé par son inaptitude à écrire, il accepte une invitation à une matinée chez le prince de Guermantes : le nom joue encore comme un signe mémoratif, comme le dernier espoir « **comme si cela avait dû me rapprocher de mon enfance et des profondeurs de ma mémoire où je l'apercevais** ». Le trajet apparaît comme un envol. « **Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver.** » On sent que le récit va basculer.

De façon inattendue, il a une série de trois réminiscences et en découvre la signification :

TROIS RÉMINISCENCES : dans la cour de l'hôtel de G ;, il bute contre les pavés mal équarris ; sentiment de félicité, pour traquer le souvenir, il répète son geste sous l'œil goguenard des domestiques, tout de suite surgit le souvenir des deux dalles inégales du baptistère Saint Marc à Venise **DIAPO** ; puis, il entre dans le salon-bibliothèque, le bruit d'une cuiller contre une assiette lui donne l'illusion du bruit du marteau d'un employé alors qu'il était dans le wagon d'un train et le contact d'une serviette raide et empesée fait surgir le grand hôtel de Balbec et la digue au bord de la plage.

Dans les trois cas, Il éprouve une joie pareille à de la certitude, qui lui donne une confiance en ses dons « **les doutes au sujet de la réalité de mes dons littéraires se trouvaient levés comme par enchantement.** » A la différence de la petite madeleine, il a des visions extatiques : il voit un azur profond, une éblouissante lumière. La mort lui est indifférente

Cette fois-ci, il est décidé à trouver la cause, A résoudre l'énigme de cette joie.

TRAVAIL DE LA PENSÉE : Après avoir constaté ce qu'ont de commun les différentes impressions, il trouve une première explication par intuition (je devine): le moment éprouvé appartient à la fois au passé et au présent, commun aux deux ; mais il y a plus, la juxtaposition des 2 temps fait jaillir quelque chose comme un 3^{ème} temps, une 3^{ème} instance, : un nouveau moment extra-temporel, une pure présence en dehors du temps : « **un peu de temps à l'état pur** ». « joie extratemporelle » « bonheur supra-terrestre », c'est pour ça qu'il ne redoute pas la mort. Le moi n'est plus le moi superficiel, empirique, mais son vrai moi. Proust utilise un lexique idéaliste, platonicien, opposant les apparences aux essences. « **L'ESSENCE permanente habituellement cachée des choses est libérée** »

Puis, le narrateur donne une seconde explication au phénomène : ce moment réconcilie deux facultés en décalage chez lui : l'imagination et la perception,

l'imagination par excès d'idéalisation provoquait des déceptions face à la réalité, par exemple, il était incapable d'apprécier la place Saint-Marc parce qu'il en avait trop rêvé et la perception n'était pas à la mesure de son rêve ;. Dans la réminiscence réussie, la perception et l'imaginaire sont en équilibre; l'imagination peut goûter le morceau de passé, parce que l'imagination est à l'aise dans le passé et la perception donne l'idée d'existence, d'intensité de l'instant.

Cette contemplation est fugitive. Et le narrateur s'en félicite parce que la résurrection du passé est si totale qu'elle peut produire une vision ineffable comme une extase et produire un évanouissement, un étourdissement. Les commentateurs utilisent d'ailleurs un vocabulaire religieux : Paul Ricoeur qui consacre un chapitre à Proust dans *Temps et récit* parle de «visitation », d'autres d' « épiphanie ». S'agit-il d'un phénomène de mémoire retrouvant le temps perdu, d'une extase abolissant le temps ? D'un temps retrouvé ou d'un temps suspendu ? C'est là que s'opère le lien avec l'œuvre d'art, avec la création littéraire : « Cette contemplation de l'essence des choses, j'étais maintenant décidé à la fixer, mais comment ? »: il cherche à « convertir ce qu'il a senti en équivalent spirituel » p 236 « Qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? ». L'œuvre d'art offre la possibilité de fixer ces états, de les répéter, de les inscrire dans une durée. Pour Ricoeur, l'écriture va concilier le temps suspendu et le temps retrouvé. Ces réminiscences offrent donc plusieurs dimensions : une dimension métaphysique : la mémoire voisine avec les concepts de temps et d'éternité. Une dimension éthique : le moi authentique l'emporte sur le moi mondain ; et une dimension esthétique par l'écriture littéraire. C'est le moment où la vocation va se concrétiser, où le narrateur se confond avec l'auteur : il devient son porte-parole. **DIAPO** Certes, ce n'est encore qu'une décision, mais on retrouve, sous la forme un peu mystique de la révélation, l'aspect dynamique de la mémoire : la mémoire, source de création ouverte sur l'avenir, tremplin pour l'action : ici, acte d'écriture.

Mais je reprends l'itinéraire du narrateur qui, après cette épiphanie, va voir se dresser un obstacle majeur: la décision d'écrire pour qu'elle ne reste pas une chimère doit être mise à l'épreuve du réel : c'est le moment où le narrateur quitte le monde feutré de la bibliothèque de l'hôtel des G. et où il entre dans le salon : « un coup de théâtre se produisit qui allait élever contre mon entreprise la plus grave des objections ». Il revoit les personnages de cette caste aristocratique qui l'avait tant fasciné, il croit assister à un bal costumé, chacun semblait s'être fait une tête et l'épisode s'appelle « le bal de têtes ». Certains s'étaient affublés d'une barbe blanche, d'autres s'étaient couverts le visage de rides, d'autres jouaient les vieux mendiants ou les vieux gâteaux. Il a d'abord envie d'aller les féliciter avant de se rendre compte qu'ils étaient grimés, costumés par le Temps. Le Temps dans cet épisode porte une majuscule, c'est une sorte de dieu tutélaire, de figure allégorique qui, dit le narrateur, habituellement n'est pas visible, mais qui, là, s'est emparé des corps pour devenir visible. Du Temps extériorisé.

Le premier effet produit, c'est sur lui qui se rend compte que la vieillesse des autres est son propre miroir: « mon plus vieil ami » lui dit la duchesse de G. « vous qui êtes un vieux parisien ». Lui qui se vivait dans une éternelle jeunesse, dans un temps suspendu, reçoit un choc. Il se livre alors en lui un combat titanesque entre la mémoire involontaire qui abolit le Temps et le Temps qui travaille la réalité physique, corporelle des êtres : « Je découvrais cette action destructrice du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une œuvre d'art des réalités extra-temporelles. » La mémoire la mieux armée pour lutter contre

les assauts du temps ne résiste pas et la décrépitude est aussi la marque visible, symbolique de la désagrégation sociale.

Deux conséquences sur le narrateur-romancier : l'angoisse de mort qu'il avait cru dépasser dans les réminiscences resurgit, ne concernant pas son moi, mais le livre qu'il n'aura peut-être pas le temps de réaliser. Il a peur d'une détérioration du cerveau dont les artères peuvent céder. (Dans la réalité il est mort d'une bronchite mal signée qui a dégénéré en pneumonie, Mauriac a dit qu'il avait été dévoré par son oeuvre). Si ses souvenirs se mettent à vaciller, s'il perd le fil de la mémoire, comment le roman peut-il exister? Il s'agit de ce moment redoutable où l'individu, futur créateur, se rend compte qu'il ne peut plus compter sur aucune autre mémoire que la sienne pour ordonner le temps. On retrouve une problématique posée par Pierre Nora dans l'introduction aux Lieux de mémoire, la responsabilité qui incombe à la mémoire personnelle « **C'est sur l'individu et lui seul que pèse désormais la contrainte de mémoire** » (NORA) et PROUST : « **Je savais très bien que mon cerveau était un riche bassin minier, où il y avait une étendue immense et fort diverse de gisements précieux. Mais aurais-je le temps de les exploiter ? J'étais la seule personne capable de le faire : avec ma mort eût disparu non seulement le seul ouvrier mineur capable d'extraire ces minerais, mais encore le gisement lui-même.** le temps de la mémoire partagée est révolu et le temps nouveau advient dans l'inquiétude

Seconde conséquence : la face positive du temps ; le narrateur romancier admire la puissance de renouvellement du temps qui, tout en préservant l'unité de l'être, change les aspects et les décors. Le Temps est le grand artiste du roman -qui est une forme d'expression fondée sur la temporalité- et il aide le futur romancier à concevoir une forme romanesque, celle d'un récit avec des personnages qui évoluent, des lieux qui changent. L'écrivain et critique littéraire, Maurice Blanchot a eu cette jolie formule: « **Proust a d'abord eu des étoiles, il lui a longtemps manqué un ciel.** » Les étoiles ce sont les réminiscences, qui figurent dans deux œuvres antérieures et inachevées de Proust : le roman *Jean Santeuil* et l'essai *Contre Sainte-Beuve*. Proust y décrivait les réminiscences comme des poèmes en prose mais ne parvenait pas à les conjoindre à l'expression romanesque du Temps, à ce « ciel » dont parle Blanchot. « A la recherche du temps perdu » est la réunion du ciel et des étoiles. Les réminiscences vont être enchâssées dans un récit. D'autre part, Proust a donné à ces « étoiles » un rôle dynamique, la petite madeleine déclenche au début du roman le flux des souvenirs et les trois réminiscences dans l'hôtel des Guermantes délivrent le principe créateur : il y a un fil qui relie entre elles les étoiles.

C'est en voyant la fille de Gilberte Swann et de Robert de Saint-Loup, Mlle de saint Loup, que le narrateur voit se dessiner devant lui la configuration de son œuvre future. « **N'était-elle pas comme sont dans les forêts les étoiles des carrefours où viennent converger des routes venues des points les plus différents ? Elles étaient nombreuses pour moi, celles qui aboutissaient à Mlle de Saint-Loup et qui rayonnaient autour d'elle. Et avant tout venaient aboutir à elle les deux grands côtés où j'avais fait tant de promenades et de rêves, par son père Robert de Saint-Loup le côté de Guermantes, par sa mère le côté de chez Swann**», Elle est une figure allégorique positive du Temps romanesque (contrairement à Albertine qui est une allégorie négative de la fuite du Temps)

A partir de la cartographie de son futur roman, le narrateur-romancier conçoit une mémoire qui n'est pas uniquement limitée à ces pointes acérées que sont les

réminiscences, mais qui se présente comme un réseau « entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications » à l'image de « ces fils mystérieux que la vie tisse entre les êtres, les événements, qu'elle entrecroise, qu'elle redouble pour épaissir la trame » La mise en œuvre romanesque appelle une combinatoire de mémoires : Mémoire volontaire marquée par l'échec de la restitution de souvenirs, mémoire affective caractérisée par l'obsession de souvenirs douloureux, mémoire historique reconstruite par l'imagination, sous le sceau de la désillusion. Car le roman n'est pas seulement le chant de victoire des réminiscences réussies, mais aussi le témoignage des pertes et des déceptions portées par les autres mémoires. la littérature comme mémoire, la mémoire comme roman,

DIAPO Le schéma de l'architecture romanesque du début et de la fin de la Recherche dessine une figure de style qu'on appelle un CHIASMES, croisement d'éléments symétriques et inversés : Exemple, ce vers de Booz endormi de Hugo « UN ROI CHANTAIT EN BAS, EN HAUT MOURAIT UN DIEU »

La symétrie, c'est qu'il y a déconstruction et reconstruction : dans les premières pages de *Du côté de chez Swann*, déconstruction de la mémoire dans un demi-sommeil et reconstruction des souvenirs par la mémoire involontaire, alors que dans les dernières pages du *Temps retrouvé* déconstruction de la mémoire aristocratique et construction de l'œuvre. La dernière phrase du roman répond en écho à la première: « Longtemps je me suis couché de bonne heure... »

Face à l'angoisse qui assaille le narrateur romancier qui ne peut compter que sur sa mémoire subjective pour mener à bien son œuvre, les réminiscences offrent des ressources, notamment cette joie qui entraîne un élan vital (11 occurrences du mot « vie » en deux pages après les élucidations) dont on peut se demander s'il s'agit de l'élan vital bergsonien ou de la libido freudienne ; cela permet à Proust de mettre en lumière une tension qui parcourt le roman entre les deux sens du verbe « REVIVRE » illustré par l'ouvrage du philosophe F. WORMS « REVIVRE : un revivre tourné vers le passé qui a deux acceptions : répéter, ressasser les souvenirs douloureux (épisode d'Albertine) ou ressusciter le passé comme s'il était présent ; et un revivre tourné vers l'avenir- renaître, se renouveler, agir de nouveau- « j'avais un tel appétit de vivre maintenant que venait de renaître en moi à trois reprises un véritable moment du passé (227) » « Si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus » p 226

Je vais conclure sur le passage de la mémoire collective à la mémoire subjective, sur leur rivalité. La chance de la mémoire subjective est de s'incarner dans une œuvre d'art durable. L'œuvre de Proust peut être considérée comme un contre-modèle mémoriel à opposer à une mémoire aristocratique et aussi nationale républicaine, contre-modèle suscitant à son tour une mémoire collective parallèle faite de la communauté des lecteurs. L'œuvre conçue par Proust comme un monument a entre autre ambition de conserver les traces d'une époque, d'un milieu, d'assurer la survivance des personnages dans la mémoire sociale. Voici

comment l'auteur s'adresse à un de ses personnages (dans le cinquième volume, *La Prisonnière*):

. Et pourtant, cher Charles Swann, que j'ai connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est déjà parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans, qu'on recommence à parler de vous et que peut être vous vivrez.

Toujours dans *La Prisonnière*, Bergotte, l'écrivain fictif de « A la recherche du temps perdu » est une projection de Proust. De façon prémonitoire, l'auteur imagine que, après sa mort, ses livres assureront sa survie et son immortalité [DIAPO](#) « *On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection* » [DIAPO](#)

»

